

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

HUMBERTO FOIS-BRAGA

**ROMANCES DE VIAGEM:**

**Políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária *Amores Expressos***

Juiz de Fora

2017

HUMBERTO FOIS-BRAGA

**ROMANCES DE VIAGEM:**

**Políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária *Amores Expressos***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fois-Braga, Humberto.

Romances de Viagem: : políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária Amores Expressos / Humberto Fois-Braga. -- 2017.

471 f. : il.

Orientadora: Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Coleções literárias. 2. Narrativas de viagem. 3. Mobilidades contemporâneas. 4. Literatura brasileira. 5. Amores Expressos. I. Gonçalves, Ana Beatriz Rodrigues, orient. II. Título.

Humberto Fois-Braga

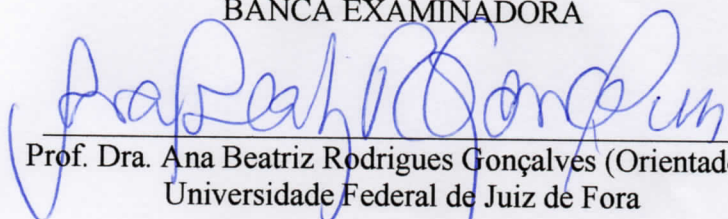
**ROMANCES DE VIAGEM:**

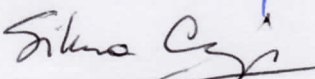
**Políticas e poéticas da mobilidade contemporânea na coleção literária *Amores Expressos***

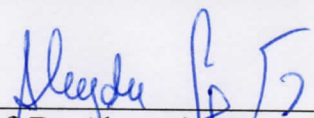
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

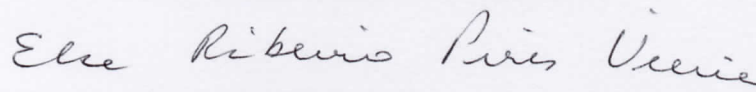
Aprovada em 30 de março de 2017.

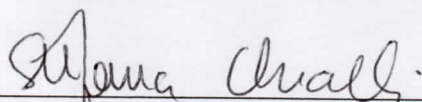
BANCA EXAMINADORA

  
Prof. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dra. Silvana Liliana Carrizo  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dr. Alexandre Graça Faria  
Universidade Federal de Juiz de Fora

  
Prof. Dra. Else R. P. Vieira  
Queen Mary University of London

  
Prof. Dra. Stefania Chiarelli  
Universidade Federal Fluminense

Juiz de Fora  
2017

Aos meus pais, pela autonomia  
Ao Gui, pelas noites e dias de sol e chuva  
Ao Pingo e Fix, pelos aprendizados

## AGRADECIMENTOS

Às forças que nos guiam e nos permitem criar.

Aos meus pais (Crisostomo e Maria das Graças), pelo amor, sabedoria e compreensão que me fazem caminhar.

Ao Gui, pela presença diária, com risos, abraços, conversas e "puxões de orelha" reconfortantes, tornando nossa casa um lugar onde sempre quero estar e voltar.

Ao Pingo e Fix, companhias inseparáveis e coautores caninos desta tese.

À professora-orientadora Ana Beatriz, sempre disponível para incentivar e conversar, cujas orientações foram momentos de aprendizado que levarei sempre comigo.

À professora Else, pelas constantes gentilezas, fazendo-me descobrir novos campos de pesquisa e por ser uma motivação profissional.

Aos professores do PPG Letras da UFJF, cujas aulas e conversas me fizeram amar ainda mais os estudos literários, possibilitando-me construir um ninho-intelectual, onde me sinto confortável e acolhido.

Aos colegas do Departamento de Turismo da UFJF, por servirem como parâmetro na construção de minha posição no campo dos estudos das mobilidades.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo apoio institucional, principalmente, pela licença-doutoramento e pelo programação de qualificação de seus funcionários.

Aos membros da banca que, gentilmente, compartilham suas leituras e experiências, aceitando o convite para entrar no "jogo" (afinal, pesquisar é também uma forma de recreação intelectual), participando comigo desta construção de um pensamento crítico.

Aos autores, com quem travo longos e introspectivos diálogos, apresentando-me mundos e reflexões que me (des)constroem e trazem epifanias.

Aos meus irmãos e sobrinhos, por serem partes de mim; e às minhas tias, por sempre incentivarem os estudos, fazendo-me sentir feliz por tê-las em minha vida.

Ao Chrystian, pela orientação psicológica, ajudando-me a descobrir os sentidos inconscientes que sustentam a tese, fazendo-me compreendê-la para além destas páginas.

Aos amigos que me apoiaram ao longo desta jornada, ouvindo e indo muito além de frases-consolos e motivadoras, presenteando-me com dicas luminosas e conversas atentas. Em especial, à Cristina Machado, Luciana Bittencourt, Gheysa Gama, Altair e Rafaela Sancho, Pablo Galil, Ellen L. Rosa, Jaqueline Seabra e Lucas Gamonal.

À família Amorim de Castro (Margareth, Bruno, Raphaela, Luciana e Vivi) por estarem sempre presentes; e aos amigos que a vida me deu, os de Confraria, Chez Bois e Dynamo, por tornarem o dia-a-dia mais leve e descontraído, mostrando-me que existe vida para além da escrivantina.

A tudo que faz barulho, porque sem ruído branco eu não me concentro.

“Não há bela superfície sem uma profundidade aterradora”

“Se teu olhar fosse mais aguçado, verias tudo em movimento”

(Friedrich Nietzsche)

## RESUMO

A partir de um estudo transdisciplinar, a presente tese analisa como o projeto multimídia *Amores Expressos* (RT Features, Academia de Filmes e Companhia das Letras) constrói uma coleção literária fundada nas narrativas de viagem, cuja problemática da mobilidade contemporânea é o *leitmotiv* que aglutina os dez romances vindos a público. Mais especificamente, busca analisar o discurso das viagens internacionais que estrutura os planos do enunciado e da enunciação dessas obras colecionáveis, estipulando um arco político-poético da motilidade para os personagens, esses estrangeiros cujos deslocamentos apontam para um *anti-bildungsroman*. A partir dos estudos estruturalistas e genealógicos a respeito das coleções literárias - que nos possibilita compreender a “estética da interrupção” como um fator de identificação dos volumes -, e da constituição de três *topoi* considerados argumentos de uma literatura de viagem - i. o tempo-espaço da mobilidade; ii. motivações e consequências da viagem; iii. o corpo lá(r) do estrangeiro e suas relações de *hostipitalidade* com os demais personagens arquetípicos da viagem -, a pesquisa elabora uma literatura comparada entre as obras *Amores Expressos*. Como resultado das análises, percebemos que os autores e suas obras constituem um campo de força na coleção: *Cordilheira, O filho da mãe, Do fundo do poço se vê a Lua, O único final feliz para uma história de amor é um acidente, O livro de Praga e Estive em Lisboa e lembrei de você*, esse último romance ainda que bem mediano nas avaliações, compõem uma “alta-coleção”, enquanto *Barreira, Digam ao Satã que o recado foi entendido, Ithaca Road e Nunca vai embora* formam o subcampo da “baixa-coleção” *Amores Expressos*. Através da análise do arco da mobilidade de dezessete personagens, vemos que essa alta-coleção é a das viagens femininas e homossexuais, apresentando alta motilidade, com indisposições na partida e finais trágicos. Por seu turno, a baixa-coleção é das viagens masculinas e heterossexuais, com mobilidades linearmente simples, cujos sujeitos também partem desmotivados, tendo como desfecho principal a retenção dos estrangeiros em seus locais de chegada. E, até o momento, sendo uma coletânea composta somente por homens escritores, isso gerou algumas características bastante específicas para as narrativas de viagem, sendo elas sintetizadas no mito cristão de Adão e Eva e de suas expulsões do Paraíso: a mulher inconsequente que prejudica os homens; o banimento e a mobilidade que veio a reboque como sendo um castigo; a consumação do fruto proibido como ato de independência que desagrade a divindade. Ser estrangeiro é uma condenação, pois os sujeitos fora dos padrões familiares tradicionais são expulsos de casa, punidos com o deslocamento e com as mazelas derivadas (i.e. morte, desaparecimento, retenções, desilusões, fugas à deriva). Antes de tudo, os viajantes são pecadores incapazes de voltar para casa; e a coleção utiliza os argumentos das viagens para poder desconstruí-las, sugerindo que a mobilidade é para aqueles que estão com problemas e condenados: famílias mononucleares e patriarcais, aparentemente, são bem-aventurados em suas sedentariiedades, não precisando de viajar para encontrar o pote da felicidade no final do arco-íris da jornada. Finalmente, podemos sugerir que a referida coletânea existe muito mais no circuito midiático que a promove do que na materialidade dos livros e no hábito de leitura dos consumidores, que não parecem interessados em ler todos os volumes e, conseqüentemente, não se constituem como colecionadores.

**Palavras-chave:** Coleções literárias. Narrativas de viagem. Mobilidades contemporâneas.

Literatura brasileira. *Amores Expressos*.



## ABSTRACT

Through a transdisciplinary study, this thesis aims to analyze, , how the multimedia Project *Amores Expressos* – Express Love, in English – (*RT Features, Academia de Filmes e Companhia das Letras*) builds a literary collection founded on travel narratives, whose leitmotiv of contemporary mobility agglutinates the ten published novels. More specifically, it seeks to analyze the discourse of international travels which structures the enunciation and the enunciating plans of these collectible works, stipulating a political-poetical arch of motility for the characters, these strangers whose displacements point towards an anti-bildungsroman. From structuralist and genealogical studies about literary collections that enable the understanding of the “aesthetics of interruption” as an identifying factor of the volumes - , and of the constitution of the three topoï considered to be arguments of travel literature – i. the space-time of mobility; ii. Motivations and consequences of traveling; iii. The corpo lá(r) and their relations with hospitality with the other archetypal characters of traveling - , we carried out a comparative literature study of the novels which comprise the *Amores Expressos* collection. As a result of the analysis, we came to the conclusion that the authors and their works constitute a bourdieusian force field in the collection. We have subdivided *Amores Expressos* into two categories, based on the reviews they have received. *Cordilheira, O filho da mãe, Do fundo do poço se vê a Lua, O único final feliz para uma história de amor é um acidente, O livro de Praga* and *Estive em Lisboa e lembrei de você*, constitute what we call a “high-collection”, or, in other words, those that were critically (or perhaps relatively) acclaimed; while *Barreira, Digam ao Satã que o recado foi entendido, Ithaca Road* and *Nunca vai embora* comprise a subfield of the, thus, “lower-collection” of *Amores Expressos*. Through the analysis of the arch of mobility of seventeen characters, we can see that the “high-collection” is one of female and homosexual travels, presenting high motility, being unwilling to depart and facing tragic endings. Meanwhile, the lower-collection is composed of heterosexual male travels, with linearly similar mobilities, whose subjects also set out feeling demotivated, having as closure their moorings in their arrival places. And, until this moment, being a collection comprised only of male writers, this created some very specific characteristics for the travel narratives, being synthesized in the Christian myth of Adam and Eve and their expulsion from Paradise: the reckless woman who harms men; the banishment and the mobility which ensued, as punishment; the eating of the forbidden fruit as an act of independence which upsets the divine. Being a stranger is a condemnation, since the subjects that do not fit the traditional family values are expelled from home, punished with displacement and the ills that followed (i.e. death, vanishing, arrests, delusions, escapes). Before all, the travellers are sinners who are incapable of going back home; and the collection uses the arguments of travels to deconstruct them, suggesting that the mobility is for those who are in trouble and have been convicted of crimes. Mononuclear and patriarchal families, apparently, have good fortune in their sedentariness, bypassing the need to travel in order to find the pot of gold (or even happiness) at the end of the rainbow of the journey. Finally, we suggest that the studied collection exists much more in the media circle used to promote it, than in materiality and in the reading habit of its consumers, who do not seem eager to read all the volumes and, consequently, are not collectors.

**Key-Words:** Literary Collections. Travel Narratives. Contemporary Mobilities. Brazilian Literature. *Amores Expressos*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>09</b>
<b>1. COLEÇÕES LITERÁRIAS: PERSPECTIVAS PARA OS PROJETOS EDITORIAIS CONTEMPORÂNEOS</b>	
1.1. Percursos editoriais: estratégias para ocupar mercados.....	18
1.2. Estéticas da interrupção: gêneses e conceitos para coleção literária.....	35
1.3. Perspectivas históricas: as coleções literárias no Brasil.....	50
<b>2. COLEÇÃO TEMÁTICA <i>AMORES EXPRESSOS</i>: POLÊMICAS E INOVAÇÕES NO MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO</b>	
2.1. A crítica jornalística: polêmicas na esfera pública.....	73
2.2. Produtores culturais e editores: um projeto multimídia.....	80
2.3. Autores e suas obras: o campo e as distinções na coleção.....	98
2.4. Leitores: a motivação serial do colecionador.....	110
<b>3. NARRATIVAS DE VIAGEM: ESTUDOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA TEMÁTICA LITERÁRIA BRASILEIRA</b>	
3.1. Narrativas de viagem: <i>topoi</i> para a temática.....	122
3.2. Romances e relatos de viagem: formas de emoldurar a temática.....	170
3.3. O local da viagem na literatura brasileira (contemporânea).....	197
<b>4. ESCRITAS DA VIAGEM EM <i>AMORES EXPRESSOS</i>: TEXTURAS DA MOBILIDADE INTERNACIONAL</b>	
4.1. Tempo-espaço da mobilidade: viver e narrar o trânsito.....	236
4.2. Motivações e consequências da viagem: quedas e tabus na mobilidade...	274
4.3. Corpo lá(r) do viajante: direitos de entrada e de permanência na viagem.	350
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>404</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>414</b>
<b>APÊNDICES</b>	
A. Lista de autores participantes da coleção <i>Amores Expressos</i> , suas obras e premiações.....	426
B. Tráfego de leitura das obras publicadas pela coleção <i>Amores Expressos</i> – Rede Social SKOOB (05 de maio de 2015).....	442
C. Mapas da mobilidade: cronotopos das viagens realizadas pelos personagens em <i>Amores Expressos</i> .....	443
D. Motivações e desfechos das viagens dos personagens em <i>Amores Expressos</i> .....	465

## INTRODUÇÃO:

Até o início de 2007, *Amores Expressos* tinha como principal referência o cinema, remetendo ao nome português do filme de 1995 dirigido pelo cineasta chinês Wong Kar-wai. Tal longa-metragem aborda os amores irrealizáveis que se tornam feridas não cicatrizadas, o que leva os amantes solitários a viverem em uma deriva de sensações e encontros fortuitos no caos urbano, representado a partir de uma estética da velocidade e da distorção, com filtros cujos movimentos de câmeras resgatam a linguagem do videoclipe para uma Hong Kong de neon. Em seu filme, o protagonista está sempre em trânsito, passando de um relacionamento a outro, de um lugar a outro, sem nunca se encontrar; para ele, a paz duradoura não existe, sendo incapaz de construir para si um porto seguro. Em eterno movimento e sem laços, tais personagens oscilam entre a liberdade e as ancoragens, a amargura e o prazer dos deslocamentos.

Contudo, a partir de 17 de março de 2007, através da *Folha de S. Paulo*, em reportagem principal do caderno *Ilustrada*, *Amores Expressos* passou a ser associado a um projeto polêmico no circuito literário brasileiro. Com o título *Bonde das Letras*, a reportagem de Cadão Volpato comentava a iniciativa do produtor cultural Rodrigo Teixeira, diretor-fundador da RT Features, que com curadoria editorial do escritor João Paulo Cuenca e juntamente com a Companhia das Letras, pretendia enviar dezesseis<sup>1</sup> autores para várias metrópoles mundiais, a fim de passar um mês vivendo tais *urbes* e, quando de seu retorno, escrever uma história de amor que se passasse nessas cidades visitadas<sup>2</sup>. Orçado em R\$1,2 milhões, incluindo em tal valor as viagens dos autores, a produção de documentários e a publicação dos livros, os idealizadores iriam entrar com pedido de financiamento público, via renúncia fiscal, à Lei Rouanet do Ministério da Cultura. Nessa reportagem, descobrimos que o projeto não era somente literário, sendo este apenas um elemento na cadeia produtiva multimídia idealizada por Rodrigo Teixeira: a experiência de viagem deveria suscitar dois produtos imediatos e pautados na estética do relato – um *blog* e um documentário, ambos

---

<sup>1</sup> Posteriormente, houve uma atualização dessas informações: Marçal Aquino, previsto inicialmente, abandonou o projeto alegando compromissos pessoais, sendo então substituído por Paulo Scott e Daniel Pellizzari, o que elevou para dezessete o número de escritores participantes.

<sup>2</sup> No final, a escalação autor-cidade ficou da seguinte forma: Amilcar Bettgea (Istambul), Adriana Lisboa (Paris), André de Leones (São Paulo), Antonia Pellegrino (Bombaim), Antonio Prata (Xangai), Bernardo Carvalho (São Petersburgo), Cecilia Giannetti (Berlim), Chico Mattoso (Havana), Daniel Galera (Buenos Aires), Daniel Pellizzari (Dublin), João Paulo Cuenca (Tóquio), Joca Reiners Terron (Cairo), Lourenço Mutarelli (Nova York), Luiz Ruffato (Lisboa), Paulo Scott (Sydney), Reinaldo Moraes (Cidade do México) e Sérgio Sant'Anna (Praga).

visando explorar a experiência em trânsito do autor –, na sequência haveria o lançamento dos romances e, finalmente, a transposição de tais narrativas literária à sétima arte.

Tais características do projeto foram suficientes para que se lançasse a base das controvérsias, gerando repercussões em *blogs* e em outros jornais e revistas, pautando-se as críticas principalmente nos seguintes tópicos: compadrio na escalação dos participantes, as justificativas para as cidades escolhidas, a temática clichê do amor e o financiamento público de projeto privado.

É a partir dessas polêmicas que devemos compreender o início do projeto *Amores Expressos*, pois antes de surgir enquanto objeto de pesquisa acadêmica, suas querelas iniciaram-se nessas esferas midiáticas, havendo na época de seu lançamento uma ampla cobertura dos debates suscitados, sendo tal projeto ainda hoje pincelado aqui e ali como referência para outros que lhe seguem e o veem como precursor de um tipo bastante contemporâneo de fazer literatura, principalmente ao embaçar as fronteiras entre mercado e arte, experiência autoral e escrita, incorporando em seu processo editorial ações controversas, como a obra sob encomenda, a escrita multimídia, o colecionismo temático e a performance autoral.

No ano seguinte, em 2008, os primeiros livros da coleção começaram a vir a público, sendo que até o momento já houve dez lançamentos. E, principalmente a partir de 2010, a academia abarcou o projeto em torno de discussões sobre o estrangeiro e a internacionalização da literatura brasileira, duas vertentes que trazem pressupostos sobre a mobilidade contemporânea que, todavia, não nos parece ser analisada em suas características intrínsecas e enquanto o principal eixo estruturante das narrativas.

O argumento da mobilidade, que consideramos sendo composto pelo binômio tempo-espço do deslocamento e pelo corpo/mente do personagem estrangeiro, sustenta o projeto *Amores Expressos*; e sua presença na coleção poderia ser examinada a partir de três direções: i. através do procedimento *criativo* traçado pelos arquitetos da iniciativa; ii. levando em conta o processo de *recepção* posto em prática pelos leitores; iii. por meio da composição *textual* que emana dos romances. Em síntese, os estudos perceberiam como a mobilidade (i.e. a viagem) opera aquém, além e dentro das obras desta coleção.

No primeiro caso, estaríamos em uma discussão daquilo que chamaríamos de “garimpagem de experiência”, ou seja, de como as vivências de uma ida a campo dos escritores (eles mesmos transformados em estrangeiros) influenciaram não somente a referencialização ao real, mas também a composição dos personagens e a confecção de uma atmosfera urbana para suas obras, havendo uma certa aderência de suas subjetividades de

viajantes às suas escritas criativas, o que nomeamos de deslizamento/ficcionalização das experiências. Nesse sentido, a viagem-laboratório posicionaria o escritor como participante de seus próprios experimentos de campo.

Essa forma de análise, que demonstraria uma tendência contemporânea da performance autoral e das residências literárias, embora seja de nosso interesse, não será contemplada nessa tese, ficando como proposta para sua continuação. No entanto, vale algumas palavras a respeito, pois demonstra como a viagem infiltrou-se nos romances da coleção, formando uma tríade com os termos “amor” e “cidade”, esses sim previstos pelos idealizadores do projeto como premissas argumentativas das histórias.

De maneira um tanto enviesada e sem ser programado, o contexto da mobilidade infiltrou-se na tessitura dos romances e ditou o ritmo da coleção *Amores Expressos*, transformando-a, inclusive, em referência para outros projetos editoriais ao indicar um modelo de inserção da viagem e do estrangeiro tanto na feitura (pela “garimpagem de experiências” dos autores que vão à campo) quanto na trama (através da constituição de “narrativas de viagens” em diversos suportes).

Aqui, podemos citar ao menos três projetos que se posicionam em relação à temática da viagem que emergiu de maneira enviesada na referida coleção: o *Redescobrimdo o Brasil*<sup>3</sup>, que visava gerar romances a serem publicados pela editora Casa da Palavra a partir da experiência de quatorze autores que passariam, cada um, quinze dias em uma capital brasileira, foi chamado de “uma espécie de filhote mais modesto da *Amores Expressos*” (COZER, 2011, p. 6). Por sua vez, a série *Pequenos Exílios*, da editora Dobra, foi apresentada pelo *Guia Folha* como “*Amores Expressos* dos pobres”, pois lança romances curtos cujos escritores “têm uma experiência radical em solo estrangeiro” (FOLHA DE S. PAULO, 2015, p. 11). Já a coleção *Que viagem*, idealizada pelo escritor Marcelino Freire e que sai pelo selo independente Edith, foi identificada enquanto “uma paródia da coleção *Amores Expressos*” (BRAS, 2012, p. 12), pois lhe daria uma “resposta galhofeira” ao enviar dez “autores

---

<sup>3</sup> Diferentemente de *Amores Expressos* cujos idealizadores recuaram do financiamento público mesmo antes de submetê-lo à apreciação, o projeto *Redescobrimdo o Brasil*, lançado em 2011 e idealizado pelos escritores Luiz Ruffato e Adriana Lisboa, recebeu da Lei Rouanet autorização para captar R\$ 672 mil de recursos para sua realização (inicialmente havia sido pedido R\$ 1 milhão). Em reportagem de Raquel Cozer para o caderno *Ilustríssima*, descobrimos que cada viagem sairia por R\$ 48 mil, com a repórter apontando a seguinte problemática: “se o *Amores Expressos* foi criticado por focar um tema anacrônico na literatura do século 21, seu correspondente nacional incorre num risco – terão os autores coragem de retratar as mazelas de locais visitados, tendo em vista que empresas locais patrocinariam os títulos, ou farão relatos para o turismo local gostar?” (COZER, 2011, p. 6). Cunha (2012, p. 17a) vai nessa mesma direção de contraponto com *Amores Expressos* ao indagar sobre *Redescobrimdo o Brasil*: “Estaria embutido aí um retorno atualizador do mapeamento romântico, identitário e nacionalista preconizado desde o século XIX, agora com deslocamento físico do escritor?”. São indagações que fogem ao escopo da atual pesquisa, mas que nos demonstram este imaginário sobre mobilidade e internacionalização da literatura criada em torno da coleção *Amores Expressos*.

desconhecidos a lugares ‘para onde os escritores realmente vão’” (COZER, 2011, p. 6), tais como o “Inferno”, “Onde o Judas perdeu as botas”, “Onde não foi chamado”, “O Beleléu” etc. Enfim, coleções cujas viagens se encontram na feitura e no enredo dos seus romances, e todas tomando como referência *Amores Expressos*. Mesmo assim, se nessas três coleções “derivadas” a viagem era uma temática prevista em contrato, reafirmamos que naquela primeira tal argumento foi um imprevisto narrativo decorrente do deslizamento da experiência de campo do autor em direção às suas obras, não tendo sido um pressuposto exigido pelo projeto, como foram as discussões sobre o amor e a cidade.

Todavia, uma vez que a maioria dos discursos críticos produzidos pela academia concentrou-se nos romances lançados, e não no processo que antecedeu a confecção dos mesmos, o estrangeiro foi naturalizado enquanto personagem das histórias, não se problematizou suas origens e nem sua inserção no enredo, preferindo lê-lo enquanto espelho da contemporaneidade, sem necessidade de compreender os motivos que levaram os autores a adotarem-no como elemento aglutinador das temáticas do amor e do urbano. Nesse caso, o estrangeiro aparece para além do texto, no processo de recepção em que o personagem é instrumentalizado como chave de leitura de uma época compartilhada pelo autor e pelo leitor. Enquanto reflexos de nossa contemporaneidade, sendo sintomas e alegorias dos nossos tempos, eles são percebidos pelos seus significados socioculturais construídos ao longo da leitura.

Nesses estudos, o estrangeiro se torna hiper-significado, pois ele incorpora o *Zeitgeist* (espírito de uma época) e a *Viaticum* (o deslocamento presente na mobilidade). Sendo assim, tais análises nivelam o estudo das viagens com o dos estrangeiros, transformando a parte no todo: esses forasteiros encarnariam o deslocamento, passando mesmo a serem considerados como personificações e sinônimos da mobilidade. Porém, essa é uma atitude desaconselhável, pois ao equacionar “mobilidade = estrangeiro = deslocamento”, as nuances do fenômeno da viagem acabam desaparecendo. Nessa direção, sobejam exemplos de pesquisas, tais como as de Rosana Lobo (2010), David Raposo (2014), Regina Zilberman (2010) e João Manuel dos Santos Cunha (2012) que buscam demonstrar como *Amores Expressos* é um sintoma da literatura internacionalizada, cujas categorias universalizantes do amor, do urbano e do estrangeiro exprimem a globalização das narrativas brasileiras.

Já no terceiro caso, o intuito seria de apreender a viagem dentro do texto, e mais do que entender o estrangeiro como instrumento de leitura da nossa sociedade, a intenção seria de compreendê-lo em sua ipseidade e participante do universo diegético, a saber, enquanto sujeito de ação, com motivações e consequências psicossociais que operam sobre seu mundo.

O personagem, por conseguinte, não é somente produto de nossa sociedade extradiegética, pois possui uma função no texto. E mais: ele não é sinônimo de mobilidade, pois existe uma estrutura tempo-espacial do deslocamento que deve ser analisada em suas especificidades, o que também contribui para fazer emergir uma compreensão a respeito do sentido da viagem nas obras. É nessa vertente que a presente tese atuará, compreendendo que “mobilidade = estrangeiro + deslocamento”, pois a viagem é sempre um afastamento/aproximação físico e simbólico. Se John Urry (2007) nos disse que a mobilidade é uma categoria de compreensão da nossa contemporaneidade, a tônica não deveria ser simplesmente no estrangeiro congelado em sua vivência de uma territorialidade de chegada, mas perceber o movimento, os trânsitos entre o local de embarque e o de desembarque, esse passar e frequentar diversas territorialidades impulsionados por diferentes motivos, chegando mesmo ao limite de se misturar o lá e o lar para criar um corpo lá(r) nas relações do viajante com suas alteridades.

Detendo-nos na mobilidade *per se*, nossa contribuição vai no sentido de dar visibilidade e revelar como o argumento narrativo a respeito da viagem compõe os romances, suscitando uma discussão a respeito de seu significado e das estratégias nos planos da enunciação e do enunciado que servem para materializar e tornar manifesto um fenômeno sócio-natural que é da ordem da efemeridade e dos fluxos.

A partir desses argumentos, a tese terá o seguinte objetivo: compreender como o projeto multimídia *Amores Expressos* (RT Features, Academia de Filmes e Companhia das Letras) constrói uma coleção literária fundada nas narrativas de viagem, cuja problemática da mobilidade contemporânea é o *leitmotiv* que aglutina os dez romances vindos a público. Mais especificamente, busca analisar o discurso das viagens internacionais que estrutura os planos do enunciado e da enunciação dessas obras colecionáveis, estipulando um arco político-poético da motilidade para os personagens, estes estrangeiros cujos deslocamentos apontam para um *anti-bildungsroman*.

Como postulado, pautamos esse objetivo em três princípios: i. a palavra “coleção literária” esconde um projeto editorial direcionado para o mercado e, também, traz uma suposta ideia de harmonia entre os livros enfileirados na prateleira e lançados em volume, o que encobre a constituição de campo e as relações de poder entre as obras e os seus autores; ii. a “narrativa de viagem” não é sinônimo de estudo sobre os estrangeiros, pois ainda que eles sejam aqueles personagens que corporificam a mobilidade, ela também é articulada no tempo-espço do deslocamento; iii. a “mobilidade contemporânea” é um fenômeno para o entendimento de nossa época, sendo absorvida e discutida nos diversos produtos culturais; todavia, ela não está somente atrelada à figura do personagem estrangeiro, sendo também

problematizada pelas tramas que evidenciam as logísticas e técnicas de transporte, as burocracias nos trânsitos, a existência e as motivações às ações dos demais personagens arquetípicos da viagem, etc.

Enfim, partimos do princípio de que todas as coleções literárias impõem um força centrípeta capaz de manter as obras lançadas enquanto volumes rotacionando em torno de um eixo-estruturante. No caso dos romances *Amores Expressos*, tal temática unificadora foi construída pelas narrativas de viagem. Essas, por sua vez, exprimem inquietações das nossas mobilidades contemporâneas.

Para alcançarmos nossos objetivos, no primeiro capítulo da tese – *Coleções literárias: perspectivas para os projetos editoriais contemporâneos* – concentrar-nos-emos nas discussões sobre as diferentes estratégias utilizadas pelas editoras para ocupar mercados, colocando em comparação os projetos editoriais de *best-sellers* e os de coleções. Na sequência, definiremos algumas especificidades das coleções literárias, distinguindo entre as temáticas e as seriadas, mas ambas pautadas naquilo que conceituaremos como uma “estética da interrupção”. Finalmente, o desafio estará concentrado em construir uma genealogia para as coleções literárias brasileiras, desde o século XIX até a contemporaneidade. Ao inserir a coleção *Amores Expressos* em uma perspectiva histórica, aproveitaremos para analisar os dispositivos editoriais que lhe formatam enquanto romances colecionáveis participando de uma totalidade pré-estipulada.

Já o segundo capítulo – *Coleção temática Amores Expressos: polêmicas e inovações no mercado editorial* – será dedicado ao estudo da coletânea em questão, pensando-a enquanto um produto do mercado literário que abarca críticos, produtores culturais, editores, autores e leitores. Ao elaborarmos uma crítica próxima dos acontecimentos, capaz de captar, arquivar e analisar as primeiras reações dos envolvidos no projeto, acreditamos que estamos contribuindo na constituição de uma memória do mercado editorial brasileiro, susceptível de ser, posteriormente, revisitada e colocada em perspectiva pelos estudos futuros. Nesse sentido, retornaremos para melhor analisar algumas polêmicas e inovações que o referido projeto trouxe ao campo literário nacional, focando em seu caráter multimídia, nas posições de campo ocupadas pelos autores e suas obras, nas percepções que os leitores possuem a respeito das produções culturais (*blogs*, documentários, romances) propostas enquanto colecionáveis.

Para além da compreensão sobre a convergência temática entre os romances, pensaremos como a valorização da crítica constrói tensões entre tais obras e autores, construindo um campo de relações de poder ao estabelecer posições hierárquicas. Sendo



assim, veremos quais são as nuances e especificidades das coleções dentro do mercado cultural brasileiro, ao mesmo tempo em que demonstramos que essa é um projeto multimídia e que se tais obras literárias são idealizadas enquanto colecionáveis, logo, devemos perceber como os agentes envolvidos sustentam tal vontade de totalidade. Defenderemos que as críticas literárias devem mergulhar nas estruturas constituintes da coletânea, desconstruindo a percepção de harmonia, simetria e equilíbrio que normalmente se tem a respeito das obras compositórias do *corpus* colecionável.

Tendo fundamentado essas bases que constroem e abalam a ideia de totalidade harmônica proposta pelo termo coleção, no terceiro capítulo – *Narrativas de viagem: estudos para a construção de uma temática literária* – buscaremos compreender quais são os argumentos que sustentam uma escrita sobre as viagens, construindo assim categorias analíticas que nos possibilitem realizar uma literatura comparada. Nessa nossa perspectiva, a literatura de viagem deixa de ser um gênero, com forte influência dos relatos, para se tornar uma temática que perpassa quaisquer formas de enunciação. Nossa preocupação será de perceber quais são tais estruturas argumentativas que sustentam tal temática literária, ou seja, pensar nas *tópicas*<sup>4</sup> que permitam uma análise comparada entre as narrativas que codificam, dão visibilidade e apreendem nos seus enredos aquilo que, por essência, é um fenômeno passageiro, do fluxo e do efêmero, isto é, os deslocamentos tempo-espaciais que influenciam a constituição do corpo/mente do viajante-estrangeiro.

Na sequência, promoveremos proposições a respeito de como os relatos e os romances se assemelham e se distinguem na absorção desses *topoi* de viagem. Essas questões nos darão subsídios para conjecturar alguns traços históricos e tendências da temática de viagem (internacional) na literatura brasileira, demonstrando como *Amores Expressos* é sintomático de um argumento narrativo que já vem sendo esboçado em obras anteriores.

O quarto capítulo – *Escritas da viagem em Amores Expressos: texturas da mobilidade internacional* – buscará analisar o arco da mobilidade de dezessete personagens repertoriados ao longo dos dez romances constituintes da coleção e que encarnam em suas histórias os discursos da viagem.

Com o intuito de perceber como a estrutura da narrativa da viagem sustenta e viabiliza a existência desses romances, servir-nos-emos de três *topoi* constituintes de tal temática e teorizadas no capítulo antecedente: i. o tempo-espaço da mobilidade; ii. motivações e

---

<sup>4</sup> Tópica se refere à “1. Doutrina dos tópicos ou lugares-comuns” (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Verbete: tónica**. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/tópica>. Acesso em: 26 de dezembro de 2015).

consequências da viagem; iii. o corpo lá(r) do estrangeiro e suas relações de *hostipitalidade* com os demais personagens arquetípicos da viagem. Tal tríade nos possibilitará comparar os personagens e seus deslocamentos, detectando recorrências e desvios que, por um lado, identificam a coleção em seus discursos unificadores e, por outro, trazem à tona as especificidade na elaboração do arco narrativo de cada um desses personagens estrangeiros, permitindo-nos dar visibilidade às sofisticções nas *motilidades* presentes em tais obras separadamente.

Com isso, os capítulos ímpares (um e três) são dedicados à constituição das teorias: coleção literária e narrativa de viagem. Por seu turno, os pares (dois e quatro) estão direcionados às análises do objeto, no caso o projeto multimídia *Amores Expressos*. Já as considerações finais trarão apontamentos para futuras pesquisas e reflexões que busquem perceber se a maneira como as obras foram recebidas pelos leitores e críticos – o que denominaremos de *alta e baixa* coleção – poderiam ter relação com a forma como os autores constituíram o deslocamento dos seus personagens-viajantes – o que nomearemos de *motilidade* presente nas obras.

*Amores Expressos* é um projeto capaz de gerar novos romances. Inicialmente, supunha-se que teríamos a composição de 17 obras; todavia, até o momento, foram lançado dez livros, dois foram recusados pela editora e outros cinco ainda aguardam a entrega do original pelos autores. Caso essas obras “faltantes” venham a público, elas provavelmente reorganizariam os discursos ao se inserirem como novidades na coleção. Em outros termos, os posicionamentos nos campos não estão consolidados – não que um dia estarão plenamente, mas poderíamos melhor perceber a trajetória histórica com o afastamento dos anos. Como no diz Umberto Eco (2014, p. 17):

Digamos desde já que o autor contemporâneo é sempre mais difícil. É certo que geralmente existe uma bibliografia mais reduzida, os textos são de mais fácil acesso [...]. Mas ou se faz uma tese remendada, simplesmente repetindo o que disseram outros críticos e então não há mais nada a dizer [...], ou se faz algo de novo, e então apercebemo-nos de que sobre o autor antigo existem pelo menos esquemas interpretativos seguros aos quais podemos nos referir, enquanto para o autor moderno as opiniões ainda são vagas e contraditórias, a nossa capacidade crítica é falseada pela falta de perspectiva e tudo se torna extremamente difícil.

Construir uma nova crítica, a partir de um outro foco interpretativo lançado à coleção *Amores Expressos*, torna-se o nosso principal desafio. E essa empreitada é ainda mais instigante quando percebemos que no universo da coleção multimídia não trabalhamos somente com um autor contemporâneo e o(s) seu(s) romance(s), pois devemos nos debruçar

sobre diversos autores que projetam seus discursos em múltiplos suportes, ocupando posições diferenciadas no campo gerado pela coleção e em diálogos organizados em torno do conceito de viagem. Nessa proposta de uma crítica literária, as análises apontam para a fronteira entre os romances; em outros termos, não estamos buscando descortinar os projetos autorais individuais, mas o projeto editorial da coleção, entendido enquanto discurso construído a partir da totalidade das obras lançadas – o que nos tira da busca das especificidades detalhadas de cada um dos romances e nos lança na empreitada de encontrar os grandes panoramas argumentativos recorrentes/desviantes a respeito da viagem e que sustentam o imaginário de tal coleção.

Mais do que uma investigação literária que realiza aproximações entre obras que referenciam as leituras individuais do pesquisador, o pressuposto da coleção já traz em seu bojo a proposta de uma convergência temática programada entre determinadas obras; assim, no caso das críticas literárias pautadas em coleções, quem dita os textos a serem cotejados não são os pesquisadores, mas o próprio projeto editorial. Por isso mesmo, devido a esta busca por uma visão holística entre os textos que as compõem, os estudos de quaisquer coleções ressonam as premissas de uma literatura comparada, uma vez que essas coletâneas trazem um direcionamento argumentativo que escapa do gosto literário individualizado do pesquisador.

Para darmos conta de capturar o instante presente de tal projeto multimídia, deveremos lançar mão da análise de diversos suportes (reportagens, *blogs* e documentários, romances etc.) que nos possibilitarão compreender o *Amores Expressos* enquanto uma coleção literária dedicada às narrativas de viagem. No entanto, enquanto *project in progress* de uma coleção em construção, deslocamos mais na instabilidade e nas precauções impostas pela areia movediça do que no pragmatismo e segurança de um asfalto – talvez, como veremos, não muito diferente desses personagens estrangeiros que compõem os romances.

Embarquemos.

## CAPÍTULO I: COLEÇÕES LITERÁRIAS: PERSPECTIVAS PARA OS PROJETOS EDITORIAIS CONTEMPORÂNEOS

### 1.1. Percursos editoriais: estratégias para ocupar mercados

Para construir uma história do livro, Roger Chartier (1994) nos diz ser importante a confluência entre três abordagens que, normalmente, são percebidas separadamente; a saber: crítica textual, bibliográfica e histórico-cultural. Para ele, a publicação literária é uma produção cultural, e os seus estudos devem levar em consideração todos os fatores que influenciaram a inscrição do texto em um suporte de leitura, já que "esta encarnação do texto numa materialidade específica carrega as diferentes interpretações, compreensões e usos de seus diferentes públicos" (CHARTIER, 1998, p. 18 e 19). Logo, para além de uma crítica pautada na relação autor-obra ou leitor-obra, falar dos textos é refletir também sobre os processos intermediários que os materializaram enquanto produções culturais de uma época.

Com isso, queremos afirmar que a crítica literária não deveria se sustentar exclusivamente em uma análise do texto, pois a escrita posta em revista está sempre moldurada pelo seu contexto de produção e consumo, já que o valor do literário está

[n]os circuitos [que] determinam as molduras, os *frames* discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular. Do ponto de vista de uma clássica análise textual imanente (disciplina que não estou propondo que seja jogada no lixo), pode não fazer muita diferença a análise prévia dos circuitos. Existe uma interioridade textual passível de ser analiticamente isolada. Já o circuito se refere à interface entre o dentro e o fora. Quando introduzimos o elemento circuito como determinante externo ou fronteiro (enquanto moldura, *frame* do texto), estamos saindo do universo do texto e estamos entrando no universo propriamente discursivo, estamos entrando no universo propriamente da literatura. O literário de um texto é efeito de circuito. O literário é mais atributo do circuito que do texto. Nesse sentido, a noção de circuito assimila perspectivas da estética da recepção e da sociologia da literatura e da vida literária (MORICONI, 2006, p. 152).

Nessa perspectiva, o texto não é um produto final reificado, pois ele faz parte de uma constelação discursiva, situado em uma teia de produções e consumos. Enquanto discurso, a obra é um efeito de poder, o que vale dizer que ela é perpassada por diversas relações de forças. No entanto, a gênese de tudo encontra-se no projeto editorial que opera a passagem do texto manuscrito à obra capaz de ser acessada pelos circuitos que a legitimam, a rechaçam ou a ignoram. Não é recomendável construir uma crítica cultural que o ignore, pois como nos diz Rafael Giraldo (2006, p. 33),

A crítica literária, em realidade, não trabalha com textos mas, sim, com projetos editoriais, no sentido de que somente conhecemos as obras depois de já terem passado pelo processo de seleção, produção e divulgação que realizam as empresas editoriais. Este simples fato, que às vezes acontece de passar despercebido para aqueles que estudam a literatura, põe em evidência o papel vital que jogam os editores no processo literário e nos deveria levar a considerar de maneira mais cuidadosa sua participação no campo<sup>5</sup> [tradução nossa<sup>6</sup>].

Definimos projeto editorial a partir dos dois termos que sustentam o conceito. Projeto é uma ideia que para ser colocada em prática exige uma sequência coerente de ações que culminarão na concretização do produto. De acordo com o *Project Management Institut* (2008, p. 11), “um projeto é um esforço temporário empreendido para criar um produto, serviço ou resultado exclusivo. A sua natureza temporária indica um início e um término definidos”. Sendo perpassado por custos e critérios de qualidade, a natureza de um projeto é o gerenciamento de recursos e de profissionais que visam entregar um produto para um público específico. Por conseguinte, o projeto editorial é o processo temporalmente demarcado que constrói a visibilidade material de um texto e a viabilidade de acesso à leitura da obra resultante, visando um público específico a partir de alguns critérios de qualidade técnica e narrativa. Enfim, podemos dizer que a obra, enquanto materialidade do escrito mais os circuitos que perpassam a sua produção, comercialização e recepção, é o produto final do projeto editorial.

E se todo projeto possui um gerente geral, o editor ocupa esse posto quando pensamos nos projetos de livros. Falando sobre a carreira de um editor, John P. Dessauer (1979, p. 48) nos explica:

a tarefa editorial é basicamente dupla: a seleção de originais e sua preparação para a publicação (editoração). Na primeira fase, o editor escolhe ou recomenda um original após convencer-se de que tem méritos e condições de ser vendável, fatores capazes de justificar a inclusão em seu catálogo. Ou, ainda, pode conceber um projeto e encomendar a um autor a sua realização. Na segunda fase, ele trabalha com o autor para assegurar a melhor apresentação possível do conteúdo e do material.

Retornando à sua etimologia latina, o editor expressa o duplo movimento de “dar à luz” e de “publicar” (BRAGANÇA, 2005, p. 19) sendo, então, um profissional do intelecto e do comercial que garimpa textos e busca autores para inseri-los no processo comercial do livro. Reforçando essa percepção, Dessauer (1979, p. 36) menciona que “o verdadeiro editor

<sup>5</sup> “la crítica literaria en realidad no trabaja con textos sino con proyectos editoriales, en el sentido de que solamente conocemos las obras después de que han pasado por el proceso de selección, producción y divulgación que realizan las empresas editoriales. Este simple hecho, que a veces suele pasar desapercibido para quienes estudiamos la literatura, pone en evidencia el papel vital que juegan los editores en los procesos literarios y nos debería llevar a considerar de manera más cuidadosa su participación en el campo”.

<sup>6</sup> A partir de agora, todo texto em português, seguido de sua versão em língua estrangeira em nota de rodapé, terá sido traduzido por nós. Desta forma, com a intenção de evitarmos redundâncias, o termo “tradução nossa” não mais será empregado nestes casos (e somente situações excepcionais serão explicitadas em notas de rodapé).

move-se com a mesma facilidade tanto no mundo do intelecto e da arte como no mundo comercial", tornando-se o intermediário nas negociações entre os autores – produtores situados no campo literário – e os empresários que ocupam posições dominantes no campo do poder (econômico, político, religioso, moral etc.) e que tentam impor suas regras a tal campo da produção cultural que se deseja autônomo. Se, desde os primórdios, o editor é um negociador entre os interesses estéticos e os comerciais, o resultado de suas decisões é a constituição de obras visíveis e viáveis que podem estar próximas do subcampo autônomo da produção cultural restrita (arte pela arte cuja legitimação autoral é realizada pelos seus pares) ou do subcampo heterônomo da grande produção cultural (em que o autor e suas obras são validadas pelo mercado):

Segundo o *princípio de hierarquização externa*, que está em vigor nas regiões temporalmente dominantes do campo do poder (e também no campo econômico), ou seja, segundo o critério do *êxito temporal* medido por índices de sucesso comercial (tais como a tiragem dos livros, o número de representações das peças de teatro etc.) ou de notoriedade social (como as condecorações, os cargos etc.), a primazia cabe aos artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos pelo ‘grande público’. O *princípio de hierarquização interna*, isto é, o grau de consagração específica, favorece os artistas (etc.) conhecidos e reconhecidos por seus pares e unicamente por eles (pelo menos na fase inicial de seu trabalho) e que devem, pelo menos negativamente, seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do ‘grande público’ (BOURDIEU, 1996, p. 246) [grifos do autor].

Todavia, se ao longo da história as funções do editor mantiveram-se praticamente estáveis, o modo como as executa vem se modificando de acordo com seus interesses pessoais e as possibilidades ofertadas pelos meio literário e econômico onde se insere para negociar a realização de seus projetos livrescos.

Se levarmos em consideração esses pressupostos, podemos perceber 03 principais momentos de posicionamento do editor brasileiro *vis-à-vis* à constituição do campo literário e econômico a partir do qual operava: (1) *o editor-hifenizado* – o próprio autor, impressor ou livreiro, nos primórdios da imprensa no início do século XIX; (2) *o editor independente*, que surge como um agente intermediário ocupando uma cargo empresarial específico na segunda metade do século XIX e, mais intensamente, ao longo do século XX, desvinculando-se das funções da tipógrafo, livreiro e escritor; (3) *o editor sem autoridade* que divide suas funções decisórias com os profissionais administrativos das casas editoriais – gerentes de marketing, finanças, etc. – a partir das últimas décadas do século XX.

Ao longo do século XIX, há um paulatino surgimento do sistema literário brasileiro, principalmente devido à chegada da família real portuguesa e ao progressivo estabelecimento legalizado das gráficas no período imperial. E, embora a palavra editor tenha aparecido nos

dicionários de língua portuguesa em 1813 (CUNHA, 1982), tal profissão autônoma no mercado de livros ainda estava se constituindo, e para sermos mais exatos deveríamos denominá-los de maneira hifenizada, como “escritor-editor”, “livreiro-editor” ou “impressor-editor”. O que se percebia era o cargo de coordenador dos projetos editoriais sendo ocupado pelos intelectuais, muitos imigrantes europeus, o que tornava a decisão sobre o que publicar uma tarefa independente do gosto dos leitores populares, uma vez que tais obras tinham uma baixa tiragem e com seu circuito de difusão restrito a uma comunidade que frequentava salões, cafés e livrarias. O editor hifenizado elegia as obras que publicaria a partir de critérios pautados no gosto que compartilhava com a pequena elite letrada, que era sua clientela.

Já na segunda metade do século XIX, o campo literário brasileiro começou a se tornar autônomo, levando a profissão de editor a se moldar enquanto posição independente a ser ocupada no sistema literário. Surgindo enquanto editor independente, sem hífen, tal profissional estabeleceu um campo de atuação desvinculado das gráficas, dos livreiros e dos escritores que passou a representar, construindo seu campo a partir de uma dupla inserção, já que não ignorava os interesses econômicos, mas buscava conciliá-los com a construção de um projeto cultural e estético na seleção das obras que comporiam o catálogo de sua empresa de edição. O projeto editorial deveria harmonizar os interesses autorais com uma coerência cultural-ideológica estipulada pelo editor para a sua linha de publicações. Como sugere Dessauer (1979, p. 36), mais do que perguntar "isto venderá?", o editor deveria se indagar: "isto ajudará a construir e a manter nossa marca, de modo que dentro de dez anos nossos livros sejam recebidos com interesse e confiança, e os livros que publicamos há dez anos ainda estejam vendendo devido ao seu significado duradouro?".

Nas últimas décadas do século XX, as multinacionais, que adquirem as editoras familiares, fazem com que a América Latina entre na era dos conglomerados e do capital:

Desta forma, uma questão central com relação ao passado é a transformação do processo e ofício de edição, o que leva necessariamente a uma mudança nas instâncias de “legitimação” da qualidade das obras, que agora vai depender não somente do gosto do editor mas também de questões relativas ao consumo, às características da demanda leitora, aos temas da moda em um determinado momento e lugar, às questões de marketing, à percepção do mercado, às possibilidades de difusão e circulação da obra em âmbito nacional e regional, à negociação de direitos autorais, etc<sup>7</sup>. (GIRALDO, 2006, p. 45).

---

<sup>7</sup> “De esta forma, una cuestión central con relación al pasado es la transformación del proceso y oficio de edición, lo que lleva necesariamente a un cambio en las instancias de ‘legitimación’ de la calidad de las obras que ahora va a depender no solamente del gusto del editor sino también de cuestiones relativas al consumo, a las características de la demanda lectora, a los temas de moda en un determinado momento y lugar, a encuestas de marketing, a la percepción de mercado, a las posibilidades de difusión y circulación de la obra en el ámbito nacional y regional, a la negociación de derechos de autor, etc.”.

Nesse novo contexto, o editor latino-americano (brasileiro, inclusive), ainda que continue filtrando as obras, perde sua autonomia e autoridade, compartilhando suas funções decisórias com outras instâncias empresariais, uma vez que o poder de deliberação sobre o que é publicável ocorre nos cargos de gerência ocupados por profissionais das finanças, de operação e de marketing, “onde se analisam fatores que não passam somente pela qualidade artística das obras mas que também incluem questões relativas à demanda e ao possível retorno financeiro do investimento editorial<sup>8</sup>” (GIRALDO, 2006, p. 44).

Nessa percepção do livro enquanto projeto comercial que deve gerar lucros ao se tornar vendável, algumas casas editoriais tornaram-se “esquizofrênicas”, possuindo em seu catálogo textos que as vezes se contradizem em termos de coerência ideológica, afinal, “a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral” (JAMESON, 1997, p. 30), o que busca projetar constantemente novos produtos no mercado para manter a sensação de novidade. Na verdade, tornando-se multinacionais e visando todos os públicos, algumas dessas empresas criaram selos<sup>9</sup> para direcionar os leitores-consumidores, rebaixando a coerência da linha cultural-editorial ao nível das unidades produtivas construídas à base do marketing, o que faz, inclusive, que um mesmo autor tenha sua obra publicada em selos distintos pela mesma empresa editorial, dependendo do público visado e, conseqüentemente, na estratégia comercial pretendida. Sendo divisores ideológicos e demarcadores de segmento de mercado, os selos das editoras operam em uma cultura do *mainstream*; e aos moldes das outras empresas midiáticas estudadas por Frédéric Martel (2012), algumas inclusive dedicam um braço operacional aos formatos alternativos, com o carimbo de “literatura independente” sendo parte desta “batalha mundial pelo conteúdo”. Por conseguinte, cada selo de uma editora representa um mercado consumidor de leitores, e a estratégia se pauta na construção de *best-sellers* para cada um desses segmentos, levando em consideração o conceito de alta vendagem para cada nicho.

Historicamente, percebemos que o projeto editorial avançou das produções restritas em direção às produções de massa, adquirindo maior dependência econômica. Enquanto vinculado aos interesses empresariais, neste terceiro e contemporâneo momento, o projeto

---

<sup>8</sup> “donde se analizan factores que no pasan solamente por la calidad artística de las obras sino que incluyen cuestiones relativas a la demanda y el posible retorno financiero de la inversión editorial”.

<sup>9</sup> Aqui, vale ainda ressaltar os conglomerados que surgiram a partir dos anos 1980: os processos de fusão transformaram as recém-adquiridas em selos da editora-matriz. Por exemplo, o Grupo Editorial Record comprou a Ed. Civilização Brasileira em 2003, tornando-a um selo para a publicação de clássicos da economia, sociologia e de outras áreas acadêmicas. Já a Ed. José Olympio passou a integrar o mesmo grupo em 2001, sendo desde então o selo responsável pela publicação dos clássicos da literatura brasileira. Enquanto isso, o selo Galera Record, criado em 2007, é direcionado a uma literatura jovem, para leitores entre 12 e 30 anos.



editorial é, acima de tudo, uma proposta comercial, pautado primordialmente no vendável, havendo um direcionamento para o subcampo heterônomo da grande produção cultural, cujos valores externos do mercado, com suas planilhas administrativas que visam reduzir os riscos financeiros, hierarquizam e definem o que é publicável. É claro que essa tendência faz surgir pequenas editoras independentes, periféricas ou consideradas coletivos de escritores, focadas em nichos e com a baixa circulação de seus livros direcionados a públicos específicos, muitas das vezes pautadas em divulgar autores e dar voz aqueles grupos sociais marginalizados que pouco frequentam as grandes editoras *mainstream*. Mas, enquanto reação, tais “incubadoras literárias” (COLONETTI, 2014) também se integram ao macroprocesso da indústria do livro, pois muitas das vezes servem como celeiro de novos autores e narrativas a serem posteriormente cooptados e alavancados pelas principais editoras, afirmando assim a supremacia dos conglomerados editoriais que dominam o mercado.

É essa interferência administrativa, em questões que inicialmente seriam exclusivas do âmbito da arte, que faz com que Giraldo (2006, p. 41) comente que o papel das editoras pode até ser desprezado por alguns escritores e críticos que colocam a obra como objeto central de suas discussões; no entanto, estes que assim se comportam “esquecem que sem as empresas editoriais esta obra não existiria realmente, nem para a crítica nem para os leitores<sup>10</sup>”.

Esses gerentes, para além da valorização estética das obras, têm suas decisões de publicação pautadas nos riscos financeiros, definidos, principalmente, sobre o número de tiragens, pois a estratégia de venda deseja lançar obras que tenham o maior rendimento em um menor prazo possível – “[...] parece que existe um lema geral sobre a vida útil de um livro: ‘...o que não se paga em seis meses, morre<sup>11</sup>’” (GIRALDO, 2006, p. 44). Por isso, há uma preferência por títulos que permitam uma tiragem igual ou superior a cinco mil exemplares<sup>12</sup>, em que cada projeto editorial deve gerar seus próprios lucros e ser pensado em sua individualidade financeira, evitando que um lucrativo injete dinheiro em outro menos

---

<sup>10</sup> “olvidan que sin las empresas editoriales esa obra no existiría realmente, ni para la crítica ni para los lectores”.

<sup>11</sup> “[...]parece que existe una consigna general sobre la vida útil de un libro: ‘...lo que no se pague en seis meses muere’”.

<sup>12</sup> Falando sobre o panorama brasileiro contemporâneo, Pellegrini (2001, p. 82b) afirma que “apesar do crescente número de edições de títulos novos, os exemplares para cada tiragem continuam estacionados, há décadas, na casa dos 2 ou 3 mil, isso sem levar em conta as exceções, como, por exemplo, Jorge Amado e o recordista Paulo Coelho”. Uma das justificativas dadas para esta baixa tiragem é que os livros brasileiros custam caro; porém, há aqueles que argumentam ao contrário - que os livros custam caro porque vendem pouco: “Para o articulista do *Jornal da Tarde*, ‘é mentira a velha história de que brasileiro não lê. Não lê (ou não compra) porque o livro é caro e a renda é baixa. Fosse o contrário, haveria leitores’. E continua, apresentando argumentos que identificam a raiz do problema: ‘Nenhum editor tem prejuízo por menos que um livro venda, porque, outro segredo que ninguém conta, o livro custa às vezes um décimo, no mínimo um quinto do que se cobra do leitor. Fazer livros custa barato. O que sai caro é vendê-lo. E uma tiragem-padrão de 3 mil exemplares, tudo o que se vende a partir do 601º exemplar é lucro. Eis aí um exemplo cabal do capitalismo sem risco’” (PELLEGRINI, 2001, p. 83a).

vantajoso em termos de desempenho econômico, atitude essa que bloqueia as ousadias no lançamento de obras esteticamente inovadoras e que possam causar prejuízos ao caixa da empresa. Na realidade, cada livro é desenvolvido levando em consideração seu próprio ciclo de vida, cujas fases possibilitam desafios e oportunidades de lucro.

Enquanto perpassado por um ciclo de vida, o livro-produto tem seu projeto editorial estruturado nas seguintes fases: i. introdução, quando é produzido e se inicia a comercialização, ainda com baixa procura; ii. crescimento, que ocorre quando o produto se torna conhecido no mercado, ganhando publicidade; iii. maturidade, quando a venda se estabiliza; iv. declínio, que condiz com uma redução gradual das vendas, forçando uma mudança no projeto e nas estratégias de venda, ou a sua completa eliminação do mercado. Como nos diz Kotler (2000), essas fases podem durar anos ou alguns meses, dependendo do produto, e a principal função do marketing é reduzir a fase de introdução, a partir da construção de expectativas, e evitar o declínio, renovando o produto-livro com novas versões, publicidades e transposições midiáticas capazes de alavancar a retomada de vendas, seja para o mesmo público seja pela ampliação da base do mercado consumidor.

Para atingir tais expectativas de manutenção do lucro, o mercado editorial se apropria primordialmente de duas estratégias: a denominada “cauda longa” (ANDERSON, 2006), no sentido de que uma obra de nicho é capaz de se manter ao longo de vários anos com uma venda constante, e por isso o ápice da comercialização (que indicaria o início do declínio) não chega facilmente – esse seria o caso de obras literárias consideradas clássicas e que compõem o acervo de determinadas editoras (e.g. obras de Machado de Assis). Na outra ponta, teríamos os “best-sellers”, consideradas obras “arrasa-quarteirões” direcionadas ao maior número de público possível. É a essa segunda tendência do ciclo de vida dos livros no mercado editorial que nos dedicaremos a comentar na sequência.

Tentando reduzir a fase inicial de inserção do livro no mercado, a contratação de autores já conhecidos do público ou de celebridades que se tornam autores é uma maneira de fazer com que a obra tenha seu apelo estético-comercial surgindo do circuito midiático (e não necessariamente do próprio texto). Porém, seja de celebridades, de autores populares ou escritores desconhecidos, o lançamento de obras com potencial de se tornar *best-sellers* passa a ser a melhor estratégia econômica: ao mesmo tempo que aumenta a tiragem e reduz os custos de produção, distende o ciclo de vida do produto, gerando um circuito de auto-alimentação promocional que pode levar às premiações e derivações do enredo para outras mídias (principalmente filmes e televisão), o que retroalimentará o ciclo a partir da vendagem

de novas edições (de bolso, comentadas, de luxo...) e outros ganhos com direitos legais sobre o conteúdo.

Em suma, o que os projetos editoriais contemporâneos cooptados pelo campo do poder econômico buscam construir são obras *best-sellers*<sup>13</sup>, pois estas permitem um retorno financeiro com menor risco em um tempo relativamente curto. Essas obras a serem legitimadas pelo grande público geralmente relegam a inovação da linguagem a um segundo plano, replicando fórmulas literárias já comprovadas como garantias de sucesso, tais como os romances folhetinescos policiais, de aventura, amorosos e de ficção científica, tidos como aqueles com maior apelo popular e com enredo de fácil transposição para outras mídias (SODRÉ, 1985). E, sendo livros de alta-vendagem, legitimados externamente pelas forças do campo de produção cultural via presença em listas dos mais vendidos e com resenhas favoráveis, acabam por atrair o interesse do leitor médio, o que abastece o ciclo de comercialização e, em futuras edições, permitem à editora estampar na capa frases de apelo do tipo “mais de 1.000.000.000 exemplares vendidos em todo o mundo”, “apontado como o romance do ano pelos jornais X e Y”, “ganhador do prêmio Z”; enquanto a contracapa traz frases de impacto proferidas por críticos e celebridades que enaltecem a obra manuseada pelo consumidor em livrarias.

Nessa situação de projetos editoriais que visam construir obras que ocupem o mercado, vemos que os *best-sellers* são normalmente mencionados, enquanto as coleções literárias acabam passando despercebidas. Todavia, cremos que ambas surgem como modelos de venda cujos projetos editoriais estão permeados por interesses mercadológicos. Tanto os *best-sellers* quanto as coleções são estratégias de marketing que constituem uma “comunidade imaginada de leitores<sup>14</sup>”: aqueles porque estampam na capa dos livros, e replicam em resenhas comerciais que circulam nas mídias promocionais, o sucesso e quantidade de leitores envolvidos com a narrativa; estas porque constroem no suporte do livro uma ideia de volume

---

<sup>13</sup> Dessauer (1979) faz um comentário interessante a esse respeito. Diz ele que, dentro da indústria cultural, a alta vendagem de livros deve ser relativizada perante outros produtos culturais heterônomos: os *best-sellers* são primos pobres dos *blockbuster* e dos *hitparades*, já que os filmes e as músicas atingem uma maior base de consumidores do que os livros. Assim, quando falamos de livros com alta número de venda, esta expressividade só tem importância dentro do sistema literário, e se demonstra modesta no total das produções do campo cultural de conteúdo heterônimo.

<sup>14</sup> Aliás, a construção de comunidades de leitores é uma estratégia antiga de marketing: tendo seu início nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, com os clubes de livros e vendas por catálogo (DESSAUER, 1979), atinge hoje novas possibilidades com os *fans-fictions* e grupos de discussão na internet cujas próprias editoras fomentam ou apoiam. Essa mesma comunidade imaginada de leitores também estaria presente nas vendas de nichos proporcionadas pela estratégia de “cauda longa”: poucos leitores, que se consideram iniciados, estão susceptíveis a verem nos outros leitores com gosto parecido a partilha de um código de acesso restrito fundador de uma fraternidade literária.

consumido em sequência, transformando o consumidor em um colecionador, inculcando, nele, o sentimento de se fazer parte de um grupo seleto e restrito.

Na realidade, obras *best-seller* e de coleção operam, cada uma à sua maneira, com o sentido de totalidade que transmitem ao leitor. Aquela quer ser exclusiva, e por isso se torna virtualmente completa em si mesma. Já a coleção traz a consciência de que cada obra é apenas a peça de um quebra-cabeça, e por isso a seleção dos livros que compõem os volumes representa a vontade de reconstituir uma totalidade temática cujas obras individuais não dão conta. Lá, a obra individual e egoísta, aqui, uma certa humildade e coletividade de apoio mútuo.

No mais, se o projeto editorial de um *best-seller* tende ao lançamento repetido da mesma obra em diferentes mercados, o de coleção vislumbra lançamentos escalonados e de obras diversas, dispersos em tempos demarcados e ritmados. E isso traz a ideia de um projeto editorial de longa duração no qual, no final desse processo de múltiplas publicações, emerge aquela totalidade temática prevista, que se já existia virtualmente desde a primeira publicação vinda à público, só se realiza concreta e plenamente no último lançamento.

Diferentemente desses *best-sellers* que surgem em suas individualidades, os lançamentos de tempos em tempos das obras de uma coletânea propõem (mas não necessariamente alcançam) a construção de um público fiel de leitores envolvidos emocionalmente e que impulsionam compras sequenciais capazes de ampliar o ciclo de vida do produto, já que um volume lançado hoje acaba por renovar o interesse naqueles publicados anteriormente. Nesse universo de infindáveis publicações em que cada novo livro busca se destacar nas livrarias e nas resenhas de periódicos, o projeto editorial de coleções é uma estratégia também de visibilidade, pois se o ditado popular nos diz que “a união faz a força”, nesse contexto uma obra ilumina e reacende o interesse pelas outras. E a coleção, que supostamente seria um ato individual e reflexivo, passa a ser organizada pelo mercado como uma atitude incentivada de consumo, sendo dependente de um poder econômico que norteia os critérios compositórios do conjunto das obras.

Por isso, compreendemos os *best-sellers* e as coleções como uma proposta de distinção na inserção de livros-mercadorias no circuito de consumo literário, participando com afincado do subcampo das produções culturais direcionadas a um grande público, ainda que segmentado a partir de macro-critérios. E se ambas as formas de ocupar e ordenar o consumo do mercado de livros podem ser vistas separadamente, também é possível perceber suas interposições: alguns livros de determinada coleção podem se sobressair e se tornar um *best-seller*, talvez impulsionando a venda dos outros que compõem sua cadeia de volumes – foi o

que ocorreu com o livro *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, para a coleção *Plenos Pecados*, que foi campeão de vendas em 1999 e ficou semanas na lista dos mais vendidos de várias revistas (PELLEGRINI, 2001). Por sua vez, muitas coleções se sustentam a partir da ideia de clássicos literários e na reedição em volume de obras que já foram, na época de seu lançamento, consideradas também *best-sellers* – este foi o caso da coleção *Grandes Sucessos*, lançado pela Ed. Abril nos anos 1980 e que objetivava reeditar obras de grande vendagem em diversos anos anteriores<sup>15</sup>. Há, finalmente, coleções *best-sellers*, como as obras em volume de *Harry Potter*, a trilogia *Jogos Vorazes* e o ainda em produção, já com cinco livros lançados, as *Crônicas de Gelo e Fogo*.

Em comum, tanto os *best-sellers* quanto as coleções organizam a posição no campo literário da(s) obra(s) com as quais operam. E posto que são inovações de mercado, costumam sofrer as intolerâncias da crítica acadêmica, principalmente no que tange à associação de tais modelos editoriais a uma falta de autonomia do escritor que passa a ganhar dinheiro com sua escrita, ora tendo sua obra desvalorizada porque vende muito (caso principal dos *best-sellers*) ora porque aceitou escrever sob encomenda (estratégia contemporânea de algumas coleções temáticas e presente em certos *best-sellers*). No final, o que ambos os argumentos discutem é a transformação do escritor em um profissional remunerado e, por conseguinte, a emergência da literatura-mercadoria – vendida em quantidade e produzida com pressupostos de terceiros (os editores) que funcionam como chefes da escrita.

Na realidade, ninguém nos parece ser contra o autor receber honestamente pela sua obra, o que norteia este imbróglio da crítica é a percepção sobre qual seria o momento mais adequado para o autor lucrar e criar o pacto de publicação com o editor: antes ou depois da obra pronta? Se for antes, o problema se encontra no dom criativo racionalizado pelo valor de troca, passando o escritor a desenvolver sua obra a partir de pressupostos contratuais (prazo de entrega, valor cobrado, temáticas impostas, etc.); se for depois, entramos em outra questão: se é permitido ganhar dinheiro, existiria um limite máximo para que o autor não se torne conhecido o suficiente ao ponto que sua obra seja considerada *best-seller* e sua literatura de fácil compreensão pelo público?

Escrita e mercado, como se esses termos fossem diametralmente opostos. Portanto, o escritor inspirado e que cria a partir de uma fruição da dádiva não poderia comercializar seu

---

<sup>15</sup> Poderíamos também pensar, por exemplo, na relação entre os livros considerados de nicho e as suas inclusões em coleções temáticas. Em determinados momentos, livros de vendagem constante – “cauda longa” – podem vir a participar de um projeto de coleção, como ocorre com os clássicos. Em outros momentos, a coleção também pode ser publicada por coletivos ou editoras independentes, constituindo coletâneas com temáticas e autores periféricos, como é o caso dos *Cadernos Negros* lançados pelo grupo *Quilombhoje Literatura*.

talento, sobre o risco de perder a própria inspiração, já que estaria abandonando o Eros para se entregar ao Logos. Por isso,

quanto mais permitirmos que tal 'arte-commodity' defina e controle nossos talentos, menos criativos seremos, tanto como indivíduos como quanto sociedade. O verdadeiro comércio da arte é a troca de doações, e enquanto tal comércio puder prosperar em seus próprios termos, continuaremos a herdar seus frutos, os frutos da doação. Falo aqui do espírito criador cuja fertilidade não é exaurida pelo uso, do sentido de plenitude que caracteriza toda transação erótica, do repositório de obras que podem servir como agentes de transformação e do sentimento de que vivemos em um mundo habitável - isto é, a percepção de nossa solidariedade com o que quer que consideremos ser a fonte dos dons e dádivas que recebermos, seja ela a comunidade, seja a espécie, sejam os deuses. Contudo, nenhum desses frutos será nosso se transformarmos nossa arte em puro empreendimento comercial<sup>16</sup> (HYDE, 2010, p.247).

Como conciliar a ideia da criação enquanto dádiva (e que por isso deve ser distribuída gratuitamente para que o *genius* continue a nos proporcionar mais e outros dons criativos) com a vontade de se viver financeiramente de sua arte? Em outros termos, como unir a ideia de dom com a de comércio e lucro, como relacionar valor de uso com valor de mercado? Lewis Hyde (2010) não aborda essa questão, mas cremos que a resposta está na circularidade da dádiva: o autor, ao contratar um agente literário ou um editor, cria um intermediário na relação dele com o mercado. Esse agente/editor, ficando responsável pelas questões mundanas do comércio e do lucro, cria uma barreira de proteção para o artista, que assim consegue manter sua aura de criador desinteressado e que vive para criar (e não pra vender, já que isto foi terceirizado no seu processo). Na relação autor - agente literário - editor - mercado, a dádiva do autor se converte em mercadoria sem passar por ele; assim, o autor lida com seu leitor, e os agentes e editores com seus clientes consumidores. Aliás, Pierre Bourdieu (1996, p. 245), ao defender suas ideias sobre o campo literário, nos diz que quando esse se torna autônomo, passa a operar com uma lógica econômica invertida, em que “aqueles que entram têm interesse no desinteresse”, e assim a prova da autenticidade (qualidade) de uma estética textual estaria desvinculada de uma compensação financeira que provesse o autor. Não podendo se “contaminar” pela lógica do mercado, os escritores do campo literário

---

<sup>16</sup> Nos estudos sobre a dádiva, o termo *gift* é usado em um sentido duplo: se no inglês significa “presente”, no alemão é “veneno”, demonstrando com isso que o dom (presente) que não circula, ao ser retido e transformado em posse, acaba por envenenar o seu hóspede que não quis se tornar anfitrião. Por conseguinte, o artista deve também permitir que sua obra circule, pois enquanto dom, se ele não torná-la pública, acabará por se envenenar, matando sua criatividade. Sendo a arte um dom, é dando que se recebe, é propagando a criação que o artista continua a criar sempre: "se a doação não se consumir, o espírito criador se consome. Quer se trate de salmões, pássaros, poesia, sinfonias ou conchas de Kula, a dádiva, seja ela qual for, precisa se manter em movimento para gerar outras dádivas. Pintar uma tela não esvazia a pessoa da capacidade de criar. Ao contrário, é o talento não usado que se perde ou se atrofia, e doar uma das nossas criações é a maneira mais garantida de invocar a próxima" (HYDE, 2010, p.230).

precisam dos editores, já que é através dessas “personagens duplas” que “a lógica da ‘economia’ penetra até o coração do universo da produção”. Esses editores, para se situarem no interstício entre o dentro e o fora do campo literário,

Precisam reunir disposições inteiramente contraditórias: disposições econômicas que, em certos setores do campo, são totalmente estranhas aos produtores, e disposições intelectuais próximas das dos produtores, dos quais podem explorar o trabalho apenas na medida em que sabem apreciá-lo e valorizá-lo. De fato, a lógica das homologias estruturais entre o campo dos editores ou das galerias e o campo dos artistas ou dos escritores correspondentes faz com que cada um dos ‘vendilhões do templo’ da arte apresente propriedades próximas das de ‘seus’ artistas ou de ‘seus’ escritores, o que favorece a relação de confiança e de crença na qual se baseia a exploração (podendo os negociantes contentar-se em apanhar o escritor ou o artista em seu próprio jogo, o do *desinteresse estatutário*, para obter dele a renúncia que torna possíveis seus lucros) (BOURDIEU, 1996, p. 245).

O artista se blinda e entrega essas questões mundanas aos intermediários, como seus agentes literários que negociam com os editores, distribuidores e livreiros; ou seja, “ele vendeu a alma a Deus, e os demais venderiam a mesma alma ao diabo sem que ele soubesse” (CARPINEJAR, 2007, p. 35b). Por isso, devido a essa falta de profissionalização, do não poder declarar publicamente o preço de seu trabalho, Bernard Lahire (2009) nos diz que embora haja um mercado do livro, os escritores, que são o centro dessa economia literária, não são computados entre os “profissionais do livros” (livreiros, editores, agentes literários, bibliotecários, etc.). Na verdade, esse argumento corrobora com aquele de Walter Benjamin (1994), quando ele nos fala que os intelectuais, escritores inclusos, não fazem parte de uma classe específica pois são “caracteriológicos”.

No caso da alta vendagem há, normalmente, um descompasso entre o que a crítica (acadêmica, de jornais, dos próprios escritores...) julga como sendo de qualidade e aquilo que o mercado situa como tal, já que a intelectualidade usa de critérios valorativos pertencentes ao subcampo da produção restrita para julgar as obras vinculadas ao subcampo mercadológico, o que gera uma relação inversamente proporcional entre quantidade e qualidade: quanto mais se vende, menor seria sua qualidade literária. Dessa forma, cria-se uma escala que vai da baixa à alta literatura: de um lado, a literatura heterônoma de massa e de entretenimento, do outro, a autônoma de vanguarda e culta. Não ignoramos que esses projetos editoriais heterônomos são formatados enquanto estratégias comerciais de maximização dos lucros, porém, unir qualidade e quantidade desta maneira dicotômica que faz digladiar mercado e crítica especializada não nos parece o melhor caminho, pois utiliza critérios de um subcampo para julgar um outro.

Aliás, a pergunta que Resende (2010, p. 106) propõe em seu artigo é sintomática dessa hierarquização: “como produzir, então, uma literatura que se imponha entre leitores brasileiros, seja reconhecida, primeiro pelo universo editorial e, depois, pela crítica, e, se possível, que venda?”. Em sua indagação, percebemos que a crítica especializada deve vir primeiro enquanto construtora do valor literário, e “se possível” a obra pode até vender posteriormente. Nessa pergunta, a pesquisadora criou um filtro intelectual de valorização estética que, como já sugeriu Carpinejar (2007, p. 36a/b) “tenta mandar no público. Pois, coitado, não tem sustância cultural para escolher” (CARPINEJAR, 2007, p. 36a/b); e ao renegar a vendagem a um segundo momento que nem tem que necessariamente ocorrer, construiu inclusive um lugar para o autor: ele não deve viver economicamente de suas criações artísticas.

Estes tipos de discursos são sintomáticos do campo da produção cultural, pois a disputa entre a restrita e a de ampla circulação é, nada mais, do que a busca pelo direito de legitimar o que é literatura e os critérios de entrada e permanência de autores recém-chegados ao campo. Sendo obras que representam tomadas de decisão distintas, seus circuitos de legitimação também deveriam se diferenciar: na arte pela arte são os pares que constroem seu valor, enquanto na arte de mercado fica tal função a cargo dos agentes externos ao campo literário propriamente dito; neste, qualidade vem atrelado à ampliação da base de leitores, e por isso os *best-sellers* e determinadas coleções representariam a glorificação da produção engajada pelo mercado. E enquanto as produções restritas operam suas mudanças de maneira autônoma – “vale dizer que o que sobrevém no campo está cada vez mais ligado à história específica do campo, logo, cada vez mais difícil de *deduzir* diretamente do estado do mundo social no momento considerado” (BOURDIEU, 1996, p. 274) [grifo do autor] –, por seu turno, as produções de massa pautam as suas escritas em fatores externos:

A homologia que se estabelece hoje entre o espaço de produção e o espaço de consumo está no princípio de uma dialética permanente que faz com que os mais diferentes gostos encontrem as condições de sua satisfação nas obras oferecidas que são como que a sua objetivação, enquanto os campos de produção encontram as condições de sua constituição e de seu funcionamento nos gostos que asseguram – imediatamente ou a prazo – um mercado para os seus diferentes produtos (BOURDIEU, 1996, p. 282).

Em outros termos, a produção cultural restrita deveria ser julgada pelos valores estéticos autônomos deste subcampo, enquanto o da grande produção pelas questões estéticas específicas deste outro subcampo mais heterônomo. Enquanto Bourdieu (1996) nos diz que as inovações – os espaços dos possíveis – do campo são construídas através de uma trajetória acumulativa, avançamos para sugerir que o mesmo deve ser pensado a partir de cada um dos



subcampos: assim, os valores estéticos de cada subcampo devem ser procurados dentro de suas fronteiras, e não mirando o outro lado. E, na realidade, se pensarmos em Benjamin (1994), não há nada de errado em uma obra dependente, pois essas estariam engajadas em uma tendência política e, conseqüentemente, estética de uma época:

Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à técnica literária das obras [...]. Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária, é possível agora dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária (BENJAMIN, 1994, p. 122).

Para além do juízo de valor sobre avanço e retrocesso, pois sabemos a linha defendida por Benjamin, o que a citação nos diz é que a obra não simplesmente fala a favor, ela opera dentro do próprio sistema ao qual anuncia, tornando-se orgânica às causas pelas quais luta ao captar a estética contemporânea de onde surge enquanto enunciação. O autor não tem autonomia para escrever o que bem quiser, e assim ele deve optar em qual causa se engajará em suas escritas: de um lado, temos os escritores burgueses, que ao produzir uma obra de diversão atendem ao interesse da classe detentora dos meios de produção; do outro, os escritores progressistas que se direcionam a luta de classe e obedecem à uma tendência, estando com isso a favor do proletariado. De qualquer modo, nessa percepção benjamiana, a estética autoral nunca deveria ser autônoma, posto que deveria estar em diálogo com o mundo da produção; e se ele defende a literatura engajada com o proletariado, Antonio Gramsci (*apud* MEYER, 1996, p. 412), na obra *Letteratura e vita nazionale*, defenderá a literatura de alta circulação, pois

A assim chamada literatura mercantil [...] é uma seção da literatura popular-nacional: o caráter mercantil (comercial) nasce do fato de que o elemento *interessante* não é *ingênuo, espontâneo*, originado por uma concepção artística, mas é procurado de fora, mecanicamente, industrialmente dosado, como elemento certo de um sucesso *imediato*. De qualquer forma, isso significa que nem mesmo a literatura comercial deve ser desdenhada pela história da cultura: pelo contrário, ela tem, precisamente desse ponto de vista, um grandíssimo valor, porque o sucesso de um livro comercial indica (e muitas vezes é o único que existe) qual é a *filosofia da época*, isto é, qual é a massa de sentimentos e de concepções do mundo preponderantes na multidão *silenciosa*.

A partir de uma trajetória acumulativa de posições e possibilidades, é perceptível que o sucesso da literatura comercial não estaria somente vinculada a uma estratégia de mercado, mas também ao escritor que conseguiu captar os anseios de uma época ao qual ele também

faz parte e que compartilha com seus leitores. Consequentemente, seus livros também vendem porque suas técnicas, estéticas e conteúdos narrativos foram capazes de conciliar as possibilidades impostas pelo campo literário com um *zeitgeist* experimentado pelos seus leitores; e isso significa que tais obras atendem a um público que vê a qualidade atrelada a uma leitura projetiva – ainda para Gramsci, tal literatura mercantil representa sua época porque é narcótica e possibilita evasões, expurgando sentimentos e operando catarticamente: “o romance de apêndice substitui (e, ao mesmo tempo favorece) o fantasiar do homem do povo, é um verdadeiro sonhar de olhos abertos” (GRAMSCI *apud* MEYER, 1996, p. 412).

Para além de uma alta ou baixa literatura focada no número de vendas, devemos pensar quais anseios dos leitores e espíritos de época os autores de *best-sellers* captam em seus escritos. Sem falar que muitas das vezes o autor escreve sua obra sem visualizar que ela se tornará um fenômeno editorial, o que nos levaria a perguntar: a obra deveria ser julgada também pela intenção do autor ou somente pelo seu contexto de consumo? Para além do consumo há ainda a trajetória de campo que levou o escritor a construir seu texto: sob encomenda? Despretensiosamente? Afinal, se há as obras escritas sob encomenda para se tornar *best-sellers*, também existem aquelas que se tornam não a partir do texto, mas do seu processo de circulação e promoção.

No que diz respeito à constituição da obra sob encomenda, o problema da crítica recai na percepção de que o dinheiro recebido antes da escrita contamina o espírito criativo do autor, que passa a produzir seu texto com pré-disposições. A criação (a dádiva) é Eros, e se for objetivada enquanto Logos, acaba por ser destruída: "Moral da história: a dádiva se perde quando se lhe procuram desvendar os mistérios. Contar, medir, calcular ou buscar a causa de uma doação é pisar fora do círculo de magia que a envolve e deixar de ser parte dessa magia para a olhar de fora" (HYDE, 2010, p.238). Com isso, a obra é um dom recebido pelo artista, e se ele negocia e barganha antes de se por a escrever, essa dádiva deixa de vir dos “deuses”, “ou, com mais frequência ainda, por uma divindade pessoal, um anjo da guarda, um gênio ou musa - um espírito que dá ao artista a substância inicial de sua arte e a quem, em retribuição, ele dedica o fruto do seu trabalho" (HYDE, 2010, p.231), e passa a vir do dinheiro do editor ou de seja lá quem o contratou. Com isso, escrever sob encomenda seria o mesmo que escrever com pressupostos, tornando a escrita uma retribuição ao mercado pagador e não mais aos espíritos doadores de inspiração<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Ainda que não venha ao caso, esse argumento aponta para a possibilidade de uma pesquisa sobre dedicatórias presentes nas obras, o que demonstraria a quem os autores atribuem a inspiração criativa de suas escritas.

Sendo assim, se a obra enquanto dom é uma retribuição, a obra enquanto encomendada torna-se uma devolução. De acordo com Chartier (1998), os autores que buscaram viver de suas obras apareceram no século XVIII. Até então, um escritor só tinha duas opções caso desejasse se sustentar: ou ser provido de um cargo público ou posto de confiança, tornando a escrita um apêndice financeiro na sua vida, ou ser patrocinado e receber enquanto escritor a partir de um pensionato, mecenato, recompensa, etc. E essa ideia de patrocínio e mecenato na escrita vem acompanhada da dedicatória posta nas obras: "na cena da dedicatória, a mão do autor transmite o livro à mão que o recebe, a do príncipe, do poderoso ou do ministro. Em contrapartida deste dom, um contra-dom é buscado, quando não garantido: na França, sob Francisco I, um posto, um cargo, um emprego, e sob Luís XIV, uma pensão" (CHARTIER, 1998, p. 39). Porém, esta reciprocidade não é verdadeira, já que "a retórica de todas as dedicatórias visa na verdade oferecer ao príncipe aquilo que ele já possuía" (CHARTIER, 1998, p. 40). O príncipe é sempre visto enquanto o autor-primeiro da obra que recebe (que lhe retorna, então), pois foi ele a inspiração daquele que atuou enquanto escriba do espírito principesco. Substituindo o príncipe pelo mercado atual, podemos sugerir que o editor ou quem patrocinou a obra torna-se, nesta percepção, o autor primeiro de todas as obras que pagou para tê-la, e assim o escritor nada mais está fazendo do que entregando uma encomenda – ele não é o verdadeiro proprietário.

Aliás, a proposta de trazer tal objeto para uma pesquisa de doutoramento foi recebida, em diversas instâncias informais e de forma velada, com um certo desprezo, como se não estivesse falando de uma literatura legitimada pela academia, e tudo que fosse necessário saber sobre o projeto já havia sido dito pelos meios de comunicação que o criticaram sob o cunho de "literatura sob encomenda". Este é um discurso recorrente: se é literatura encomendada, não serve à uma crítica séria, pois a equação é simples: sob encomenda = mercado  $\neq$  arte, logo, literatura inferior. As portas se fecham ou causam constrangimento quando tal selo se impõe à obra, pois aproxima arte e mercado de forma não autorizada.

Todavia, em outra perspectiva, todo ato de escrita é também um gesto de rebeldia, que se opera em múltiplas camadas. De acordo com Vera Follain de Figueiredo (2010, p. 61), os romances de mercado, mesmo os encomendados, possuem duas camadas de apropriação: a do conteúdo para atrair o público, e a da linguagem para manter a sofisticação autoral:

preserva-se o enredo, sem preconceito com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga, por outro lado, busca-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão (FIGUEIREDO, 2010, p. 61).

Consequentemente, o que é considerado uma obra alheia, posto que encomendada, é apropriada pelo autor como coisa sua, integrando-a a um universo pessoal, com seus discursos recorrentes e dentro de um projeto literário que deseja desenvolver para si.

Até aqui, passamos pela compreensão de que a obra literária deveria ser analisada a partir de seu circuito de produção, e assim adentramos na discussão do projeto editorial como formatador de uma personalidade para obra, tendo o editor como responsável pela negociação entre os valores literários e os de mercado. Propusemos que cada projeto editorial, cuja gerência é de responsabilidade desse sujeito com personalidade dupla, esboça uma posição para o(s) livro(s) que edita, pois define critérios para a materialização do texto bem como para os seus circuitos de divulgação e leitura. Dizemos esboça e não estabelece, pois o projeto editorial estipula um enclave discursivo, mas não o define, posto que este será também dependente das recepções que a obra resultante sofrerá em diversos circuitos por onde transitará, construindo-lhe um valor no campo literário – e mesmo tal posicionamento nunca se fixa de vez, sendo constantemente abalado pelos discursos que envolvem a (re)leitura e (re)interpretação, bem como a construção de novas edições revistas, comentadas, *remises-en-page*. E ao traçarmos três momentos do editor latino-americano, vimos que os projetos editoriais tornam-se cada vez mais próximos de uma dependência do mercado, e nesta percepção do lucro, tanto os livros pensados e divulgados para se tornarem *best-sellers* quanto os que compõem projetos de coleção atendem aos interesses das editoras. Ao analisarmos as similitudes e diferenças entre essas duas estratégias de ocupação de mercado, recaímos no discurso que a crítica realiza sobre o local do autor e do valor de seu livro, seja na perspectiva de que alta vendagem serve somente à uma literatura de fácil consumo seja no olhar de que uma escrita sob encomenda inibe as ousadias estéticas.

No capítulo subsequente, trabalharemos especificamente nas análises das coleções, para abordarmos as que definiremos como temáticas e as seriadas. Nesse processo, falaremos do que definimos como “estética da interrupção”, pois toda coleção estipula valores coletivos para textos inicialmente publicados separadamente, o que relegaria para segundo plano a individualidade das obras ao organizar seus discursos a partir das relações estabelecidas entre elas. O próprio conceito de obra enquanto uma individualidade publicada deveria ser repensado no caso das séries e coleções temáticas, já que para um projeto editorial que se debruça sobre estas estratégias, a obra seria a “metatextualidade” (GENETTE, 1982) promovida pelo conjunto final.

Pensada enquanto um projeto editorial atrelado aos interesses empresariais, nossa proposta será a de traçar a genealogia das coleções, pois somente através da reconstrução desta trajetória que seremos capazes de compreender as especificidades que as definem. Portanto, a intenção do próximo item será o de delinear – e nunca fechar – os contornos de um conceito sobre projeto editorial de coleções, e para tanto tentaremos compreender como suas disposições foram sendo construídas e demarcadas ao longo da história dos livros.

## **1.2. Estéticas da interrupção: gêneses e conceitos para coleção literária**

Se as coleções são formas de fragmentação do consumo, propomos que as literárias possam ser pensadas a partir de dois principais modelos: as temáticas e as seriadas. Em comum, os dois modelos foram concebidos com o intuito de disponibilizar novidades que gerassem lucros no mercado literário em formação a partir do conceito de fracionamento, por isso já surgem sob o jugo dos negócios.

Todavia, se as coleções são propícias à publicação de conteúdos seccionados, existem diferenças entre ambos os formatos que merecem ser melhor delineadas; e ao traçarmos a genealogia destes tipos de projetos editoriais, encontraremos os folhetins nas origens das séries, e as compilações, seguidas dos almanaques e enciclopédias, nos primórdios das temáticas. A partir do delineamento desses contornos, estipularemos a “estética da interrupção” como uma especificidade valorativa destes modelos.

De acordo com Marlye Meyer (1996, p. 57), a lógica mercantil dos folhetins – *feuilletons* – surgiu na França no início do século XIX, designando “um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento”, e sendo um “espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita” capazes de atrair a atenção do leitor, fazendo-o comprar o jornal do dia. Inicialmente, *feuilleton* designava um espaço geográfico periférico no jornal e que aceitava um *pot-pourri* de conteúdos, desde receitas, passando por charadas, dicas de beleza “e, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas” (MEYER, 1996, p. 58). O romance seriado folhetinesco era, então, apenas uma das modalidades de entretenimento sob a tutela da seção *feuilleton* dos jornais; mas, posteriormente, o título acabou tornando-se referência para um formato literário.

As palavras da pesquisadora nos conta a genealogia deste tipo de narrativa:

Lançado a sementeira de um *boom* lítero-jornalístico sem precedentes e aberto a formidável descendência, vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo. E a inauguração cabe ao velho Lazarillo de Tormes: começa a sair em pedaços cotidianos, a partir de 5 de agosto de 1836. A seção *Variétés*, que de início dá título à novidade, é deslocada, com seus conteúdos polivalentes, para rodapés internos. A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula ‘continua amanhã’ entrou nos hábitos e suscita expectativas. Falta ainda fazer o romance *ad hoc* que responda às mesmas, adaptado às novas condições de corte, suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando. No começo da década de 1840 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Destinado de início a ser uma outra modalidade de folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court* (MEYER, 1996, p. 59).

Paulatinamente, de termo genérico, folhetim passa a designar um tipo de romance fatiado em sua narrativa, publicado nos jornais populares que possuíam uma ampla tiragem<sup>18</sup>, sendo que a expressão *roman-feuilleton* apareceu pela primeira vez no jornal *La Presse* de 1836. Tal jornal francês foi um marco para a industrialização da informação no século XIX, principalmente pelas inovações nas técnicas de impressão e de publicidade. E é neste bojo que nasceu a serialização narrativa, os folhetins enquanto expressão da indústria cultural: “aquilo que Flaubert chamaria (em *Bouvard et Péuchet*) de 'literatura industrial'. Trata-se, na verdade - vale acentuar -, de uma literatura não legitimada pela escola ou por instituições acadêmicas, mas pelo próprio jogo de mercado" (SODRÉ, 1985, p. 10).

As narrativas servidas em doses periódicas se tornaram um modelo para o século XIX, e o termo “folhetim” passou a designar qualquer publicação seriada, independente da qualidade estética do romance consumido e lido em fragmentos. Para Muniz Sodré (1985), a utilização genérica desta etiqueta em terras brasileiras ocorria porque, “no Brasil, muitas vezes os romances eram publicados em jornal devido às dificuldades técnicas para a edição de livros” e, por isso, “romances que nada tinham de folhetinesco em sua estrutura textual podiam, assim, ser publicados no jornal (por exemplo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis) e não ter nenhum sucesso de público”; e continua dizendo que um mesmo autor poderia ter algumas de suas obras consagradas pela crítica especializada enquanto outras obedeceriam a uma estrutura de folhetim direcionada ao consumo da massa, já que “o José de Alencar de *Senhora* não é o mesmo de *A viúvina*, assim como o Machado de Assis de *Dom Casmurro* não é o mesmo de *Iaiá Garcia* ou *Helena*” (SODRÉ, 1985, p. 12).

---

<sup>18</sup> A questão da tiragem é um fator importante, pois coloca em competição a literatura tida de vanguarda com a folhetinesca. Por exemplo, na Argentina, enquanto os folhetins tinham uma tiragem média de 200.000 exemplares e eram distribuídos em bairros de classe operária, as obras consideradas de vanguarda tinham uma publicação média de 500 a 1000 exemplares, sendo vendidos em livrarias frequentadas por um círculo restrito de intelectuais (GIRALDO, 2006).

Percebemos que o romance-folhetim tornou-se uma estratégia dos jornais para manter sua cartela de leitores: as interrupções narrativas programadas a partir de ganchos dramáticos geravam uma expectativa na leitura, posto que esta ficava suspensa até a próxima edição do jornal. Em outros termos: a fragmentação narrativa diária causava uma ansiedade no leitor, o que condiz com a fala de Tretiakov (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 124), ao mencionar que o jornal e sua estética de informação é o modelo narrativo da modernidade, afinal,

[...] o jornal é o cenário dessa confusão literária. Seu conteúdo é a matéria, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor [...]. O fato de que nada prende tanto o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizada pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores [...].

Os folhetins – enquanto seção nos jornais – operariam com esta impaciência do leitor por informações e dramaticidades diárias. Sendo produto jornalístico de mercado, desenvolveu uma estrutura narrativa de episódios em que se deveria pagar para continuar acompanhando o desenrolar lento das histórias de suspense, amor e aventura. E nesta perspectiva de captar a atenção e aumentar a venda, tais romances folhetinescos obedeciam a uma produção industrial que levava em consideração as opiniões dos consumidores, que passaram a interferir na condução das histórias.

Desde os primórdios, o Brasil publicou traduções de folhetins franceses em paralelo com os escritos por brasileiros, sendo que o primeiro aqui lançado foi *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, saindo no *Jornal do Commercio* em 1838 (MEYER, 1996). Tal formato tornou-se um manifesto da modernidade literária brasileira, e ao traduzir os autores europeus, os jovens treinavam uma escrita que lhes possibilitaria escrever os seus primeiros romances, ao mesmo tempo que constituíam um público leitor predisposto para suas futuras obras. A literatura brasileira, então, abraçou a estética e o formato folhetinesco ainda na primeira metade do século XIX, sendo que *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira, e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ambos considerados como os dois primeiros romances brasileiros, surgiram “em pedaços” nos idos de 1844 naquele mesmo jornal carioca.

Ainda são os estudos de Meyer (1996) que nos mostram como os folhetins entraram nos jornais e em algumas revistas brasileiras do século XX, continuando a ser publicados constantemente, porém com inovações no formato para atender às novas estratégias de publicidade. Assim, na década de 1920, a revista semanal *Fon-Fon* lançou o *Romance da Fon-Fon* como um suplemento colecionável que chegava às bancas nas quartas-feiras

enquanto a revista propriamente dita saía aos sábados; desta forma, segmentou-se públicos leitores e construiu-se o hábito de se ir ao jornaleiro especificamente para comprar os episódios dos romances publicados semanalmente. Por sua vez, desde 1917 o jornal paulistano, *A Gazeta*, publicava “romances seriados em forma de fascículos, descartáveis” (MEYER, 1996, p. 361), sendo posteriormente copiado por outros diários.

Esta estratégia de suplementos vendidos separadamente ou de fascículos a serem destacados possibilitou que o folhetim saísse do corpo do jornal, onde normalmente se localizava em rodapé, fazendo emergir mais nitidamente a ideia de coleção, pois os volumes perdidos podiam ser encomendados, e enquanto o jornal com notícias de ontem era descartado, os encartes e fascículos que o acompanhavam eram guardados para compor a totalidade do romance colecionável. Posteriormente, tais capítulos acumulados eram encadernados em um único volume, tornando-os assim uma obra completa em formato de livro que, todavia, não apagava as suas origens: mesmo sendo encadernados todos juntos, mantinha-se a estrutura de materialidade individual dos fascículos publicados semanalmente (capas, introduções, publicidades repetidas). Posteriormente, percebendo a rentabilidade destes romances-folhetins, o mercado editorial os recuperou para publicá-los em volumes adequadamente diagramados, sendo que a década de 1860 foi a que propagou esta transposição dos fragmentos ao volume, quando Baptiste Louis Garnier começou a publicar romances na forma de livros (HALLEWELL, 2012). Por sua vez, na década de 1930, quando ocorreu uma maior profissionalização do mercado, várias editoras brasileiras passaram a operar nesta transposição, inclusive com alguns obras tornando-se *best-sellers* na época de seus lançamentos neste novo formato livresco (MEYER, 1996).

Neste processo “arrimado à sólida tradição do ‘era uma vez’, acoplado ao melodrama e, como ele, nascido de profundas convulsões sociais, o romance-folhetim, fatiado nos jornais, retomado em volumes, novamente seccionado em fascículos, encanta a Europa que o engendrou e a América Latina que o acolheu como se fora coisa sua” (MEYER, 1996, p. 417). Surgido nos jornais, a estrutura da narrativa interrompida dos folhetins migrou para diversos suportes comunicacionais, sendo a base constituinte das radionovelas, telenovelas e seriados de televisão. Falando das telenovelas brasileiras, a autora argumenta sobre seus paralelos com os folhetins e a estética da serialização:

Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio



intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até na cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída tanto pelo “como” quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam a trama. E sempre, no produto novo, os antigos temas: gêmeos, trocas, usurpação de fortuna ou identidade, enfim, tudo que fomos encontrando nesta longa trajetória se haverá de reencontrar nas mais atuais, modernas e nacionalizadas telenovelas. Até sua distribuição em horários diversos, correspondendo a modalidades folhetinescas diferentes: aventura, comicidade, seriedade, realismo. Sempre de modo a satisfazer o patrocinador (MEYER, 1996, p. 387).

Todavia, embora migrando para outros suportes de comunicação, o mercado editorial nunca abandonou este formato seriado, bastando perceber o fenômeno dos livros de trilógicas (ou com até mais de três volumes) que inundam as prateleiras das livrarias. Para Isabelle Olivero (1999), esta estratégia de estender o romance em diversos volumes já era perceptível na França do século XIX, pois o intuito do editor era, de um lado, possibilitar que os frequentadores dos gabinetes de leitura pudessem repartir entre si a leitura do texto ao alugar somente um dos volumes, por outro lado aumentava as margens de lucro, pois um mesmo romance seria capaz de suscitar três vendas ou mais, dependendo da quantidade de volumes previstos. Eloy Martos Núñez (2006) menciona que os antigos folhetins possuíam um caráter narrativo de cunho social e sentimental, enquanto os livros que na contemporaneidade operam com a serialização literária privilegiam as sagas, ou seja, os motivos de fantasia e aventura a partir de recuperação de estruturas míticas e folclóricas. Assim como os folhetins, tais livros de sagas fantásticas servem-se da serialização como um formato que pretende fidelizar o leitor via suspensão do enredo que continua no próximo volume – já lançado ou a ser lançado.

Em comum, todos estes suportes obedecem ao formato que suscita a impaciência do público e a redução desta fronteira entre autor e leitor - esses, enquanto esperam ansiosamente o lançamento do próximo romance da saga, o próximo episódio do seriado ou capítulo da telenovela, criam e nutrem outras alternativas de envolvimento com a obra, alavancando o fenômeno dos *fan-fictions*. Ainda foi Tretiakov (*apud* BENJAMIN, 1994, p. 124) quem disse que o jornal “é o lugar que se dá a humilhação mais extrema das palavras”, mas é nele também que se promove a sua “redenção”, pois ao embaçar as fronteiras entre produtor e leitor, estaria construindo uma literalização da vida. Mais do que nunca, essa afirmação faz sentido para nossa época de interatividade via internet, em que os leitores de livros serializados tornaram-se produtores de conteúdo, fazendo com que Núñez (2006) desenvolva uma pesquisa sobre o “tuneamento” de livros, indicando um

maior protagonismo do leitor, daí o recurso à analogia do “tuning”: também o leitor moderno se apropria do texto, personalizando-o, fazendo-o seu através de diferentes recursos: e, no mais, é um leitor que não somente quer se colocar “no comando”, já que se atreve a usar elementos novos, a explorar outras possibilidades, o mesmo ato, no final das contas, de quem se põe no comando de um console de videogame ou diante de uma multimídia<sup>19</sup> (NÚÑEZ, 2006, p. 76a).

Seja para atender aos interesses mercadológico das editoras, seja para que o autor tenha tempo para escrever a continuação de suas histórias, percebemos que o modelo seriado sempre manteve a proposta de construção de uma coleção que se encontra completa lá no final daquela narrativa que se desenrola lentamente. Porém, percebendo-a dentro de um contexto histórico, vemos uma alteração substancial na “quantidade de narrativa” entregue de uma só vez ao leitor, bem como na progressiva independência do romance em relação à estrutura jornalística: os folhetins iniciaram-se em rodapés de jornais, ocupando entre duas ou quatro colunas de textos curtos e em um longo arrastar de capítulos semanais; posteriormente, com o surgimento dos fascículos e suplementos nos jornais e revistas, isso permitiu aumentar o conteúdo de cada edição e reduzir o número de publicações; já com os livros de saga, a serialização aumenta o número de páginas entregues de uma só vez, e tende a trazer três volumes como uma quantidade padrão de livros para completar a história.

Por isso, percebemos que quanto mais se afasta do corpo do jornal, o formato seriado vai adquirindo autonomia para ampliar o número de páginas e conteúdo narrativo entregues de uma só vez ao leitor; todavia, essa manipulação entre a quantidade de páginas e a de capítulos/fascículos/volumes depende sempre dos interesses autorais conjugados com os de um projeto editorial tutelado por uma empresa que visa lucros, que no início eram os próprios jornais e hoje são as casas editoriais, com seus conglomerados internacionais e lançamentos simultâneos em vários países.

Por sua vez, as coleções literárias temáticas, enquanto uma proposta de projeto editorial que constitui, compendia e organiza um *corpus*, teve seu início nas compilações que remontam ao Renascimento. Sem pretensões de constituir diferentes publicações esporádicas, essas primeiras compilações reuniam em um mesmo manuscrito diversas obras de diferentes autores mas que tinham em comum um mesmo tema, “o que significava romper com uma tradição segundo a qual o livro manuscrito é uma junção, uma mistura, de textos de origem,

---

<sup>19</sup> “mayor protagonismo del lector, de ahí el recurso a la analogía del 'tuning': también el lector moderno lo que hace es apropiarse del texto, personalizarlo, hacerlo suyo con diferentes recursos: y, además, es un lector que no sólo quiere ponerse 'al volante' sino que se atreve a usar elementos nuevos, a explorar otras posibilidades, lo mismo, a fin de cuentas, que quien se pone a la consola de un videojuego o ante un multimedia”.

natureza e datas diferentes, e onde, de forma alguma, os textos incluídos são identificados pelo nome próprio de seu autor<sup>20</sup> (CHARTIER, 1998, p. 32).

Neste propósito de recuperar textos, organizando o mercado a partir de linhas editoriais temáticas que agradassem a diversos públicos leitores, encontramos, por exemplo, os romances espanhóis do século XV cujas antologias tomaram a forma de *cancioneros* (coletânea de canções) e que comportavam de dezenas a centenas de tais romances - "essas coletâneas, cuja série começa em 1511, são endereçadas a leitores ricos, pertencentes ao mundo dos letrados. A segunda forma de circulação é aquela [popular] assegurada pelos *pliegos sueltos*" (CHARTIER, 2002, p. 71). Já na Inglaterra, no ano de 1620, são lançados os *chapbooks*, ou livros de venda ambulante, que também possuem uma ideia embrionária de linhas temáticas, e "o repertório de que se apropria a fórmula dos *penny books* adapta e às vezes abrevia textos antigos, religiosos ou seculares, de diferentes gêneros e tradições" (CHARTIER, 2002, p. 74).

Talvez, o maior indício dessa ideia de compilação temática e popular de obras já anteriormente publicadas esteja presente na *Bibliothèque Bleue* francesa, cujo formato editorial foi inventado e começou a ser impresso em Troye a partir de 1602. A *Bibliothèque Bleue* traz algumas características que comportam uma proposta de colecionismo: i. o próprio título – biblioteca – fornece o pressuposto de uma totalidade de conhecimento a ser abarcada; ii. a padronização dos materiais utilizados para a impressão traz uma identidade visual ao conjunto: papel barato, caracteres tipográficos desgastados, capa azul; iii. o tratamento dado aos textos de diferentes épocas e autores, recuperados dos fundos de catálogo das gráficas, passando-os por transformações para reforçar o parentesco entre eles – encurtamento dos textos e facilitação dos enunciados, aumento dos capítulos e da quantidade das letras para uma leitura ligeira, eliminação nas narrativas de tudo aquilo que era considerado imoral ou blasfêmico que ferisse a ética católica (CHARTIER, 2002); iv. recorrência de temáticas para agradar a públicos específicos:

composta a partir de títulos cujo privilégio expirou, a Biblioteca Azul reúne textos que formam série, seja por seu gênero (vida de santos, romances de cavalaria, contos de fadas) seja pelo campo de práticas nas quais eles são utilizáveis (exercícios de devoção, coleção de receitas, cartilhas) seja pela recorrência de uma temática encontrada sob diferentes formas (discursos sobre as mulheres, sátira dos ofícios, literatura da malandragem). São assim criadas redes de textos que remetem aos mesmos gêneros ou aos mesmos motivos e que, desse modo, não desorientam as expectativas de seus leitores (CHARTIER, 2002, p. 69).

---

<sup>20</sup> Na realidade, se pensarmos na Bíblia enquanto um projeto editorial, ela é também um modelo de coleção temática anterior ao Renascimento, principalmente no que tange ao Novo Testamento, onde encontramos compilados os Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João que nos oferecem versões de uma mesma história (a vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo).

Se, por um lado, essas compilações renascentistas, seguidas dos *cancioneros*, *chapbooks* e *Bibliothèque Bleue*, traziam o pressuposto das temáticas organizadas que recuperavam e amputavam textos publicados anteriormente em outros formatos e com o intuito de atender a um vasto público leitor das camadas mais populares, por outro, elas careciam de uma proposta de finitude nas publicações capaz de fornecer o sentido de completude que se exige de uma coleção: por exemplo, a *Bibliothèque Bleue* e os *chapbooks* foram publicados durante séculos, sendo interrompidos somente no XIX, o que torna impossível, no espaço de uma vida humana, construir o sujeito colecionador. Por isso, cremos que tais formatos nos trazem a proposta de coleção somente pelo viés de uma produção editorial que organizava textos temáticos, mas não ainda pelo prisma do leitor, pois não estava nítido o conceito de volumes dispostos em uma ordem e de limites para sugerir uma totalidade.

É para além do campo literário, especificamente no campo do saber científico e humanista, que encontraremos esse direcionamento para uma sensação de totalidade capaz de unificar produtores e leitores em torno de uma proposta finita. Isso ocorreu com o surgimento das enciclopédias e almanaques iluministas, cujos projetos pretendiam repertoriar e reunir, para organizar em um mesmo ou diversos volumes, o conhecimento humano sobre ciências e artes. E, talvez, o mais célebre destas enciclopédias seja a *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, editada a partir de 1751 sob a direção de Diderot e D'Alembert:

A base textual 'Encyclopédie Diderot et d'Alembert' contém 20,8 milhões de palavras, 400.000 composições tipográficas únicas, 18.000 páginas de texto, 17 volumes de artigos e 11 volumes de pranchas com legenda. Com 72.000 artigos escritos por mais de 140 autores, a Enciclopédia foi uma obra de referência para as artes e a ciência, mas também uma verdadeira 'máquina de guerra' a serviço das ideias do Iluminismo. Seu sucesso é considerável para a época: 25.000 exemplares foram vendidos entre 1751 e 1782. Através da tentativa de classificar o conhecimento humano e de disponibilizá-lo a todos os leitores, a Enciclopédia tornou-se a expressão de um dos mais importantes desenvolvimentos intelectual e social de sua época<sup>21,22</sup>.

<sup>21</sup> THE ARTFL PROJECT (THE UNIVERSITY OF CHICAGO). **Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Disponível em: <http://portail.atilf.fr/encyclopedia/>. Acesso em 15 de maio de 2015.

<sup>22</sup> "La base textuelle 'Encyclopédie Diderot et d'Alembert' contient 20,8 millions de mots, 400.000 formes uniques, 18.000 pages de texte, 17 volumes d'articles et 11 volumes de planches avec légende. Avec 72.000 articles écrits par plus de 140 auteurs, l'Encyclopédie a été une oeuvre de référence pour les arts et la science, mais aussi une vraie "machine de guerre" au service des idées des Lumières. Son succès est considérable pour l'époque : 25.000 exemplaires sont vendus entre 1751 et 1782. A travers l'essai de classifier la connaissance humaine et de l'ouvrir à tous les lecteurs, l'Encyclopédie devient l'expression de l'un des plus importants développements intellectuels et sociaux de son temps".

A também conhecida *Encyclopædia Britannica* teve sua primeira aparição em 1768, diferenciando da francesa no que tange à atualização dos verbetes, já que eram constantemente revistos em cada nova edição. Por exemplo, a primeira edição, de 1768 a 1771, teve 03 volumes, enquanto a segunda, de 1777 a 1784 passou para 10 volumes que, além de rever os antigos verbetes, acabou por incorporar vários outros<sup>23</sup>.

Já o *Almanach de Goth*, lançado em 1763, em versão alemã e francesa, acabou por se tornar um modelo para este gênero híbrido e transcultural que mescla diversas formas literárias. Em comparação com as enciclopédias, os almanaques possuem textos mais curtos posto que são publicados em um único volume:

um livro do ano das enciclopédias, ou seja, um livro que atualizava as informações e fazia um resumo, uma resenha [uma crônica] e uma cronologia dos acontecimentos ‘mais relevantes’ do ano que terminava; um manual, dado que havia conteúdos de vulgarização científica e de utilização didática; um anuário estatístico, porque continha muitos dados e tabelas; um atlas, dado o conjunto de mapas, gráficos e bandeiras; uma publicação biográfica; ainda, uma enciclopédia, porque pretendia dar conta ‘de todo o conhecimento’ (PEREIRA, 2009, p. 195) [inserção nossa].

Tais obras, oriundas dos pressupostos dicionarescos de tudo abarcar e arquivar, dobram-se sobre si e se fecham em uma “hipertextualidade” (GENETTE, 1982), já que um verbete é capaz de remeter a outros, enquanto os leitores, folheando suas páginas, constroem sentidos com um pressuposto de alento e segurança na totalidade que as publicações em volumes enfileirados na prateleira parecem lhes transmitir. O leitor se torna colecionador pois as enciclopédias, a partir de seus volumes, e os almanaques, através do ato de resenhar o ano que terminou, trazem uma proposta de ordenamento (alfabético nos verbetes, numérico nos volumes e na sequência dos anos) que leva a um ponto final para esta jornada de acumulação.

Ao unificar o formato renascentista das compilações temáticas com a proposta de ordenamento sequencial em volumes dos almanaques e enciclopédias, temos as bases para as coleções literárias temáticas que tomam forma na Europa do século XIX. Assim, entendemos que as coleções literárias temáticas são constituídas a partir da junção dos formatos das compilações, que trazem a ideia de um tema único aglutinador de diversos textos, e dos almanaques e enciclopédias humanistas, com seus lançamentos periódicos e em volumes que buscam ser a expressão de uma totalidade que se fecha em si através de uma hipertextualidade dada pela ordem alfabética com que os verbetes são apresentados.

---

<sup>23</sup> ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Encyclopædia Britannica (verbetes)**. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/186618/Encyclopaedia-Britannica>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

As coleções temáticas como as que conhecemos atualmente foram uma invenção do século XIX que precisava de disciplinar o excesso de publicações e construir mercados segmentados, podendo então ser considerada uma consequência do excedente na produção capitalista de livros. Olivero (1999, p. 09) menciona que na França havia apenas oito coleções catalogadas no período de 1660 a 1830, enquanto que de 1830 a 1914 este número saltou para 71 lançamentos. Foi assim que, na França, surgiram coleções que se pautavam em atender aos interesses específicos de determinados públicos, tais como a *Bibliothèque populaire*, *Bibliothèque des écoles et des familles*, *Bibliothèque de l'homme de goût*.

Os editores do século XIX viam as coleções não só pelo seu viés mercadológico e, assim, infligiam nelas uma missão civilizatória de educar, instruir e renovar os valores humanistas, objetivando com as obras literárias lançadas em volume a formação do homem e do cidadão moderno. Por isso, a coleção era pensada como uma nova forma de relação do homem com o mundo exterior, propondo outras maneiras de se pensar e de se comportar capazes de harmonizar o leitor com a totalidade da vida e da humanidade (OLIVERO, 1999). E para atingir este objetivo humanista, elas deveriam ser populares, acessíveis ao maior número de pessoas, amplamente distribuídas para renovar o pensamento coletivo.

Olivero (1999) menciona que cada editora optou pelo termo coleção ou biblioteca indistintamente, sugerindo que tais conceitos não são fechados, remetendo a uma multiplicidade de práticas editoriais de catalogação<sup>24</sup>. Em comum, todas as práticas do

---

<sup>24</sup> Todavia, antes do século XIX, esses termos não eram sinônimos. Ao recuperar o verbete "Bibliothèque" no *Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, de 1690, a pesquisadora nos mostra que o segundo sentido para o termo era "uma catalogação ou uma compilação de várias obras de mesma natureza ou de autores que compilaram tudo aquilo que se pode dizer a respeito de um mesmo assunto" (*apud* OLIVERO, 1999, p. 14) [tradução nossa]. O conceito de biblioteca estava associado a um processo de catalogação de todo o conteúdo de uma determinada área, que vinha a público através de uma listagem em único volume realizada por um erudito ou bibliógrafo. Neste momento, biblioteca era sinônimo de catálogos, e "ela então só poderia ser imaterial, reduzida às dimensões de uma nomenclatura" (OLIVERO, 1999, p. 15) [tradução nossa].

Será a partir da primeira metade do século XIX, na sexta edição do *Dictionnaire de l'Académie* (1835), que a definição passa a levar em consideração o sentido editorial, o que pressupõe a seleção de alguns textos em detrimento de outros visando atender a um determinado público. Mas, ainda neste momento, se o termo "biblioteca" foi expandido para além de uma listagem temática em formato de catálogo, ainda se mantém a proposta de trabalhar somente com o relançamento de textos já produzidos e apresentados em fragmentos, já que prevalecia o conceito "extratos de obras de mesma natureza ou de natureza diferente" (*apud* OLIVERO, 1999, p. 15) [tradução nossa].

A biblioteca enquanto sinônimo de coleção, unificada por uma temática e com características editoriais de identificação entre os volumes, aparece na segunda metade do século XIX, no *Grand Dictionnaire Universel* (1866-1876) de Pierre Larousse, ao defini-la enquanto "série, coleção de obras publicadas por uma casa editorial e tendo características comuns [...]" (*apud* OLIVERO, 1999, p. 15) [tradução nossa].

A partir do século XIX, biblioteca se torna um outro termo para designar as coleções, colocando em evidência a existência de um editor que, com fins comerciais e humanistas, organiza em séries/volumes esteticamente harmônicos uma seleção de textos com a mesma temática. A biblioteca deixa de ser uma totalidade enciclopédica para designar uma proposta de coleção que faz um corte temático na universalidade dos livros publicados, com a consciência de que o todo é impossível de ser abarcado.

século XIX sugeriam uma "reciclagem" de textos anteriormente publicados, principalmente recuperando as obras de domínio público, o que eliminava o pagamento de direitos autorais.

Porém, a autora ressalta que as tentativas de coleções/bibliotecas populares, de pequeno formato e baratas, fracassaram, já que “o público popular ao qual estava destinado tais publicações preferia o romance de folhetim, já que a compra pelo casal de um só jornal se oferecia tanto às leituras do marido quanto da esposa<sup>25</sup>” (OLIVERO, 1999, p. 268). Tal situação seria contornada por Gervais Charpentier, cujas inovações em sua *Bibliothèque Charpentier*, publicada de 1838 a 1871, foram incorporadas pelas coleções modernas.

Gervais Charpentier inovou em duas questões: i. estipulando um novo formato de papel (“in-18 grand-Jésus vélin”), que tornava a impressão mais barata a partir de edições compactas, e ii. construindo uma biblioteca de obras modernas, editando especialmente romances. Este formato era cômodo, pois permitia segurar o livro em apenas uma mão, sem falar que era considerado mais elegante para exibir nas prateleiras, o que ele tornava ainda mais atraente com as capas ilustradas. Por sua vez, a escolha preferencial pelos romances para compor sua “bibliothèque choisie<sup>26</sup>” atendia a um gosto do grande público leitor que não estava habituado a comprar livros, somente lendo-os a partir de aluguéis nos gabinetes. Neste sentido, ele ampliou a tiragem de seus livros ao transformar os frequentadores dos gabinetes de leitura em compradores: estes se interessavam em adquirir seus livros pois já estavam familiarizados com os romances - principalmente os folhetins que liam nos jornais disponibilizados em tais gabinetes. E com a queda dos preços, os volumes poderiam ser adquiridos de forma a inculcar em tais leitores de gabinete dois novos hábitos: o de comprador e o de colecionador. O sucesso foi tanto que em 1845 Charpentier dividiu a sua “Bibliothèque” em diversas coleções temáticas, para atender a públicos específicos:

No entanto, se sua inovação é notável, isto se deve ao fato dela agregar todos os elementos de uma verdadeira revolução editorial: ela é ao mesmo tempo técnica, comercial e cultural. Charpentier impõe um novo formato, modifica totalmente os hábitos da profissão, além de transformar os leitores de locação em compradores, atraindo-os a partir da possibilidade de se constituir uma biblioteca de clássicos modernos. Pode-se ver, através de dois indicadores principais desta transformação da economia tradicional do livro em economia moderna – a baixa constante do preço

<sup>25</sup> « Le public populaire auquel étaient destinées ces publications préférait le roman-feuilleton, l'achat par un ménage d'un seul journal pourvoyant à la fois aux lectures du mari et à celles de l'épouse ».

<sup>26</sup> Sendo a biblioteca completa uma impossibilidade, a autora fala de “bibliothèque choisie” (biblioteca escolhida) em oposição à “bibliothèque spéciale” (biblioteca especial). A diferença entre ambas é que a primeira diz respeito às coleções compostas por livros de interesse geral (romances, fábulas, poesias etc.) enquanto a segunda atende aos anseios de um tipo específico de profissional (coleção para médicos, advogados etc.).

do livro e o aumento crescente dos formatos médios – que Charpentier está na origem de uma revolução editorial<sup>27</sup> (OLIVERO, 1999, p. 70).

Através das inovações que surgem no mercado editorial do século XIX, a biblioteca universal foi substituída por um segmentada e temática com o intuito de atingir uma ampla base de leitores, transformando-os em consumidores-colecionadores a partir de uma tecnologia de suporte mais cômodo e atraente. No mais, percebemos que as coleções temáticas, como as conhecemos hoje, surgiram lançando romances em volumes, aquele mesmo gênero literário que anteriormente saía fragmentado em capítulos nos jornais e era designado de *feuilleton*.

É nesta concorrência com o folhetim dos jornais que as coleções temáticas surgiram: se os românticos foram os primeiros a publicar suas obras em capítulos nos periódicos, os livreiros começaram a reclamar, dizendo que suas funções ficaram reduzidas a republicar, em segunda mão, obras que os leitores já haviam tido acesso nas bancas de jornais. A solução encontrada por tais livreiros para fazer frente aos folhetins, e encabeçada por Charpentier, seria a publicação em volumes para transformar em coleção todas as obras romanescas de um determinado autor (OLIVERO, 1999). Deduzimos, com isso, que as primeiras coleções modernas eram compostas por romances e com temáticas centradas na autoria (obras completas de determinados autores saindo em volumes). Portanto, tais coleções surgiram como reação do mercado de editores-livreiros, que viram seus lucros caindo devido a concorrência com estas narrativas romanescas e folhetinescas presentes nos jornais da época.

Trabalhando por comparação para deixarmos mais nítido os contornos do que compreendemos como coleção literária, alguns traços de diferença e semelhança podem ser encontrados entre os dois principais formatos de fragmentação aqui discutidos: as seriadas e as temáticas. Por coleções temáticas, entendemos aqueles projetos editoriais aglutinadores de diversas obras literárias narrativamente independentes mas sintonizadas em torno de um mesmo argumento e oriundas normalmente (mas não necessariamente) de diferentes autores. Já por coleções seriadas definimos aquelas obras cujos volumes são perpassados por uma mesma narrativa, exigindo uma ordem de leitura e normalmente escritas por um único autor. Tais coleções literárias, temáticas ou seriadas, são direcionadas a um determinado público-

---

<sup>27</sup> “Toutefois, si son innovation provoque l'événement, c'est parce qu'elle rassemble en elle tous les éléments d'une véritable révolution éditoriale: elle est à la fois technique, commerciale et culturelle. Charpentier impose un nouveau format, bouleverse et change les habitudes de la profession, et fait passer les habitudes des lecteurs de la location à l'achat par l'attrait que constitue la possibilité de se constituer une bibliothèque de classiques modernes. On peut voir à travers deux indicateurs majeurs de cette transformation de l'économie traditionnelle du livre en économie moderne - la baisse constante du prix du livre et l'augmentation croissante des formats moyens - que Charpentier est bien à l'origine d'une révolution éditoriale”.



leitor que se quer colecionador, sendo geralmente publicadas esporadicamente como parte de uma totalidade a ser formada progressivamente<sup>28</sup>.

Em comum, tanto as coleções seriadas quanto as temáticas foram pensadas em uma lógica de mercado, trabalhando ambas com a “publicação em pedaços” que é capaz de prender o público leitor na expectativa de no final constituir uma totalidade a partir dos volumes lançados. Todavia, a seriada organiza seu conjunto no nível do enredo, em que uma única história perpassa todos os volumes que a compõe; já as temáticas veem sua totalidade estruturada a partir de um conceito / argumento que unifica diferentes histórias que são lançadas separadamente: cada volume, um título e um enredo. Assim, a coleção seriada torna-se uma obra em progresso cujos volumes estão prescritos em uma sequência de consumo e leitura, enquanto as temáticas são obras fechadas e cuja ordem de leitura não se encontra necessariamente prescrita.

Se, na primeira, há uma unificação narrativa entre os volumes, na segunda vemos uma unificação temática, mas em ambos os formatos a interpretação do texto não depende somente da predisposição do leitor, sendo também interrompida por uma vontade externa, aquela do projeto editorial que dita até onde se pode ler – na história ou na temática – e até quando terá que esperar o próximo lançamento.

Como já viemos argumentando, acreditamos que as obras participantes de uma produção de massa devem ter sua crítica literária construída a partir dos pressupostos que constituem o seu próprio subcampo. No caso específico das coleções literárias, o que sobressai como um diferencial estético a ser analisado é a questão da fragmentação, ditada pelo formato de distribuição em volumes. Levar em consideração as especificidades na organização dos volumes – que fraciona uma totalidade em unidades temáticas ou narrativas – é o que a crítica literária de coleções deveria valorizar. Nesta “estética da interrupção”, a literariedade da serialização tem a ver com as rupturas narrativas (*continua no próximo volume...*), já que normalmente os autores escrevem pensando nesses ganchos de expectativas e no cruzamento de tramas que se estendem por diversas obras; por sua vez, a estética das coleções temáticas também se encontra para além da individualidade dos volumes, tendo a ver com o rearranjo de significados, em como uma história ilumina e causa reinterpretação das demais que compõem o conjunto total.

---

<sup>28</sup> Não ignoramos a existência das compilações até os dias atuais. Aliás, existe atualmente um modismo deste formato, cujas obras possuem títulos que criam listas e quantificam, como “Os cem melhores poemas do século XX”, “Os cem melhores autores brasileiros” etc. Todavia, este tipo de publicação não faz parte da pesquisa por ora apresentada.

Para cada um desses modelos de interrupção, haverá mesmo uma forma de fruição estética, afinal, se a fragmentação mantém uma expectativa no leitor, também acaba por impulsionar produções paralelas para ocupar estes vazios entre uma publicação e outra (*spin-off* pelo lado dos produtores e *fan-fiction* pelos leitores).

Obviamente, não estamos sugerindo que todas as séries e coleções temáticas gerem esses subprodutos literários e midiáticos como forma de aplacar a ansiedade dos leitores e manter o consumo direcionado, afinal, tudo dependerá da popularidade de cada obra. E como a própria ideia das séries é a de prender temporalmente o leitor dentro de um mesmo enredo, aventamos ainda que elas se prestam melhor a tais estratégias de ocupação dos vazios narrativos deixados pelos prazos de lançamento entre cada volume: “se entenderá, então, que o conceito de ‘fanfiction’ vai ligado preferencialmente ao de ficções no sentido de textos abertos e especulativos, ou seja, que podem oferecer mundos autoconscientes susceptíveis de serem continuados pelos fãs a partir dos personagens, geografia, cronologia e tramas já traçadas<sup>29</sup>” (NÚÑEZ, 2006, p. 65b). E nestes universos, “a narração seriada e a narração não-linear são inerentes a estas formas narrativas em contínua expansão, que a partir de um tronco inicial desenvolve múltiplos itinerários narrativos sobre a base do marco comum de um espaço (geografia), um tempo (cronologia) e/ou um repertório de personagens<sup>30</sup>” (NÚÑEZ, 2006, p. 74a). Ao constituir um enredo aberto, é provável que o estilo de interrupção das séries mantenha uma maior fidelidade do leitor-colecionador do que o das coleções temáticas, tornando-as mais lucrativas do que esse outro modelo de fragmentação.

Provavelmente, de um lado, o autor da série; do outro, multiautores. E enquanto a série tende a ser uma obra inédita que muitas das vezes é escrita ao longo do seu próprio processo de publicação, as coleções temáticas tiveram, e em diversos momentos ainda têm, seus projetos editoriais em recuperação de obras já anteriormente publicadas em outros contextos, dando-lhes um novo significado dentro de um outro campo discursivo. Mas mesmo quando a coleção temática publica obras originais, ainda assim há uma diferenciação no nível da produção textual: se as séries são lançadas enquanto o autor ainda as escreve, este sofre pressões do público leitor que pode direcionar o caminhar do enredo e mesmo dos personagens; já as temáticas sob encomenda fazem com que o autor tenha sua obra lançada

---

<sup>29</sup> “se entenderá, pues, que el concepto de ‘fanfiction’ vaya ligado preferencialmente al de ficciones en el sentido de textos abiertos y especulativos, es decir, que puedan ofrecer mundos autoconscientes susceptibles de ser continuados por los fans a partir de los personajes, geografía, cronología y tramas ya trazadas”.

<sup>30</sup> “la narración serial y la narración no lineal son inherentes a estas formas narrativas en continua expansión, que a partir de un tronco inicial desarrolla múltiples itinerarios narrativos, sobre la base del marco común de un espacio (geografía), un tiempo (cronología) y/o un repertorio de personajes”.

após o término da escrita, em um único volume, o que elimina o ato da recepção no rearranjo da história.

Ao mesmo tempo, os projetos editoriais de ambos formatos de coleções devem estabelecer alguns dispositivos que construam uma estética da interrupção que unifique harmonicamente todos o conjunto dos volumes produzidos individualmente. E se não existe livros fora dos seus suportes (CHARTIER, 1994), falar de uma coleção significa compreender a "mise en volume" das obras que a compõe. Com *mise en volume* queremos designar o conjunto de *dispositivos* produzidos, por um lado, pela decisões editoriais e, do outro, pelos trabalhos de impressão, ou seja, o estudo “das fórmulas editoriais: formato, preço, modo de publicação destas coleções<sup>31</sup>” (OLIVERO, 1999, p. 11). Observamos que a *mise en volume* encontra-se na tensão entre os interesses do editor, as vontades do autor e as possibilidades técnicas da impressão.

Já por dispositivo, entendemos os mecanismos prescritos que operam na própria estrutura do livro-volume que se constitui como a parte fragmentada de um todo colecionável. Adotamos os seguintes elementos como referências dos dispositivos desta “estética da interrupção” inscrita nas coletâneas: i. a definição dos fragmentos temáticos ou narrativos, ii. a quantidade de volumes a compor a coleção, iii. a periodicidade de seus lançamentos e iv. a construção de uma unicidade visual dos volumes via design dos livros. Com esses dispositivos, os projetos editoriais de coletâneas oferecem à estética da ruptura inscrita nos volumes um ideário de unicidade imaterial (temática/narrativa) e material (design padronizado dos suportes) conjugado com uma desordem comercial (como veremos, muitas coleções têm seu fim indeterminado, os lançamentos dos volumes são aleatórios, bem como os preços e os números de página de cada volume variam).

Nesse subcapítulo, buscamos traçar uma genealogia das coleções literárias, recuperando suas origens e transformações que possibilitaram o surgimento das seriadas (a partir dos folhetins) e das temáticas (pelas compilações e enciclopédias). Sendo uma invenção do século XIX, as coleções temáticas tinham um cunho humanista ao mesmo tempo que foram uma reação mercadológica dos livreiros-editores aos folhetins que saíam nos jornais. Buscamos definir coleções seriadas e temáticas, deixando visível seus contornos, afirmando que a “estética da interrupção” é o elemento que caracteriza estes modelos editoriais. Tal estética é construída a partir dos dispositivos editoriais que mencionamos anteriormente.

---

<sup>31</sup> “des formules éditoriales: formats, prix, mode de publication de ces collections”.

A partir daqui, o projeto editorial de coleções temáticas será o nosso foco de análise, cujo percurso brasileiro procuraremos recuperar, destacando um processo que se inicia com a “reciclagem” de obras anteriormente lançadas até chegarmos nas atuais coleções com obras escritas sob encomenda. E a partir dessas reflexões, seremos capazes de melhor localizar o projeto *Amores Expressos* na cena literária brasileira, esboçando, inclusive, paralelos com outras coleções escritas sob encomenda, o que nos levará a verificar semelhanças e disparidades nos dispositivos editoriais que constituem suas estéticas de interrupção.

### 1.3. Perspectivas históricas: as coleções literárias no Brasil

Anteriormente, definimos uma coleção temática como sendo um conjunto composto por obras que são independentes em termos narrativos, mas que constroem entre si uma metatextualidade e uma vontade de totalidade entre seus volumes enfileirados, sendo que esse argumento aglutinador que dá a liga entre as obras-volumes é sempre um recorte de mundo proposto pelo projeto editorial.

E embora em nosso trabalho tenhamos definido que prevalecem as análises sobre coleções literárias multiautorais, é verdade que na história brasileira dos livros encontramos um forte apelo às coleções literárias centradas exclusivamente nas obras completas de um determinado autor, bem como às de temática humanística e tecno-científica<sup>32</sup>. Também são recorrentes aquelas coleções brasileiras que trocam as publicações periódicas por uma política de único lançamento, fazendo surgir na praça, de uma só vez, todos os volumes. Em outros termos, há uma multiplicidade de práticas de coleções literárias propostas pelo mercado, e as atuais tendências devem ser compreendidas enquanto possibilidades inscritas no campo editorial, enquanto um trajeto autorizado pelo processo histórico.

---

<sup>32</sup> Ainda que não seja objeto desta nossa discussão, as coleções de temática política, social, econômica, histórica e filosófica sempre caminharam juntas com as literárias. Para mencionar somente alguns exemplos, temos a *Biblioteca Histórica Brasileira*, produzida pela Martins Editora nos anos de 1940 e reeditada pela Itatiaia a partir da década de 1970 dentro da sua coleção *Reconquista do Brasil*; ou a clássica *Documentos Brasileiros*, criada em 1936 pela Ed. José Olympio cuja estreia contou com a obra inédita de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, tendo prefácio de Gilberto Freyre, então editor responsável pela coleção. Há também a *Grandes Cientistas Sociais*, lançado pela editora Ática a partir da década de 1980 cuja proposta inicial foi de Floresta Fernandes para a Editora Nacional e compreendendo cinquenta títulos. Já a *Biblioteca do Espírito Moderno*, da Editora Nacional, iniciada em 1938, e subdividida em coleções menores, com séries de filosofia, outra de ciência e a de história e biografia, traduziu, pela primeira vez no Brasil, obras de autores como Bertrand Russel e John Stuart Mill, William James e Jacques Meritain. A *Coleção Primeiros Passos*, da Editora Brasiliense, iniciada em 1980 e inspirada na *Que sais-je?* francesa, possui até hoje um formato pequeno com baixo custo, discutindo assuntos gerais a partir de uma pergunta: *O que é...?*. Outros exemplos podem ser encontrados n’*O Livro no Brasil* (HALLEWELL, 2012).

Em sua extensa obra denominada *O livro no Brasil*, Laurence Hallewell (2012) relata a constituição do mercado editorial brasileiro e, em diversos momentos, comenta sobre as coleções lançadas pelas editoras. Em uma leitura transversal centrada no mapeamento do papel das coleções no sistema literário nacional, podemos depreender empreitadas interessantes que se iniciaram ainda no século XIX.

Através de tal pesquisador, descobrimos que as primeiras coleções lançadas no Brasil eram cópias ilegais de autores e tradutores portugueses: estando fora de tratados internacionais sobre os direitos autorais, as obras recém-lançadas em Portugal eram imediatamente impressas no Brasil por editores que aproveitavam de tal brecha legal e assim não arcavam com o pagamento aos escritores ou tradutores. Foi assim que agiu Eduardo Laemmert, que em 1846 publicou ilegalmente a obra *Excavações Poeticas* e em 1847 a *Noite de Castello*, ambas de Castilho, pela sua coleção *Bibliotheca dos Poetas Classicos de Lingua Portugueza*. A situação, aliás, beirava à comicidade, como podemos perceber na reportagem da *Revista Lisboense*, que em 16 de dezembro de 1847 denunciava tal hábito brasileiro:

Não ha um só dos illustres escriptores portuguezes contemporaneos que não veja dentro em pouco o seu patrimonio repartido pelos bandidos.

Não é só um ou outro jornal que rouba das columnas das nossas publicações os mais acreditados artigos, rubricados com o nome do autor, mas sem indicar a fonte donde provém, para se pensar que foram escriptos expressamente para o pobre parasita. [...] Não se limita a uma ou outra obra; agarram-se a colleções completas.

O progresso nesse sentido é espantoso. Ainda há pouco um impressor do Brasil, vindo a Portugal, mimoseou o Senhor [António Feliciano de] Castillo com um exemplar da Noite de Castello impresso, por sua conta, na officina de que era proprietario.

[...] Os prospectos que acabam de chegar são um indice dos nomes das victimas. O Sr. João de Lemos será o primeiro. As suas poesias formam o primeiro volume de uma colleção que abrange todos os nossos poetas modernos. Depois ha de vir o Amor e Melancolia do Sr. Castilho. Segue-se o Canto do Bussaco. O Sr. Alexandre Herculano não o deixaram no remanso da Ajuda sem lhe profanar os suaves e religiosos sons de sua Harpa [do Crente], roubando-os também... (apud HALLEWELL, 2012, p. 270) [inserções do autor].

Mas tudo nos leva a crer que foi a partir de 1860, através do livreiro-editor Baptiste Louis Garnier, que se iniciou no Brasil uma ampla publicação em formato de livro dos romances escritos por brasileiros. Nesse primeiro momento de abasileiramento das coleções, os livros recuperavam os folhetins que haviam sido anteriormente publicados pelos jornais.

Seu interesse pode ter sido despertado por uma nova moda entre os compradores brasileiros de livros: a posse de coleções de seus autores favoritos. Isso poderia explicar sua predileção por edições uniformes das ‘obras’ de um autor. Embora raramente arriscasse publicar o primeiro livro de um autor, ninguém editou, nesse período, mais livros brasileiros de ficção do que B. L. Garnier, e praticamente não houve um romancista brasileiro de importância que não acabasse tendo a maioria de suas obras publicadas por ele (HALLEWELL, 2012, p. 238).

Muito próximo da estratégia francesa apontada por Olivero (1999), os editores brasileiros começaram a produzir coleções autorais e romanescas com o intuito de reagir aos folhetins vendidos a custo baixo pelos jornais; sendo que tal formato que apresentava o romance em volume único, como bem apontou Hallewell (2012), adequava-se também à predileção dos brasileiros pelas coleções literárias que transmitiam uma ideia de sofisticação, civilidade e erudição ao decorar seus lares.

No critério editorial da Garnier, no final do século XIX e início do XX, prevalecia a tendência em publicar autores conhecidos cujas vendas eram asseguradas, e com isso vemos que o formato das primeiras coleções temáticas brasileiras tinha o argumento aglutinador direcionado em torno da ideia de *um único autor e todas as suas obras*:

o editor preferia, claramente, obras que pudesse publicar em coleções, em que a oferta de algum título individual atrairia o leitor, levando-o a adquirir outros volumes da série. Isto se aplicava aos autores já falecidos cujas obras pudessem ser reeditadas numa coleção completa, como era o caso dos romances de Franklin Távora, publicados em 1902 numa pequena coleção de quatro volumes, *A Literatura do Norte*; ou de um escritor consagrado de quem se pudesse esperar o acréscimo de outras obras similares a uma coleção já existente (Machado de Assis); ou ainda – caso bastante excepcional de João do Rio – de um escritor novo mas prolífico, com quem se pudesse contar para a produção ininterrupta de outras obras semelhantes. Por outro lado, a obra isolada era um risco que, mesmo no caso de transformar-se em grande sucesso editorial, não levava a nada (HALLEWELL, 2012, p. 289).

Mais uma característica destas primeiras coleções temáticas era a tolerância com a obra inédita, desde que esta recém-chegada ocupasse um lugar específico, enquanto volume, dentro da coleção de obras completas do autor que a escreveu. E sua recusa para a publicação de obras individuais, fora de uma coleção, é digna de nota: em termos mercadológicos, um único sucesso não valia tanto a pena quanto a construção de um hábito recorrente de compras alavancado pelo colecionismo – entre o *best-seller* e as coleções, ele preferia a segunda e suas vendas constantes para um público fiel.

Já na primeira metade do século XX, fortalecem-se as coleções literárias multiautorais pautadas em traduções para o português brasileiro de escritores estrangeiros, visando um revisionismo da literatura nacional e mundial a partir de temáticas segmentadas. Assim, a Editora Globo do Rio Grande do Sul foi profícua na construção de coleções que visavam traduzir autores ingleses, alemães, franceses e italianos, propondo reagrupar clássicos literários a partir de títulos como *Coleção Nobel* e *A Biblioteca dos Séculos*, ou visando segmentar os públicos a partir de sua *Coleção Amarela* com temáticas policiais contendo obras de Agatha Christie e a *Coleção Verde* direcionado às senhoras da época. Já a editora Nacional, a partir dos anos de 1930, também investiu em coleções, algumas direcionadas para

obras completas de poetas brasileiros, e outras segmentadas a partir do público almejado ou do gênero narrativo – este é o caso das coleções *Paratodos*, *Série Negra* (direcionada aos enredos policiais), *Biblioteca das Moças* (com tradução de autores franceses com títulos considerados próprios a uma literatura feminina) e *Terramarear* (que traduziu livros de aventura, como Tarzan).

Paralelamente a essas coleções focadas na tradução de obras estrangeiras e cujos autores brasileiros ocupavam apenas alguns volumes, começou a ter embalo a confecção daquelas coletâneas que olhavam exclusivamente para a escrita nacional. E com o intuito de valorização da literatura brasileira, em 1944 surgiram coleções multiautorais como a *Saraiva de Clássicos Brasileiros*, que era comercializada pelo clube do livro com tiragens de cinquenta mil exemplares; e a *Biblioteca de Literatura Brasileira*, da Martins Editora, cujas obras como *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Iracema* eram acompanhadas de ilustrações inéditas de artistas como F. Acquarone e Anita Malfatti, sendo também lançada em duas opções colecionáveis: uma mais popular e outra em edições limitadas de 200 exemplares, cujos formatos exclusivos transmitiam um *status* à prateleira do colecionador.

Participando deste movimento de construção dos cânones nacionais, a editora Civilização Brasileira inaugurou coleções segmentadas por gêneros literários, e foi assim que surgiu, em 1956, a *Vera Cruz*, direcionada aos romances, *Panorama do Conto Brasileiro* (1960), *Poesia Hoje* (1963), *Novela Brasileira* (1964) e *Teatro Hoje* (1966). Já a Editora Ática, entre 1976 e 1986, publicou 98 títulos de 73 escritores pela sua coleção *Autores Brasileiros*, com a proposta de incentivar escritores nacionais estreantes. Com um projeto editorial que mesclava o texto com ilustrações e quadrinhos ao longo das páginas, Larissa de Araújo Dantas (2009) afirma que, mais do que dar lucros, a referida coleção tinha o intuito de reposicionar a editora enquanto referência de uma literatura nacional “séria”, possibilitando-lhe adquirir capital simbólico dentro do campo literário brasileiro ao se afastar da sua tradição de coleções paradidáticas (e.g. *Para gostar de ler* e *Vaga-lume*).

Todavia, ao fazer um resumo da pesquisa de iniciação científica intitulada “A narrativa brasileira dos anos 1970: um mapeamento a partir da coleção *Autores Brasileiros*”<sup>33</sup>, a autora comenta que a diversidade literária e o ineditismo dos escritores propostos como premissas da coleção não se concretizaram, pois a maioria dos autores era composta por

---

<sup>33</sup> Realizada por Renata Nóbrega, sob supervisão de Regina Dalcastagnè, entre os anos de 2003 e 2004 pela Universidade de Brasília.

homens brancos da região Sul-Sudeste<sup>34</sup>, sendo que os anos entre 1978 a 1980 foram os mais profícuos, concentrando 58,6% de todas as publicações. O gênero literário mais publicado foi o de contos (49,4%), representando uma tendência estética da década de 1970, e “a intenção de se publicar novidade é confirmada: cerca de 70% dos títulos publicados estavam em sua primeira edição” (DANTAS, 2009, p. 39). Ainda essa mesma pesquisa ressalta que os autores, na época de publicação de suas obras, estavam na faixa etária de 30 a 40 anos. E a autora continua analisando os números da pesquisa supramencionada: “os dados que mais impressionam são os relacionados à trajetória dos escritores: 85% deles já haviam publicado antes da participação na coleção e 50% já possuíam algum tipo de premiação. No entanto, o índice de publicação pós-coleção diminuiu: 74,6%” (DANTAS, 2009, p. 40). Para ela, este decréscimo não tem a ver com a repercussão da coleção na vida profissional dos autores, mas, sim, que a maioria destes escritores, embora tivessem publicações anteriores, já não eram conhecidos do grande público de maneira a se afirmarem pós-coleção: “é comum encontrar publicações desses autores da coleção – e de outros – em editoras de menor alcance de público, que lhes permite sair da condição de desconhecidos, mas que no fundo não é o suficiente para lançá-los no mercado” (DANTAS, 2009, p. 41).

A pesquisadora, ao analisar as consequências da coleção, principalmente a promessa não cumprida de visibilidade para os autores estreantes (com algumas raras exceções, tais como Roberto Drummond e Sérgio Sant’Anna), conclui que a editora Ática fracassou pois não tinha capital simbólico para se afirmar enquanto reveladora e consagradora de talentos literários, como ocorria com a Civilização Brasileira e a José Olympio. No mais, também não cumpriu sua proposta de realizar um mosaico da literatura brasileira em todos os seus quadrantes, pois os autores estavam concentrados nas regiões político e economicamente centrais da nação.

Ao longo deste processo de consolidação do formato de coleção no mercado brasileiro, paulatinamente os editores foram encontrando nichos específicos de atuação, e assim o público infante-juvenil apareceu como uma nova classe de leitores potenciais. É ainda

---

<sup>34</sup> Posteriormente, em entrevista com o editor, a pesquisadora descobre que a seleção dos originais era feita por pareceristas, a partir de critérios próprios e no sistema de *blind-review*. Assim, como explicar a ausência de não brancos e a predominância de homens, sendo que as seleções eram anônimas e sem critérios pré-determinados pela editora? A pesquisadora tenta explicar a partir do conceito de “efeito de homologia”, descrito por Bourdieu: “se a maioria dos autores selecionados tem origem branca e masculina, é bem provável que os leitores críticos contratados pela Ática comunguem dos valores dessa classe. Não há ‘calculismo cínico’ na exclusão de mulheres e de não-brancos, até porque, segundo Bourdieu, o público também se ajustará a essas mesmas expectativas dos produtores” (DANTAS, 2009, p. 46). No mais, de acordo com o editor da coleção, na época, a participação das mulheres era reduzida porque ainda estavam se impondo enquanto escritoras e participantes do mercado de trabalho.



na efervescência da virada do século XIX que encontramos uma proposta de segmentação de mercado e ao mesmo tempo de constituição de uma identificação nacional via coleções infantis. Em 1894, o livreiro-editor Pedro da Silva Quaresma lançou sua *Biblioteca Infantil Quaresma*, com obras de Andersen, Grimm e Perrault; e com tais textos escritos pela primeira vez em português brasileiro (até então, os livros infantis eram importados de Portugal ou escritos em português europeu), o editor acabou por dominar o mercado nacional de livros para crianças (HALLEWELL, 2012). Surge, com Quaresma, a visão de uma segmentação direcionada ao público infantil, com textos em português e com coleções multiautorais. E já no século XX temos outros exemplos direcionados para jovens e adolescentes, como a *Nanquinote* (da Editora Globo do Rio Grande do Sul, de 1936), e as coleções de contos *Jovens de Todo o Mundo* (1960) e *Contos Jovens*, bem como as de romances *Primeiros Voos* e *Cantadas Literárias* (década de 1980), todos da Editora Brasiliense.

Dentro dessa segmentação para os públicos infantil, jovem e adolescente, é inegável o alcance das coletâneas paradidáticas construídas pela Editora Ática, que acabou se tornando uma referência com suas coleções *Nosso Tempo*, *Para Gostar de Ler* e *Vaga-lume*. Assim, enquanto a coleção *Autores Brasileiros*, da mesma editora, tinha uma tiragem em torno de 3 a 5 mil por títulos, as paradidáticas possibilitavam algo entre 30 a 40 mil exemplares (DANTAS, 2009, p. 40).

A série *Vaga-lume* vem sendo produzida desde 1972. Larissa Cruvinel (2011) realiza uma pesquisa para tentar compreender a relação entre autor e exigências de mercado impostas pela editora. A partir de outros pesquisadores e, principalmente, por intermédio da análise de duas obras – *Spharion* (de Lúcia Machado de Almeida, de 1979) e *A chave do corsário* (de Eliana Martins, 2007) –, ela desvenda que a referida coleção possui objetivo, temáticas e elaboração formal comuns que unificam todas as obras, mesmo que essas tenham sido produzidas em períodos tão distintos, e às vezes afastadas em mais de três décadas. Tal coleção caracteriza uma literatura de formação, tendo como fio condutor “o misto de informações didáticas, aventura e temas considerados como próprios do universo jovem, como o primeiro amor” (CRUVINEL, 2011, p. 05), o que serve para prender os jovens e ao mesmo tempo interessar aos professores, que a adotam como leitura nas disciplinas. Já “os chamados temas tabus em geral não são explorados nas obras da Série Vaga-lume. Quando temas como sexo são abordados, aparecem sempre camuflados” (CRUVINEL, 2011, p. 06). Enquanto coleção paradidática, o enredo deve vir perpassado por informações didáticas que possam ser gatilhos de discussões em sala de aula em diversas disciplinas; no mais, tais obras de romance infantil possuem características estéticas semelhantes garantidas pelo processo de

produção, posto que os autores estão submetidos a um padrão definido pelo editor que pretende garantir o interesse do mercado consumidor (jovens leitores, professores e pais) e, conseqüentemente, manter uma lucratividade.

Na outra ponta das coleções populares, a José Olympio se destacou como uma das editoras mais proeminentes na elaboração de coleções consideradas de alta qualidade e referência de uma literatura “séria”. Desde a década de 1940 tal editora carioca vinha com empreitadas nesse modelo de projeto editorial, iniciada com a coleção *Romances da Vida*, com traduções de biografias históricas, e *Rubaiyat: Joias da Poesia Universal*, em que vários poetas foram traduzidos para o português. Porém, é na segunda metade do século XX que a referida editora trouxe maiores inovações para o mercado das coleções de livros:

durante os anos de 1950, a José Olympio interessou-se por coleções ilustradas de clássicos da literatura brasileira e de obras sobre o Brasil. Começou, em 1951, com uma edição de dezesseis volumes de toda a ficção de José de Alencar, com introduções escritas por proeminentes autores da época. No ano seguinte, publicou o que se afirmava ser a primeira tradução brasileira de *Dom Quixote* (HALLEWELL, 2012, p. 514).

Aqui, um fato curioso: se as obras de José de Alencar compunham aquilo que estamos chamando de coleção temática, *Dom Quixote* foi uma serialização, posto que a obra saiu fragmentada em 05 volumes colecionáveis. A partir desse ano, novas coleções seriam lançadas pela editora, ditando um formato cujo diferencial nem sempre se encontrava nos textos, posto que esses normalmente eram republicações, mas na forma de sua apresentação, principalmente com ilustrações exclusivas ou prefácios encomendados a especialistas, como ocorreu com a coleção *Fogo Cruzado* iniciada em 1940 e que visava a publicação de grandes escritores mundiais, assim como uma outra que saiu em 10 volumes e dedicada às obras completas de Dostoiévski. Também lançou, ainda na década de 1950, coleções de obras completas de autores como Oliveira Vianna (15 volumes) e Giacomo Casanova (10 volumes, intitulado *Memórias*), além de outras multiautorais, tais como *História dos Fundadores do Império do Brasil* (10 volumes), *História do Brasil* (07 volumes), e a *Coleção Sagarana*, entre 1973 e 1974, com reimpressão de obras literárias brasileiras modernas.

É na editora José Olympio que também temos exemplos de projetos editoriais de coleções sendo interrompidos, como a dedicada à Charles Dickens, lançada somente até o segundo volume (eram previsto 30), devido à pouca venda, e a que visava publicar obras completas de Tolstói, idealizada em doze volumes e com ilustrações, mas que nunca saiu. É também em tal editora que encontramos um dos primeiros exemplos de uma literatura sob

encomenda para compor coleção: na comemoração dos quatro séculos de fundação da cidade do Rio de Janeiro, uma coleção em seis volumes intitulada *Rio Quatro Séculos* veio a público,

com colaborações de Carlos Drummond de Andrade, Vivaldo Coaracy, Manuel Bandeira e Gastão Cruis, ricamente ilustrada com estampas fotográficas, reproduções de ilustrações de Debret, Rugendas e outros, e desenhos e traços de Luís Jardim, Geroge Bloow etc. Essa coleção constitui um excelente exemplo do estilo da ‘Casa’ na época: um projeto adequado, atraente, imediatamente reconhecível como ‘da José Olympio’ – e, no entanto, surpreendentemente econômico (HALLEWELL, 2012, p. 517).

Sob o título de colaboração, há a ideia de uma escrita direcionada. E nesse modelo ainda vemos emergir uma proposta de intermedialidade, cuja exclusividade da coletânea está no diálogo de novos textos com antigas ilustrações – ao contrário de outras coleções da editora, que até então tinham novas ilustrações para antigos textos<sup>35</sup>. Além disso, como a citação acima explicita, a José Olympio levou o conceito de coleção a um outro patamar de sofisticação, sendo que o apelo de raridade, necessário a qualquer ato de colecionismo, seria encontrado para além do conteúdo textual, estando também na materialidade do acabamento, ou melhor, na exclusividade do suporte dos volumes que compunham a coletânea.

Quando se fala em coleções, temos que refletir para além dos conteúdos literários que as compõem, já que existem questões sobre os canais de distribuição e os formatos dos suportes adotados pelas editoras.

Na história brasileira das coletâneas, vimos que o clube de livros da Saraiva possibilitou uma tiragem acima da média para os volumes que compunham os seus *Clássicos Brasileiros*; mas, outro canal de distribuição adotado foi o de venda de porta em porta, em que o modelo de coleção, cujos volumes eram comercializados todos de uma só vez, era o mais viável para a intercepção do leitor em seu próprio lar. Nesse modelo, a editora Jackson sobressaiu com suas vendas, inclusive lançando, em 1937 e em 31 volumes, a obra completa de Machado de Assis – fato curioso é que José Olympio, em 1934, buscou comprar os direitos autorais de tal autor, perdendo-o para a referida editora, e “sua decepção não foi tanto por ter perdido uma mina de ouro, mas por temer que a política de Jackson de vender apenas coleções completas estancasse o crescimento do natural interesse em Machado de Assis através da compra casual de volumes avulsos” (HALLEWELL, 2012, p. 517). Nessa percepção da José Olympio, o cadenciamento nas publicações dos volumes geraria um hábito

---

<sup>35</sup> José Olympio ainda chegou a contratar Candido Portinari para realizar ilustrações para uma nova coleção de *Dom Quixote* e outra de *Vidas Secas*, porém, com a morte do artista, os projetos ficaram suspenso, deixando pronto somente vinte e duas ilustrações para a obra do romancista espanhol. E “estas ilustrações inspiraram 21 poemas de Drummond de Andrade, que foram publicados juntos, mas sem o texto de Cervantes, por outra editora, José Aguilar, dois anos antes da morte do pintor” (HALLEWELL, 2012, p. 515).

mais arraigado de leitura do que a entrega de um único pacote com todas as obras, pois o sentimento de totalidade acabaria por inibir a vontade do mergulho literário na individualidade dos livros.

No quesito formato, ao mesmo tempo que se buscava constituir coleções luxuosas para um “status de prateleira”, também se visava aumentar as margens de lucro a partir de uma maior vendagem e com produções de baixo custo. Nesse quesito, os livros de bolso foram testados, e se existem exemplos da década de 1930, com a *Coleção Globo*, foi a partir de 1960 que as estratégias neste formato se intensificaram com as coleções *Sagarana* da José Olympio, a *Brasiliense de bolso* em 1970, bem como o surgimento da Editora Edibolso em 1971. No entanto, as coleções de bolso nunca fizeram sucesso no Brasil, “talvez o próprio conceito de produto barato descartável ainda seja estranho ao consumidor brasileiro, extremamente conservador, sobretudo numa área de prestígio como a da ‘cultura’” (HALLEWELL, 2012, p. 746). E com esse descrédito do leitor em relação aos livros de bolso, parece que a Editora Abril, na década de 1960, encontrou a sua fórmula de sucesso para distribuir e baratear suas coleções: volumes comercializados em bancas de jornais.

Considerada um referência na industrialização dos livros nos anos de 1970, a Editora Abril vem investindo há décadas no conceito de coleções temáticas, comercializando volumes lançados regularmente nas bancas de jornais:

O número de vendas de livros em papelarias e bancas de jornal é quantitativamente mais significativo: em 1973, 9,6% do total dos livros comercializados foram vendidos em papelarias e 2,2% em bancas de jornal; em 1979, 6,0% foram distribuídos em papelarias e 20,9% em bancas de jornal. Quem mais se beneficiou das bancas de jornal como pontos de venda de livros foi a Editora Abril, com suas coleções de livros e de fascículos a serem encadernados. *A Bíblia mais Bela do Mundo* foi o primeiro empreendimento (1965) da Abril no setor de fascículos. Para sua distribuição e comercialização, a Abril utilizou a rede de dezoito mil bancas que já estava montada no país em função da distribuição das revistas da editora. A partir daí seguem-se muitas outras coleções, entre as quais a coleção de livros de filosofia *Os Pensadores* iniciada em 1974 e a de livros de economia, *Os Economistas*, iniciada em 1982. As tiragens oscilavam entre cinquenta mil e quinhentos mil exemplares. Um claro caso de industrialização profissional da produção e da comercialização editorial (REIMÃO, 1996, p. 25).

Ainda de acordo com Hallewell (2012), *Os Pensadores* vendiam cem mil exemplares por semana, e em *Os Economistas*, dos cinquenta autores publicados, vinte nunca tinham sido lançados até então no Brasil.

Tais coleções de banca da Editora Abril eram projetadas para durar 02 anos, algumas com lançamentos semanais e outras quinzenais; e se começou com traduções, pouco a pouco a editora estreou na produção de conteúdos próprios, inclusive exportando-os. A editora também inovou com a inserção de discos em suas coleções sobre música, e com *kits* caseiros

de experimentos científicos na *Os cientistas*, expandindo a coleção de livros para outros objetos vinculados à temática.

Para além dessas coleções de livros de cunho social, científico, filosófico e político, o selo Abril Cultural, responsável pelo lançamento de livros nas bancas de jornal entre 1968 e 1982, editou coletâneas literárias como *Os Imortais*, *Clássicos Modernos*, *Clássicos da Literatura Infantil*, etc. A coleção *Grandes Sucessos*, que era focada na publicação de obras consideradas *best-sellers*, surgiu no segundo semestre de 1980; e lançando um título por semana, com uma tiragem em torno de cem mil exemplares por obra, ultrapassou em muito a média dos cinco mil exemplares, referente aos livros de ficção em formatos normais publicados individualmente, e a de dez mil dos de bolso (HALLEWELL, 2012). Com tais resultados, a venda de coleções temáticas em bancas tornou-se um negócio lucrativo que chamou a atenção de outras empresas, como a Ed. Globo e a Record, esta estreando seus projetos editoriais de coleção com o foco em temáticas autorais, tendo uma direcionada às obras de Agatha Christie e outra às de Jorge Amado.

Estratégia de venda utilizada até hoje, e facilmente comprovada ao se ir em qualquer banca de jornal, as editoras de diversos periódicos vêm utilizando seus canais de distribuição já estabelecidos para alavancar vendas a partir da criação de coleções temáticas. Sendo lançadas em volumes, são adquiridas pelos leitores a partir de uma venda exclusiva e, as vezes, ilegalmente “casada”, como nos diz a informação na contracapa da *Coleção Livros O Globo*, que em 1997 publicou quinze clássicos da Literatura em Língua Portuguesa: “esta obra foi publicada com exclusividade pelo jornal *O Globo* e não pode ser vendida separadamente”.

Observa-se que algumas dessas obras que compunham tal coleção de clássicos brasileiros do jornal carioca foram, em suas origens, também distribuídos como folhetins em periódicos (e.g. *A Moreninha*, de Joaquim M. De Macedo, publicado em formato folhетinesco no século XIX e que na coleção *O Globo* saiu como volume 11). Com isso, o folhetim retorna aos jornais, mas agora compondo um único volume dentro de uma coleção temática, elevando a um outro patamar a sua estética da interrupção: não mais o da narrativa, mas da temática, cujos diferentes enredos se unificam sob a tutela de “clássicos literários”. Contudo, mesmo nesse outro patamar de serialização, a estratégia dos volumes mantém a expectativa dos leitores, quando na edição da revista/jornal de hoje traz uma matéria que mescla reportagem e publicidade sobre a obra que acompanhará o periódico de amanhã, ou quando na contracapa de cada obra vem a lista de todos os volumes a serem lançados, para que desde o início o leitor tenha a sensação de estar acompanhando o desenrolar lento de uma coleção.

No mais, tais publicações de coleção em bancas trazem uma padronização que está para além da *mise en volume* comum entre as obras, repercutindo também nos preços. Tradicionalmente, os livros de coleções distribuídos em livrarias tendem a ter seus lançamentos escalonados em um tempo muito amplo, o que impede a manutenção de um mesmo valor unitário; por sua vez, as coleções de banca seguem um prazo editorial melhor definido, e assim o preço é padrão para as obras, indicando para o leitor-colecionador uma programação, pois ele sabe de antemão quando o novo volume chegará às bancas, o prazo exato de início e término de sua coleção, e o valor que lhe custará para adquiri-la. Essa mesma padronização de preço é também percebida nas coleções cujos volumes são lançados de uma só vez, sem escalonamento nas publicações.

Podemos perceber algumas tendências nesses vestígios históricos deixados pelas coleções temáticas produzidas pelas editoras brasileiras. Primeiramente, como percebemos com a Martins Editora e a José Olympio, há sempre um toque de raridade para atrair os colecionadores, sejam novas ilustrações para antigos textos, sejam novos escritos para antigas gravuras, em que o suporte dos volumes são também considerados de fino acabamento para construir o *status* de exibição nas prateleiras. Tal sensação de exclusividade também pode ser vista na Editora Abril, com a inserção de discos e demais apetrechos nos volumes vendidos, fazendo assim com que duas coleções corram e se construam em paralelo – a do livro e a do objeto que o acompanha. Há também os projetos editoriais que constroem a raridade necessária ao colecionismo a partir da inserção de obras inéditas em meio a outros romances já banalizados, sendo o caso de volumes que trazem a primeira tradução em língua portuguesa de autores estrangeiros ou que publicam a primeira edição de determinada obra.

Com essa busca da raridade necessária ao colecionável levada à última potência, as coleções literárias programadas apenas com obras originais parece-nos ser algo bastante contemporâneo no mercado editorial brasileiro, pois sendo produzidas com exclusividade, elas atraem um público que só terá acesso a elas a partir da compra daquele volume, o que poderia impulsionar o leitor em direção às demais obras que compõem a série. Enquanto a coleção temática de obras já anteriormente publicadas constrói seu discurso de originalidade a partir do paratexto literário (*e.g.* edições de luxo, prefácios assinados por especialistas, resumos bibliográficos do autor e do contexto histórico de onde a obra emergiu, fichas interpretativas para direcionar a leitura, notas explicativas, ilustrações, brindes, etc.), as coleções de obras inéditas atraem o colecionador pela raridade e exclusividade presentes no próprio texto literário.

Todavia, não podemos compreender obras inéditas como sinônimo de sob encomenda, embora o oposto seja verdadeiro. Vimos, por exemplo, que a editora Garnier tinha uma política de publicar obras inéditas dentro de uma coleção autoral, mas isso não significava que a obra fosse encomendada. Aliás, percebemos que sobressaem três modelos de formatação do conjunto pelo projeto editorial de coleções temáticas: i. um constituído somente por obras anteriormente publicadas em diferentes épocas, mas que nesse momento são trazidas para dentro de um discurso comum que as aproxima; ii. um outro que mescla obras inéditas (encomendadas ou não) com outras reeditadas; iii. e aquele formato mais contemporâneo constituído somente por obras inéditas encomendadas especificamente para compor a coleção. Todas essas três possibilidades trabalham com uma (re)ordenação de uma rede de significados textuais e autorais, buscando destacar o conjunto perante o universo de infinitas publicações presentes no mercado, mas ao mesmo tempo gerando diferenças valorativas dentro do conjunto proposto pelo editor responsável.

Especificamente no caso de obras publicadas anteriormente e que são trazidas para dentro de um contexto de coleção, percebemos um rearranjo ou reafirmação do valor do texto e de seu autor, permitindo que lhes sejam oferecidos um reforço ou uma nova chave interpretativa. Assim, se a coleção funciona como uma nova forma de distribuição de obras já anteriormente publicadas, então, temos que perceber as alterações de significados que elas e seus autores sofreram ao longo de suas trajetórias de distribuição e, conseqüentemente, recepção.

Por sua vez, as obras inéditas – escritas sob encomenda ou não – para compor uma coleção inauguram uma posição possível dentro do campo, não havendo um antes a ser historicamente analisado, mas um nascer que exige uma disputa por um lugar próprio de enunciação *vis-à-vis* às demais, o que faz com que seus estudos estejam direcionados para a trajetória autoral e para os *espaços do possível* que permitiram que essas obras surgissem, já que o campo autoriza invenções somente dentro dos limites aceitáveis pela sua gramática:

Para que as audácias da pesquisa [escrita] inovadora ou revolucionária tenham algumas possibilidades de ser concebidas, é preciso que existam em estado potencial no seio do sistema dos possíveis já realizados, como *lacunas estruturais* que parecem esperar e exigir o preenchimento, como direções potenciais de desenvolvimento, caminhos possíveis de pesquisa [escrita]. Mais do que isso, é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas, isto é, aceitas e reconhecidas como ‘razoáveis’, pelo menos por um pequeno número de pessoas, aquelas mesmas que sem dúvida teriam podido concebê-las (BOURDIEU, 1996, p. 266) [grifos do autor, inserção nossa].

O que sobressai nessas questões sobre o local ocupado pelas obras dentro de uma coleção é o papel do editor que se torna o responsável pelo agrupamento de diferentes textos, inéditos ou reciclados, em torno de um discurso temático unificador e de algumas premissas de raridade. Na perspectiva de edições temáticas, o editor de coleções se aproxima de um curador, que seleciona autores e textos a partir de um roteiro expositivo, dando-lhes um sentido para além de suas individualidades, construindo uma teia de significados que extrapole cada romance e os interligue a partir de um projeto comum. Para Hans Ulrich Obrist (2014, p. 09), o ato curatorial consiste, basicamente, em “conectar culturas, aproximando seus elementos uns dos outros: sua tarefa é fazer conexões e permitir que esses diferentes elementos se toquem. Você pode descrevê-lo como uma tentativa de polinização da cultura ou uma forma de mapeamento que abre novas rotas por uma cidade, um povo ou um mundo”. Em uma percepção curatorial, o editor cumpre uma função humanista ao organizar os livros a partir de conteúdos comuns que tragam um mosaico – um recorte, uma vontade de totalidade, um panorama a partir de determinados pontos de vista – que lança uma luz interpretativa sobre um fenômeno de interesse social e intelectual. E, para atingir tais fins, os livros a serem lançados em volumes tornam-se visíveis a partir de diversas decisões tomadas por tal editor-curador: a temática que constrói um discurso unificador, o encontro do ponto de raridade na coleção, as deliberações sobre quem participa e quem está excluído, e as possibilidades de ditar a sequência de lançamento das obras ao constituir um percurso expositivo de visitação / de leitura.

Masataka Ishibashi (2007, p. 24) nos diz que “tudo que esperamos de um editor trata de uma impossibilidade: a sua não existência<sup>36</sup>”. O editor enquanto curador é a afirmação dessa existência, pois se algumas vezes ele traz em seu nome uma grife de *expertise* naquela área que valoriza os textos que decide lançar, enquanto organizador de uma coleção ele é sempre a presença espectral que insinua um bastidor que organizou intencionalmente a temática e que filtrou autores e obras. Por isso, o editor que se quer curador é, também, um selecionador, já que uma coleção sempre impõe limites sobre o que será publicado e descartado, decidindo também sobre as exclusividades que comporão o conjunto dos dispositivos editoriais modeladores do conjunto.

Consequentemente, o panorama temático que tais coleções propõem é, acima de tudo, um discurso construído pelo editor que organizou, a partir de certos critérios técnicos e subjetivos, aquelas obras que considera legítimas para integrar os volumes que estarão

---

<sup>36</sup> “tout ce que l’on attend de l’éditeur revient à une impossibilité : ne pas exister”.



enfileirados nas estantes. Em última instância, o editor-organizador é o leitor-colecionador primeiro.

Até então, ao reciclar textos para republicá-los dentro de uma coleção, tais editores atuavam como um curador que trabalhava com aquilo que já havia sido produzido por diferentes autores, tentando encontrar no meio desta multiplicidade de escritas já existentes um fio narrativo coerente, o que fazia inclusive com que os títulos das coleções fossem bastante amplos – *Grandes Sucessos*, *Os Imortais*, *Clássicos Brasileiros*, etc. Quando muito, nas coleções de obras completas de um determinado autor, o papel do editor era unificar tais textos e lançar a coleção intitulado-a com o nome próprio do escritor. Por sua vez, coleções como *Amarela*, *Verde*, *Negra*, *Paratodos*, *Terramarear*, ainda que minimamente criativas no título, elas também não exigiam grandes esforços curatoriais do editor responsável, posto que sua função era repertoriar textos e, se necessário, solicitar traduções de obras com temáticas semelhantes – policial, mistério, etc. E mesmo quando uma coleção revisionista lançava entre seus volumes uma obra inédita, ela exigia que o editor se tornasse um garimpeiro, no sentido de que a obra já preexistia e chegava a ele por diversas vias, cabendo-lhe a decisão de transformá-la, ou não, em volume para sua coletânea de reciclados, percebendo nesse livro inédito um fator de raridade. Enfim, até aqui, os textos antecedem o projeto de coleção, e a função curatorial do editor é a de construir tal fio narrativo que unifique as diferentes obras dispersas temporalmente e escritas por vários autores, ao mesmo tempo em que acrescenta paratextos que tragam uma exclusividade, um local de raridade, para a coleção que está idealizando.

Mas, com a possibilidade de localizar a raridade na própria estrutura textual, lançando uma coleção inteira somente com obras inéditas que são, antes de tudo, encomendadas, o editor intervém com maior intensidade no processo de criação. Agora, o editor-curador é um orquestrador que estipula pressupostos temáticos específicos que antecedem a própria existência das obras, ditando premissas argumentativas para que os autores componham suas narrativas, estabelecendo o que definimos como sendo um “desafio da escrita encomendada” pautado em uma “provocação temática”.

A escrita encomendada opera no reposicionamento do editor: se na organização de reedições ele poderia ser interpretado como um curador-garimpeiro e até mesmo um selecionador, agora, com essas propostas de escrever a partir de um desafio, ele também é capaz de se tornar um coautor em graus variados, desde os sutis manuseios do manuscrito com sugestões pontuais de orientação, até as mais dramáticas revisões e apontamentos de

correções para tornar a obra vendável e/ou coerente com uma linha editorial<sup>37</sup>. Tais limites das funções entre editor e autor se tornam mais embaçados, pois definir uma temática também traz certas imposições de uma escrita, já que o editor-curador-selecionador-coautor gera em si expectativas sobre como o escritor irá preencher o vazio narrativo construído pelas fronteiras temáticas que lhe foram designadas. Em outros termos, o editor que oferece o significativo aguarda que o autor lhe proponha um significado, mas o simples ato de sugerir um enunciado já comporta uma ação enunciativa que se torna expectativa.

Por isso, podemos sugerir que os editores de coleções sob encomenda se assemelham aos responsáveis pelas grandes enciclopédias que contratavam especialistas para redigir verbetes específicos, e assim consagravam suas enciclopédias a partir dos peritos que assinavam as explicações e comentários sobre determinada área de conhecimento: se na enciclopédia os verbetes previamente selecionados eram dados aos especialistas incumbidos de preenchê-los de significados, nas coleções temos o editor distribuindo de modo fracionado as provocações temáticas entre aqueles escritores selecionados para desenvolver uma explicação literária para tal argumento pré-estabelecido. Enfim, o editor oferece o glossário, e os escritores as definições que dão sentido à tais palavras-chaves que compõem as “entradas lexicais” das coleções.

Com isso, quando dizemos “sob encomenda”, estamos nos referindo a esse desafio na escrita, pois o curador-editor não busca “encaixar” obras já publicadas ao redor de uma ideia brilhante que tenha tido: o que ele faz é desenvolver argumentos e pressupostos de trabalho para os escritores, cujas obras surgem posteriormente.

As coleções, com textos inéditos encomendados a partir de uma “provocação temática”, é uma realidade brasileira que se intensificou a partir da década de 1990, quando o mercado editorial entrou de vez no fluxo internacional. Todavia, não é de se excluir algumas iniciativas anteriores, como a coletânea de contos *Os sete pecados capitais*, lançado em 1964 pela editora Civilização Brasileira e que contou com a participação de autores renomados

---

<sup>37</sup> Por exemplo, pautando-se na pesquisa de Borelli, Larissa Cruvinel (2011, p. 07) resume como opera o processo de produção dos livros da série *Vaga-lume*, que devem obedecer a algumas normas editoriais: “primeiramente, ao encomendar uma narrativa, o editor responsável pela coleção discute a sinopse com o escritor. Em seguida, o texto é encaminhado para diversos leitores como jovens, professores mais ousados e professores mais conservadores na escolha das obras que serão adotadas para leitura na sala de aula. Depois disso, o escritor deve modificar suas obras, com o intuito de incorporar nas narrativas as diversas sugestões feitas pelos mais variados leitores. Posteriormente, há ainda um processo de uniformização para que as obras fiquem no modelo exigido pela editora”. Relatórios de aceitação da obra são entregues aos escritores, que às vezes chegam a realizar até quatro versões, sendo que no final o aval do editor é o que decide se a obra será ou não publicada pela coleção. Neste processo de construção da coleção, o editor se constitui como agente que interfere diretamente no processo criativo, para manter características unificadoras que atendam aos interesses do mercado e de lucro da empresa. E, por sua vez, se o autor deseja ver sua obra publicada, deve acatar tais normas, o que acaba construindo uma literatura bastante normatizada.

como Otto Lara Resende (avareza), Carlos Heitor Cony (luxúria), Guilherme Figueiredo (gula), Lygia Fagundes Telles (preguiça), José Condé (inveja), Mário Donato (ira) e Guimarães Rosa (soberba). Pela mesma editora foi lançado, em 1965, uma outra coleção de contos, agora intitulado *Os dez mandamentos*. Mas, divergindo do que ocorre a partir da última década do século XX, tal modelo de obras sob encomenda proposto pela Civilização Brasileira não visava uma temática no nível dos romances, mas no dos contos; com isso, o formato de lançamento se diferencia: naquela, a compilação em um único livro, nas atuais, cada volume equivale a um romance encomendado e encarregado de uma fração da temática proposta.

É a partir dos anos de 1990 que vemos o “desafio da escrita encomendada” se expandindo para além de algumas páginas do conto para, assim, incorporar todo um romance, previsto desde o início para se tornar volume de uma coleção. Nesta forma de coleções lançadas a partir de romances encomendados, o tema não mais surge das obras previamente existentes postas em comparação, mas da criatividade e das possibilidades de investimento das casas editoriais, o que, por um lado, abre um universo de infinitas possibilidades e, do outro, faz com que os títulos das coletâneas também passem a ser mais específicos, trabalhados como nuances que representam as provocações temáticas que desencadearam o processo, tais como: *Plenos Pecados* (Ed. Objetiva, de 1998 a 2002), em que os autores convidados escreveram romances (e não mais contos, como ocorreu na década de 1960) pautados no tema dos sete pecados capitais; *Literatura ou Morte* (Ed. Cia. das Letras, de 2000) cujo intuito foi o desenvolvimento de uma história de mistério que ficcionalizasse a vida de algum escritor célebre da literatura mundial; *Cinco dedos de prosa* (Ed. Objetiva, publicados entre 2001 e 2004) em que cada autor escreveria sobre um dedo da mão; e *Amores Expressos* (Ed. Cia das Letras, iniciada em 2008) cujo argumento estabeleceu a construção de uma história de amor que tivesse como espaço de seus acontecimentos uma metrópole internacional. Outro exemplo seria a coleção *Amores Extremos* (Ed. Record, de 2001 a 2003) em que somente mulheres foram convidadas para escrever obras inéditas sobre o universo feminino: “literatura de casais. O homem e a mulher. A mulher sem o homem, o homem sem a mulher. A intimidade em vários cenários do amor na alma da mulher: o mito amoroso, o desejo, a dor, o reencontro” (RAMOS, 2009, p. 210).

Dessauer (1979, p. 51) nos diz que “desde que haja interesse popular por determinado assunto haverá escritores que escreverão livros sobre ele e editores que os publicarão. Portanto, o horizonte para os livros de interesse geral é praticamente ilimitado e seus tópicos constituem uma inumerável legião de assuntos”. Mas, na realidade, quando verificamos tais

coleções, percebemos que todas elas produzem um recorte a partir de uma temática humanista e universalizante – pecado, morte, mistério, crime, amor, masculino e feminino – que servem muito bem a um mercado editorial que deseja construir uma ampla base de leitores: são argumentos que a literatura de massa já comprovou como sendo eficazes para captar a atenção do público leitor mediano. Como disse Teodoro Koracakis (2004, p. 04) sobre *Literatura ou Morte*, “o elemento parodístico também é algo implícito na encomenda desta coleção, sendo também o ponto de contato entre a vertente popular [representa pelo tom de mistério] e a ‘erudita’ [que surge na utilização de autores já mortos e suas obras consagradas para construir o argumento narrativo]” [inserções nossa]. Dentro de tal perspectiva, o editor e o autor jogam com o apelo popular, mas também fazem um *clin d’oeil* aos leitores ditos sofisticados, oferecendo para a obra diferentes camadas de leitura com o intuito de ampliar o público.

No caso da conciliação entre uma temática clichê universalista e a sofisticação na linguagem, Aline Barbosa (2013, p. 76) realiza o seguinte comentário sobre a coleção *Amores Expressos*:

Ainda que [seu título] evoque uma literatura menor, destinada sobretudo às mulheres e de teor folhetinesco, literatura excessivamente romântica, que levou Madame Bovary ao seu trágico destino, literatura cor-de-rosa, de banca, das edições publicadas pela Harlequin, a temática do amor, tal como concebida pelo romantismo e explorada exaustivamente pelos folhetins da cultura de massa, embora insinuada no título da coleção, não se faz presente nas narrativas dos romances. Seus autores escolheram contornar o clichê, abordando o tema de maneira difusa ou então distante de sua concepção tradicional, ao que parece conscientes do perigo que corriam de descambar para a sua faceta convencional e desgastada, porque, ainda que seja válido resgatar o amor do ostracismo ao qual ele havia sido relegado, o tema deveria ressurgir, das cinzas, sob nova roupagem. Pode-se pensar também que o “amor” vem como uma chamada mercadológica, a fim de atrair um público desavisado e distraído, ao mesmo tempo que dá uma piscadinha de olho erudita e irônica ao leitor iniciado, atento, que haverá de reconhecer o nome de autores contemporâneos consagrados e celebrar a iniciativa. Atualiza-se, ainda, o tema do amor com o adjetivo “expresso”, qualidade tão familiar ao nosso tempo (BARBOSA, 2013, p. 76) [inserção nossa].

Dessa forma, se os argumentos são considerados até mesmo clichês, as coleções encomendadas inovam a partir destes pressupostos editoriais que tornam o desafio presente na composição da obra um vestígio fantasmático que inquieta o leitor, que busca em certo sentido julgar como o autor deu conta em sua escrita dos argumentos temáticos propostos. Com isso, o leitor se insinua como um colecionador que recompõe, em cada volume que lê, o fracionamento temático imposto pelo editor, já que cada escritor, e sua obra representante de um volume dentro da coleção, é associado a um pecado, a um outro autor morto a ser transformado em personagem, a um dedo da mão, a uma cidade internacional, a uma possibilidade de vivência do feminino, etc. Logo, o “desafio da escrita sob encomenda”, que define o argumento aglutinador das obras de uma coleção, é seguido de um fracionamento

temático, que reparte tal provocação editorial entre os autores contratados, dando-lhes um significante (uma cidade, um dedo, um outro autor, etc.) e lhe pedindo para construir um significado.

No que tange a fragmentação temática vinculada ao desafio da escrita, percebemos que os idealizadores do projeto *Amores Expressos* operaram a partir das categorias espaço e enredo: uma história de amor em uma determinada cidade. Mas, se nos aprofundarmos nas análises, entenderemos que a fragmentação temática dessa provocação estava mais centrada na categoria espacial, pois se cada autor foi associado a uma cidade previamente escolhida, o amor ficou livre para ser interpretado por cada um. Como veremos, os idealizadores se serviram de critérios pautados no estranhamento ou na afinidade para distribuírem as cidades entre os autores, criando vínculos que julgavam ser capazes de gerar bons argumentos e ocupações espaciais criativas para a trama.

Consequentemente, a originalidade do projeto não está na temática do amor, bastante clichê embora os autores tenham conseguido interpretá-la a partir de discussões contemporâneas; mas, sim, nas cidades previamente selecionadas. E foi assim que a tal fragmentação temática associou os autores não a determinados tipos de amor, mas a cidades específicas, levando Amilcar Bettge a Istambul (Turquia), Adriana Lisboa a Paris (França), André de Leones a São Paulo (Brasil), Antonia Pellegrino a Bombaim (Índia), Antonio Prata a Xangai (China), Bernardo Carvalho a São Petersburgo (Rússia), Cecília Giannetti a Berlim (Alemanha), Chico Mattoso a Havana (Cuba), Daniel Galera a Buenos Aires (Argentina), Daniel Pellizzari a Dublin (Irlanda), João Paulo Cuenca a Tóquio (Japão), Joca Reiners Terron ao Cairo (Egito), Lourenço Mutarelli a Nova York (Estados Unidos), Luiz Ruffato a Lisboa (Portugal), Paulo Scott a Sydney (Austrália), Reinaldo Moraes à cidade do México (México) e Sérgio Sant'Anna à Praga (República Tcheca).

Em termos de volumes previstos para compor a totalidade temática, também percebemos que algumas coleções são mais flexíveis do que outras: *Plenos Pecados* são sete, não poderia ser seis porque daria uma ideia de incompletude e nem oito porque extrapolaria o imaginário; e o mesmo acontece com o *Cinco dedos de prosa*; já *Literatura ou Morte* foram seis, *Amores Extremos* sete e *Amores Expressos* dezessete. Mas todas essas poderiam ser ampliadas ou reduzidas, já que o argumento não delimita a quantidade de fracionamentos temáticos, transparecendo a ideia de uma coleção aberta: se o número de volumes/obras vislumbrado como sendo a referência de totalidade do conjunto não se tornar público desde o início, isso pode significar que a coleção traz em si uma potencialidade de expansão que reorganiza constantemente o ideário de completude. Nesse sentido, *Amores Expressos* é uma

coleção ainda em construção, mas que desde o início foram estipulados os seus limites: 17 autores contratados e enviados ao exterior para uma experiência internacional anterior à escrita, o que nos levaria a definir o número 17 como também a quantidade de volumes esperados para a sensação de uma coleção completa e fechada.

Todavia, com ou sem número máximo de obras delimitado publicamente, isso não significa que haverá o lançamento de todas estipuladas pelos organizadores de tais coletâneas, ocorrendo uma contração da quantidade que pode ter suas justificativas em questões comerciais e/ou estéticas. Este é o caso de *Amores Expressos*: das dezessete obras previstas, a de André Leones já foi oficialmente recusada pela editora Companhia das Letras, sobre o pressuposto de que não atendeu às premissas do projeto, e assim o autor acabou publicando-a em 2010 pela Editora Rocco e com o título *Como desaparecer completamente*. Outro romance recusado foi o de Cecília Giannetti, cujo título provisório era *Desde que eu te amo sempre*, e ainda sem casa editorial. Tanto pelo número de lançamentos aumentado quanto reduzido em relação ao disposto inicialmente, há aqui uma sensação de dessacralização do colecionável: haverá sempre, principalmente no caso das obras abortadas, o sentimento de uma falta, fazendo mesmo surgir obras apócrifas como a de André de Leones e a de Cecília Giannetti.

Mas o problema da incompletude também surge com a questão da periodicidade de lançamento dos volumes. Se o ideal seria uma periodicidade ritmada para construir o leitor-colecionador que se projeta no que ainda está por vir, o que se vislumbra é uma fragmentação descompassada nesses prazos de publicação, que aparentemente não estão contidos desde o início do projeto e, assim, fazem com que ele se estenda por anos. No lento arrastar dos lançamentos, dos 7 livros do *Plenos Pecados*, 2 foram publicados em 1998, 3 em 1999 e os 2 últimos somente em 2002. *Amores Extremos* foram 3 em 2001, 2 em 2002 e mais 2 em 2003. *Cinco dedos de prosa* foram 2 em 2001, 1 em 2002 e 2 em 2004. Por sua vez, *Literatura ou Morte* foi a mais concentrada, tendo todos seus livros vindo a público no ano de 2000.

Mas, a coleção que mais arrasta o seu término é mesmo *Amores Expressos*. Se o projeto surgiu em 2007, o primeiro lançamento ocorreu em 2008, com *Cordilheira*, de Daniel Galera. O segundo e terceiro livros surgiram em 2009: *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de Luiz Ruffato; e *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho. Em 2010, foi a vez de *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca, e *Do fundo do poço se vê a Lua*, de Joca Reiners Terron. Já em 2011, a editora lançou *O livro de Praga – narrativas de amor e arte*, de Sérgio Sant’Anna; e *Nunca vai embora*, de Chico Mattoso. Finalmente, em 2013, mais três obras vieram à luz: *Barreira*, de Amilcar Bettega Barbosa; *Digam ao Satã que*

*o recado foi entendido*, de Daniel Pellizzari e *Ithaca Road*, de Paulo Scott. As obras vêm sendo publicadas paulatinamente, em que alguns anos vemos mais de uma lançada enquanto outros passam em branco, construindo um processo lento que contrariou as expectativas de Rodrigo Teixeira, produtor cultural e um dos idealizadores do projeto: “o acordo estipulava que cada escritor teria um ano para concluir seu livro. ‘Nunca achei que demoraria tão mais que isso’, diz Teixeira” (*apud* ALMEIDA, 2013, p. E1).

Eis o atual balanço das publicações pela coleção *Amores Expressos*: das 17 previstas, 10 foram lançadas, 2 oficialmente recusadas enquanto para as outras 5 ainda há esperanças (sobre as obras pendentes, retornaremos a discussão no capítulo subsequente).

Como anteriormente mencionado, percebe-se que a elaboração de uma coleção temática com obras encomendadas faz rodar em paralelo dois tipos de projeto editorial: o das obras individualmente e o da coleção como um todo. E se Dessauer (1979, p. 9) nos diz que “cada livro é um produto novo e isolado, concebido, projetado e produzido separadamente, governado por um acordo distinto com seu autor [...]”, logo, temos que levar em consideração que, se por um lado, os livros compõem uma coleção, por outro, eles são idealizados em relações distintas entre editor e autor, o que explica alguns já terem sido publicados, outros atrasados no prazo, e alguns ainda recusados. Todavia, a ideia de um projeto editorial de coleção que possa crescer incorporando novos autores e/ou que não tenha uma previsão final para as publicações, cria uma indecisão no próprio termo “projeto” (pois, como vimos, este deveria ter data de início e fim) e problematiza o conceito de “coleção” (já que a proposta do conjunto nem sempre está dada previamente para o público, criando uma situação de incerteza sobre o número real de volumes a serem lançados). É o que acontece com *Amores Expressos*.

Outro elemento que o projeto editorial de coleção nos faz pensar é no que tange ao suporte físico, pois se os textos devem ter uma mesma temática, é natural que algumas características materiais dos volumes também recebam um tratamento homogeneizante a fim de estabelecer um padrão visual; afinal, o suporte onde se situa o texto também constrói significados, e por isso “a alma de um livro - suas ideias e seu conteúdo - deve ser preservada em um corpo apropriado [...]. Um planejamento visual bom e funcional ajuda a vender livros” (DESSAUER, 1979, p. 105).

Nas coleções, é de se esperar que a temática proposta para a narrativa seja projetada em uma identidade visual, materializando o conteúdo do texto em uma arte gráfica de capa e contracapa. Assim, por exemplo, no *site* da Editora Objetiva lemos que “*Plenos Pecados* tem projeto gráfico de Victor Burton, com imagens de artistas plásticos criadas especialmente para

a coleção<sup>38</sup> e percebemos uma constância no uso de uma paleta com cores vermelhas nas capas e uma distribuição padronizada das informações (título, autor, nome da editora), tendo em destaque o nome da coletânea. *Amores Extremos* e *Cinco dedos de prosa* também obedecem a uma padronização visual de capa, com o nome da coleção em evidência. Curiosamente, *Literatura ou Morte*, embora tenha sido a única analisada que lançou seus livros todos no mesmo ano, apresenta uma confusão de estilos e somente três estão visualmente padronizados e trazendo na capa o nome da referida coleção. Nenhuma dessas coleções traz numeração de volume, o que, se por um lado, inibe os ditames de uma ordem cronológica de leitura, por outro, em termos mercadológicos e psicológicos de construção do sujeito colecionador, pode ser um problema, já que numerar significa indicar um trajeto e uma totalidade para a coleção, fazendo com que o leitor tenha uma melhor percepção sobre o volume que falta e onde ele se encaixa, em sua prateleira e em suas leituras.

*Amores Expressos* também não numera os volumes, e cada capa tem sua própria arte e diagramação, não seguindo nenhum modelo específico. A única referência ao projeto se encontra na contracapa, onde se percebe, em uma estética de carimbo, a logomarca da coleção seguida do nome da cidade e do país narrados. Esse mesmo carimbo – capaz de suscitar uma ideia de visto no passaporte, quando o viajante desembarca e passa pela imigração, sendo então “aprovado” pelos oficiais de chegada – aparece solitário na página de rosto e transforma, metaforicamente, o livro em uma territorialidade urbana que o leitor passa a ter permissão de entrar e folhear.

Fora essas duas carimbadas que indicam a existência de um leitor-colecionador de vistos de entrada-leitura, não encontramos mais nenhuma referência à coletânea; inclusive os textos da contracapa e das orelhas dos livros buscam promover a obra e seu autor, sem nenhuma explicação que torne mais reconhecido o livro dentro de uma proposta de conjunto. Carece nas obras impressas os dispositivos discursivos de configuração da coleção, cujos vestígios são praticamente inexistentes; e ao não estarem explícitos, os significados ocultos desse carimbo somente são acessados pelos leitores iniciados naquela intertextualidade aparada por outros suportes midiáticos de divulgação. Assim, o projeto de coletânea proposta em *Amores Expressos* parece existir com maior visibilidade em outros circuitos, como os midiáticos que o promove, do que nos romances lançados.

---

<sup>38</sup> EDITORA OBJETIVA. **Plenos Pecados.** Disponível em: [http://www.objetiva.com.br/colecao\\_ficha.php?id=18](http://www.objetiva.com.br/colecao_ficha.php?id=18). Acesso em: 20 de maio de 2015.



Até aqui, percebemos como os projetos editoriais foram sendo constituídos na América Latina, e propomos que a construção de *best-sellers* e coleções são dois modelos que visam o lucro, embora utilizando de estratégias diferentes no que tange ao hábito de compra dos leitores. Por sua vez, especificamente no caso das coleções literárias que operam a partir de uma estética da interrupção, vimos a existência de dois formatos, a seriada e a temática, sendo que essa última foi nosso foco quando buscamos traçar alguns percursos históricos de tais projetos editoriais no Brasil.

Como pudemos perceber, as coleções literárias, enquanto projetos editoriais, atendem a diversas funções, dentre as quais destacamos, por um lado, o interesse do mercado livreiro em desenvolver novas formas de consumo capazes de fidelizar uma clientela leitora convertida em colecionadora, impulsionando compras seriadas a partir da vontade de completar um conjunto proposto. Por outro lado, tais coleções também atendem a um processo de seleção e hierarquização daquilo que é considerado importante a ser lido – ao dizer que tais obras compõem “os clássicos da literatura brasileira”, o projeto editorial está colocando em evidência alguns textos que considera canônicos, logo representativos da literatura nacional, construindo com isso um certo alento para o leitor, que vê nos volumes uma função de completude em sua formação – supostamente, ao se ler todos os volumes da coleção “clássicos da literatura brasileira”, o leitor-colecionador teria um panorama sobre aquelas obras e autores considerados os mais representativos de tal temática nacionalista.

Iniciadas ainda no século XIX, tais coleções temáticas chegaram ao XXI com outras configurações que demonstram uma intensa vontade das casas editoriais em inovar e buscar construir um conceito de raridade com o intuito de se destacar e transformar o leitor em um colecionador. Foi em tal perspectiva que apresentamos as coleções que surgem com obras inéditas sob encomenda e o papel curatorial ocupado pelos editores responsáveis por lançar aquilo que denominamos como “desafio da escrita encomendada”. Em suma, e a partir desse traçado histórico, parece-nos que as encomendas iniciaram nos paratextos antes de atingir o texto literário propriamente dito: vimos como eram realizadas solicitações de prefácios aos escritores e de ilustrações aos artistas consagrados com o intuito de compor o enquadramento inédito das coleções, e só posteriormente tais encomendas chegaram ao texto propriamente dito. Enfim, a coleção construída a partir de uma literatura sob encomenda só foi possível porque, na trajetória do campo editorial, o paratexto literário já vinha sendo encomendado. E, com isso, o local da raridade se deslocou deste entorno para se infiltrar na própria escrita.

No caso de *Amores Expressos*, demonstramos o seu contexto e como operam os dispositivos de visibilidade e distribuição que constroem a sua “estética da interrupção”: a

definição do conteúdo antológico e seus critérios de fragmentação temática entre os autores, o número de obras, a periodicidade de seus lançamentos, o suporte físico.

Todavia, no próximo capítulo, dando continuidade a tais discussões sobre o projeto *Amores Expressos*, cremos ser oportuno melhor adentrarmos nas especificidades, polêmicas e inovações que tal coleção temática trouxe à cena brasileira, refletindo a partir dos atores envolvidos no projeto. Para tanto, pensaremos: i. na crítica jornalística que recepcionou o projeto; ii. no papel dos produtores culturais e editores coordenadores do projeto; iii. na construção do *corpus* autoral e das posições simbólicas ocupadas pelas obras lançadas; iv. nos hábitos de leitura dos supostos colecionadores da referida coleção.

## CAPÍTULO II: COLEÇÃO TEMÁTICA *AMORES EXPRESSOS*: POLÊMICAS E INOVAÇÕES NO MERCADO EDITORIAL BRASILEIRO

### 2.1. A crítica jornalística: polêmicas na esfera pública

Como mencionamos na introdução, o projeto *Amores Expressos* foi apresentado ao grande público através da reportagem da *Folha de S. Paulo* de 17 de março de 2007, intitulada *Bonde das Letras* e assinada pelo repórter Cadão Volpato. Ao trazer para seu público leitor os traços balizadores do projeto, a reportagem abriu as portas para as principais polêmicas que permearam as discussões públicas ao longo dos meses subsequentes. Tais polêmicas giraram em torno de quatro temas: (i) a escolha dos autores participante; (ii) os critérios para a definição das cidades; (iii) a temática considerada clichê sobre o amor; (iv) o financiamento público de projetos empresariais que visavam o lucro.

No dia seguinte à reportagem da *Folha*, o escritor Marcelo Mirisola, que não participou da coleção, encabeçou as críticas contrárias com o seguinte comentário publicado na seção *Painel do Leitor*:

Vou reunir meus amigos de farra e pleitear uma grana da Lei Rouanet. Foi isso o que Rodrigo Teixeira e o escritor João Paulo Cuenca fizeram - e conseguiram R\$1,2 milhão (“Bonde das letras”, *Ilustrada*, 17/3). E, pra coisa não ficar tão ostensivamente chapa-branca, incluirei - além de mim - um ou dois figurões acima de qualquer suspeita no cardápio. Depois, basta procurar um editor generoso e idealista. Se for sócio de um banco melhor. Só faltou um dado à reportagem: cada “escritor” embolsará R\$ 10 mil, além de estadia, passagens e traslados ao redor desse mundão de Deus. Um mês de vida boa. Espero que escrevam grandes livros e relatem suas experiências na festa de Paraty do próximo ano. Assim é que se faz literatura no Brasil (MIRISOLA, 2007, p. A3).

Surgiram-se, pois, trocas de acusações sobre os critérios de seleção dos autores participantes, e os títulos de algumas reportagens na imprensa foram nitidamente provocativos nesse sentido, ao intitular a coleção *Amores Expressos* como “Bonde das letras” (VOLPATO, 2007, p. E1), “Bonde do barulho” (SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E1) e “Teco-teco da alegria” (TEIXEIRA, 2007, p.113).

Rodrigo Teixeira buscou defender sua iniciativa, ao afirmar que “ninguém questiona um diretor de cinema sobre quais artistas vai usar no seu filme. O projeto é meu, eu tenho todo direito de usar a lei, já que ela existe”, ao que Cuenca complementou ao dizer que não era amigo de vários autores escalados para o projeto, mas “também não chamaria inimigos. Ninguém quer trabalhar com inimigos” (*apud* SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E4). E a polêmica se manteve nos dias subsequentes, com Mirisola retornando ao jornal para afirmar

sua opinião: “Digo e repito. O critério é o compadrio” (*apud* FOLHA DE S. PAULO, 2007, p. A2). Alguns anos depois, João Paulo Cuenca resumiu como sendo “ciúmes” a recepção negativa do projeto por aqueles que ficaram de fora (GUEDES, 2011, p. 32).

O que está em discussão, na realidade, é a percepção de que os autores convidados fazem parte de um mesmo círculo de amizades, tornando o fazer literário um projeto de laços fraternos. Nada de novo nesta atitude, pois a própria ideia de campo literário defendida por Bourdieu (1996) ou a de grupos criativos estudados por De Masi (2003) já trazem essa percepção de uma arte que se desenvolve a partir de uma estetização da política da amizade. O problema, aqui, estaria no dinheiro público sendo investido em um tipo de ação privada – financiando uma fraternidade que, por compartilhar de valores semelhantes (todos escritores de uma classe média, por exemplo), reforçaria uma percepção de mundo bastante homogênea e continuaria legitimando artistas já consagrados no mercado de bens culturais –, quando se esperaria que tais instituições públicas financiassem grupos que não conseguem alçar uma visibilidade de mercado por não possuírem capital simbólico para tal. Por outro lado, o que Mirisola definiu como “compadrio” e Cuenca como “ciúmes” demonstra nada mais do que os embates que ocorrem no próprio campo literário, cujos grupos – constituídos e rearticulados constantemente – levam a discussão sobre as artes para além da questão estética, uma vez que ela é perpassada por um campo político que gera disputas que se sustentam em amizades, rancores, intrigas humanas, demasiadamente humanas. A literatura enquanto um fazer político, de grupos nada transcendentais.

Também foram discutidos os critérios de triagem das cidades participantes, cujas escolhidas foram, inclusive, denominadas como fazendo parte de “um circuito tipo Elizabeth Arden” (SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E4), em uma referência ao termo empregado na diplomacia para designar as embaixadas, que por estarem situadas em capitais com grande prestígio cultural, econômico e político (*e.g.* Roma, Paris, Londres e Washington), são as preferidas dos embaixadores. Nessa direção, o escritor Ricardo Lísias tomou a iniciativa de indagar: “por que ninguém vai para a África negra? Não há amor na Faixa de Gaza? Nem na favela Cité Soleil, no Haiti?” (*apud* SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E4). Mais uma vez, João Paulo Cuenca veio a público para defender as escolhas, dizendo que foram pautadas em duas premissas: “o aspecto mercadológico, ou seja, a curiosidade que uma cidade como Tóquio pode gerar nos leitores. E o aspecto de identificação da cidade com a obra do autor: ‘O Joca Reiners Terron tem uma relação com Cairo. O Sérgio Sant’Anna, com Praga. Existe uma escolha estética sutil aí também[...]’” (*apud* SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E4). E continua em outra reportagem afirmando que as cidades foram associadas aos escritores

levando em consideração diferentes questões, “algumas vezes por afinidade, outras por ruídos e desconfortos” (*apud* GUEDES, 2011, p. 32). Assim, Cuenca pontua que algumas *urbes* atrairiam melhor a atenção dos leitores-consumidores do que outras, bem como possuiriam melhores condições à criação literária *vis-à-vis* a determinados autores, seja porque eles desenvolveriam afinidades ou estranhamentos com o local.

Obviamente, como já foi apontado, os editores definiram tais cidade a partir de critérios mercadológicos, mas há também o “efeito de homologia” bourdieusiano operando nessas seleções: na definição das capitais, há a captação de um imaginário coletivo compartilhado entre os idealizadores do projeto e o público leitor almejado, todos sendo brasileiros, classe média ou alta, residentes nos grandes centros urbanos e com alta escolaridade. Idealizadores do projeto, editores, escritores e leitores compartilham dos mesmos valores relativos a estas escolhas: as cidades eleitas pelo projeto são importantes centros na rede mundial das transações comerciais e culturais contemporâneas, são aquelas que participam de rotas turísticas internacionais ao suscitarem imagens de exotismo, sofisticação, erudição e *dépaysement*. Enfim, estão integradas aos atuais fluxos da mobilidade, e mesmo sendo romanceadas não deixam também de se constituírem enquanto locais de apelo à visitação, seja porque os agentes participantes do campo estipulado pela coleção foram/são/serão turistas nesses ambientes, seja porque culturalmente estão integrados aos discursos de uma classe privilegiada que transita simbolicamente por essas urbanidades a partir de capitais sociais conquistados pelas suas posições enquanto brasileiros e leitores distintos. São, então, cidades internacionais, que encontradas com destaque nas prateleiras das livrarias dedicadas aos guias turisticos, deslizam para o setor dos romances nacionais.

A questão fica ainda mais nítida quando nos recordarmos que os autores escalados pela coleção foram desafiados em suas habilidades de escritores e de viajantes, pois antes de romancistas foram visitantes que passaram um mês nestas cidades, usufruindo-se de uma posição de turistas internacionais, com atitudes próprias de uma elite que consegue se ausentar durante uma longa temporada de seu local de trabalho e ainda levar uma vida em moedas proporcionalmente mais valorizadas em relação ao s l rio mínimo brasileiro pago em Real.

Sobre a temática do amor como sendo prerrogativa para o enredo, a reportagem de *Veja* já começou dando sua dose de sarcasmo: “[...] dezesseis autores brasileiros v o viajar cada um para uma cidade diferente do mundo, de Nova York a Xangai, em busca de inspiração para – vejam que coisa mais singela – uma história de amor” (TEIXEIRA, 2007, p. 113). Ficou a cargo de Mirisola encabeçar as críticas que, posteriormente, repercutiram:

“Como é que, em 2007, um escritor pode aceitar a proposta de escrever uma história de amor em Paris? Isso é dinheiro público financiando clichês”. Na mesma reportagem, Cuenca contra-argumentou, dizendo que a temática não seria clichê porque cada autor traria sua originalidade à discussão, o que auxiliaria na construção de um mosaico das possibilidades de amor na contemporaneidade: “A Adriana Lisboa [em Paris] vai ter que escrever uma história de amor que não seja clichê”, diz o escritor. ‘Nenhum deles vai escrever uma ‘love story’ açucarada. Você consegue ver o Mutarelli [a partir de Nova York] fazendo algo assim?’” (*apud* SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E4) [inserção nossa].

Entendemos que o problema não está tanto na temática do amor, pois sendo um assunto recorrente em todas as artes, é inegável seu potencial plástico para se moldar aos contextos de uma sociedade. Não há, cremos, problema algum em uma literatura incentivada com dinheiro público que fale sobre o ato de amar: a questão não é sobre qual argumento a ser financiado, mas quais autores falarão e a partir de quais lugares discursivos, ou seja, quais percepções de vivências do amor estão sendo legitimadas.

Pelo que viemos argumentando, percebemos que o ponto nevrálgico e mais controverso de todo o projeto dizia respeito à sua submissão ao financiamento público via Lei Rouanet, ainda mais sendo a quantia excessivamente elevada para os padrões dos projetos editoriais tradicionais. Basicamente, a crítica se pautava no desconforto de ver o dinheiro público pagando viagens de um grupo de amigos a determinados destinos turísticos internacionalmente cobiçados, financiando um projeto de iniciativa privada que não representava uma pluralidade de percepções sobre a temática do amor.

Em defesa da iniciativa, Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, afirmou que o uso da lei era positivo porque incentivaria a cultura em uma área – a literária – que é prejudicada com poucos recursos, principalmente ao dar destaque a novos autores (SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E4). Por seu turno, Rodrigo Teixeira reforçou tal opinião no jornal *O Globo*:

“minha impressão é de que há um estranhamento porque os próprios escritores não sabem que esse caminho existe, que a Lei Rouanet admite a captação para projetos de literatura” – diz Teixeira – “A captação de recursos para projetos de cinema e teatro talvez seja mais fácil, porque você tem atores famosos envolvidos, mas na área literária, com um bom projeto, você também encontra empresas interessadas. Hoje, porém, a maioria dos livros feitos com apoio da Lei Rouanet é de arte, não de ficção” (TEIXEIRA *apud* CONDÉ *in* O GLOBO, 24 de março de 2007, p. 02).

A entrevista apontava para uma problemática que estava para além do projeto *Amores Expresso*, e que dizia respeito ao mercado cultural brasileiro e à própria estrutura de financiamento da Lei Rouanet: até que ponto seria válido custear projetos privados ou de

artistas já consagrados, passando por cima de uma coerência entre os projetos aprovados e uma política pública de cultura? Nisso, *Amores Expressos* foi apenas a expressão, o sintoma de um problema sobre a política pública de criação artística e literária brasileira, ou seja, artistas com capital simbólico que lhes permitem transitar pelos circuitos de visibilidade estão sendo constantemente financiados em suas ações, o que cria um círculo de reforço e legitimação de suas presenças na cena cultural brasileira, enquanto aqueles que se encontram às margens do processo não conseguem, ou raramente ou com grande dificuldades, se projetar nacionalmente com suas vozes periféricas via custeios governamentais.

Aliás, desde o início, as reportagens da *Folha de S. Paulo* buscaram discutir e combater especificamente o projeto *Amores Expressos*, enquanto foi outro o tom adotado pela primeira reportagem d'*O Globo* sobre a iniciativa. Nesse, *Amores Expressos* apareceu como pretexto para se discutir de maneira mais ampla o financiamento público das criações literárias. Com o título *O preço da criação*, a reportagem de Miguel Conde, no caderno Prosa & Verso, analisava as dificuldades dos escritores em viver dos direitos autorais, e comentava

é assim em qualquer lugar, mas no Brasil é um tanto mais difícil: as traduções do português são raras, os prêmios literários poucos, as bolsas para criação quase inexistentes. E, claro, tiragens de livros de autores nacionais raramente passam dos três mil exemplares, e na maioria das vezes encalha. Em geral, assume-se que uma certa precariedade financeira faz parte da vida artística (CONDÉ, 2007, p. 1 e 2).

Foi em tal contexto que apareceu a problemática do subsídio governamental. Mais do que criticar o projeto, a reportagem expandia a reflexão para abarcar a possibilidade de se viver da escrita no país, mencionando os problemas enfrentados pelos escritores e as poucas bolsas de criação literária e premiações existentes no Brasil. Tal forma de discussão sofisticava as percepções sobre o processo de constituição da coleção *Amores Expressos*, inserindo-a dentro de um contexto econômico e cultural mais amplo, demonstrando diversas das questões anteriormente suscitadas no capítulo um, a respeito do viver de literatura e trabalhar sob encomenda.

Após tais polêmicas sobre o uso de dinheiro público, os idealizadores desistiram de submeter o projeto à Lei Rouanet, custeando-o a partir do próprio bolso: a RT Features arcou com R\$ 510 mil, referente às viagens, aos direitos de imagem para a gravação dos documentários e ao direito autoral para a transposição das obras para o cinema. Já a Cia. das Letras ficou com os custos da edição dos livros, tendo prioridade nas publicações e prerrogativa de recusar originais. Com isso, a discussão sobre os custeios do projeto *Amores Expressos* foi amenizada, mas não foram sanados os problemas estruturantes da própria Lei de incentivo; como disse Adriana Lisboa:

As pessoas reclamaram do uso de recursos da Lei Rouanet, embora no fim das contas o projeto tenha sido feito mesmo só com dinheiro privado. Mas, de qualquer jeito, não faz sentido que a Lei Rouanet seja usada para cinema, teatro, artes, e na hora da literatura as pessoas reclamem. Foi engraçado por que [sic] lá em Paris eu encontrei o Sérgio Paulo Rouanet, e nós conversamos sobre isso. Ele falou que a lei tinha sido criada exatamente para projetos desse tipo (*apud* PROSA ONLINE, 2007).

O repórter Teixeira (*in* VEJA, 2007, p.113) quem acabou por fazer uma supra-análise das polêmicas em torno da Lei Rouanet e dos critérios de seleção, concluindo que, “incapazes de produzir uma polêmica propriamente literária, os escritores brasileiros agora brigam por passagens aéreas. Pagas por você, contribuinte”.

O curioso disso tudo é que nenhuma reportagem, em primeira instância, levantou a questão sobre a escrita encomendada e nem sobre o esfacelamento da representação do nacional pela literatura – estas temáticas, caras à academia e que vemos em alguns estudos sobre *Amores Expressos*, ficaram em segundo plano para os críticos dos periódicos. Em 12 de maio de 2007, ou seja, quando o projeto ainda acirrava os ânimos, a *Folha* publicou uma reportagem com o título *Novos autores se afastam de temas da identidade nacional*, em que o repórter Manuel da Costa Pinto analisava a influência da cultura *pop* nas narrativas dos escritores contemporâneos, perdendo a oportunidade de mencionar *Amores Expressos* como um reflexo dessa tendência de internacionalização da escrita brasileira. Tal relação ficaria evidente nesse mesmo jornal somente em reportagem de 2011: intitulada *Literatura sustentável: o romance brasileiro na era do marketing*, o espírito de internacionalização da coleção *Amores Expressos* seria comparado com a proposta de nacionalização presente no projeto recém lançado intitulado *Redescobrimo o Brasil* (COZER, 2011, p. 06). Por sua vez, a questão sobre as encomendas só viria à tona em reportagem da *Folha* de 27 de julho de 2013. Sob o título *Amor por encomenda: atrasada, série Amores Expressos rende mais 3 livros e ‘DR’ sobre limites da literatura por demanda*, o repórter Marco Rodrigo de Almeida trazia um balanço do projeto e buscava compreender o porquê, de já passado seis anos do seu lançamento, cinco autores ainda não terem publicado seus livros pela coleção.

Traçando a evolução das discussões sobre a coleção *Amores Expressos* nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, percebemos como cada um desses veículos de comunicação abordou o tema: se em ambos os jornais a reportagem ocupava prioritariamente os cadernos de cultura (*Ilustrada* e *Ilustríssima* no jornal paulista, *Prosa & Verso* e *Segundo Caderno* no carioca), em *O Globo* o projeto chegou a ser mencionado duas vezes na coluna social *Gente Boa*, em nota que falava do embarque dos autores para a estada de um mês no exterior. Todavia, para Azevedo, em seu *blog* hospedado no *site* da *Veja*, “a reportagem sobre ‘Amores



Expressos' deveria estar no caderno de economia ou de polícia. Ou se noticia a coisa junto, sei lá, com as linhas de financiamento que o BNDES vai abrir para os usineiros ou nas páginas destinadas a estelionatos e goles na praça" (AZEVEDO, 2007).

Após meses de polêmica, a partir de 2008 passaram a surgir as reportagens dedicadas à análise do escritor e de sua obra recém-lançada pela coleção, realizando menções ao projeto para contextualizá-lo ao leitor e, algumas vezes, buscando traçar paralelos entre a vivência do autor em viagem e tais resíduos na escrita do romance. Simultaneamente, nas páginas dedicadas à grade de programação da televisão, surgiram notas sobre a exibição – pela TV Cultura (em 2011) e, posteriormente, pelo canal Arte 1 (em 2013) – dos dezesseis<sup>39</sup> documentários *Amores Expressos*, produzidos ao longo da estadia dos autores no exterior.

Analisar essas reportagens é, em suma, uma forma de acompanhar o processo de produção do projeto, com suas idas e vindas: livros abortados, outros que alteraram seu título e mesmo o enredo, as especulações sobre a fase de produção cinematográfica de algumas obras já lançadas, etc. Tudo isso demonstra as riquezas e os problemas de um projeto que ainda está acontecendo – obras ainda estão previstas e paulatinamente entra-se na fase de produção dos filmes adaptados. Mas, ao mesmo tempo, tal dinâmica dificulta em alguns casos as discussões acadêmicas – analisar sem certo distanciamento pode provocar miopia e, em outros momentos, tornar os dados bastante datados, já que a coleção ainda não se consolidou e se cristalizou, sendo as reflexões perigosamente atuais e no fluxo das novidades que vão surgindo. Por outro lado, constituir uma crítica literária no momento dos acontecimentos é, também, uma forma de retratar o campo literário brasileiro em um determinado momento, contribuindo assim para a elaboração de uma memória a respeito do mercado editorial nacional.

Na sequência, buscaremos ir além das polêmicas suscitadas nos primórdios do projeto, para tentar compreender como o projeto *Amores Expressos* articula em suas camadas os interesses dos diferentes agentes envolvidos, principalmente os produtores culturais que o idealizaram, a editora que publicou/publica os livros, os autores que participaram das ações e os leitores, que são os destinatários finais.

---

<sup>39</sup> Por motivo de agenda, não foi produzido o documentário a respeito de Paulo Scott em Sidney, o que totalizaria dezessete vídeos, referente a dezessete autores e suas cidades.

## 2.2. Produtores culturais e editores: um projeto multimídia

A coleção *Amores Expressos* obedece a uma complexa rede de relações no mercado cultural brasileiro. O projeto foi idealizado pelo mediador cultural Rodrigo Teixeira, fundador e diretor da RT Features, “uma empresa produtora de conteúdo cultural e entretenimento”, que desenvolve “projetos tanto a partir de ideias originais quanto pela aquisição de direitos autorais<sup>40</sup>”.

Na realidade, seria importante que recuássemos para compreender o projeto *Amores Expressos* no contexto da RT Features. Em algumas reportagens sobre Rodrigo Teixeira, ele foi chamado de “negociador” e “apostador cultural” (MONTEIRO, 2010, p. 04) bem como de “acionista das letras” (KAZ, 2011, p. E1). Todos esses termos remetem à estratégia adotada pelo empresário que transpôs ao mercado cultural suas experiências no mercado financeiro. Como ele mesmo informa, seu interesse é direcionado à garimpagem de obras e à geração de projetos literários com o intuito de adquirir seus direitos autorais para, na sequência, negociar a transposição de tais textos para outras plataformas, principalmente o cinema:

- As pessoas me ligam menos para oferecer projetos e mais para perguntar quais direitos de livros eu tenho para oferecer. Meu modelo é o de incentivar o escritor a fazer um livro a um bom preço e, depois, revender os direitos para outras mídias – explica. – Isso não quer dizer que vou controlar a criatividade do escritor. Eu só proponho um tema em comum (*apud* MIRANDA, 2008, p. 1).

No Brasil, de acordo com Rodrigo Teixeira, a única forma de se ganhar dinheiro com cultura é através da comercialização de direitos autorais (MIRANDA, 2008, p. 1), o que o leva a atuar como um mediador cultural, impondo-se entre o autor com a sua obra e o produtor interessado em transformá-la em filme:

- Direito autoral é como a Bolsa de Futuros. Por quê? Você compra um projeto e agrega valor a esse projeto. Como? Arruma um roteirista bacana, um diretor legal, um ator que vai fazer aquilo funcionar. Assim, está valorizando o direito autoral que você comprou. Depois é vender – explica Rodrigo. – Eu quero ser o cara do desenvolvimento. Produzir é um porre. No que eu faço, não tenho concorrência (*apud* MONTEIRO, 2010, p. 4).

Ao investir em direitos autorais, a RT Features estipula na literatura o conceito de *privaty equity*, que no mercado financeiro diz respeito às empresas que investem em outras menores, ainda não listadas na bolsa de valores, visando alavancá-las para gerar lucros a longo prazo. Aqui, no caso, a RT Features investe em autores visando o lucro que eles darão

---

<sup>40</sup> RT FEATURES. **Sobre a RT Features**. Disponível em: <http://www.rtfeatures.com.br/index-s.php>. Acesso em 21 de maio de 2015.

ao terem suas obras convertidas para outras plataformas: “onde um crítico vê uma obra prima, [Teixeira] vê um bom negócio. Onde um autor vê uma ideia, [Teixeira] vê uma possibilidade de lucro” (KAZ, 2011, p. E1) [inserção nossa]. Percebe-se que a RT Feature não necessariamente valoriza a qualidade estética das obras mas, sim, o seu potencial narrativo, ou seja, a obra literária sendo lida enquanto um bom argumento para roteiros cinematográficos.

Enquanto apostador, Teixeira visualiza tendências de altas e quedas na bolsa de valores do mercado cultural, chegando a comprar direitos de adaptação antes mesmo da existência da própria obra; foi assim que ele investiu no biógrafo Fernando Morais que recebeu R\$ 180 mil (R\$ 100 mil de direitos autorais e R\$ 80 mil para financiar as pesquisas) para concluir seu livro *Os últimos soldados da guerra* (KAZ, 2011, p. E1).

Investindo em tendências, paralelamente à garimpagem de textos, ele também idealiza projetos que percebe como sendo lucrativos a longo prazo. Foi assim com *Amores Expressos*, que replicou e aperfeiçou fórmulas iniciadas na coleção *Camisa 13* e também presente no livro de contos *Essa história está diferente*.

Lançado a partir de 2001 pela Editora DBA, a coleção *Camisa 13* antecedeu *Amores Expressos*, e foi a primeira incursão de Rodrigo Teixeira pelo mercado cultural. Ao convidar 13 autores para escrever sobre seus times de futebol, Teixeira vinculou a literatura ao futebol, o escritor e o leitor ao torcedor, constituindo uma coletânea popular que teve bastante repercussão, mas que não gerou os documentários previstos como derivação dos livros. Todavia, o volume *Palmeiras: um caso de amor*, escrito por Mário Prata, teve seus direitos vendidos para a família Barreto que o adaptou no roteiro do filme *O casamento de Romeu e Julieta*; e, nesta transação, Teixeira nos diz: “ganhei quatro vezes o que paguei. Com o dinheiro eu comprei a história do Heleno de Freitas, que ficou na gaveta sete anos” (apud MONTEIRO, 2010, p. 4). Em 2011, a RT Features coproduziria o filme *Heleno*.

O livro de contos *Essa história está diferente* também foi idealizado pela RT Features, tendo sido publicado em 2010 pela Companhia das Letras. Nesse projeto, Teixeira negociou com Chico Buarque de Hollanda o direito de ter dez de suas composições autorais convertidas em contos por dez escritores brasileiros e estrangeiros<sup>41</sup>. E tendo adquirido os direitos autorais de tais contos lançados, a RT Features já coproduziu com a Academia Filmes e a Rede Globo a minissérie *Amor em quatro atos*, exibida pela emissora carioca em 2011<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Chico Buarque autorizou que se usasse qualquer uma de suas canções escrita sem parceria, com exceção da *O velho Francisco*, pois na época estava escrevendo seu romance *Leite derramado* que se inspirava em tal música.

<sup>42</sup> Desde 2010, encontramos reportagens sobre a produção do filme *Eclipse de Violeta*, dirigido por Karim Aïnouz, e que seria a adaptação de um dos contos participantes deste projeto da RT Features. No entanto, até o momento, o filme não foi lançado.

Vemos que *Amores Expressos* é apenas mais um projeto dentro desta fórmula de aquisição dos direitos autorais elaborada por Rodrigo Teixeira. E se nesse aqui há inovações, elas se devem à inserção do próprio autor enquanto produto da coleção, transformando os bastidores do processo criativo em mercadoria: com *Camisa 13* e *Essa história está diferente*, o produtor queria ver os resultados finais publicados pelas editoras e, a partir daí, começar a ganhar dinheiro negociando os direitos de transposição para o cinema e televisão; mas com *Amores Expressos* ele antecipou este momento do lucro, pois não queria somente as obras prontas, estendendo sua participação para espetacularizar o autor em seu processo de pesquisa para a criação. Daí, mais do que direitos autorais, o projeto visou também os direitos de imagem dos autores, que se converteram em personagens viajantes que experimentaram as cidades antes de convertê-las em cenários para seus romances.

De acordo com Rodrigo Teixeira, “as viagens foram pagas por mim e pelos investidores” (*apud* BRESSANE, 2007, p. 169). E em outras reportagens descobrimos que a RT Features pagou R\$ 10 mil para cada autor, referente aos direitos de imagem e cinematográfico de suas obras, mais um valor para as diárias de um mês residindo no exterior (CONDÉ, 2007, p. 2; RODRIGUES, 2007). Ainda que as informações sejam truncadas, Cozer (2011, p. 6) mencionou que “cada viagem saiu por volta de R\$ 30 mil, incluindo direitos autorais e custos de viagem, com cachê”, enquanto o repórter Jerônimo Teixeira (2007, p. 113) fala em um custo médio de €100 por dia nas diárias.

A experiência de pré-escrita também integrou o *show business*, já que uma das premissas contratuais era que o autor passasse um mês na cidade a ser convertida em espacialidade para seu romance, com o intuito de absorver uma experiência de viagem e realizar uma pesquisa de campo, tornando a obra mais coerente à atmosfera do urbano a ser narrado. Em tal proposta, os escritores expuseram-se não somente fantasmagoricamente no romance resultante, pois, através de outros mecanismos contratuais – a exigência de um blog relatando a experiência de viagem e a participação em documentários gravados ao longo de suas estadias nestas cidades –, eles se fizeram visualmente presentes, tornando público o ato da pré-criação.

De acordo com Debord (1997, p. 17), “o caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim. É o sol que nunca se põe no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e está indefinidamente impregnado de sua própria glória”. Em outros termos, sendo uma luz que não se apaga em um palco cujas cortinas nunca descem, “no espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenrolar é tudo. O espetáculo não deseja chegar a

nada que não seja ele mesmo”. Mais especificamente, os bastidores, o ver fazer ou o ver esboçar, está disponível como algo a mais para ser consumido, e assim como suas obras, os autores também se tornam mercadorias nessa sociedade. Sobem-se as cortinas, e os bastidores ocupam o palco, transformando-se em parte da experiência do espetáculo. É a visibilidade (quase) plena, fazendo a literatura descer de sua sacralidade para se mesclar com outros discursos tidos como profanos: os midiáticos. A obra, então, está para além de um produto fechado, sendo construída por esses diversos circuitos midiáticos, supostamente periféricos, que a sustentam.

*Amores Expressos*, ao disponibilizar *blogs* abastecidos pelos escritores viajantes e documentários que lhes tornaram personagens de uma entrevista, evidencia o autor antes da existência da própria obra. Percebe-se que com tais mecanismos de visibilidade o próprio autor tornou-se um produto da coleção tanto quanto sua obra publicada; mas o acesso à sua persona foi limitado ao momento da experiência que antecedeu à escrita, ou seja, aqueles momentos em que ele estava, através da viagem, buscando inspirações e realizando lucubrações e especulações. Diante disso, a performance autoral estava atrelada à sua persona viajante que garimpava vivências para sua escrita, sendo que tal ato de junção dos fragmentos recolhidos e a construção de seu romance manteve-se recluso e invisível na aura de introspecção que envolve o conceito de autoria, aparecendo somente o resultado final com a obra publicada.

E se esses produtos lançados antes dos romances são condizentes com a sociedade do espetáculo que expõe os bastidores e suas engrenagens, também atendem aos interesses dos autores que, na contemporaneidade, tornam-se cada vez mais midiáticos com o intuito de se promoverem e, conseqüentemente, divulgarem suas obras. Se o autor é uma personalidade cada vez mais midiática, tudo que gira em torno dele (e não somente ao redor de suas obras) pode se tornar uma mercadoria, inclusive para impulsionar a venda de seus livros e aumentar sua renda para além dos direitos autorais. Como diz Reimão (1996), desde o final da década de 1970, o que faz um autor brasileiro ser vendido, além do conteúdo narrativo, é a visibilidade que ele adquire: a popularidade do escritor, que frequenta a televisão e escreve para revistas e jornais atrai um público leitor para suas obras.

Construindo sua presença em diferentes espaços enunciativos proporcionados pela sociedade que espetaculariza a intimidade, ele frequenta programas de televisão, cria perfis em redes sociais, atualiza *blogs*, escreve resenhas, possui colunas nos jornais e revistas etc. Está a todo momento falando de si, em relatos/crônicas/entrevistas cujas escritas pretendem constituir espaços de constante presença para que não sejam esquecidos. Por isso, a autoria

deixa de ser somente o nome na capa do livro publicado, tornando-se uma marca, uma atuação que, para além de literária, é também midiática. Amplia-se, pois, o espaço de intervenção do autor e, na sequência, problematiza-se os limites sobre o que é e em quais suportes se manifestariam o texto literário.

Sendo assim, da constituição do autor enquanto indivíduo ainda no século XVI (Renascimento), até a sua "morte" como professada pelos estruturalistas dos anos de 1960 (vide Barthes), chegamos ao século XXI com o renascimento da sua presença. Nesse retorno do autor, quem escreve volta a ter importância, mas agora não somente a partir de sua obra, mas também de tudo aquilo que a rodeia nos circuitos midiáticos. Como nos diz Lejeune (2008) se, anteriormente, era a obra que suscitava a curiosidade a respeito do autor (fazendo os leitores buscarem suas memórias, diárias, relatos etc.), atualmente, é o autor (presente em diversos discursos e se enunciando a partir de múltiplos suportes midiáticos) que faz com que o leitor se interesse por suas obras. Em outros termos, "o autor, hoje, deve *antecipar* o que era, antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *a posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele" (LEJEUNE, 2008, p. 199) [grifos do autor]. Performativo para além de seu texto, o escritor contemporâneo envolve seu próprio corpo: gestos, timbre, fisionomia, cacoetes e postura se tornam espetáculos visíveis em vídeos. E se o corpo do livro é antecedido pelo corpo do autor, temos que afirmar positivamente para a questão levantada por Foucault (2006, p. 269), quando ele nos interroga: "será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra?". Sim<sup>43</sup>.

São a partir desses "espaços biográficos"<sup>44</sup> (ARFUCH, 2010), constituintes de múltiplas plataformas de enunciação e que expõem a sua intimidade, que lemos, participamos e acompanhamos a vida do escritor contemporâneo. Por isso, essas diversas plataformas multimídias se abrem para o autor como novas oportunidades de registrar uma presença e, ao

---

<sup>43</sup> Nessa ampliação do local de assinatura, o autor se constrói performativamente tanto na exterioridade da obra (presenças midiáticas e na internet) quanto em sua interioridade (a partir principalmente de sua inscrição enquanto personagem e também narrador, no que se vem denominando de autoficção). Assim, ele está para além e dentro de sua obra. Espalhado em diversas direções, e usando-se dos discursos contemporâneos sobre o limite entre vida e arte, o autor performativo (das mídias e da autoficção) brinca de embaçar as fronteiras: nunca se entrega por inteiro, fragmenta-se e se contradiz nos diversos enunciados que produz nas múltiplas plataformas impregnadas com seus discursos. Constrói-se como um quebra-cabeça cujas peças não se encaixam para formar uma totalidade panorâmica e coerente.

<sup>44</sup> Exemplos de espaços biográficos são as entrevistas, as postagens em blogs e redes sociais, as casas de autores transformadas em museus e abertas à visitação, participação em festas literárias, colunas em jornais e revistas etc. Sendo assim, o espaço biográfico se constitui não pelas individualidades enunciativas em cada suporte mas, sim, pela articulação entre estes diversos discursos.

mesmo tempo, o mercado editorial se aproveita de tal tendência para captar leitores e, assim, aumentar o retorno sobre as publicações.

Vemos que a coleção multimídia *Amores Expressos* se promove a partir da constituição de um espaço biográfico ampliado para os autores participantes: mais do que lançar livros, eles articulam suas apresentações em diversos suportes, como blogs, documentários, reportagens. A presença do autor antecede mesmo a produção da obra, e cria as expectativas via relatos e entrevistas. Há, sim, um *voyerismo* no projeto que brinca com a intimidade do escritor-viajante, expondo para o leitor (também internauta e telespectador) a garimpagem de vivências para a escrita, atitude que era, até então, privada. Por isso, as obras em *Amores Expressos* são constituídas transversalmente, pelas enunciações em diversas mídias.

Na coletânea, o *making-of* da viagem pré-escrita, ao ser transformado em produto do projeto *Amores Expressos*, atende a esta dupla inscrição: promove o escritor e funciona como campanha de marketing para a venda de suas obras, ao mesmo tempo em que gera outros produtos a serem comercializados pela RT Features, oferecendo um retorno financeiro que explora tanto o direito autoral das obras quanto o direito de imagem dos escritores envolvidos na empreitada. No final, Rodrigo Teixeira comprou o direito autoral do romance para gerar os filmes e os direitos de imagem para disponibilizar relatos de viagem organizados em torno dos *blogs* e dos documentários.

Percebe-se, pois, que *Amores Expressos* foi concebido fora do circuito literário, sendo um projeto multimídia que, entre diversas estratégias, também lança livros em sua subdivisão de projeto editorial, bem como produz documentários e filmes a partir de projetos audiovisuais. Em suas premissas, o projeto foi dividido em etapas, sendo que cada uma geraria um produto cultural a ser comercializado em determinada plataforma: antes da escrita, teve a viagem dos 17 autores às cidades escolhidas, gerando 17 *blogs* e 16 documentários produzidos pela Academia de Filmes, sendo esses transmitidos pela TV Cultura e Arte 1. Posteriormente, houve – e provavelmente ainda continuará havendo – o lançamento das obras literárias derivadas dessa experiência internacional. Finalmente, o projeto continua com a adaptação de algumas dessas obras literárias a um roteiro cinematográfico, gerando filmes a serem coproduzidos pela RT Features. E se os relatos de viagem dos autores chegassem gratuitamente ao público (via internet ou televisão), o mesmo não ocorreria com os romances e os filmes.

Por isso, os documentários e os *blogs* do projeto devem ser analisados enquanto constituintes, e não simplesmente apêndices, do projeto *Amores Expressos*. Ambas as

plataformas produziram discursos sobre o autor enquanto viajante em busca de vivências a serem alegorizadas nos futuros romances.

Os autores ficaram um mês no destino, podendo abastecer o *blog* na velocidade e com a quantidade de postagem que desejassem, já as filmagens ocorreram a partir de um entrevistador que ficou três dias acompanhando os viajantes<sup>45</sup>. Tadeu Jungle, diretor e roteirista responsável pelos documentários, comentou sobre a produção:

Agora, o modo de produção disso, acho que vale a pena ressaltar o seguinte: a gente tem cada vez mais equipamentos de excelente qualidade, baratos, *full HD* [...]. O que isso quer dizer? Elas têm uma portabilidade muito grande, um custo muito baixo e uma qualidade excepcional. Com o surgimento dessas câmeras, surge a possibilidade de se fazer novos produtos com novo modo de produção. Para vocês terem uma ideia, esses documentários, foram 16 documentários, eu captei 10 e a Estela [Renner] captou 06. Eu fui para Tóquio, Pequim, Berlim, sozinho, com uma pequena pré-produção (quem era, quem estava lá, conversei, autor, *email*, não sei o quê), chego na cidade para captar imagens sozinho. Tudo bem, é um pouco radical fazer um documentário sozinho? É. Mas é possível. Captei som, captei imagem, botava a câmera assim no tripé, fone de ouvido, ficava do outro lado da câmera fazendo as perguntas, passei com o autor pela cidade, em um dia; no outro dia eu captava imagens mais *classudas* da cidade, mais postais ou imagens mais andantes pela cidade, misturamos isso e virou o projeto *Amores Expressos*. Quer dizer, foi uma experiência radical de você trazer uma pessoa como realizador inteiro [...]" (SONHAR TV, 2012<sup>46</sup>) [transcrição e inserção nossas].

Os produtores viajaram sozinhos para se juntarem aos autores e transformá-los em personagens de seus documentários. Nesse sentido, pensamos que Tadeu Jungle e Estela Renner são também viajantes do projeto, mas escondidos atrás da câmera, ocupando um lugar oculto que está para além das narrativas oficiais da coleção.

Por sua vez, sobre os 17 *blogs* abastecidos ao longo da viagem dos autores, Barbosa (2013) relaciona diferença geracional com a quantidade de postagens, sugerindo que os escritores mais novos usaram com maior intensidade tal canal de comunicação do que os mais velhos: “enquanto para Galera, Cuenca, Mattoso e Terron a obrigação de escrever um *blog* não parece ter gerado conflito, e eles relataram suas experiências de viagem nesta plataforma sem manifestar nenhum incômodo, Carvalho, Ruffato e Sant’Anna, por sua vez, não viram a atividade com naturalidade e sentiram necessidade de expressá-lo” (BARBOSA, 2013, p. 79).

Diversos foram os autores que postaram suas vivências de viagem servindo-se de recursos que vão muito além do texto escrito, incorporando fotografias e vídeos realizados por eles. E tais *blogs*, em sua maioria, participam da categoria de “diários de fim programado”, já

<sup>45</sup> Como já comentado, os autores ficaram um mês no destino, sendo que todas as viagens ocorreram escalonadas entre abril de 2007 e janeiro de 2008.

<sup>46</sup> SONHAR TV. **Tadeu Jungle:** Amores Expressos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HPFFmrQPPCs>. Publicado em: 10 de abril de 2012. Acesso em: 05 de agosto de 2014.



que enquanto relatos de viagem, “a limitação desses cadernos é ao mesmo tempo cronológica e temática: são diários parciais, dedicados a um período e centrados em uma zona de experiência particular: o eu ultrapassa o campo do diário e sobreviverá ao seu final” (LEJEUNE, 2008, p. 271).

Para Barbosa (2013, p. 88), todos os diários de *Amores Expressos* “cumpriram algum ritual de encerramento, seja se despedindo de seus leitores, agradecendo os comentários, confessando sua inabilidade em *blogar*, fazendo um convite para o lançamento de um livro ou, quando é o caso, sugerindo um novo e mais permanente ponto de contato, através da página pessoal do autor”. Mas, o que diferenciam esses *blogs* é que alguns autores pararam de postar imediatamente após o retorno da viagem, enquanto outros estenderam suas postagens por alguns longos anos, aproveitando do espaço já construído para manter uma comunicação direta com os seus leitores; e, nesses casos, a viagem pelo projeto, se foi o pretexto para iniciar o *blog*, no final de alguns anos já nem era mais comentada, estando esquecida e arquivada como *posts* antigos, ficando somente o suporte como espaço biográfico já frequentado pelos internautas “fidelizados”.

Diferentemente dos tradicionais diários intimistas, *blogs* e documentários trazem um efeito de proximidade, espontaneidade e autenticidade permitidos pelas novas mídias. Por exemplo, os *blogs* explodem a relação entre público e privado, possibilitando que os leitores dialoguem com os autores – embora, como percebemos nos referidos *blogs*, existe muito mais uma vontade de certos leitores em se expressar e de se fazer conhecer do que de autores interessados em travar um diálogo com eles. Já os documentários também atuam com tal pretexto de uma narrativa de si na era midiaticizada, mas aqui construindo a presença do autor que se confessa não a partir de sua escrita, mas do seu corpo e da oralidade permitidas pelo audiovisual.

Nesses relatos de viagem, enquanto o *blog* permite que o próprio escritor edite suas narrativas, nos documentários esta função fica entregue ao produtor que realiza um recorte que atende também a seus interesses enquanto diretor de cena. E se toda confissão é uma relação de poder, no diário o autor tem pleno domínio sobre o que publica, enquanto no documentário suas confissões são revistas pelo outro que o acompanha por detrás da câmera. Com isso, se nos *posts* as confissões de viagem se estendem pela página infinita da internet, dependendo exclusivamente da vontade de se expor, já no documentário, esse mesmo autor está condicionado a alguns minutos de fala captadas e editadas por um outro. Enfim, há uma diferença entre ambos os suportes dos relatos: os *blogs* não envolveram uma terceira instância produtiva, sendo um contato direto entre autor-viajante e seus leitores internautas, já os

documentários foram produzidos pela Academia Filme, que comprou os direitos de imagem da RT Features para, assim, realizá-los e, posteriormente, comercializá-los para os canais de televisão que os exibiriam. Vejamos, mais um vez, o que Tadeu Jungle nos diz a respeito:

*Amores Expressos* é uma série de 16 episódios, de 24 minutos, de literatura, turismo e amor [...]. Esse era um projeto editorial, projeto de livros, e eu fiz a série junto com a Estela Renner em cima, documentando a experiência desses atores...desses atores? Desses autores, escrevendo livro. Nós fomos a estas 16 cidades do mundo [...] acompanhar a vivência desses caras. O documentário de 24 minutos é: “como é estar vivendo nesta cidade?”, “como é escrever um livro?”, “quais são os problemas que você teve, que você está tendo”, “o que você espera, o que você já tem”, “onde você mora”, “onde você janta”, “o que você faz no teu dia a dia”...esse é o espírito da história (SONHAR TV, 2012<sup>47</sup>) [transcrição nossas].

Sintomático é o ato falho do produtor, que chama os autores de atores e, posteriormente, recua nesta nomeação. Sendo atores, estão sujeitos ao diretor que constrói – com seu roteiro de perguntas<sup>48</sup>, enquadramento de câmera, edição etc. – o personagem. Mas, mesmo sendo a construção de uma confissão que posiciona o autor enquanto personagem-viajante do projeto *Amores Expressos*, o documentário ainda insiste em se impor como uma realidade sem filtro, simulando uma conversa corriqueira em que o escritor fala diretamente para a câmera e com um interlocutor oculto, chamando nos olhos o telespectador (que também navega em seu *blog* e lê seus livros).

Em tais produtos anteriores às obras literárias da coleção, o autor é construído em sua performance de viajante empenhado em uma pesquisa de campo que lhe dará subsídios para escrever seu romance. Nessas estéticas dos diários de viagem, o autor se estabelece no interdiscurso midiático do *blog* e do documentário<sup>49</sup>, embaralhando as fronteiras entre vida e obra. Como nos diz Barbosa (2013, p. 95), o telespectador tende a confundir o personagem do documentário com o autor, “porque não se trata de ficcionalizar a figura do escritor para desmitificá-la, o movimento é, porém, o contrário: o de ‘realizar’ a figura do autor para mitificá-la, como se costuma fazer com as celebridades midiáticas” (BARBOSA, 2013, p. 95). Assim, “essa figura do autor personagem em uma narrativa audiovisual, na qual ele empresta seu próprio corpo e uma identidade ficcional e fragmentada para promover uma

<sup>47</sup> SONHAR TV. **Tadeu Jungle:** Amores Expressos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HPFFmrQPPCs>. Publicado em: 10 de abril de 2012. Acesso em: 05 de agosto de 2014.

<sup>48</sup> Os documentários são divididos em três grandes temáticas que pautam as entrevistas: a cidade, o processo de escrita e o amor.

<sup>49</sup> Embora os documentários e *blogs* tenham sido produzidos anteriormente ao lançamento dos livros, obviamente eles ainda podem ser acessados, o que embaralha esta sequência proposta para o consumo do projeto. No mais, mesmo esses dois formatos de relatos de viagem seguem uma sequência: se o *blog* era algo próximo do tempo real da viagem – o autor postava enquanto estava no seu destino – o documentário só foi exibido na televisão alguns anos depois.

experiência literária, borra os limites entre personagem, obra e autor, ficção e realidade” (BARBOSA, 2013, p. 97).

Ainda é Barbosa (2013) que nos diz que *Amores Expressos* seria “um projeto para ler, ver e ouvir”, e com isso remete sua concepção a certas mudanças presenciadas na esfera cultural, já que não é um projeto restrito ao literário, perpassando diversos suportes comunicais (*blog*, documentários, livros e filmes). Por isso, ela o define a partir das seguintes tendências: “alterações na hierarquia dos produtos culturais, maior aproximação entre mercado editorial e audiovisual, o produto transmidiático e o escritor multimídia” (BARBOSA, 2013, p. 11).

Se, pelo que vimos até aqui, tendemos a concordar com a autora em três destes pontos, somente fazemos ressalva em relação à transmidialidade que ela observa, ao afirmar que “a proposta do projeto *Amores Expressos* caracteriza-se pelo seu caráter transmidiático, pressupondo a utilização de múltiplas plataformas de mídia, na intenção de ampliar seu alcance ao oferecer ao público diferentes pontos de acesso” (BARBOSA, 2013, p. 14). Aqui, cremos, há uma confusão conceitual: se todo projeto transmidiático é, por definição, multimídia, o inverso não é verdadeiro. Servindo-nos da definição de Jenkins (2008, p. 135), assim como a autora supracitada, entendemos que

na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo. A compreensão obtida por meio de diversas mídias sustenta uma profundidade de experiência que motiva mais consumo.

Logo, cremos que *Amores Expressos* seja um projeto multimídia, mas não transmidiático em toda sua cadeia produtiva, já que diferentemente do que propõe a definição, não encontramos na coleção uma única história que perpassa todo o projeto em questão. Há, sim, uma temática unificada no argumento das viagens, mas com narrativas distintas: de um lado, as histórias dos autores transformados em viajantes nos seus *blogs* e documentários, do outro, a narrativa dos romances e filmes. Múltiplas histórias em multiplataformas ao redor de uma mesma temática, isso não caracterizaria transmidialidade no projeto, já que os autores não constituíram uma única narrativa de mobilidade perpassando *blog*, documentário, romance e filme; e se há algum deslizamento na passagem da vivência autoral para a dos personagens, isto se deve muito mais a um processo de alegorização benjaminiana. Há, claro, toda uma sinergia de mercado, em que o *blog* e o

documentário, ambos de acesso gratuito, criam uma imagem ao redor do autor e servem não só como produtos finais, mas também como campanha publicitária para os livros e posteriores filmes; mas tal sinergia comercial está apoiada na multimídia, sendo somente no último trecho da cadeia produtiva, na passagem do livro ao filme, que a transmidialidade ocorre.

Portanto, o projeto é completamente multiplataforma, sendo transmidiático somente na passagem do romance ao filme, o que é condizente com a fala de Chartier (1998, p. 148), quando ele diz que na “economia da criação”, “o estudo frequentemente da produção dos *best-sellers* no mundo da edição impressa é agora uma questão quase obsoleta. O problema do presente é a cadeia dos produtos derivados [...]. É preciso antes compreender os critérios que vigoram na construção das produções que dão origem a esses produtos derivados”. Passamos do *best-seller* que se apoia na quantidade de venda de um único suporte à multiplataforma que estilhaça uma temática – e não necessariamente uma mesma narrativa – em diversos suportes de consumo, ampliando os pontos de acesso ao universo *temático* legitimado pelo selo *Amores Expressos*.

Na trecho transmídia do projeto, em que a narrativa do romance é adaptada ao filme, a consciência de tal possibilidade por parte do autor é importante, para que a obra de base seja concebida, desde sua origem, com uma predisposição à sua fragmentação entre gêneros e suportes narrativos distintos. Os autores contemporâneos talvez tenham uma maior consciência das diversas formas que seus textos podem adquirir e, por isso, desde o processo de escrita já trazem tais pressupostos norteando suas narrativas. Afinal, "vemos obras escritas que desde o momento de sua produção, são pensadas em relação ao que elas se tornarão sob forma de adaptação cinematográfica ou televisiva [...]"; essa é uma consciência de intermídia, o que nos leva a pensar que, "progressivamente, é a concepção do texto que vai ser modificada e que carregará, desde o momento do processo de criação, os vestígios dos usos e interpretações permitidos pelas suas diferentes formas" (CHARTIER, 1998, p. 72). E assim "talvez, nos séculos XXI e XXII, os autores possam ser classificados em função de sua maior ou menor acuidade e agilidade na percepção e manejo das novas possibilidades abertas pelas técnicas multimídia" (CHARTIER, 1998, p. 73).

Tais percepções nos lançam a um questionamento: poderíamos sugerir que a estética dos roteiros é o formato de nossa época e, conseqüentemente, tornam uma mesma narrativa adaptável a diversas plataformas (*crossmedia*)? Cremos que não, como tentaremos explicar na seqüência. Todavia, para Chartier (1998, p. 148), é

inútil manter um discurso de rejeição total, absoluta, como se a qualidade fosse por essência estranha à cultura de massa. É preciso antes compreender os critérios que vigoram na construção das produções que dão origem a esses produtos derivados. E a meu ver é a partir daí que se deve raciocinar, para além de um discurso nostálgico e melancólico ou de uma cólera denunciadora, que tem suas razões, mas é impotente diante de uma evolução demasiado poderosa (CHARTIER, 1998, p. 148).

Com a possibilidade de trânsito da narrativa entre diversos suportes, a obra está para além de um juízo estético hermenêutico, sendo também avaliada pela capacidade de expansão de seu universo diegético em direção a diferentes suportes onde possa se materializar para ser lida, visualizada e/ou escutada. Por isso, para além da assinatura de um tipo de linguagem, o autor assina um universo habitado pelos seus personagens. Logo, o que interessa para a transposição de uma obra literária a outros suportes não é tanto a facilidade de adaptação, em que o autor eliminaria o trabalho do roteirista ao escrever seu romance já com a codificação cinematográfica, mas, sim, a sofisticação do universo diegético criado pelo autor e que se torna uma grife capaz de legitimar a sua transmutação e expansão para o cinema, histórias em quadrinho, *videogames*, parques de diversões, exposições etc.

Ainda em sua visão sobre a transmidialidade perpassando todo o projeto *Amores Expressos*, Barbosa (2013) deduz que os livros da coleção deixam de ser "necessariamente o produto final, sendo por vezes apenas o texto-base para adaptações e transposições para outros meios, abalando seu estatuto de obra concluída, e os próprios conceitos de 'livro' e 'literatura' já não parecem tão claros diante das novas mídias" (BARBOSA, 2013, p. 09). Por isso, em sua pesquisa, ela se propõe a conduzir uma análise sobre o projeto *Amores Expressos*,

no qual o objeto livro foi destituído de sua posição de destaque para participar de um circuito que se desenrola através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo para a configuração do todo. Entre a verticalidade e a horizontalidade, funda-se uma transversalidade para esse híbrido, trabalhando com a violação permanente das fronteiras (BARBOSA, 2013, p. 11).

Para reafirmar essa posição desprivilegiada do livro na cadeia produtiva do projeto, ela ainda recorre a Rodrigo Teixeira, que em entrevista disse que a transposição de três obras para o cinema já seria suficiente para pagar o projeto<sup>50</sup>, demonstrando com isso que o valor de mercado dos filmes é maior do que da literatura.

No entanto, cremos que, embora em termos financeiros haja uma preferência pelo cinema, em valores simbólicos a literatura permanece como eixo central, e por isso

---

<sup>50</sup> Em entrevista ao repórter Marcos Rodrigo Almeida, Rodrigo Teixeira reconhece a impossibilidade de levar para o cinema todos os romances da coleção. Na época da reportagem, ele preparava a adaptação dos livros *Cordilheira* e *O Filho da Mãe*, e comentou: "se tudo der certo, só com esses dois filmes já pago a conta e fico com lucro" (TEIXEIRA *apud* ALMEIDA, 2013, p. E4).

discordamos da autora ao entendermos que os livros da coleção ainda ocupam uma posição de destaque no projeto, sendo o produto base ao redor do qual todos os demais gravitam ou convergem: *blog*, documentário e os próprios filmes falam ou remetem ao livro - seja referente à sua narrativa (no caso do filme) seja para falar de seu processo de escrita<sup>51</sup> (nos *blogs* e documentários). É a literatura que desencadeia todo o processo, é ela que serve de motivação para a viagem de um mês dos autores, e não há outra forma de explicar por que Rodrigo Teixeira preferiu que houvesse o livro anterior ao roteiro, ao invés de contratar autores para escrever diretamente no formato cinematográfico. Em outros termos: o que justificaria esse *détour* que Teixeira propõe para o lançamento de filmes se não fosse a centralidade ainda ocupada pelos livros e seus autores no universo da produção cultural?<sup>52</sup>

O romance, então, é a base que faz o projeto acontecer. Foi a partir da escolha dos autores e das cidades que o projeto surgiu, foi este o eixo estruturante. E, por isso, tão importante quanto a RT Features foi o papel da Cia. das Letras como articuladora editorial da coleção *Amores Expressos*.

O certo é que a Companhia das Letras esteve presente desde o início como a responsável pela publicação das obras que fossem geradas, coordenando o braço editorial desse projeto multimídia. Na época, ocupando o cargo de diretora editorial da Cia. das Letras, Maria Emilia Bender comentou que

se associou ao projeto porque seis dos selecionados são autores da casa e porque dá à editora a oportunidade de “eventualmente abrir seu leque para um autor brasileiro novo, coisa que a gente está sempre buscando”. No entanto, manifestação de insatisfação entre outros escritores da Companhia levam Maria Emilia a frisar que o projeto não é da editora, mas de Rodrigo Teixeira. “A plêiade, digamos, não foi eleita por nós”, diz. Acrescenta que todos os autores, mesmo os que têm vínculo com a casa, toparam correr o risco de ter o livro rejeitado. “Isso nós deixamos bem claro aos organizadores, mesmo porque a lista é bem heterogênea no que diz respeito à experiência”, afirma (RODRIGUES, 2007, s/p).

Claro que a editora entrou no projeto interessada na visibilidade que os demais produtos gerados dariam aos livros, o que poderia significar uma redução no investimento de marketing para lançamento das obras, pois, de acordo com o jornalista e ficcionista Sérgio Rodrigues, “era a primeira vez que se fazia um projeto de ativamente produzir livros, com um projeto de marketing mais amplo envolvido” (*apud* COZER, 2011, p. 6). Certo também que

---

<sup>51</sup> O curioso desse processo do documentário e do *blog* é que ambos não conseguem falar da obra, já que esta ainda estava por ser escrita, atuando somente no campo das especulações sobre o que o autor pretendia escrever a partir de sua experiência de viagem; conseqüentemente, a obra paira em potência, enquanto o espectro da viagem, estando para além do documentário e das postagens que promovem *Amores Expressos*.

<sup>52</sup> Se é verdade que há tal seqüência do livro ao filme, não podemos ignorar que o lançamento no cinema acaba por revalorizar o romance usado na adaptação.

*Amores Expressos* foi um pontapé inicial na parceria entre a Companhia das Letras e a RT Features, visto que em 2010 também coproduziram o livro de coletânea *Essa história está diferente*, e pelo selo *Quadrinhos na Cia*, a empresa de Teixeira lança algumas *graphic novels* escritas através da parceria de um escritor com um desenhista/ilustrador.

TABELA 01: PUBLICAÇÕES DE AUTORES DA COLEÇÃO AMORES EXPRESSOS PELA CIA. DAS LETRAS<sup>53</sup>

	AUTOR	PUBLICAÇÕES PELA COMPANHIA DAS LETRAS	
		ANO	NOME DA OBRA
01	Amilcar Bettega	2002	<i>Deixe o quarto como está</i>
		2004	<i>Os lados do círculo</i>
		<b>2013</b>	<b><i>Barreira (Amores Expressos)</i></b>
02	Bernardo Carvalho	1993	<i>Aberração</i>
		1995	<i>Onze</i>
		1996	<i>Os Bêbados e os Sonâmbulos</i>
		1998	<i>Teatro</i>
		1999	<i>As iniciais</i>
		2000	<i>Medo de Sade</i>
		2002	<i>Nove noites</i>
		2003	<i>Mongólia</i>
		2007	<i>O Sol se põe em São Paulo</i>
		<b>2009</b>	<b><i>O filho da mãe (Amores Expressos)</i></b>
		2013	<i>Reprodução</i>
03	Chico Mattoso	<b>2011</b>	<b><i>Nunca vai embora (Amores Expressos)</i></b>
04	Daniel Galera	2006	<i>Mãos de cavalo</i>
		2007 (2003, Livros do Mal)	<i>Até o dia em que o cão morreu</i>
		<b>2008</b>	<b><i>Cordilheira (Amores Expressos)</i></b>
		2010	<i>Cachalote</i>
		2012	<i>Barba ensopada de sangue</i>
05	Daniel Pellizzari	<b>2013</b>	<b><i>Digam ao Satã que o recado foi entendido (Amores Expressos)</i></b>
06	João Paulo Cuenca	<b>2010</b>	<b><i>O único final feliz para uma história de amor é um acidente (Amores Expressos)</i></b>
		2013 (2002, Planeta)	<i>Corpo presente</i>
07	Joca Reiners Terron	<b>2010</b>	<b><i>Do fundo do poço se vê a lua (Amores Expressos)</i></b>
		2011 (2001, Ciência do Acidente)	<i>Não há nada lá</i>
		2013	<i>A tristeza extraordinária do Leopardo-das-Neves</i>
08	Luiz Ruffato	<b>2009</b>	<b><i>Estive em Lisboa e lembrei de você (Amores Expressos)</i></b>
		2013 (2001, Boitempo)	<i>Eles eram muitos cavalos</i>
		2014	<i>Flores Artificiais</i>
09	Paulo Scott	<b>2013</b>	<b><i>Ithaca Road (Amores Expressos)</i></b>
		2014	<i>Mesmo sem dinheiro comprei um esquete novo</i>
10	Sérgio Sant'Anna	1989	<i>A senhorita Simpson</i>
		1991	<i>Breve história do espírito</i>
		1994	<i>O monstro: três histórias de amor</i>
		1997	<i>Um crime delicado</i>
		1997	<i>Contos e novelas reunidos</i>
		2003	<i>O voo da madrugada</i>
		2005 (1987, Guanabara)	<i>A tragédia brasileira</i>
		2007	<i>40 contos e 03 novelas (coletânea)</i>
		2009 (1981, Civ. Brasileira)	<i>Um romance de geração: teatro-ficção</i>
		<b>2011</b>	<b><i>O livro de Praga - Narrativas de amor e arte</i></b>
		2012	<i>Páginas sem glória</i>
		2014	<i>O homem-mulher</i>
2014 (1982, Ática)	<i>O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro</i>		

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

<sup>53</sup> A versão mais completa e detalhada desta tabela, realizada em 2015, pode ser encontrada no Apêndice A.

Já o jornalista e colunista da *Folha*, Manuel da Costa Pinto, comentou em reportagem: “a Companhia das Letras nunca foi uma editora reveladora de talentos, e agora ironicamente vai sair dessa história como tal” (*apud* SIMÕES *et* COLOMBO, 2007, p. E4). Na realidade, o discurso construído pela Companhia das Letras sobre a oportunidade que teria para aumentar sua base de autores brasileiros, incorporando em seu catálogo escritores “descobertos” ou “valorizados” pelo projeto *Amores Expressos*, é condizente com a ideia que se tem sobre o oportunismo das grandes editoras: elas, para reduzir riscos, só investem em novatos depois que eles já tiverem sido publicados pelas menores que garimpam tais talentos. Desse modo, o investimento no projeto é algo calculado, e vemos que surge efeitos, pois como podemos perceber a partir da tabela acima, para alguns escritores a publicação pela coleção serviu de porta de entrada à Companhia das Letras, inclusive com reedições de obras anteriormente lançadas por outras casas editoriais ou com a publicação de originais – este é o caso de João Paulo Cuenca, Joca Reiners Terron, Luiz Ruffato e Paulo Scott. Para outros, ao menos até o momento, o único livro lançado pela editora foi aquele encomendado para a coleção, como percebemos com Chico Mattoso e Daniel Pellizzari, ainda que ambos continuem atuando como tradutores para a referida editora. E para aqueles que já eram autores da casa, o lançamento de suas obras pela coleção seguiu o fluxo normal.

Na mesma entrevista, Maria Emilia Bender apontou que a Companhia das Letras tinha 06 autores participantes. Todavia, com a saída de Marçal Aquino do projeto, percebemos que o número foi rebaixado a 05 autores filiados à casa editorial, sendo que quatro desses já publicaram (Amilcar Bettega, Bernardo Carvalho, Daniel Galera e Sérgio Sant’Anna), enquanto Reinaldo Moraes (que publica pela editora desde 2003) ainda não entregou a obra encomendada.

Antonia Pellegrino e Adriana Lisboa também não entregaram os originais para avaliação, e ambas nunca publicaram pela Cia. das Letras, sendo a casa constante dessa última a Rocco e, em segundo lugar, a Objetiva. Já Antonio Prata publicou, em 2013, sua primeira obra pela editora do projeto, enquanto Lourenço Mutarelli começou a ser publicado pela Cia. das Letras em 2008; mas, ambos, mesmo tendo seus vínculos construídos com a editora após o início do projeto, ainda não entregaram os romances vinculados à coleção.

Finalmente, como a Companhia das Letras já havia esclarecido que não era obrigada a publicar todos os romances do projeto, sabemos que Cecilia Gianneti e André de Leones



tiveram seus originais recusados, sendo que o romance dele saiu pela Editora Rocco em 2010 com o título *Como desaparecer completamente*<sup>54</sup>.

Se a Companhia das Letras coordena o projeto editorial da coleção, ela tenta deixar claro que não se envolveu nas polêmicas que perpassaram o projeto, tentando assim manter-se distante de tais imbróglis<sup>55</sup>. Inclusive, Luiz Swharcz deixou evidente, na época, que todo dinheiro sairia do caixa da editora, não tendo nenhuma solicitação de subvenção pela Lei Rouanet no que dizia respeito à publicação dos livros: “a Companhia, conta ele, vai bancar todos os custos da parte editorial (o adiantamento de direitos autorais e a impressão das obras), como um outro projeto qualquer de lá: – Nunca pedimos financiamento e não achamos que seja necessário, vamos ter contrato direto com os autores [...]” (MILLEN, 2007, s/p).

Para a seleção da plêiade e estipulação das premissas do projeto, Rodrigo Teixeira contratou o escritor João Paulo Cuenca para atuar como “curador de projeto editorial” externo à Companhia das Letras. Assim, Cuenca cumpriu para os autores envolvidos um papel próximo daquele de agente literário, desenvolvendo todas as premissas e cabendo a editora, posteriormente, receber os originais, avaliá-los, aceitá-los ou recusá-los em seu catálogo sob o título de coleção *Amores Expressos*.

Neste fluxo da literatura envolvida com a lógica do mercado, podemos sugerir que o editor, enquanto funcionário dentro de um quadro administrativo, está perdendo sua autonomia na elaboração dos projetos livrescos, sendo coagido, por um lado, pelas instâncias administrativas que controlam os riscos e, do outro, pelos agentes literários sem vínculos empregatícios e que desenvolvem propostas editoriais terceirizadas:

Em verdade, embora os editores quase sempre se recusem a admitir, os agentes apoderam-se de algumas funções tradicionais do editor de livros de interesse geral, tais como selecionar originais, encontrar novos escritores, conceber ideias de livros e recrutar autores para realizá-los, trabalhar com o autor no esquema do livro e negociar em seu benefício certos direitos subsidiários. Apesar disso, os editores continuam executando por si essas tarefas, realizando um trabalho paralelo, suplementar e, ocasionalmente, duplicativo dos esforços do agente (DESSAUER, 1979, p. 54).

Atualmente, os manuscritos originais e inéditos tendem a chegar aos editores através dos agentes literários que passaram a garimpar novos autores e representá-los perante uma casa editorial. Assim, o agente se torna um filtro intermediário entre o escritor e o editor,

---

<sup>54</sup> E a prova de que o projeto *Amores Expressos* gera produtos multimídias distintos é que os direitos cinematográficos da obra de André de Leones e de Cecília Gianneti continuam sendo da RT Features, mesmo com o livro tendo sido recusado pela Cia. das Letras e lançado por outra editora.

<sup>55</sup> Ao longo da pesquisa, inúmeras tentativas de contato com a Companhia das Letras, solicitando entrevistas e envio de documentações, foram realizadas; todavia, não obtivemos sucesso nesta empreitada.

hierarquizando ainda mais o processo ao negociar as obras e o próprio autor enquanto persona publicável e vendável. Trabalhando como *freelancer* das casas editoriais, o agente literário está completamente coerente com a lógica profissional capitalista contemporânea. Ao mesmo tempo, ele filtra para o editor que, por sua vez, cede os projetos editoriais ao poder de decisão da área administrativa.

João Paulo Cuenca, além de ser um dos escritores da coleção, se define, em seu *site* pessoal como “curador de projetos editoriais<sup>56</sup>”, um nome que lhe aproxima também das discussões anteriormente realizadas sobre o editor-curador. No mais, vale mencionar que Cuenca, na época de sua parceria com a RT Features, já trazia na bagagem a experiência de ter escrito o livro *Parati para mim* (Ed. Planeta, 2003) em parceria com Chico Mattoso e Santiago Nazarian. Como uma proposta da primeira Festa Literária Internacional de Parati (FLIP), os três autores se isolaram na cidade colonial para escrever, cada um, um conto que gerou o referido livro:

O desembarque de três jovens autores nas ruas tortuosas da bela Parati resultou num livro pitoresco, perfeitamente encaixado na nova leva de escritores que o Brasil vem produzindo: hormônios à flor da pele, uma certa conexão com o mundo moderno e a elucubração da solidão. Cada um se jogou para um canto da cidade, olhos calçados com seus próprios filtros para escrever a mesma quantidade de letras. Não puderam se comunicar, nenhum disse ter contado a história para o outro antes de terminá-la, mas só eles sabem o verdadeiro processo de feitura de Parati para Mim (Planeta, 118 págs., R\$ 28). E é por isso que o leitor pode ficar curioso: andaram pelas mesmas ruas? Ficaram trancados no quarto? Estiveram mesmo na bela cidade histórica? (LOPES, 2003, s/p).

Devido às experiências pregressas de Rodrigo Teixeira e de João Paulo Cuenca, podemos perceber que as inovações trazidas pelo projeto surgiram, na realidade, de um trabalho de amadurecimento e de rearranjo de ações anteriores, ou seja, a coleção *Amores Expressos* deriva de modelos já inscritos no campo literário brasileiro. No entanto, foi esse projeto mais vultoso que acabou se tornando referência para o formato, pois Rodrigo Teixeira menciona que a sua iniciativa foi elogiada no exterior: “os estrangeiros valorizaram mais. Recebi e-mails de editores e autores enaltecendo a ideia das viagens e o fato de isso ser feito com vista a adaptações cinematográficas” (*apud* COZER, 2011, p. 6).

Fica claro, então, que a Companhia das Letras não idealizou *Amores Expressos*, o mesmo foi externo a ela – pensado por um produtor cultural e operacionado juntamente com um curador literário –, cabendo-lhe somente executar o braço editorial que envolvia tal projeto multimídia. Por sua vez, a editora pagou os adiantamentos comuns praticados pelo

---

<sup>56</sup> CUENCA, João Paulo. **Bio**. Disponível em: <http://www.jpencia.com/#!/bio/c1ktj>. Acesso em: 21 de maio de 2015.

mercado, com base em uma tiragem de três mil exemplares para aqueles autores cujas obras decidira publicar (RODRIGUES, 2007, s/p).

Nessa forma de pagamento setorizada dependendo do produto a ser gerado, percebemos que uma crítica recorrente ao projeto – de que o autor recebeu para escrever o romance – não é de tudo coerente e carece de um melhor entendimento. Na realidade, o autor não recebeu nenhum adiantamento pela obra: os únicos valores que lhe foram pagos de imediato diziam respeito ao braço audiovisual do projeto – *blog*, documentário e direitos cinematográficos -, sendo que o recebimento pela obra literária obedeceu ao padrão tradicional do mercado – sendo pago somente após aprovação do original pela editora. É claro que, como os projetos estão imbricados, um braço operacional repercute e causa coerções no outro, mas podemos dizer que o pagamento da diária no exterior não foi exclusivamente para adquirir experiências e na sequência escrever os livros, mas, sim, para transformar o autor em um produto a ser comercializado nos seus *blogs* e documentários. Nesse sentido, mesmo aqueles autores que ainda não entregaram os originais para a Companhia das Letras não estariam em dívidas financeiras com a editora, mas somente com a RT Features que já havia comprado o direito cinematográfico da obra derivada de sua experiência de viagem.

É claro que essas formas de “provocações sob encomenda” – em que a coerção não é financeira, oriunda do pagamento adiantado por um manuscrito, mas, sim, simbólica, por saber que se faz parte de uma coleção e que por isso já existe uma publicidade em torno do seu nome – podem gerar crises criativas e às vezes gerar conflitos entre os projetos autorais individuais e aqueles coletivos. Retornaremos posteriormente a tal questão.

Na contemporaneidade, a literatura não quer mais encontrar um espaço delimitado para si, mas transitar no fluxo dos multimeios ofertados pelas novas tecnologias. Percebemos, pois, que o projeto *Amores Expressos* perpassa vários campos da produção cultural, sendo assim multiplataforma e com agentes culturais de diversas instâncias envolvidos em suas realizações setorizadas.

Enquanto projeto multimídia, *Amores Expressos* foi gestado dentro das próprias possibilidades inscritas no campo literário brasileiro, através das experiências pregressas da Companhia das Letras, da RT Features e de João Paulo Cuenca. Tal projeto expandiu-se para gerar diversos suportes colecionáveis: para além dos volumes de livros em construção, temos já concluído os dezessete blogs a serem acessados na internet e dezesseis documentários a serem assistidos, sem mencionar a coleção de filmes que ainda está em produção. Todavia, como dissemos anteriormente, são os livros e os autores os eixos estruturantes da iniciativa, é

a partir dessas escritas colecionáveis que o projeto se expande para um *à priori* e um *a posteriori* ao lançamento dos romances. Assim, faz-se importante compreender como se estrutura as relações de poder entre os autores e entre suas obras no campo estabelecido pela coleção *Amores Expressos*.

### 2.3. Autores e suas obras: o campo e as distinções na coleção

A João Paulo Cuenca, enquanto curador do projeto editorial, coube-lhe a tarefa de desenvolver a “provocação temática”, já discutida anteriormente, e também de participar na seleção dos autores, pois como disse em entrevista, “a gente pensou em muitos outros nomes, e pode ser que um ou outro tenha ficado chateado, mas um projeto com 35 seria impossível” (*apud* RODRIGUES, 2007, s/p). Então, cabe-nos indagar: quais foram os critérios utilizados para a escalação dos autores? Como se construiu o discurso de legitimidade para integrar o grupo?

De imediato, sabemos que a escalação não estava integrada a uma filiação editorial – não é na Companhia das Letras que devemos buscar os critérios, mas na RT Features, a idealizadora de todo o projeto. É no entorno de Rodrigo Teixeira e de João Paulo Cuenca que se articulam os autores escalados.

Cuenca e Teixeira, em inúmeras entrevistas, mencionaram critérios técnicos para a escolha da plêiade: “os critérios de seleção [dos autores] foram de afinidade literária, interesse editorial e química com as cidades de destino” (CUENCA *apud* RODRIGUES, 2007, s/p) [inserção nossa]; química essa que, como já vimos, tinha a ver com uma reação positiva ou negativa que o autor poderia desenvolver com a metrópole que lhe coube. Todavia, sabemos que a técnica é um discurso que escamoteia questões de afinidades e compartilhamento de gostos. Assim, se Cuenca justifica a partir de uma tecnicidade, outros criticam dizendo que o único critério que se pautou a escolha foi o de “compadrio” (MIRISOLA, 2007, p. A2); ou como disse Sérgio Rodrigues (2007), “Teixeira inclui a palavra ‘gosto’ entre os critérios de seleção, mas isso talvez seja um sinônimo de ‘afinidade’”. Na realidade, em outros momentos, vemos Teixeira dizer que se o projeto era dele e financiado com recursos próprios, isso lhe autorizava a chamar quem quisesse para compor a coleção.

Em termos de posição ocupada na coleção pelos autores, observa-se que *Amores Expressos* possui alguns já consagrados e outros iniciantes, o que levou Reinaldo Azevedo (2007, s/p) a realizar o seguinte comentário: “não descarto que os escritores possam produzir boas histórias. Há, entre os agraciados, gente boa. E há também os marqueteiros de

esquisitices. Incapazes de se impor pelo talento, fazem praça de um modo de vida. Isso não é novo. Artistas gostam de afetar uma vida interessante”.

Mesclar escritores conhecidos e outros novatos é uma forma recorrente nestas coletâneas, pois permite uma visibilidade de mercado atrelada à legitimação que alguns autores trazem ao conjunto, inclusive iluminando aqueles semidesconhecidos que compartilham com ele a tutela da coleção. Cada escritor, para aceitar as regras do jogo, o seu quinhão na “provocação temática” que sustenta a coleção, possui interesses de entrada a partir da posição que ocupa hoje e aquela que deseja tomar:

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *grife*), em objetos *sagrados*. Para dar uma ideia do trabalho coletivo de que ela é o produto, seria preciso reconstituir a circulação dos incontáveis autos de crédito que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola [...] (BOURDIEU, 1996, p. 260)

O *illusio*, que Bourdieu (1996) diz pautar os interesses que os agentes sociais têm em aceitar as regras do jogo estabelecido pelo campo, é o que constrói a ponte entre um projeto autoral individual e um editorial que exige trabalho coletivo. Ao dar-se crédito, também o recebe, e assim autores consagrados e recém-chegados se validam mutuamente na posição que ocupam e nas relações que estabelecem a partir daí. Isso é perceptível em *Amores Expressos*, cujos autores novatos em termos de publicações ocupam posições na coleção que não são as mesmas daqueles escritores em via de consagração e de outros já reconhecidos pelo público.

Em levantamento realizado, percebemos quantos livros cada autor participante já havia publicado e quais prêmios tinha recebido até 2007, ano em que foi convidado a ingressar / a construir o campo editorial da coleção *Amores Expressos*<sup>57</sup>:

---

<sup>57</sup> A versão mais completa e detalhada dessa tabela, realizada em 2015, pode ser encontrada no Apêndice A.

TABELA 02: PRODUÇÕES LITERÁRIAS ATÉ 2007 DOS ESCRITORES PARTICIPANTES DE *AMORES EXPRESSOS*

AUTOR	IDADE EM 2007	No. DE OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS ATÉ E INCLUSIVE 2007	PREMIAÇÕES
Amílcar Bettega	43	03	.02 Prêmios Açorianos de Literatura (Prefeitura de Porto Alegre) .01 Menção honrosa do Prêmio Casa de las Américas (Cuba) .01 Prêmio Portugal Telecom de Literatura.
Adriana Lisboa	37	07	.01 Prêmio José Saramago. .01 Prêmio de autor revelação, FNLIJ / IBBY (Brasil) .01 Seleção pelo <i>Club du Vif d'Or</i> 2011 (Biblioteca Municipal de Lyon).
André de Leones	27	01	.01 Prêmio SESC de Literatura.
Antonia Pellegrino	27	0	-
Antonio Prata	30	06	-
Bernardo Carvalho	47	09	.01 Prêmio Portugal Telecom de Literatura. .01 Prêmio Associação Paulista de Crítica de Arte. .01 Prêmio Jabuti.
Cecília Giannetti	28	01	-
Chico Mattoso	29	03	-
Daniel Galera	28	03	-
Daniel Pellizzari	33	04	-
João Paulo Cuenca	29	02	-
Joca Reiners Terron	39	06	.01 Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira – Revista Cult.
Lourenço Mutarelli	43	04 <sup>58</sup>	-
Luiz Ruffato	46	09	.01 Menção honrosa do Prêmio Casa de las Américas (Cuba). .01 Prêmio Machado de Assis (Fundação Biblioteca Nacional). .02 Prêmios Associação Paulista de Crítica de Arte.
Paulo Scott	41	06	.01 Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz.
Reinaldo Moraes	57	05	-
Sérgio Sant'Anna	66	17	.03 Prêmios Jabuti. .01 Prêmio Portugal Telecom de Literatura. .01 Prêmio Associação Paulista de Crítica de Arte.

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Embora não representado na tabela, todos os participantes tiveram contos publicados em antologias e/ou possuíam colunas em jornais e periódicos brasileiros, demonstrando com isso que, para além do lançamento de obras literárias em que se posicionavam como únicos autores, todos estavam produzindo uma escrita criativa e/ou crítica quando convidados para compor a coleção.

O que primeiro nos chama a atenção é a questão geracional, com autores que na época da escalação estavam na faixa dos 20 aos 60 anos. Esta diversidade foi justificada por Cuenca como uma estratégia para constituir um panorama transgeracional da literatura brasileira contemporânea (GUEDES, 2011, p. 32). Mas, se houve tal preocupação no quesito geração, o mesmo não ocorreu no que tange ao gênero e a região dos autores. Dalcastagnè (2012, p. 08)

<sup>58</sup> Este número não computa as mais de 20 histórias em quadrinho lançadas pelo autor ao longo do período analisado. Nesta categoria de histórias em quadrinhos, Lourenço Mutarelli recebeu diversas premiações: 13 prêmios HQMIX, 02 prêmios Ângelo Agostini, 02 premiações Graúna pela Primeira Bienal Internacional de Quadrinhos e 01 prêmio Nova.

aponta algo sobre a nossa literatura nacional que podemos comprovar na referida coleção, ou seja, o quão é perceptível como os autores brasileiros “[...] são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, tem a mesma cor, o mesmo sexo...”.

Primeiro, percebemos uma proporção de 03 mulheres escritoras para 14 homens, e inclusive com graus distintos de incursão na literatura: do sexo feminino, somente Adriana Lisboa possuía uma produção expressiva até o momento do convite para compor o conjunto. Segundo, os autores escalados estão situados no eixo Sul-Sudeste, residindo principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Sobre a capital do Rio Grande do Sul, é curioso ver que alguns deles estavam anteriormente articulados em torno da editora independente Livros do Mal, sendo o caso de Daniel Galera, Daniel Pellizzari, Joca Renners Terron e Paulo Scott. Em outros termos: a aclamada questões técnicas na escalação dos autores acaba sendo desconstruída, quando percebemos esses jogos de interesse pautados no *illusio*, nas relações de amizade e na reduzida dispersão territorial dos contemplados, nascidos/residentes no eixo Sul-Sudeste do país.

Quando nos focamos exclusivamente nesta questão da publicação de obras individuais, torna-se nítido o descompasso entre os 17 selecionados, pois enquanto temos 08 premiados, encontramos na outra extremidade o caso de Antonia Pellegrino, que tendo sua produção direcionada à escrita de roteiros para cinema e televisão, ainda nem tinha ingressado no campo literário com uma produção individual em 2007. Mas mesmo entre os premiados, há uma diferenciação entre as instâncias de legitimação: de concursos regionais a outros com projeção internacional nos países de língua portuguesa. Bem como há, também, uma questão que perpassa a quantidade de vezes que um autor conseguiu alçar tais posições com suas obras: alguns se consagraram com prêmios distintos direcionados a uma única obra, enquanto outros conseguiram uma maior dispersão dos prêmios entre suas produções.

Pensando em termos bourdianianos, é nítido que a coleção *Amores Expressos* mescla em seu projeto autores com trajetórias sociais distintas dentro do campo literário – alguns são consagrados pelos seus pares e com uma produção tida como de maior vanguarda estética, enquanto outros são validados pelo grande público e considerados como autores de uma literatura ligeira e de massa, inclusive com obras construídas a partir de crônicas escritas originalmente para jornais.

A questão do gênero literário também é um fator importante para pensar no projeto: se temos romancistas reconhecidos, também vemos outros que firmaram uma posição de destaque na escrita de contos, e que vão trazer essa estrutura para dentro do romance que

lançarão pela coleção – este é o caso de Amílcar Bettega com *Barreira*, seu romance de estreia, e Sérgio Sant’Anna com *O Livro de Praga*, que são constituídos a partir de uma estética de “romances-contos”.

Mais do que isso, a referida coleção não abarca somente o campo literário, e sendo uma proposta de projeto multimídia, vai buscar autores em outros campos da produção cultural, com trajetórias profissionais díspares, como é o caso de Lourenço Muratelli que possui premiações oriundas de suas escritas, ilustrações e histórias em quadrinhos, bem como Antonia Pellegrino, que surge como representante dos roteiristas e cineastas pertencentes ao universo do audiovisual. Essa escalação de autores que estão mais centrados no universo dos roteiros cinematográficos, além de demonstrar interesses e afinidades de Rodrigo Teixeira, também confirma a diluição das fronteiras entre os campos culturais. Em certo sentido, tal multiplicidade de criadores vindo de diferentes campos culturais e ocupando posições distintas explica como o projeto *Amores Expressos* é um reflexo da sociedade contemporânea que borrou as fronteiras entre os suportes narrativos, privilegiando o trânsito multimídia.

Enfim, vemos que alguns autores já estão consagrados há mais tempo pelo campo literário, enquanto outros são recém-chegados, e ainda temos aqueles que nem chegaram; assim como certos escritores possuem lançamentos mais ou menos constantes, enquanto outros fazem longas pausas entre uma obra e outra.

O certo é que, como qualquer coleção, houve por parte dos idealizadores uma seleção de participantes que se ajustaram a uma proposta de trabalho, realizando sua escrita induzida, tematicamente provocada. Por isso mesmo, tal grupo heterogêneo, vindo de diferentes direções e agregados em torno de Teixeira e Cuenca, não se define por um engajamento prévio em torno de um mesmo projeto intelectual (estético, social etc.). Em outros termos, a única coisa que os une é que cada um possui sua parcela, firmada em contrato, de uma provocação temática colecionável.

Nas coleções, não existe uma “mentalidade de salão” (BOURDIEU, 1996, p. 308), não é possível falar de um movimento de grupo em torno de algumas causas. Não havendo uma coerência para além dos textos encomendados, as predisposições ideológicas norteadoras de um salão são substituídas pelos pressupostos estruturantes do processo editorial. Enfim, o encontro entre os autores só existe nos volumes enfileirados nas prateleiras dos leitores, e o único engajamento prévio entre eles é o que diz respeito ao desafio da escrita; e mesmo esse está tematicamente fragmentado, com cada um ocupando uma cidade a partir do qual anuncia e enuncia sua obra.



Não sendo resultado de um coerência orgânica prévia entre escritores, cada um está livre para adaptar seu projeto autoral – suas obsessões estéticas e argumentativas – ao projeto editorial coletivo. Não sendo um manifesto de grupo, mas, sim, pequenas declarações autorais comportando inquietações individuais, os romances da coleção são publicados na cadência da escrita estipulada por cada participante.

Há, em tal perspectiva, um discussão sobre o ato de escrever sobre o que deseja *versus* escrever sob encomenda, o que envolve um projeto autoral *versus* um projeto editorial de coleção. Se esses dois caminhos podem se cruzar, às vezes também se sobrepõem e outras vezes entram em conflito; e se alguns escritores já publicados conseguiram dar conta da sua parte nesse desafio da escrita, ao incorporá-lo aos seus projetos literários (como vemos no enredo dos livros de Sérgio Sant’Anna, Bernardo Carvalho e Luiz Ruffato), outros que ainda não entregaram seus originais continuam digladiando com o problema de encontrar tais pontos de interseção.

Os cinco autores ainda não publicados pela coleção *Amores Expressos* foram foco de uma reportagem no jornal *Folha de S. Paulo*, com o título “Encomenda travou escritores da coleção”. De acordo com o jornalista Marcos Rodrigo Almeida, “crises de inspiração, acúmulo de trabalho e dificuldade em lidar com o tema da série partiram o coração de muitos escritores do projeto *Amores Expressos*” (ALMEIDA, 2013, p. E4). Esses são os casos, como já vimos, de Lourenço Mutarelli, que foi pra Nova York, Adriana Lisboa em Paris, Antonia Pellegrino em Bombaim, Reinaldo Moraes com a cidade do México e, finalmente, Antonio Prata com Xangai. Foi o tal “desafio da escrita sob encomenda”, essa força externa e não orgânica aos autores, o principal responsável pelo atraso; mas todos os escritores, ainda de acordo com a reportagem, pretendem (re)escrever os livros e apresentá-los brevemente à editora.

Enquanto a inspiração não vem e as dificuldades em lidar com a temática não passam, alguns dos faltosos com a coleção acabaram passando na frente outros projetos individuais. Só para citar alguns exemplos, Adriana Lisboa lançou os romances *Hanoi* em 2013 pela Editora Alfaguara e *Azul-Corvo* em 2010 pela Editora Rocco [a segunda edição saiu em 2014 pela Alfaguara], Reinaldo Moraes publicou *Pornopopeia* em 2009 pela Editora Objetiva e, como vimos, Antonio Prata lançou pela Companhia das Letras, em 2014, o livro de crônicas *Nu, de botas*.

Ainda na mesma reportagem, observamos que todos os autores em dívida com a coleção afirmam que já começaram, em algum momento, a escrever o romance, porém vários não estão satisfeitos com o resultado e continuam reescrevendo-o – a fala de Adriana Lisboa

ilustra bem tal situação: ela terminou seu livro em 2009, mas desde então tenta resolver uma questão estrutural, e assim declarou que “pode ser que eu retome o livro para reescrevê-lo, ou aproveite partes dele noutra obra, ou então que eu desista de tudo” (*apud* ALMEIDA, 2013, p. E4). Já Reinaldo Moraes argumentou:

esse negócio de livro de encomenda não deu certo para mim [...]. Queria fazer um *thriller* simples, mas me enrolei com a genealogia do protagonista. Já estava com umas 200 páginas escritas e ele ainda não tinha chegado ao México [...]. Fiquei muito tolhido por ser encomenda. Ainda acho que a literatura é um templo sagrado [...]. Livro de encomenda só aceito de novo se estiver passando fome (*apud* ALMEIDA, 2013, p. E4).

O que alguns poderiam se interrogar é se haveria a possibilidade de substituir esses autores, para que a cidade pretendida fosse romanceada por um outro. Cremos que esse não seja o cerne da questão: primeiro, porque o projeto editorial tornou-se refém do audiovisual, uma vez que ele antecipou e já associou – via *blogs* e documentários – os referidos autores com as cidades que narrariam; sendo assim, há uma experiência urbana do autor que antecedeu a sua escrita e que também faz parte da coleção, e essa vivência de viagem já está ocupada por tais escritores em dívida com a editora. Em segundo lugar, a própria editora não tem pressa, ao menos é o que afirma André Conti, um dos editores da Companhia das Letras, que relativiza a demora e “avalia que a periodicidade dos lançamentos foi dentro do padrão. ‘Livro leva um tempo mesmo. Você não pode tirar a fórceps de ninguém’, diz” (*apud* ALMEIDA, 2013, p. E4).

Dessa maneira, percebemos que as obras de uma coleção não têm a cadência de seus lançamentos interrompida somente por questões comerciais (tais como recusa de originais), mas também por bloqueios criativos dos autores que não deram conta do desafio proposto – Rodrigo Teixeira comentou a esse respeito: “percebi que não tem como botar prazo em literatura. O autor precisa de uma série de atividades paralelas para sobreviver. Por isso não podem focar seu tempo apenas na produção de um livro” (*apud* ALMEIDA, 2013, p. E4).

No final, percebemos uma coletânea que ao mesmo tempo em que legitima um discurso de homogeneidade tem em seu substrato complexas tomadas de posição dos autores, que por contribuírem de maneiras diversas também conquistam valores simbólicos e lucros distintos. Dessa forma, estar sob a mesma tutela de uma coleção temática não significa que todos os autores ocupam a mesma posição. Se os recusados estão em uma posição de desvantagem, os que ainda não escreveram poderão remodelar a estrutura do conjunto com suas obras que ainda são um dever, enquanto os escritores com obras já lançadas constroem também espaços de distinção. Em outros termos, a aparente harmonia dos volumes

enfileirados na prateleira esconde as relações de poder que os sustentam: há ali uma tensão entre os presentes e desses com os ausentes recusados e com os ausentes possíveis, estes pairando como volumes-espectrais que, servindo-nos de uma expressão derridiana, “anarquivam o arquivo”.

Se a coleção é um arquivo, logo, ela nunca está completamente dada, pois as obras que a compõem estão sendo constantemente ressignificadas a partir dos novos lançamentos que, ao criarem para si uma posição entre as demais, acabam por forçar essas já estabelecidas a se reposicionarem. Ao mesmo tempo, se em um determinado momento alguma das obras que compõem o conjunto for alavancada a uma valorização simbólica especial, via críticas, prêmios e traduções, isso também gerará uma tensão entre a valorização do conjunto de volumes e os destaques individuais; e os próprios autores, ao se consagrarem posteriormente acabam reposicionando a sua obra e as dos demais. O campo da coleção nunca está estável, e o conjunto não se fecha em definitivo com obras estagnadas em uma posição impermutável.

Especificamente para o caso da coleção *Amores Expressos*, as dez obras lançadas até o momento jogam nesse campo de forças, construindo uma rede de significações cuja relação de poder é perpassada pelas valorizações das premiações e dos leitores, que destacam algumas enquanto varrem para as margens outras.

Na tabela 03, temos os prêmios que consagraram algumas das obras da coleção *Amores Expressos*, o que demonstra uma certa recepção da crítica especializada.

**TABELA 03: PREMIAÇÕES LITERÁRIAS DAS OBRAS PUBLICADAS PELA COLEÇÃO AMORES EXPRESSOS**

	ANO	OBRA	PREMIAÇÕES
01	2008	Cordilheira (176p.) - Daniel Galera -	. Prêmio Machado de Assis (Fundação Biblioteca Nacional). . Terceiro lugar no Prêmio Jabuti, categoria romance Câmara Brasileira do Livro).
02	2009	Estive em Lisboa e lembrei de você (88p.) - Luiz Ruffato -	-
03	2009	O filho da mãe (208p.) - Bernardo Carvalho -	-
04	2010	O único final feliz para uma história de amor é um acidente (152p.) - João Paulo Cuenca -	-
05	2010	Do fundo do poço se vê a lua (280p.) - Joca Reiners Terron -	. Prêmio Machado de Assis (Fundação Biblioteca Nacional).
06	2011	O livro de Praga - Narrativas de amor e arte (144p.) - Sérgio Sant'Anna -	. Prêmio Clarice Lispector (Fundação Biblioteca Nacional). . Terceiro lugar no prêmio Jabuti, categoria contos e crônicas (Câmara Brasileira do Livro).
07	2011	Nunca vai embora (128p.) - Chico Mattoso -	-
08	2013	Barreira (264p.) - Amílcar Bettega -	-
09	2013	Digam a Satã que o recado foi entendido (184p.) - Daniel Pellizari -	-
10	2013	Ithaca Road (112p.) - Paulo Scott -	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

É verdade que o capital simbólico das obras não diz respeito somente aos prêmios angariados, também sendo construído através das traduções, número de edições e as adaptações (cinematográficas ou em outras plataformas como histórias em quadrinho, por exemplo). Todavia, os prêmios da crítica são uma referência que impulsiona outras vias de valorização da obra ao cumprir vários propósitos:

1) funcionam como um filtro de valorização estética que permite reduzir o risco inerente dos leitores ao comprarem um livro, 2) permitem revelar futuras “estrelas” sem que a casa editorial corra o risco de publicar um autor completamente desconhecido – no caso dos “novos” autores, esses já entram no mercado com uma etiqueta que os respalda -, e 3) na maioria dos casos tem-se assegurada a sua presença em meios massivos, como a imprensa escrita e a televisão, o que transmite uma ampla publicidade aos autores e às obras premiadas – a publicidade, ainda que não determine o “êxito” de uma obra, desempenha um papel central na sua divulgação e aceitação/compra por parte dos leitores (especialmente dos não especialistas)<sup>59</sup> (GIRALDO, 2006, p. 47).

Sobre a premiação dos livros que compõem *Amores Expressos*, *Cordilheira* e *O livro de Praga* se destacam, seguido *Do fundo do poço se vê a lua*. Vale mencionar que Sérgio Sant’Anna já acumulava prêmios anteriores, enquanto para Daniel Galera e Joca Terron foi a primeira vez que suas obras receberam um destaque de tal magnitude.

Vê-se que a coleção estreou em 2008 com seu primeiro livro sendo premiado e repercutido, o que estabeleceu a construção de um imaginário diferenciador em torno da obras que ainda viriam, sendo essa distinção reforçada pela sequência de consagrações em 2010 e 2011 que, desde então, foi interrompida, posto que nenhum dos três volumes publicados em 2013 foi premiado. Das dez, três foram consagradas por um tipo de crítica especializada, fazendo com que a coleção acumule, até o momento, cinco prêmios. Dos espaços ocupados por esses legitimadores, temos a Fundação Biblioteca Nacional e a Câmara Brasileira do Livro, o que demonstra uma validação dos romances em âmbito nacional, não havendo, no entanto, a presença de uma consagração internacional que viria, por exemplo, com o extinto Prêmio Portugal Telecom de Literatura que possuía um destaque nos países lusófonos. Um fato curioso é perceber que *O livro de Praga* recebeu o Prêmio Jabuti na categoria contos e crônicas, confirmando aquela tradição de gênero do autor mesmo em uma obra sob encomenda que estipulava romance.

---

<sup>59</sup> “1) funcionan como un filtro de valoración estética que permite reducir el riesgo inherente de los lectores al comprar un libro, 2) permiten revelar futuras ‘estrellas’ sin que la casa editorial incurra en el riesgo de publicar a un autor completamente desconocido – en el caso de los ‘nuevos’ autores ya entran al mercado con una etiqueta que los respalda-, y 3) en la mayoría de los casos tienen asegurada su presencia en medios masivos como la prensa escrita y la televisión, lo que conlleva una publicidad amplia de los autores y las obras premiadas – la publicidad, aunque no determina completamente el ‘éxito’ de una obra, juega un papel central en su divulgación y aceptación/ compra por parte de los lectores (especialmente de los no especializados)”

Já a tabela 04<sup>60</sup> demonstra o *ranking* do tráfego de leitura das obras que compõem a coleção. Se entendemos que a coleção gera um campo de relações de poder, perceberemos que cada uma das dez obras lançadas por *Amores Expressos* ocupa uma posição específica, dependendo dos critérios utilizados para a construção da distinção entre elas, a saber: i. número absoluto de leitores, ii. taxa de fidelidade na leitura (i.e. leitores que leram a obra até o fim, que não a abandonaram no meio), iii. taxa de destaque dos leitores (i.e. leitores que inseriram a obra no rol de suas prediletas), iv. leitores que ainda desejam ler a obra (i.e. aqueles que a colocaram na lista de leituras futuras), v. valorização geral (i.e. o valor geral da obra levando em consideração a pontuação dada por cada leitor, individualmente, podendo variar de uma a cinco estrelas). No mais, essas classificações sempre apresentam um retrato temporal, não sendo garantia de estabilidade, afinal, não é de se ignorar que algumas obras talvez tenham um maior número de leitores, posto que foram lançadas há mais tempo.

Há de se perceber que algumas categorias apresentam “empate” quantitativo entre duas ou mais obras, todavia, esta sobreposição é apenas aparente, uma vez que se analisarmos o conjunto das classificações, veremos surgir informações que reposicionam tais obras emparelhadas. Vejamos, por exemplo, o caso das relações de fidelidade na leitura, que apresenta um “empate” entre *O livro de Praga* e *Ithaca Road*; todavia, quando tal categoria é analisada em conjunto com as demais, o livro de Sérgio Sant’Anna se sobressai em relação ao de Paulo Scott. Aliás, *O livro de Praga* apresenta uma trajetória interessante dentro do fluxo de leitura: está mal posicionado em número de leitores e é o último no quesito interessados em lê-lo; todavia, ele é primeiro lugar em fidelidade de leitura e destaque dos leitores, com uma pontuação elevada de 3,5 estrelas – em outros termos, percebe-se que o livro não abarca um público amplo, havendo resistência para começar a sua leitura, mas uma vez esta iniciada, o leitor acaba por destacá-lo positivamente. *Ithaca Road*, em contrapartida, só tem de positivo a taxa total de fidelidade na leitura, pois nas demais categorias ocupa sempre uma das últimas posições - o penúltimo lugar em leitura, sem destaque na prateleira dos leitores e com a menor pontuação entre todos da coleção.

Já no posicionamento de pontuação por estrelas, *Do fundo do poço...* e *O filho da mãe* estão empatados em primeiro lugar, ambos com respeitáveis 3,8 estrelas. Mas a similaridade de posição no campo da coleção é desfeita quando percebemos que a obra de Bernardo Carvalho é a segunda mais lida, e está uma posição acima da de Joca Reiners Terron no que diz respeito ao destaque dos leitores e ao interesse em leitura, sendo que esta situação só se

---

<sup>60</sup> Uma versão mais completa e detalhada desta tabela pode ser encontrada no Apêndice B.

inverte no quesito fidelidade de leitura. Aliás, *O filho da mãe* e *Diga a Satã...* são obras do estilo “ame-as ou deixe-as”: estão bem posicionadas em número de leitores reais e potenciais, também se destacam na pontuação geral por estrelas, todavia estão entre as obras que mais possuem suas leituras interrompidas.

TABELA 04: RANKING DO TRÁFEGO DE LEITURA DA COLEÇÃO AMORES EXPRESSOS – REDE SKOOB<sup>61</sup>

CATEGORIAS DE ANÁLISE					
RANKING	LEITORES	% FIDELIDADE NA LEITURA	% DESTAQUE DE LEITORES	QUEREM LER	PONTUAÇÃO (até 5 ★)
01°	Cordilheira (878 leitores)	O livro de Praga (100%) ----- Ithaca Road (100%)	O livro de Praga (5,08%)	Cordilheira (415 leitores)	Do fundo do poço... ----- O filho da mãe (3,8 ★)
02°	O filho da mãe (241)	O único final feliz... (99,11%)	Cordilheira (4,21%)	Digam a Satã... (242)	Cordilheira (3,6 ★)
03°	O único final feliz... (227)	Cordilheira (98,98%)	O único final feliz... (3,52%)	O único final feliz... (218)	O livro de Praga (3,5 ★)
04°	Estive em Lisboa... (166)	Nunca vai embora (98,37%)	O filho da mãe (3,32%)	O filho da mãe (162)	Digam a Satã... (3,4 ★)
05°	Digam a Satã... (164)	Estive em Lisboa... (98,20%)	Do fundo do poço... (2,56%)	Do fundo do poço... (135)	O único final feliz... (3,1 ★)
06°	Do fundo do poço... (78)	Do fundo do poço... (97,44%)	Digam a Satã... (1,22%)	Estive em Lisboa... (99)	Estive em Lisboa... ----- Barreira (2,9 ★)
07°	Nunca vai embora (61)	O filho da mãe (96,68%)	Estive em Lisboa... (0,60%)	Ithaca Road (69)	Nunca vai embora (2,8 ★)
08°	O livro de Praga (59)	Digam a Satã... (93,30%)	Nunca vai embora (0%) ----- Barreira (0%) ----- Ithaca Road (0%)	Barreira (66)	Ithaca Road (2,6 ★)
09°	Ithaca Road (36)	Barreira (88,24%)	-	Nunca vai embora (61)	-
10°	Barreira (17)	-	-	O livro de Praga (53)	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Se há uma posição de destaque, percebemos que ela cabe a *Cordilheira*, que ocupa um dos três primeiros lugares em todas as categorias; e em termos de leitores absolutos, ultrapassa em mais de três vezes a de Bernardo Carvalho, que vem em segundo lugar. *O único*

<sup>61</sup>Ranking do dia 05 de maio de 2015. SKOOB ([www.skoob.com.br](http://www.skoob.com.br)) é considerada a maior rede social para leitores em língua portuguesa, com atuais 2.330.480 usuários. Os *scoobers* cadastram livros de diversos gêneros e áreas, e a partir daí os demais participantes da rede podem opinar sobre a obra em questão. Nesse sentido, e a partir das categorias supramencionadas, a rede retrata o tráfego dos hábitos de leitura de uma determinada obra em um certo momento.

*final feliz...* também consegue se manter bem posicionado, mas não tanto quanto a anteriormente mencionada.

No outro extremo, cujas obras apresentam uma menor distinção, percebemos a presença de *Barreira*, *Ithaca Road* e *Nunca vai embora*: as três não são classificadas como favoritas por nenhum leitor, ocupam os três últimos lugares na pontuação por estrelas, e se excluirmos *O livro de Praga* (pois já vimos que ele apresenta suas peculiaridades na relação quantidade de leitores x valorização da obra), as três também são periféricas em termos quantitativos de leitores reais e potenciais.

Por fim, entre essas distinções de extremos – positivos e negativos – vemos que *Estive em Lisboa...* é bastante constante em sua medianidade, com oscilações entre a quarta e a sétima posição em todas as categorias.

Finalizando tais reflexões sobre as posições dos autores e das obras na coleção, percebemos que *Amores Expressos* é, até o momento, um projeto editorial exclusivamente masculino – as únicas três representantes do sexo feminino ainda não lançaram seus livros. E dessas dez obras que já vieram a público, percebemos diversas formas de distinção, pautadas na autoria – devido às premiações – e na obra *per se* – em termos de constituição de um público leitor.

Ao relacionarmos estas duas formas de tomadas de posição da coleção, parece-nos que *Cordilheira* é aquela com maior destaque, inclusive com sintonia de gosto entre crítica e público leitor, posto que sendo a primeira lançada, ganhou prêmios e ainda é a que possui o maior número de leitores e avaliações positivas na rede social SKOOB. Já *O livro de Praga* apresenta uma questão interessante: sendo premiada, essas distinções da crítica não serviram para promover a obra, já que o grande público não se interessa por ela; mas uma vez iniciada a imersão no texto, a opinião valorativa dos leitores elevam-na ao patamar de uma das melhores obras escritas para a coleção. Já *Do fundo do poço...*, em relação à outras duas obras, é bastante mediana: ocupa a sexta posição em número de leitores e em porcentagem de fidelização na leitura, estando em quinto lugar como destaque nas prateleiras e captação de novos leitores; no entanto, é o primeiro no *ranking* de estrelas.

Tal *ranking* de classificação por estrelas tem nas primeiras posições os mesmos três livros premiados pela crítica – o que demonstra uma sintonia, no que tange a qualidade estética das obras, entre as duas instâncias de legitimação (crítica especializada e leitores). Mas, em termos de quantidade de leitores, *Cordilheira* é o maior destaque, *Do fundo do poço...* ocupa a sexta posição e *O livro de Praga* a oitava.

Vale mencionar que a obra *O filho da mãe*<sup>62</sup>, mesmo desprezada pelos prêmios de crítica, isso não a impediu de ser um destaque para o público, afinal, dentro da coleção, ela é a segunda mais lida, e encabeça a categoria de pontuação com a *Do fundo do poço*....

Essas observações também demonstram que, no campo da coleção *Amores Expressos*, a qualidade estética (que supostamente seria validada pela crítica especializada) não deve ser interpretada como o oposto da quantidade de venda (vinculada aqui ao número de leitores). Nessa coleção, há uma diluição das fronteiras estabelecidas entre a heteronomia vinda da legitimação do mercado e a autonomia valorizada com uma estética premiada pela crítica.

Mas, reafirmamos que todas estas posições são instáveis e contingenciais, uma vez que o lançamento de outros romances e mesmo a chegada de novos leitores para as obras já publicadas podem remodelar todas estas tomadas de posição, já que os efeitos discursivos alteram os valores de uma em relação às outras: “as obras conhecidas e reconhecidas situam as outras, por uma avaliação em ato que determina a evolução do seu *valor distintivo*” (BOURDIEU, 1996, p. 271) [grifo do autor].

Até aqui, percebemos que o campo construído pela coleção está estabelecido sobre duas relações de forças: as que se desenvolvem entre os autores e aquelas que surgem entre as obras – criador e criaturas possuem valores simbólicos distintos a partir da posição que ocupam ou desejam estabelecer dentro da coleção. Com isso, pela análise proposta podemos sugerir a existência de uma “alta” e “baixa” coleção, com algumas obras em pleno destaque e outras com menor repercussão.

No entanto, nas discussões realizadas até o momento, não percebemos como o leitor se posiciona enquanto colecionador dos romances lançados pelo *Amores Expressos*. Existe, por parte destes leitores, um espírito de colecionador ou essa é uma estratégia de mercado que não resvala nos hábitos dos consumidores?

#### **2.4. Leitores: a motivação serial do colecionador**

Ao constituir um projeto editorial que propõe a venda de um conjunto de livros e, assim, nomeá-lo de “coleção”, é de se esperar que o sujeito social definido como “coleccionador” surja como uma consequência. Assim, até que ponto a coleção *Amores Expressos* constitui um público de colecionadores para suas obras?

---

<sup>62</sup> Um fato interessante é que o livro de Bernardo Carvalho, em publicação portuguesa pela editora Cotovia, faz parte de uma outra coleção, denominada *Sabiá*.



A atitude de colecionar sempre trouxe consigo uma percepção de raridade projetada no objeto colecionado, e inclusive de uma dificuldade subjacente à aquisição desta peça, o que a impregna com uma história pessoal de conquista. Colecionar, cuja origem etimológica remonta ao latim *colligere* e significa escolher e reunir, impõe uma construção de distinção entre o que está dentro e o que está fora, e na sequência um processo de hierarquização destes selecionados como participantes; e isso significa que colecionar não é acumular: naquele, há uma hierarquização na cadeia de significados entre as peças, nesse há um caos e uma deriva desorganizada entre as coisas.

Jean Baudrillard (2006) relaciona o ato de colecionar com os discursos freudianos sobre o desejo. Nessa perspectiva, os objetos colecionáveis fazem parte de uma paixão, e assim não tem uma utilidade prática referente ao mundo exterior, tornando-se uma posse que compete à individualidade do colecionador: “o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção” (BAUDRILLARD, 2006, p. 94). Sendo qualificado pelo indivíduo, e no intuito de preencher um desejo de posse, os objetos retirados de seu uso são projeções narcísicas, “sua singularidade absoluta ao contrário lhe vem do fato de ser possuído por mim – o que me permite nele reconhecer-me como ser absolutamente singular” (BAUDRILLARD, 2006, p. 98). A partir de uma discussão psicanalítica, o autor percebe a coleção como uma projeção do eu do colecionador em uma cadeia de objetos que pretendem a “uma totalização de imagens de si, que vem a ser exatamente o milagre da coleção. Pois colecionamos sempre a nós mesmos”. Em uma “integração recíproca do objeto e da pessoa [...], compreendemos melhor assim a estrutura do sistema possessivo: a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador. Reciprocamente, esse se constitui como tal somente ao ser sucessivamente substituído por cada termo da coleção” (BAUDRILLARD, 2006, p. 99); como diz Benjamin (2009, p. 235), “para o colecionador – e me refiro ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas”.

E se o colecionador está, no final, colecionando a si mesmo, isso significa que a ausência – o eu oculto – faz parte deste jogo de conquistas, agrupamentos e ordenamentos: se eu não estou totalmente posto nem para mim mesmo, a coleção também deve ter em sua estrutura tal vazio que, em última instância, significa a posição final, a morte do colecionador que elimina de vez todos seus desejos e paixões: ao inserir a ausência na série, “a coleção resolve a angústia da morte” (BAUDRILLARD, 2006, p. 106). Por isso, o que falta resume a cadeia de significados de toda a série da coleção, torna-se uma quintessência, a meta-coleção

– toda a série, menos um: se todo desejo é uma ausência projetada nos objetos e nunca plenamente realizado, a coleção incompleta é inconscientemente o objetivo final do colecionador.

*É preciso se perguntar se a coleção foi feita para ser completada, e se a ausência não desempenha um papel essencial, positivo aliás, já que a ausência é aquilo pelo qual o indivíduo adquire objetivamente o controle de si: enquanto a presença do objeto final significaria no fundo a morte do indivíduo, a ausência deste termo lhe permite apenas desempenhar sua própria morte figurando-a em um objeto, vale dizer, conjurando-a. Esta ausência é vivida como sofrimento mas é também a ruptura que permite escapar ao arremate da coleção que significaria a elisão definitiva da realidade (BAUDRILLARD, 2006, p. 100) [grifo do autor].*

A coleção é uma forma erótica de relacionamento com o mundo e consigo mesmo, e a ausência é a possibilidade de manter esse erotismo que, enquanto existir, representa a vida. Sarlo (2000, p. 27) ainda diz que o colecionador “conhece o valor, digamos, sintático que esses objetos têm em sua coleção; sabe quais estão faltando para completar uma série, quais os que não podem ser trocados de forma alguma, as histórias que estão por trás de cada um deles”. O que nos cabe perguntar é se o colecionador deseja encontrar o objeto que falta pra completar a série, ou se há uma vontade de escapar deste último e derradeiro encontro consigo mesmo.

Se, por um lado, a coleção é um discurso direcionado ao próprio colecionador, por outro, temos sempre que levar em consideração a natureza do objeto colecionável: o tema da coleção influencia as práticas, pois a forma como o mundo exterior é subjetivado para ser arranjado, classificado e manipulado em uma coleção de chaveiros não é a mesma para uma de selos, outra de caneca e uma seguinte de livros. Em comum, todas as coleções trazem essa projeção narcísica, sendo por isso motivos para nossos ciúmes e cuidados às vezes exagerado – como reflexos de nós mesmos, emprestamos esses objetos somente a um círculo restrito de pessoas do nosso convívio, por outro lado, não temos receio em expor nas prateleiras, à vista e à apreciação dos outros, aquilo que consideramos uma consagração de que temos de melhor (ou de mais exótico).

Há uma curiosa relação entre a funcionalidade dos objetos que compõem uma coleção e o seu exibicionismo. Como nos diz Walter Benjamin (2009, p. 230):

*Seria – vocês não de perguntar – uma característica do colecionador não ler livros? Dir-se-ia que é a maior das novidades. Mas não, pois especialistas podem confirmar que é a coisa mais velha do mundo, e menciono aqui a resposta que Anatole France tinha na ponta da língua para dar ao filisteu que, após ter admirado sua biblioteca, terminou com a pergunta obrigatória: - E o senhor leu tudo isso, Monsieur France? – Nem sequer a décima parte. Ou, por acaso, o senhor usa diariamente sua porcelana de Sèvres?*

A leitura não é a única forma de relação do indivíduo com um livro.

Todas as coleções impõem uma moralidade de usos permitidos, com fronteiras sobre até que ponto determinado objeto pode ser incorporado em sua funcionalidade. Por exemplo, se os livros de uma coleção podem ser lidos, por outro é quase certo que suas páginas não devam ser dobradas e escritas, sendo que os únicos traços permitidos são os que remetem à uma história pregressa à sua inserção na coleção atual: enquanto alguns destes rastros de uso contemporâneos seriam considerados blasfêmicos, outros, por terem sido incorporados à materialidade do livro enquanto cicatrizes históricas, passam a ser cultuados.

O que todos os autores (BENJAMIN, 2009; BAUDRILLARD, 2006; CHARTIER, 1998) percebem é que a coleção – de livros ou de qualquer outro objeto – tem a ver com o conceito de raridade dos objetos:

Mesmo em tempos de massificação e de universalização, não se poderá impedir os colecionadores de construir a raridade. Porque, apesar da raridade poder ser objetiva, ela é, de fato, com frequência construída. Um livro é raro a partir do momento em que há bibliófilos para procurá-lo. Se não há ninguém interessado, mesmo que tenha sido publicado em um único exemplar, ele não é raro. É uma história absolutamente apaixonante a da bibliofilia, que começa no fim do século XVII ou no começo do XVIII, nos meios financeiros, e que supõe que seja definido o universo do colecionável. Podem ser todos os livros impressos antes de certa data, ou todos os livros que têm o mesmo suporte material, rico e luxuoso, ou todos os livros que pertencem ao mesmo gênero literário, ou ainda todos os livros saídos da mesma oficina tipográfica etc. Um critério de raridade se põe em marcha, definindo o colecionável pela série. Daí, livreiros que se especializam neste mercado publicam catálogos descrevendo as obras que são postas à venda segundo regras particulares, atentas às particularidades de cada exemplar. Progressivamente, o gosto desses colecionadores será conduzido com mais facilidade (mas não necessariamente) para os objetos mais custosos, fazendo do livro raro um investimento. É uma história paralela que continuará, mesmo que, com os instrumentos da eletrônica, tal empresa de 'livros à la carte' proponha 'reeditar' para você, em um exemplar único, aquele livro que você procura desesperadamente há anos. Dispor de um texto por esse caminho não dispensará a aquisição, quando aparecer a oportunidade, de um exemplar de sua antiga edição. No tempo das telas, o mundo da coleção tem ainda belos dias diante de si (CHARTIER, 1998, p. 90 e 91).

Chartier (1998), nesta citação, acabou por constituir uma genealogia do colecionador de livros, reforçando o preceito de raridade que envolve a bibliofilia. Em sua crônica *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*, Benjamin (2009) argumenta sobras os principais recursos que o colecionador pode lançar mãos para constituir sua biblioteca de raridades, e assim enumera o ato de escrevê-lo – “de todas as formas de obter livros, escrevê-lo é considerada a mais louvável” (BENJAMIN, 2009, p. 229) –, o de pegar emprestado – “dos modos costumeiros de adquirir livros, o mais conveniente seria tomar emprestado sem a subsequente devolução” (BENJAMIN, 2009, p. 229) –, havendo ainda a herança e a compra, em que ele vê no ato de garimpagem em bancas de livros usados, lojas de antiguidade, catálogos e em leilões o ritual de aquisição de um verdadeiro

coleccionador, em oposição às compras banais de livraria, criando inclusive uma escala de legitimação: “o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionador que o interessado em novas edições luxuosas” (BENJAMIN, 2009, p. 229); por isso, “o ato de comprar do colecionador de livros tem muito pouco a ver com o que, numa livraria, efetua um estudante à cata de um livro-texto, ou um homem do mundo em busca de um presente para sua dama, ou um caixeiro-viajante a fim de passar o tempo em sua próxima viagem de trem” (BENJAMIN, 2009, p. 230).

A partir de tais premissas, percebe-se que os projetos editoriais que constituem uma série de livros-volumes comercializados por etapas proporcionam um ritual de aquisição que *simula* o hábito do colecionador. Todavia, em uma concepção benjaminiana, essa biblioteca de livros novos que versam sobre uma mesma temática não estaria apta a formar o colecionador legítimo, já que esse não teria o senso de raridade vinculado ao passado impregnando suas buscas e conquistas: são, simplesmente, livros novos, rotulados de coleção para estabelecer uma identificação comercial que os torne vendáveis, e cuja raridade, com vimos no primeiro capítulo, é artificialmente construída pelo projeto editorial.

Fabricados pelo mercado, esses projetos abarcam em sua confecção diversos dispositivos editoriais que pretendem uma visibilidade e distribuição que simulam uma coleção, mas são incapazes de transformar todos leitores em sujeitos colecionadores, fazendo com que eles, muitas das vezes, consumam somente alguns livros que a compõem, sem a pretensão de ter e nem ler todos em uma busca da completude. Aliás, alguns projetos de coleção se contradizem na própria campanha de divulgação que deveria suscitar o interesse do leitor e transformá-lo em colecionador. É o caso, por exemplo, da coleção *Autores Brasileiros* cuja chamada dizia: “escolha nas próximas páginas os Autores Brasileiros que você vai ler – eles escrevem sobre gente como você, sobre o país em que você vive” (*apud* DANTAS, 2009, p. 35). Ora, observa-se que a campanha não incentivava a leitura de todos os livros, propondo ao leitor uma seleção daquilo que lhe interessava<sup>63</sup>. Não é, então, completar, mas

---

<sup>63</sup> Tal coleção teve outros problemas que dificultavam a sua percepção enquanto tal, como, por exemplo, a falta de uma padronização dos dispositivos editoriais. Tal questão foi detectada por Dantas (2009, p. 71): “o padrão editorial da coleção foi inconstante. Cada livro publicado mudava de ‘cara’ e roupagem. Fora o padrão das capas, o conteúdo extra-texto, por exemplo, não seguia uma regra: ora havia entrevista com o autor, ora não; ora a presença de resenha de um crítico consagrado, como Marisa Lajolo e Antonio Houaiss, ora a ausência; ora comentários de críticos da grande mídia e da academia eram adicionados às orelhas das capas, ora não. Essa inconstância causou estranhamento no público-leitor, não criando uma ‘fidelização’ a coleção. Dificilmente um leitor compraria mais de um livro da Autores Brasileiros porque era um livro da Autores Brasileiros” (DANTAS, 2009, p. 71). E embora os critérios de seleção fossem *blind-review*, uma vez o texto selecionado e o autor desvendado, caso ele fosse reconhecido por obras anteriores haveria um maior capricho e conteúdo extra-literário na publicação. Todavia, e apesar das inconstâncias no padrão gráfico da coleção, observa-se que os volumes eram numerados.

operar uma seleção a partir daquela já realizada anteriormente pelo editor. Sem falar que a *Autores Brasileiros* foi lançada ao longo de mais de 10 anos, o que tira o fôlego do leitor-colecionador.

Assim, o leitor se sente livre para realizar sua projeção narcísica somente em algumas obras, em detrimento de outras com as quais não se identifica, pervertendo a proposta editorial de uma totalidade: essa, se existe, é para o editor-curador que pensou a série, e nunca plenamente para o leitor, que refuta algumas obras, salta outras, interrompe a leitura daquela e propõe trocar um livro por outro.

Tais séries colecionáveis propostas pelo mercado apresentam ainda duas outras questões que problematizam o surgimento do sujeito colecionador: i. um limite de obras publicáveis sob sua tutela, o que gera uma completude que inibe o conceito de ausência/falta baudrillardiana; ii. uma sequência de lançamentos que forma uma ordem de consumo, inibindo o acaso do achado e da conquista benjaminiana. Já comentada anteriormente, a expectativa que as séries mercadológicas gera no leitor não tem a mesma origem daquela que perpassa o sujeito colecionador tradicional: aquele é ansioso porque a aquisição depende de um lançamento que fará surgir para consumo algo até então inexistente, esse constrói sua ansiedade na expectativa de se deparar com a peça que lhe falta, que já está por aí, mas cujos destinos ainda não se cruzaram: “e, neste sentido, o destino mais importante de todo exemplar é o encontro com ele, o colecionador, com sua própria coleção. E não estou exagerando: para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento” (BENJAMIN, 2009, p. 229). O colecionador de livros velhos busca renovar o mundo ao inseri-los em sua coleção particular, em sua biblioteca, já o colecionador de séries induzidas pelo mercado deseja o novo no mundo – e enquanto a novidade não chega, reprime suas expectativas e o vazio narrativo com a geração de *fan-fictions*, algo improvável para um colecionador tradicional, já que ele sabe exatamente a narrativa que lhe falta, posto que já publicada, e onde se encaixa tal peça no conjunto que deseja constituir.

Portanto, o desejo do colecionador tradicional está direcionado para um objeto específico que ele julga o único capaz de inserir em sua coleção, enquanto para o das séries comerciais o desejo é estilhaçado e aguarda o último lançamento para se grudar. Essa dualidade caracteriza aquilo que Baudrillard (2006) nomeou de motivação real, cujo prazer está na relação estabelecida com o objeto conquistado, *versus* motivação serial, em que o prazer encontra-se na compulsão pela repetição de um mesmo ato:

A motivação serial é visível por toda a parte. As pesquisas mostram que os clientes das coleções de livros (10/18, *Que sais-je?*), uma vez presos na esteira da coleção, continuam a comprar este ou aquele título que não os interessa: a diferença na série basta para criar um interesse formal que substitui o real. É uma pura coação associativa que atua na motivação de compra. Conduta análoga é aquela do leitor que só saberia ler comodamente quando cercado por todos os seus livros: a especificidade da leitura tende então a desaparecer. Indo mais longe é menos o livro que conta do que o momento em que é colocado perto de outros na prateleira da biblioteca. Inversamente, o freguês de coleção que ‘perdeu o fio’, dificilmente o retoma; nem sequer comprará mais títulos que lhe oferecem algum interesse real (BAUDRILLARD, 2006, p. 111).

Compreendendo o consumo como um ritual de construção de significados, capaz de incorporar um objeto exterior e reificado à uma cadeia de significados pessoais e subjetivos, então, percebemos que tanto o colecionador tradicional quanto o coagido participam de uma situação de consumo, mas havendo uma diferenciação entre eles: aquele incorpora o objeto consumido em um contexto – “o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra” (BENJAMIN, 2009, p. 228), enquanto este aliena o objeto logo após sua compra seriada; aquele coleciona objetos, este coleciona experiências de aquisição, o que leva Sarlo (2000) a sugerir o termo “coleccionador às avessas”:

Hoje o sujeito que pode entrar no mercado, que tem o dinheiro para intervir nele como consumidor, é uma espécie de *coleccionador às avessas*. Em vez de colecionar objetos, coleciona atos de aquisição de objetos. O velho tipo de colecionador subtrai os objetos da circulação e do uso a fim de anexá-los a seu tesouro [...]. O *coleccionador às avessas* sabe que os objetos que adquire desvalorizam-se assim que ele os agarra. O valor desses objetos começa a erodir-se e então enfraquece a força magnética que dá brilho aos produtos quando estão nas vitrines do mercado: uma vez adquiridos, as mercadorias perdem sua alma [...]. Para o *coleccionador às avessas*, o desejo não tem um objeto com o qual possa conformar-se, pois sempre haverá outro objeto chamando sua atenção. Ele coleciona atos de compra-e-venda, momentos plenamente ardentes e gloriosos [...]. Trata-se, ao pé da letra, de uma coleção de atos de consumo na qual o objeto se consome antes sequer de ser tocado pelo uso (SARLO, 2000, p. 27).

Em comum, ambos os tipos de colecionadores pretendem tirar o objeto do espaço público e torná-lo privado, sendo que a eles não interessa dar um uso prático a essas coisas abstraídas de sua funcionalidade. Todavia, na motivação seriada, a novidade do objeto atrai e constrói um fetiche da mercadoria, enquanto para o colecionador tradicional o que prevalece é um sentido de raridade na aquisição.

Para o colecionador seriado, ou às avessas como prefere Sarlo (2000), o objeto comprados tem que ser preferencialmente novo, sem memórias, mas mesmo quando tais traços existem, não há importância, desde que as aquisições signifiquem uma cadeia de experiências de *compra*. Por sua vez, o colecionador tradicional pauta seu consumo em um

tempo de uso do objeto: esse traz uma trajetória arquivada em sua estrutura física, que remonta a antigos proprietários e formas de manuseio; sendo assim, o que o colecionador faz é incorporar essas camadas de passado à sua vida e à cadeia de outros objetos que compõem a sua coleção – “a época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto [...]” (BENJAMIN, 2009, p. 228). O colecionador olha para além do objeto em mãos, busca seu passado remoto, e por isso dizemos que a sua coleção é um arquivo, onde uma arqueologia das peças demonstraria diversas trajetórias que convergem à sua posse e às suas experiências de conquista.

Chartier (1998, p. 117) comenta que a vontade de um lado, e a frustração do outro, em constituir uma biblioteca universal, fez com que surgissem alternativas para essa ansiedade bibliófila, que são "os catálogos, as coletâneas e coleções que se pretendem paliativos à impossibilidade da universalidade, oferecendo ao leitor inventários e antologias" (CHARTIER, 1998, p. 117). Essa é uma vontade de ordenação do saber, cujas coleções e catálogos transferem para o espaço privado e limitado um recorte do universal infinito. E o mercado joga com esta pulsão de coleção, possibilitando que o leitor-consumidor armazene textos sem, todavia, sofrer uma angústia na escolha das obras, posto que estas já surgem com o selo que as posicionam enquanto uma totalidade sugerida por um editor tido como especialista na área.

A proposta de um todo, de um preenchimento, agrada ao seres humanos no que tange ao ideal de completude e plenitude, o que leva Baudrillard (2006) a perceber que muitos dos leitores-colecionadores de séries literárias acabam por completar sua coleção não por encontrar nisso um prazer relacional, mas por se ver impelido em uma coação associativa, em que uma obra leva a outra por uma mera repetição de compra. Há, aqui, uma expectativa em que comprar significa completar, eliminando a presença fantasmagórica da peça-faltante, a quintessência da coleção necessária para sustentar o prazer do colecionador tradicional; em outros termos, a motivação serial fecha o círculo e força a morte simbólica do leitor-colecionador, enquanto a motivação real mantém uma suspensão e o feixe de vida através daquela peça que sempre lhe falta. Contudo, o colecionador serial se diferencia de um acumulador, pois adere a uma sequência de compra pré-estabelecida pelo mercado: não é comprar qualquer coisa, mas aquele conjunto ditado como referência de uma plenitude sobre determinado tema.

Essa coação de compra proposta pela serialização é um formato que parece interessante para as editoras, pois a ideia de obras inéditas leva o leitor a adquirir esta e as

outras que virão pelo simples fato de querer completar; e ao ter diversos autores chancelando uma coleção, os riscos empresariais também são diluídos, pois tal estratégia gera uma base ampla de leitores, em que aqueles que se identificam com determinado escritor acaba também por comprar a obra daqueles outros pelo simples motivo de querer completar essa totalidade proposta mercadologicamente – assim, a ideia de que uma obra não pode financiar a outra, como supramencionado, não é um pressuposto para os projetos editoriais de coleções e, na realidade, se alguma delas torna-se *best-seller* ou adquire algum tipo de projeção, é possível que acabe impulsionando a venda das demais que estão sob a mesma tutela temática.

Em relação à quantidade de livros colecionáveis, vimos que alguns projetos editoriais são abertos, enquanto outros são mais limitados. Neste sentido, talvez coleções como *Amores Expressos*, em que há uma sequência errática de lançamentos, uma ausência na numeração dos volumes, bem como uma imprevisibilidade entre a quantidade idealizada e a realizável de obras, simulem com maior verossimilhança, ainda que involuntariamente, duas instabilidades na serialização necessárias à constituição do sujeito colecionador: a imprevisibilidade no achado e a incompletude da coleção. Mas, essas coleções-mercadoria sempre terão um final, e todos os livros – ao menos durante um bom tempo<sup>64</sup> – estarão lá nas livrarias: novos, de fácil aquisição e com uma proposta de totalidade (ainda que os dezessete originais sejam, no final, somente 10, tornando as demais um devir ou apócrifas, que pairam sobre o conjunto).

Se as coleções de livros são capazes de provocar instabilidades na serialização e, com isso, constituir expectativas e coerções no colecionador, também poderíamos nos indagar sobre a existência do conceito de raridade em tais projetos editoriais, cujos livros colecionáveis foram desenvolvidos para um consumo em grande escala. Onde estaria, então, a exclusividade em *Amores Expressos*?

Ela estaria nas obras inéditas: o desafio da escrita encomendada, via “provocações temáticas”, mantém uma sensação de exclusividade nessa e em outras coleções. Por isso, a exclusividade e raridade que motivariam o surgimento do colecionador não estariam tanto no suporte do livro, afinal esse é novo e comprado em livrarias, mas nos pressupostos que nortearam a realização da escrita.

Todavia, o curioso de observar, no caso específico de *Amores Expressos*, é que se há uma vontade de constituir um tipo de leitor-colecionador que compre por coerção seriada, o que percebemos é a inexistência de um imaginário de coleção perpassando os leitores da obra;

---

<sup>64</sup> Poderíamos, neste momento, pensar nas antigas coleções de livros lançadas pelo mercado, mas que por já terem sido publicadas há muito tempo tornaram-se raridade e, conseqüentemente, garimpadas por leitores que pretendem completar sua coletânea a partir da compra específica dos volumes faltantes.



mesmo porque, como já comentamos, o design gráfico do livro e as informações de contracapa e orelha pouco dizem a respeito da *lincagem* entre os livros dentro de uma proposta colecionável. Ao menos, as pesquisas realizadas, mais uma vez no *site* de relacionamento literário SKOOB, demonstraram que tais obras não criam um sentido de coleção nos leitores.

A rede SKOOB possui duas ferramentas integradas às páginas dos livros e que são geridas pelos próprios usuários: uma é a possibilidade de criação de grupos específicos de discussão sobre determinado assunto literário, e o outro diz respeito à possibilidade do internauta em construir similaridades entre obras (“se você leu o livro X, é possível que se interesse em ler o Y e o Z”). Nossa hipótese é que estas duas estratégias gerariam uma rede de referências a respeito de *Amores Expressos*; e ao analisarmos essas ramificações construídas pelos leitores, seria possível perceber como os livros são vistos enquanto volumes de uma coleção pelos usuários do SKOOB, que ao criarem similaridades e grupos de discussão entre eles projetariam e repercutiriam na rede social o modelo de coleção proposta pela editora.

Primeiramente, vale reforçar que toda a criação de grupos e *lincagens* de similaridade entre as obras é realizada pelos próprios usuários do *site*, o que significa uma liberdade associativa e uma análise contingencial – essa rede de relacionamento entre os livros encontra-se em constante mutação. Todavia, o que verificamos, neste momento, é que dos 3925 grupos existentes na rede social, nenhum é dedicado especificamente às discussões sobre a coleção *Amores Expressos*.

Na tabela abaixo, ainda verificamos situações interessantes: alguns livros não participam de nenhum grupo de discussão, e os que participam não estão integrados a grupos que mencionam tal coleção. No quesito similaridade, ou seja, no que diz respeito às sugestões de leitura que criam algum grau de metatextualidade entre as obras *lincadas*, a coleção *Amores Expressos* parece ser formada somente pelos livros *Cordilheira*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *O filho da mãe*, *Do fundo do poço se vê a lua* e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, enquanto as outras cinco obras estão desvinculadas da série e isoladas em suas individualidades.

As cinco obras que criam essa teia de imaginário são, exatamente, aquelas que anteriormente percebemos como sendo as que possuem posições de destaque no campo gerado pela coleção, ao menos no que tange ao tráfego de leitura e de premiações. Mas, mesmo a associação de similaridade criada entre estas cinco não deixa claro aos leitores que o ponto de encontro metatextual entre elas é a convergência com o projeto *Amores Expressos*, sendo este termo a *lincagem* velada.

TABELA 05: RELACIONAMENTO ENTRE AS OBRAS DA COLEÇÃO *AMORES EXPRESSOS* – REDE SKOOB<sup>65</sup>

	OBRA	GRUPOS	SIMILARES
01	Cordilheira	Daniel Galera	O filho da mãe (Bernardo Carvalho)
		Coleção de Frases & Trechos Inesquecíveis: Seleção dos Leitores	Estive em Lisboa e lembrei de você (Luiz Ruffato)
			Do fundo do poço se vê a lua (Joca Reiners Terron)
		Clube do livro "A Sociedade Literária"	O Único final feliz ... (João Paulo Cuenca) Inércia (Marcos Vinícius Almeida)
02	Estive em Lisboa e lembrei de você	Clube do Leitor Bibliotecas CCBNB	Cordilheira (Daniel Galera)
		Julgue o Livro pela Capa! - Galeria de Arte: Design Capas de Livros II	O filho da mãe (Bernardo Carvalho)
03	O filho da mãe	-	Cordilheira (Daniel Galera)
			Estive em Lisboa e lembrei de você (Luiz Ruffato)
			Do fundo do poço se vê a lua (Joca Reiners Terron)
			O Único final feliz... (João Paulo Cuenca)
04	O único final feliz para uma história de amor é um acidente	Julgue o Livro pela Capa! - Galeria de Arte: Design Capas de Livros VI	Cordilheira (Daniel Galera)
		-	O filho da mãe (Bernardo Carvalho)
05	Do fundo do poço se vê a lua	-	Cordilheira (Daniel Galera)
			O filho da mãe (Bernardo Carvalho)
06	O livro de Praga - Narrativas de amor e arte	-	-
07	Nunca vai embora	Julgue o Livro pela Capa! - Galeria de Arte: Design Capas de Livros VI	-
08	Barreira	-	-
09	Digam a Satã que o recado foi entendido	-	-
10	Ithaca Road	Julgue o Livro pela Capa! - Galeria de Arte: Design Capas de Livros VI	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Com essas possibilidades de livre associação entre as obras, fica claro que a coleção não é uma realidade para os usuários da rede SKOOB, o que pelo seu amplo alcance e participação de usuários significaria que *Amores Expressos* existe muito mais como uma coleção no projeto editorial e nas mídias que repercutiram tal iniciativa do que para os leitores. Talvez, eles ignorem ou não se interessem em perceber os livros lançados como compondo uma totalidade colecionável, e assim o termo “coleção *Amores Expressos*” é muito mais um jargão mercadológico que não se transformou em hábito de compra e leitura.

Resumindo as discussões realizadas até aqui, percebemos, no primeiro capítulo, como as coleções se aproximam de um interesse editorial que visa constituir e disponibilizar no mercado novos formatos para a aquisição de livros. Na sequência, analisamos os conceitos de coleções seriadas e temáticas, aproveitando para traçar uma genealogia que nos mostrasse as trajetórias das coletâneas literárias brasileiras, o que nos permitiu compreender como surgiram aquelas realizadas com obras encomendadas, dentre elas a *Amores Expressos*.

<sup>65</sup> Informações recolhidas no dia 12 de maio de 2015.

Já nesse segundo capítulo que se encerra, fizemos uma imersão nas discussões sobre o projeto *Amores Expressos*, para demonstrar algumas de suas características mais específicas no que tange a produção cultural que se propõe a realizar. Com isso, vimos que sua proposta é multimídia, construindo discursos que se interpenetram a partir da temática da mobilidade internacional, bem como pudemos perceber que autores e obras participantes constroem entre si relações de poder, o que significa dizer que eles e elas não ocupam as mesmas posições no projeto, permitindo-nos falar de uma alta e baixa coleção a partir das análises empreendidas.

Finalmente, se toda coleção literária supõe a existência de um leitor-colecionador, propusemo-nos a compreender como ele surge em *Amores Expressos*; todavia, ao menos no que tange ao nosso local de análise – rede social SKOOB – percebemos que não há, por parte dos usuários, a constituição desse imaginário de colecionador. Há, sim, uma convergência temática sugerida entre *Cordilheira*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *O filho da mãe*, *Do fundo do poço se vê a lua* e *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*.

Sendo essas mesmas obras as melhores conceituadas pelos leitores e pelos críticos, podemos sugerir que seriam essas cinco, mais *O livro de Praga* por ter sido premiado e por ter uma das melhores pontuações no SKOOB, as que compõem a “alta-coleção”, enquanto *Barreira*, *Digam a Satã que o recado foi entendido*, *Ithaca Road* e *Nunca vai embora* participam da “baixa-coleção” *Amores Expressos*.

Vale destacar que os termos “alta” e “baixa” estão sendo empregados no sentido de número de leitores e premiações recebidas pela crítica especializada. Para além de um julgamento estético, destacamos, com esta terminologia, como as referidas obras foram validadas, quantitativamente e a partir de certos critérios, pelos leitores da rede SKOOB.

Se a coleção literária estabelece uma temática metatextual entre as obras, *Amores Expressos* é reconhecida por suas narrativas de viagem – argumento não previsto inicialmente, tendo surgido no processo de criação, através do deslizamento das experiências dos escritores em direção aos personagens de seus romances, tornando-se, no entanto, o *leitmotiv* na marcação de sua posição no campo literário brasileiro.

Por isso, antes de nos dedicarmos a compreender como a referida coleção desenvolve em seus romances uma visão e uma moral sobre as mobilidades contemporâneas, no capítulo seguinte passaremos às discussões sobre o conceito de narrativas de viagem, assim como buscaremos perceber sua presença na literatura brasileira. Entenderemos que, mais do que um gênero, tais narrativas de viagem se constituem enquanto temática, com sistemas de enunciado e enunciação peculiares presentes enquanto fato ou potência a ser desenvolvida pelos autores em suas obras.

## CAPÍTULO III: NARRATIVAS DE VIAGEM: ESTUDOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA TEMÁTICA LITERÁRIA BRASILEIRA

### 3.1. Narrativas de viagem: *topoi* para a temática

O que seria uma literatura de viagem? O presente capítulo pretende refletir sobre certas problemáticas teóricas que perpassam a constituição do conceito e, paralelamente, gerar categorias de análise pautadas nos *topoi* da viagem, o que nos possibilitará, em momentos subsequentes, realizar a conferência desses argumentos nas obras da coleção *Amores Expressos*, fazendo emergir as especificidades metatextuais da coletânea.

A Revista *Mobilities*, editada pelo *Centre for Mobilities Research* (CeMoRe) da *Lancaster University*, traz no editorial de seu primeiro volume algumas importantes diretrizes para os estudos aos quais nos propomos. De modo bastante abrangente, os editores buscam delinear o que seria um estudo da mobilidade, e assim argumentam:

O conceito de mobilidades engloba tanto os movimentos em grande escala de pessoas, objetos, capital e informação em todo o mundo, bem como os processos mais locais de transporte diário, o movimento através do espaço público e as viagens de coisas materiais na vida cotidiana. Questões de movimento, de muito ou pouco movimento, ou do tipo errado ou na hora errada, são fundamentais para muitas vidas, organizações e governos<sup>66</sup> (HANNAN *et al*, 2006, p. 01).

Qualquer elemento, visto a partir de seu trânsito real ou potencial, torna-se objeto de estudo daquilo que alguns autores (HANNAN *et al*, 2006, p. 01; CRESSWELL, 2010, p. 17) vêm definindo como a “virada da mobilidade” (*mobility turn*). Para Anthony D’Andrea *et al.* (2011), a virada para as discussões da mobilidade ocorreram na década de 1980, e assim a “mobilidade tornou-se uma palavra-chave evocativa para o século XXI e um discurso poderoso que cria seus próprios efeitos e contextos<sup>67</sup>” (HANNAN *et al*, 2006, p 01 ).

Em oposição aos estudos focados no sedentarismo, o paradigma das mobilidades busca rotacionar as discussões acadêmicas para a análise de tudo aquilo que se encontra em movimento: pessoas, objetos, animais, informações etc. E, para assim proceder, propõe novas formas metodológicas e sensibilidades reflexivas capazes de atender a seus interesses de análise do fluxo (BÜSCHER *et* URRY, 2009). Vista como uma tendência nas ciências

<sup>66</sup> “The concept of mobilities encompasses both the large-scale movements of people, objects, capital and information across the world, as well as the more local processes of daily transportation, movement through public space and the travel of material things within everyday life. Issues of movement, of too little movement or too much or of the wrong sort or at the wrong time, are central to many lives, organizations and governments”.

<sup>67</sup> “Mobility has become an evocative keyword for the twenty-first century and a powerful discourse that creates its own effects and contexts”.

sociais, as "mobilidades merecem ser examinadas na sua própria singularidade, centralidade e determinação contingente, uma vez que podem desestabilizar e recodificar formações sociais e naturais de uma forma que não podem ser adequadamente compreendidas através das lentes das clássicas (sedentárias) teorias sociais"<sup>68</sup> (D'ANDREA *et al*, 2011, p. 150).

Nessas ciências sociais e humanas orientadas para o movimento, tornam-se diversos os pontos de apoio teórico e metodológico utilizados pelos pesquisadores que se pautam nesse novo paradigma. Afinal, pesquisar a mobilidade, fenômeno vetorizado e intangível em si, é sempre realizar recortes que definem e tentam apreender (i). o que se move e a partir de quais motivações; (ii). em quais escalas de partida e chegada (origem e destino), e (iii) por meio de quais políticas que bloqueiam ou liberam tais movimentos de idas e vindas. São esses três eixos da "virada da mobilidade" que proporemos aplicar nas narrativas de viagem, como veremos daqui a pouco.

Na realidade, e com uma percepção mais acurada, vemos que o "paradigma da mobilidade" é bastante amplo, pois estamos no âmbito dos micro e macro deslocamentos. Existe, pois, uma pluralidade de recortes possíveis para os estudos da problemática do estar em trânsito, o que levou Brüscher e Urry (2009, p. 101) a uma busca de classificação, sugerindo em suas pesquisas a existência de 05 formas de (i)mobilidade interdependentes e que organizam a vida social na distância: i. a viagem corporal das pessoas, que pode ser desde os trânsitos diários até as de exílio para uma vida inteira; ii. a referente ao movimento de envio e recebimento de objetos para/por produtores e consumidores; iii. as (i)mobilidades imaginárias, que dizem respeito ao falar e visualizar outros lugares e pessoas, presente principalmente nos produtos audiovisuais e na literatura; iv. as virtuais, que operam transações efetivas em tempo real (como as transferências online entre bancos e os e-mails); v. as comunicacionais, que colocam em contato duas pessoas através de suas corporificações em materiais palpáveis, como cartas, telefone, cartões-postais, etc.

Vemos, por aí, que os estudos da mobilidade se tornam mais abrangentes do que os das viagens, pensando nessas enquanto uma subcategoria daquela. Assim, se a mobilidade perpassa animais, seres humanos e objetos em seus deslocamentos de rotina e desviantes, pela viagem dedicamo-nos ao deslocamento físico de pessoas que se encontram neste trânsito fora da rotina, ou seja, em uma distância que impõe uma vivência inicialmente percebida como sendo de anti-cotidianidade (KRIPPENDORF, 2003). A viagem, então, seria uma subdivisão

---

<sup>68</sup> "Mobilities deserve to be examined in their own singularity, centrality and contingent determination, as they may destabilize and recode social and natural formations in ways that cannot be properly understood through the lenses of classical (sedentary) social theory".

da primeira forma de (i)mobilidade elaborada por Brüscher e Urry (2009), significando ir ver e viver de perto algo que se encontra para além do olhar do dia-a-dia, o que traz em seu bojo de discussão os pressupostos espaço-temporais derivados do deslocamento e suas implicações, tanto na subjetividade do viajante quanto na daqueles sujeitos que se constituem ao seu redor.

Para a Organização Mundial do Turismo (OMT), que busca pensar, categorizar e induzir políticas a respeito da mobilidade internacional, o termo viajante é compreendido de maneira ampla, incluindo, por um lado, aqueles que participam da estatística do turismo (chamados de visitantes, sendo eles subdivididos em turistas e excursionistas) e, do outro, os não incluídos em tal estatística, mas que mesmo assim constituem importantes arquétipos da mobilidade contemporânea: trabalhadores de fronteira, imigrantes temporários, imigrantes permanentes, nômades, passageiros em trânsito, refugiados, membros das forças armadas, representantes consulares, diplomáticos (OMT, 2001, p. 42).

Observamos que a OMT não incluiu em sua lista os exilados, mas por sua semelhança com alguns dos acima elencados, é mister também inseri-los enquanto tais, mesmo porque eles atendem à definição de viajante disposta por tal órgão vinculado à ONU: “qualquer pessoa que viaje entre dois ou mais países ou entre duas ou mais localidades em seu país de residência original” (OMT, 2001, p. 40). Vemos, afinal, que tal definição realça uma superação tempo-espaço: considerando unicamente o fator geográfico e externo ao sujeito em trânsito, não limita as motivações e, inclusive, deixa em aberto se tal deslocamento é forçado ou voluntário.

Existem outras possibilidades de categorização dos viajantes, e diversos autores parecem adotá-las de acordo com seus interesses argumentativos e convicções<sup>69</sup>. Todavia, se o termo “viajante” é polissêmico, a palavra “viagem” raramente é problematizada, como se

---

<sup>69</sup> Como exemplo de tal multiplicidade de categorizações, Urbain (2002) busca compreender os motivos que levam a sociedade, de maneira geral, a diferenciar viajantes (que supostamente seriam aqueles que viajam para descobrir a alteridade) dos turistas (os que viajariam por prazer e focados em si mesmos); nessa perspectiva adotada por muitos autores, turista e viajantes são categorias distintas e demonstram até mesmo uma hierarquização no *status* da viagem. Por sua vez, Chanda (2011), ao perceber as viagens enquanto indutoras da globalização, diz que existem quatro perfis de viajantes: os comerciantes, os missionários, os aventureiros e os soldados – sem deixar explícito, é uma nítida referência a Rousseau, que na Nota X de seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, nos diz: “Os particulares podem ir e vir, mas parece que a filosofia não viaja, de tal maneira a de cada povo é pouco apropriada para outro. A causa disso é manifesta, pelo menos para as regiões afastadas: só há quatro espécies de homens que fazem viagens de longo curso: os marinheiros, os comerciantes, os soldados e os missionários. Ora, não se pode esperar que as três primeiras forneçam bons observadores; e, quanto aos da quarta, ocupados com a vocação sublime que os chama, quando não estivessem sujeitos a preconceitos de estado como todos os outros, deve-se crer que não se entregariam de boa vontade a pesquisas que parecem de pura curiosidade e que os desviariam dos trabalhos mais importantes aos quais se destinam” (ROUSSEAU, 2001 [1753], p. 57).

fosse uma definição que não precisasse de muitas explicações ao associá-la exclusivamente com o movimento.

Normalmente, o termo viagem é compreendido somente como o momento de trânsito, ou seja, a narrativa focada primordialmente no que acontece com o personagem entre o ponto A (de partida) e o B (de chegada), bem como o seu retorno ao A. Tal percepção é corroborada a partir da verificação do verbete “viagem” nos dicionários:

- vi-a-gem (provençal viatge, do latim viaticum, -i, provisões ou dinheiro para a viagem) - substantivo feminino.
1. O acto de transportar-se de um ponto a outro distante.
  2. [Marinha] Navegação, travessia.
  3. Percurso efectuado.
  4. Relação escrita dos acontecimentos ocorridos numa viagem e das impressões que ela causou.
  5. [Informal] Estado alucinatório provocado pelo consumo de certas drogas. (DICIONÁRIO ONLINE PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA<sup>70</sup>)

A viagem seria expressa a partir dos relatos sobre os deslocamentos de idas e vindas: “[...] conceitos como ‘deslocamento fora do lugar de residência e de trabalho’ introduz positivamente a conotação de viagem [...]” (OMT, 2001, p. 37). Muitas das vezes, seria como se o destino pouco importasse, pois o viajante se constituiria nessa travessia. Com isso, o trajeto é analisado em seus mais variados significados, sobrecarregando-o de interpretações, em coerência com o que nos diz Kevin Hannah *et al* (2006, p. 15) a respeito dos estudos da mobilidade: “várias análises mostram como os significados da viagem não se limitam às formas de passar o mais rápido possível do A ao B. Cada um significa oferecer diferentes experiências, performances e funcionalidade<sup>71</sup>”. Nesse âmbito de viagem igualada ao deslocamento, e assim semanticamente presa a um momento de passagem, viajar não tem somente uma conotação física, mas também metafísica, simbólica, alegórica e mística: a vida é uma viagem; as pessoas viajam nas ideias; devido ao trânsito lento e demorado, a mobilidade nas cidades se torna uma “verdadeira” viagem; a morte é “A” viagem. Percebemos que o ato de viajar, enquanto sinônimo de se deslocar, mescla tempo, delírios, percursos, penúrias e transubstanciação.

Parece-nos um contrassenso que os termos viagem e viajante sejam definidos e localizados exclusivamente no movimento *entre* os pontos A e B, enquanto as categorias de viajantes incluem tipos que extrapolam seus comportamentos para antes e depois desse

<sup>70</sup> DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Verbetes:** **viagem**. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/viagem>. Acesso em: 21 de dezembro de 2015.

<sup>71</sup> “various analyses show how means of travel are not only ways of getting as quickly as possible from A to B. Each means provides different experiences, performances and affordances”.

momento de trânsito, como podemos observar na lista da OMT que engloba desde turistas a excursionistas, passando por imigrantes e refugiados. Assim, de um lado, a viagem seria o ato do trânsito, mas, por outro, os viajantes compõem tipos que não estão presos a tal momento específico do trajeto.

No contrassenso entre, de um lado, o substantivo e o verbo e, do outro, os tipos com diferentes motivações que compõem o sujeito da ação, percebemos a necessidade de melhor definir a viagem: onde ela começa e onde ela termina?

Charles R. Goeldner *et al* (2002, p. 28a) definem a viagem como sendo “a ação e as atividades de pessoas *deslocando-se* para um local ou locais fora de seu local de moradia, por qualquer razão, exceto deslocamento de ida e volta para o trabalho” [grifo nosso]. Mas a definição ainda nos traz alguns problemas: ela é focada no gerúndio do verbo deslocar, ou seja, só envolve o trânsito, deixando de fora os motivos que impulsionaram a partida, que levaram o sujeito a sair de seu estado sedentário para se tornar um viajante, bem como as consequências desse deslocamento (que as tipologias variadas de viajantes parecem perceber e dar conta). A viagem, e por consequência a construção do sujeito viajante, começa a operacionalizar-se antes mesmo da partida, ainda em casa, quando expectativas são criadas e preparativos são organizados, continua ao longo do deslocamento propriamente dito e constrói as situações vivenciadas pelos sujeitos quando de sua chegada ao destino almejado. Por seu turno, os viajantes são os sujeitos que percorrem esses momentos de antes, durante e pós-partida, encontrando-se em um estado de desequilíbrio relativo a uma territorialidade definida por eles enquanto lar; sendo assim, enquanto não retornarem para casa, por mais duradouro que seja esse tempo longe, os viajantes ainda continuarão sendo percebidos enquanto tais: o turista, o excursionista, o imigrante, o refugiado etc. somente poderiam usar o verbo no passado para falarem de si (eu *fui* um viajante) quando retornassem ao ponto de partida, realizando a *rentrée* física e simbólica, ou seja, o *nóstos* da odisseia particular; logo, nunca se é e sempre se está viajante (ainda que o retorno para alguns seja sempre adiado, com a situação de desequilíbrio e com o que deveria ser passageiro se estendendo por longos ou eternos anos, derivando dramas psicossociais, como o medo da morte no estrangeiro – a este respeito, discutiremos posteriormente).

Em uma análise mais apurada, percebemos que a viagem acontece a partir da mescla entre um estado de mobilidade – movimento – e um outro de fixação – sedentarismo. É na articulação desses dois estados (inquieto e parado) que elas ocorrem e os viajantes se caracterizam. Nessa perspectiva, ela não é somente o trajeto entre o ponto A e B, e vice-versa, mas também o que ocorre nos pontos A e B enquanto ações anteriores e posteriores a tal



deslocamento. Sendo assim compreendida, viagem e viajante abarcam três espacialidades arquetípicas.

Pautando-nos<sup>72</sup> em Leiper (1979), compreendemos que toda viagem se estrutura a partir de três espacialidades sequencialmente ordenadas: a zona emissora (o local de partida), a de trânsito (o deslocamento propriamente dito de ida e volta) e a zona de recepção (local de chegada, o destino). Conseqüentemente, ela é também constituída por três ou quatro temporalidades lineares: o antes da partida é seguido pelo estar em trânsito, culminando com a vivência do local de chegada; e no caso das viagens circulares, esses três momentos derivariam um quarto: o retorno ao ponto inicial.

Vemos que a viagem constituída tempo-espacialmente exige do sujeito a presença em um lá e a sua ausência, mais ou menos longa, temporária ou definitiva, de um lar. E tal forma de mobilidade que gera presenças e ausências, ou seja, distanciamento de um cotidiano referencial e aproximação de um anti-cotidiano interpretado enquanto local de novas possibilidades de existência, é analisada psicossocialmente por diversos autores (e.g. ORTIZ, 2006; LEED, 1992; KRIPPENDORF, 2003) a partir da ótica do ritual de passagem, pois creem que esses movimentos de saídas e entradas causam reais transformações no sujeito viajante. Como nos diz Renato Ortiz (2006, p. 26):

Mas o que é realmente a viagem? Eu diria de forma preliminar: é um deslocamento no espaço. Ela é sempre passagem por algum lugar e sua duração se prolonga entre a hora da partida e o momento do regresso. O viajante é alguém que se encontra suspenso entre esses dois referenciais que balizam o seu percurso. Nesse sentido, a viagem se aproxima dos ritos de passagem. Ela implica na separação do indivíduo de seu meio familiar, depois, uma prolongada estadia *on the road*, para enfim reintegrá-lo em sua própria casa, em sua terra de origem. Sublinho este aspecto de separação. Ele contém a ideia de que uma pessoa sai de um mundo anterior para penetrar em um outro inteiramente novo. [...] O processo é na verdade uma “viagem” durante a qual ele experimenta uma “outra” realidade [...]. A passagem pressupõe, portanto, a ideia de fronteira, de limite. *Cada compartimento é um mundo à parte* [grifo nosso].

Com tal perspectiva goffmaniana de mundos compartimentados, pelos quais transitam os viajantes, o tempo-espaço da zona emissora se define como sendo o da rotina profana (i.e. o cotidiano), em oposição ao local de recepção que seria percebido enquanto o lugar do sagrado (i.e. do anti-cotidiano). Tal interpretação da viagem como um ritual - muito derivado dos estudos de Arndt van Gennep (2011) sobre os rituais de passagem e de Joseph Campbell

---

<sup>72</sup> Em seus estudos, o pesquisador discute os enquadramentos possíveis para a compreensão das atividades turísticas, ou seja, de uma forma particular de viagem. Assim, ele propõe estas três zonas geográficas exclusivamente para o turismo; mas, desde já, percebemos que estas podem ser replicadas para a análise de quaisquer outros tipos de viagem, uma vez que a mobilidade induz a tríade apontada por ele: local de partida-de trânsito-de chegada.

(1995) a respeito da jornada do herói - sugere que essa deveria ser circular: a partida guardaria a potência do retorno e da reintegração. Todavia, nem sempre a realidade é essa: se pensarmos nas viagens de alguns imigrantes, refugiados e exilados, eles estariam, pois, em uma situação de retorno suspenso, e assim se tornariam viajantes à deriva, sem a garantia do reingresso - tendo vivenciado a partida/separação, mas sem a possibilidade de reintegração, eles não abandonariam sua posição social de viajantes (de estrangeiros<sup>73</sup>), e assim ficariam estagnados no estágio de transição ritualística posto em marcha pela viagem. Consequentemente, impossibilitados de realizarem o *nóstos*, ou seja, incompletos no ritual de viagem uma vez que não vivenciam o regresso físico à casa, só lhes resta o reingresso simbólico, preenchendo o espaço não percorrido do retorno com a nostalgia causado pela ausência da casa-matriz.

Buscando constituir uma crítica literária pautada na *mobility turn*, vemos, desde já, que a literatura de viagem é apenas uma faceta daquilo que poderíamos definir como literatura da mobilidade. Dito de outro modo, a literatura de viagem é uma subcategoria daquela da mobilidade. De fato, para ilustrar tal situação, podemos compreender as narrativas que envolvem o deslocamento dentro de uma única cidade como pertencentes a uma literatura da mobilidade urbana (mas não da viagem).

No mais, a crítica da literatura de viagem tende a estabelecer uma delimitação bastante restritiva do seu corpus ao se interessar somente (ou preferencialmente) pelas viagens circulares cujo ritual de passagem se completa com o retorno ao lar do viajante, colocando a ênfase narrativa no deslocamento do sujeito. Sob tal perspectiva, muita das vezes, os textos que anunciam a situação dos imigrantes, exilados e refugiados não são inseridos no escopo da literatura de viagem, salvo se os mesmos enfatizam o momento em que os personagens se encontram em trânsito, seja esse de afastamento ou de retorno ao lar.

Em resumo, percebemos que a crítica considera como representante da literatura de viagem somente aqueles textos cujo argumento de base tende a ser o seguinte: motivados por diversas questões, um sujeito sedentário deixa a sua casa para empreender um deslocamento até determinado destino; e após frequentar tal territorialidade ele é capaz de retornar ao lar de partida, gerando daí algum tipo de transformação em seu estatuto psicossocial. Por isso,

---

<sup>73</sup> Se consideramos o estrangeiro desvinculado da ideia de nação, ou seja, se utilizarmos o conceito para qualquer indivíduo que se vê e é visto como deslocado de um determinado território tido por ele como a matriz de seu pertencimento, logo, podemos concluir que o viajante, este sujeito que se move e se afasta de um ponto considerado como de referência, é um pressuposto para a sua existência. Portanto, percebemos os termos enquanto sinônimos, pois são interdependentes: em sua ação de se deslocar para longe, o viajante se desdobra no sujeito estrangeiro. Podemos propor que o viajante é um *estar* em trânsito, enquanto o estrangeiro é a iminência da cristalização do *ser* em trânsito.

dentro da perspectiva de circularidade e da viagem enquanto local dos aprendizados e das transformações subjetivas, a literatura de viagem dialogaria com a estrutura mítica da jornada do herói campbelliano, vinculando-se também à literatura de aventura e de formação, cujos modelos de *bildungsroman* retomaremos posteriormente.

Tal restrição a respeito do argumento narrativo da literatura de viagem (que tentaremos expandir mais adiante), é facilmente percebida quando vemos que essa expressão literária se tornou sinônimo de relatos de viagem em diversos estudos, tais como os de Valérie Berty (2001), Gérard Cogez (2004), Odile Gannier (2001) e Günther Augustin (2009). Literatura de viagem parece coincidir com o gênero relato, e para Gannier (2001), o ato e o texto, ou seja, as viagens e seus relatos, estão interligados desde tempos imemoráveis. Em seus estudos, Gannier (2001, p. 09) define literatura de viagem como

todo texto de forma e de contexto cultural variáveis, tendo por base, tema, quadro, uma viagem supostamente real ou ao menos afirmada como tal, assumida por um narrador que se exprime o mais frequentemente na primeira pessoa. A narrativa de viagem concilia áreas e gêneros diferentes, e se adapta a heterogeneidade: sua especificidade escapa à taxonomia genérica<sup>74</sup>.

Embora a autora nos diga que “a questão de uma forma estritamente definida é secundária<sup>75</sup>” (GANNIER, 2001, p. 05), ela acaba apontando os relatos como o gênero que normatiza as narrativas de viagem. Os relatos modelam o gênero, e ainda que “se apresente então sempre como uma forma livre, sem regra e sem fronteira<sup>76</sup>” (BERTY, 2001, p. 74), são gerados - e publicados - na maior parte das vezes a partir do formato dos diários, das cartas e dos textos memorialísticos, pois são modelos que permitem coincidir mais facilmente as figuras do autor, narrador e personagem viajante (GANNIER, 2001). Em tais pressupostos, determinados romances só seriam considerados como literatura de viagem caso emulassem o relato, narrando uma jornada circular do viajante cujo final aponta para aprendizados e morais normalmente positivados de uma autodescoberta.

Reduzir todo o universo da literatura de viagem aos relatos de deslocamento parece-nos uma atitude temerária, uma vez que também encontramos esse mesmo motivo em outros formatos, como os romances, a poesia, o drama, etc. Por isso, diferentemente dos pesquisadores que pretendem constituir um gênero literário para as narrativas de viagem, preferimos analisá-las pela ótica da temática. Mais do que encaixar determinados textos

<sup>74</sup> “tout texte de forme et de contexte culturel variable, ayant pour base, thème, cadre, un voyage supposé réel ou au moins affirmé comme tel, assumé par un narrateur qui s’exprime le plus souvent à la première personne. Le récit de voyage allie des domaines et des genres différents, et s’accommode de l’hétérogénéité: à la limite, sa spécificité échappe à la taxinomie générique”.

<sup>75</sup> “la question d’une forme strictement définie est secondaire”.

<sup>76</sup> “se présentent alors toujours comme une forme libre, sans règle et sans frontière”.

dentro de um modelo estilístico, o que autorizaria alguns estarem aptos a serem tutelados como “literatura de viagem” enquanto outros seriam ignorados simplesmente por não obedecerem a determinadas características de gênero, preferimos pensar a literatura de viagem em seu sentido amplo, ou seja, enquanto quaisquer obras que sustentam suas narrativas a partir do deslocamento, real ou potencial, de seus personagens principais e/ou narradores. Sendo uma temática, ela perpassa diversas obras e se adapta às possibilidades estilísticas dos mais variáveis gêneros. Ao mesmo tempo, enquanto temática desprendida de um gênero específico, a crítica de uma literatura de viagem necessita constituir *topoi* narrativos que viabilizem análises comparativas daqueles textos estudados por tal ótica.

Sendo elementos estruturantes de uma retórica, os *topoi* se definem enquanto fontes argumentativas semelhantes empregadas por diferentes autores em suas obras, o que permite gerar categorias comparativas. De certa maneira, os *topoi* da literatura de viagem são algumas normas de conteúdo que têm suas origens nos atos de uma experiência concreta de mobilidade. Todavia, embora possa gerar a impressão de lugar comum, uma vez que implica a repetição de uma mesma fórmula por diversos textos, é de se pensar que tais *topoi* se articulem de diversas maneiras dentro de cada obra, servindo-se aos interesses narrativos e à originalidade autoral, promovendo variações permitidas dentro desta estrutura argumentativa. Reafirmamos o termo “variações permitidas”, pois por mais original que se queira a narrativa, mesmo assim ela tem que realizar suas renovações dentro de um quadro dos possíveis, para que a obra ainda possa ser identificada como constituinte de uma temática de literatura de viagem e, assim, tornar-se legível e elegível à crítica comparativa.

De acordo com Compagnon (2010), o gênero é construído a partir do horizonte de expectativa do leitor; e, sendo uma questão de estilo, funciona como mediador entre a obra e o público ao ativar determinados pressupostos e competências à recepção. Ainda para o autor, “o gênero não faz parte das questões fundamentais, inevitáveis, imediatas - ‘Quem fala? De quê? Para quem?’ - levantadas tanto pela teoria literária quanto pelo senso comum, ou então, se o gênero faz parte dessas questões, é na dependência de uma outra questão elementar” (COMPAGNON, 2010, p. 154). Enfim, se o “gênero” literatura de viagem traria na sua forma enunciativa determinadas expectativas de leitura, ao nosso entender, a “temática” da literatura de viagem teria sua força de identificação na repetição de um conteúdo, ainda que renovado pela originalidade narrativa de cada autor. Assim, com os *topoi* da viagem pensados no conteúdo do texto, o estilo e as possibilidades de enunciação se libertam.

Enfim, por *topoi* compreendemos os argumentos recorrentes que sustentam a temática, possibilitando-nos comparar obras distintas a partir de categorias semelhantes. No caso da

literatura de viagem, interessa-nos compreender como tais textos atuam subvertendo ou conservando tais estruturas, fazendo-as servir às vontades narrativas do autor que se debruça sobre tal tema.

Primeiramente, se o texto se constrói sobre ou a partir das premissas da viagem, o argumento recorrente e tradicional é aquele proposto pela estrutura da jornada do (anti-)herói: os personagens estariam em deslocamento real (e não potencial) para um além da sua cotidianidade, envolvendo uma jornada obrigatória ou voluntária, na maioria das vezes circulares (ignorando as só de ida), levando em consideração o ultrapassar um determinado limite espacial interpretado como parte de uma rotina. Tal deslocamento é iniciado por uma motivação interna/externa e resulta em alguma mudança psicossocial do viajante (e somente dele, de mais ninguém) no final da narrativa, sendo que com esse processo estaríamos vivenciando um ritual de transformação positivada (ignorando muita das vezes a suspensão ou a frustração).

A nossa percepção acerca do grande plano argumentativo da literatura de viagem se diferencia da tradicional ao vislumbrarmos as possibilidades inseridas entre parênteses no parágrafo anterior: o sujeito não precisa ser um viajante real, pode ser somente potencial e na iminência de uma partida que não ocorre; a viagem não é necessariamente circular, podendo acontecer uma ida sem retorno (ou com retornos provisórios, invertendo as polaridades); o viajante sempre está em um relacionamento, por isso, a viagem não é um fenômeno exclusivo dos sujeitos em trânsito, não devendo ser analisado somente por sua ótica; e, finalmente, se há prazeres e aprendizados na jornada, não ignoramos que possa haver tragédias, suspensão ou negatização no ritual de transformação.

Levando em consideração o argumento de base bem como as expansões que propusemos, sugerimos aglutinar e discutir os *topoi* de tal temática literária ao redor de três estruturas principais: i. o tempo-espaço da mobilidade; ii. as motivações e consequências da viagem; iii. o corpo lá(r) do viajante, que surge a partir das dialogias hospitaleiras entre ele os demais personagens da mobilidade. As três disposições tópicas que sustentam a retórica da viagem seriam encontradas ou insinuadas no conteúdo dos diversos gêneros que se debruçam sobre tal temática, o que nos permite comparar as obras perpassadas por tais discursos.

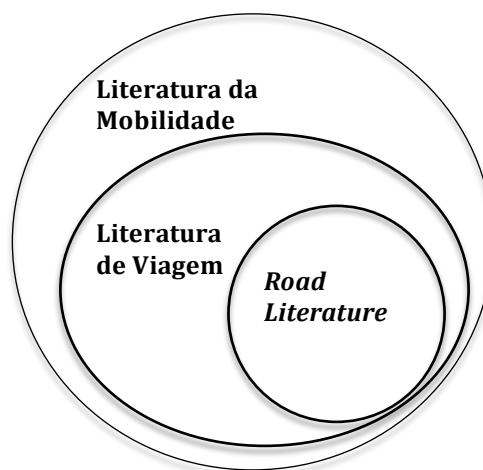
Por ora, dedicar-nos-emos às reflexões sobre essas três categorias. Para tanto, sobreporemos e articularemos três formas de discursos a respeito de viagem: sua compreensão enquanto *fato* (uma experiência concreta em um plano histórico), *texto* (construída narrativamente através dos planos do enunciado e da enunciação) e *crítica* (interpretada pelos estudos literários). Com isso, há aqui uma sequência teórica importante: a viagem é um fato

transformado em linguagem/alegorizado em múltiplas narrativas por diversos escritores; por sua vez, tais textos tornam-se materiais de base para a constituição de uma crítica literária. É na interface entre estas três perspectivas que construiremos nossos argumentos de sustentação dos *topoi* da literatura de viagem.

### 3.1.1. O tempo-espaço da mobilidade:

Como já foi anteriormente defendido, na perspectiva que adotaremos, a literatura de viagem não se pauta somente no deslocamento, mas envolve todos os pressupostos que levam à partida e as suas derivações no local de chegada. Por isso, os relatos considerados como padrões normativos, ao concentrarem o enredo no trânsito dos personagens, estariam constituindo uma narrativa do trajeto, privilegiando as atividades e os acontecimentos no movimento, cujo ponto de chegada é apenas um pretexto, e o de partida é ofuscado como o local das banalidades cotidianas. Tais “literaturas de estrada” (*road literature*) não podem ser tomadas como sinônimos da literatura de viagem e, assim, a compreendemos como apenas mais uma possibilidade argumentativa para esta macro-temática narrativa.

**FIGURA 01: SUBCONJUNTOS DA LITERATURA DA MOBILIDADE**



FONTE: PRÓPRIO AUTOR

O problema é que os pesquisadores que equalizam os relatos de deslocamento (i.e. a *road literature*) com a literatura de viagem, tornando ambos os conceitos sinônimos, compreendem viagem simplesmente a partir da sua raiz latina “*viaticum* que significa

percurso<sup>77</sup>” (BERTY, 2001, p. 53) ou como nos diz Gannier (2001, p. 06), “a viagem supõe uma viagem de ida e sobretudo de retorno, corolário da noção de périplo no sentido etimológico (*péri-pléo* significa navegar retornando ao seu ponto de partida)<sup>78</sup>”. Reduzindo-a a um tempo-espaço do trajeto (*viaticum*) ou forçando que haja o retorno ao lar (*péri-pléo*) como pré-requisito para a escrita, essas pesquisas estabelecem que a literatura de viagem narra exclusivamente o deslocamento e ainda consideram que o relato só surge, transformando o viajante em autor, quando tal percurso é concluído e a casa se torna o local de sistematização da enunciação<sup>79</sup>. Logo, tais estudos tendem a ignorar aquelas obras que enfocam o antes e/ou o depois desse trajeto, afinal, “o relato [enquanto sinônimo de literatura de viagem] pode simplesmente indicar um itinerário, as etapas, os acontecimentos marcantes da viagem, ou fornecer informações precisas sobre a missão prevista para tal deslocamento, como um relatório<sup>80</sup>” (GANNIER, 2001, p. 91) [inserção nossa].

Para nós, essa visão da viagem enquanto processo circular e sinônimo de trajeto é bastante reducionista. Expandindo a própria definição, como já sugeriu Ortiz (2006) ao aproximar a viagem das três fases do ritual de passagem, cremos que o deslocamento é apenas um de seus momentos, já que o viajante se constitui enquanto sujeito antes mesmo da partida, quando idealiza o deslocamento a partir de certas motivações; ele continua a se moldar no local de destino e mesmo quando retorna (se é que retorna), através das transformações que tal mobilidade incute em seu corpo e psique. Reafirmamos, pois, que os pesquisadores realizam estudos de uma *road literature*, já que, para nós, a literatura de viagem abarca uma percepção holística do sujeito e das espacialidades por onde transita.

No entanto, é bom esclarecer: acreditamos que o momento do deslocamento se constitui como eixo-central ao qual se orienta os demais tempos e espaços das narrativas que compõem tal temática literária. Todavia, ao percebemos a viagem *também* enquanto causas e consequências desse trânsito, não podemos ignorar a existência de textos que colocam tal momento axial como apêndice no enunciado - ainda que seja nele que se concentra toda a

---

<sup>77</sup> “*viaticum* qui signifie ‘cheminement’”.

<sup>78</sup> “le voyage suppose un voyage aller et surtout retour, corollaire de la notion de périplo au sens étymologique (*péri-pléo* signifie naviguer en revenant à son point de départ)”.

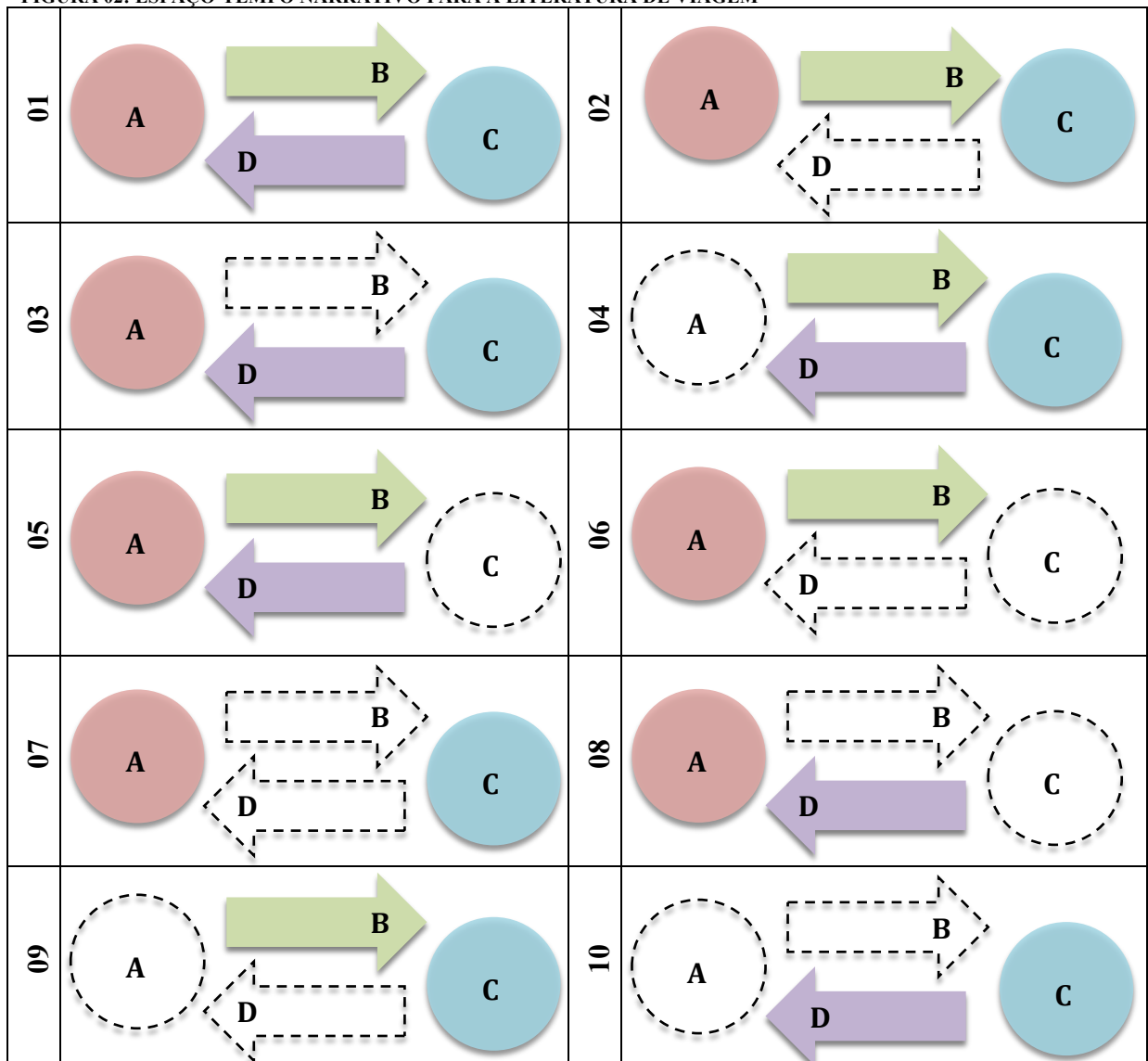
<sup>79</sup> O que torna trágico os relatos de viagem encontrados próximos aos corpos de viajantes: não havendo retorno, a carga dramática se situa nesta incompletude do percurso e, conseqüentemente, na falta de um desfecho no estilo “volta para casa” – *la rentrée, os nósos* (e.g. *Na Natureza Selvagem*, de Jon Krakauer). Nestes casos, a enunciação se apresenta ainda em seu estado bruto, sem o trabalho de organização da escrita que ocorreria após o retorno.

<sup>80</sup> “la relation peut simplement indiquer l’itinéraire, les étapes, les événements marquants du voyage, ou donner des informations précises sur la mission prévue par ce déplacement, comme un compte rendu” (GANNIER, 2001, p. 91).

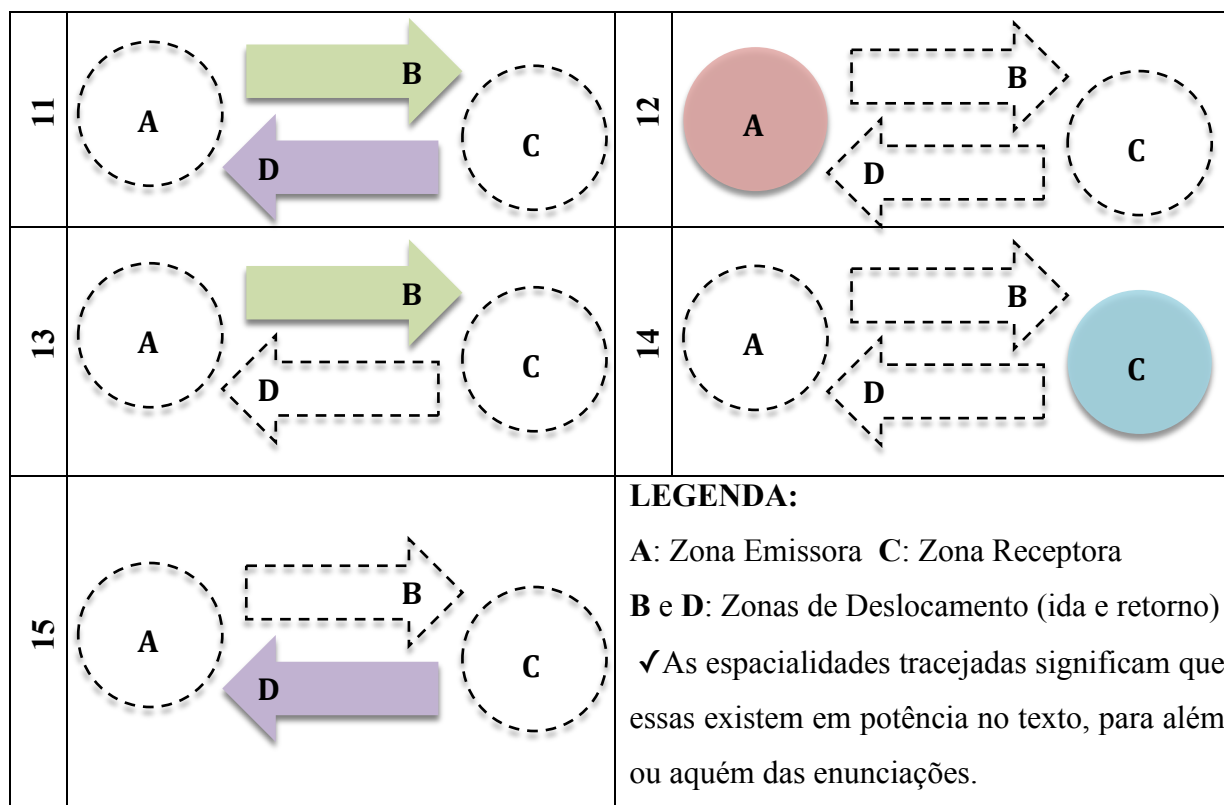
força e argumento do enredo, ainda que seja ele o responsável pela existência de uma mobilidade, o texto pode optar por deixá-lo implícito, dando-o como oculto ou insinuado.

Com isso, as ações não precisam ocorrer necessariamente no trânsito, optando por privilegiar a zona emissora de partida ou a receptora de chegada deste(s) personagem(ns) principal(is). Isso deixa claro que os temas *derivados* do deslocamento também pertencem ao espaço literário da viagem, uma vez que o argumento foi estruturado em torno ou a partir deste trajeto, existente enquanto ato ou potência no texto, que serviu como enquadramento para inserir problemáticas específicas. Enfim, o trânsito não precisa estar inscrito no enredo, seja porque ele é um horizonte de expectativa ou uma fantasmagoria que ocorreu antes do início da narrativa, e mesmo assim teríamos exemplos de uma literatura de viagem.

FIGURA 02: ESPAÇO-TEMPO NARRATIVO PARA A LITERATURA DE VIAGEM







FONTE: PRÓPRIO AUTOR

A esquematização acima busca ilustrar as quinze possíveis variações espaço-temporais onde ocorrem as ações narrativas pertencentes a uma literatura de viagem. Tais estruturas idealizadas possuem até quatro territorialidades, sejam elas reais ou imaginadas<sup>81</sup>, escalonadas em cinco temporalidades, pois a zona A, do cotidiano, se subdivide em um antes da partida e um pós-retorno (*a rentrée*).

As obras pertencentes ao domínio temático de uma literatura de viagem privilegiam os acontecimentos que ocorrem em algumas dessas quatro zonas tempo-espaciais que, como já ressaltamos, constituem os pressupostos de uma mobilidade. Com isso, a presença narrativa de alguns desses cronotopos impõem necessariamente um apontamento espectral para as demais áreas não contempladas no texto, passando essas a existirem fantasmagoricamente

<sup>81</sup> Utilizamos o termo real para designar as literaturas de viagem que traçam paralelos com territorialidades concretas, podendo ser visitadas pelos leitores. Por sua vez, a imaginada constitui uma literatura de viagem que se desenrola em lugares *invisitáveis* - este é o caso de inúmeros exemplos de literatura fantástica, que também são de viagem: *O Senhor dos Anéis* (J.R.R. Tolkien) é totalmente narrado em um tempo-espaço imaginado; já *As crônicas de Nárnia* (C.S. Lewis) possui a zona emissora - de residência da personagem - ancorada em uma territorialidade real, enquanto a de recepção pertence ao mundo *invisitável*; já o espaço-tempo do deslocamento/trânsito desta obra é constituído na espessura de um portal, no caso um guarda-roupa.

para além/aquém da narração ou como menções (recordações, idealizações e suposições) narrativas<sup>82</sup>.

Embora as quatro zonas obedeçam a um tempo histórico, cronológico e concatenado das ações (ABCD), mesmo assim, podemos sugerir uma hierarquia entre elas no que tange as suas importâncias no plano narrativo. Primeiramente, reforçamos o argumento de que o deslocamento de ida, representado pela zona B, é axial para o enredo, pois é ele que aponta a partida e gera o trânsito. Sem a presença real ou potencial da zona de trânsito B, a narrativa poderia ser percebida em qualquer outra temática que não necessariamente seria a da mobilidade. Existindo a B, esta gera automaticamente a A, que passa a se caracterizar não somente como cotidiano do personagem, tornando-se também zona emissora que transforma o sujeito nela residente em viajante (real ou potencial). A zona receptora, representada pela C, também passa a existir somente porque a B aponta para uma direção no movimento; no entanto, tal zona de chegada é hierarquicamente inferior em relação a A, afinal, se todo viajante tem um ponto de partida, não necessariamente haverá o de chegada. Finalmente, a zona D, de retorno, seria a menos necessária em nossa composição do conceito de literatura de viagem, posto que nem toda ida exige um retorno concreto, que passa a existir na narrativa de maneira espectral. Logo, se o cronotopos da narrativa de viagem segue a seguinte ordem hierárquica: B-A-C-D.

Essas quatro zonas espaciais passam a existir enquanto ação/menção narrativas ou energias no texto, ou seja, serão articuladas a partir de suas distensões/concentrações e/ou elipses enunciativas. Em outros termos: as zonas tracejadas devem existir enquanto vontade de potência, sugerindo um aquém ou um além para os personagens pensados em suas individualidades de sujeitos viajantes; e isso nos leva a perceber que, em uma mesma obra, podemos encontrar mais de uma destas quinze possibilidades estruturantes, pois havendo mais de um viajante, cada um estará perpassado por uma enunciação exclusiva do seu deslocamento.

Tal esquematização nos abre possibilidades de incorporar à temática da literatura de viagem obras que até então não eram necessariamente pensadas como tais, posto que o trajeto não estava visível no enunciado. Agora, ao percebermos a existência potencial (fantasmagórica, espectral) dessas zonas, a própria literatura de imigrantes e diaspórica

---

<sup>82</sup> Estamos realizando uma distinção entre o tempo do ato (i.e. da história) e o tempo do texto (i.e. da narração). Das quinze combinações cronotópicas apontadas, as zonas coloridas estariam narradas no texto como ação, enquanto as tracejadas indicariam uma potencialidade para o tempo histórico: ao pairar enquanto espectros tempo-espaciais, sugerem uma história que ocorreu/ocorrerá/ocorreria para além do que está sendo narrado enquanto ação, podendo aparecer como menção ou simplesmente estar oculta no texto. A este respeito, retornaremos nos subcapítulos subsequentes.

podem ser lidas como participantes de uma narrativa de viagem, afinal, os seus personagens estrangeiros têm sua situação espaço-temporal contemplada por uma daquelas quinze categorias elencadas.

Por exemplo, percebemos a ideia do deslocamento real ou potencial no enunciado quando, para afirmar a importância da literatura migrante, Porto e Torres (*in* FIGUEIREDO, 2010, p. 226) nos dizem que

hoje, os estudos sobre (i)migração e etnicidade nas sociedades industriais avançadas são de relevância crescente, no nível global, porque nos ajudam a buscar compreender as interrelações entre fluxos migratórios internos e externos, visto que, muitas vezes, o êxodo do campo para a cidade, em determinados países, frequentemente, leva ao cruzamento de fronteiras.

Cruzar fronteiras remete, automaticamente, à presença das zonas A (o lado de cá), da C (o lado de lá almejado) e da B, cronotopos quase sempre problematizado nessas literaturas migrantes dos trânsitos ilegais, permitidos, bloqueados e perigosos. Por seu turno, a própria ideia de diáspora já comporta o momento de dispersão, logo, a de um trânsito constituidor dos demais cronotopos narrativos. E o mesmo ocorre com os termos exilados e refugiados.

No entanto, alguns desses quinze arranjos estruturais da ação narrativa são mais recorrentes do que outros. E quando pensamos na literatura de trajeto que impõe a partida e/ou o retorno, estaríamos nas estruturas cujas zonas B e/ou D são enunciadas e se tornam os locais de ênfase da narrativa, constituindo a literatura de viagem entendida enquanto relato. Por exemplo, a Odisseia de Homero, que sempre aparece como um modelo formal de relato de viagem, estaria pautada na estrutura 08.

Por outro lado, muito da literatura migrante vê o deslocamento como um pressuposto: estando mais preocupada com os resultados desse movimento na vida do imigrante, servindo-se da sua chegada em uma nova territorialidade para problematizar o acolhimento e a transculturação, as ações de trânsito poderiam estar aquém do texto, ou sendo narradas a partir de menções memorialísticas (vide número 14). Em outros momentos, o trânsito *per se* se torna valorizado enquanto espaço da ação para problematizar os perigos da travessia (caso das narrativas estruturadas em relação aos números 06, 09 e 13). Por sua vez, outras formas de literatura de viagem contemporânea resgatam o retorno, definitivo ou provisório, de determinados personagens imigrantes à sua casa de origem (o que coincidiria possivelmente com os números 03, 08, 10 e 15).

No entanto, o número 12 talvez caracterize uma situação limite e muito das vezes ignorada. Em última instância, as próprias narrativas pautadas em *histórias de não ir e de ficar* constituiriam o *corpus* da literatura de viagem ao colocar o cerne da discussão nos

motivos da imobilidade ou nos preparativos para a partida. Nessas obras, pautadas nos impedimentos ou na partida iminente, mais uma vez temos as narrativas gravitando em torno de um deslocamento, desta vez espectral, constituindo uma literatura de viagem a partir daquilo que lhe falta e que se encontra para além ou como menção de um futuro idealizado. Como nos diz Marc Augé (2010, p. 16), “nosso mundo está cheio de ‘abcessos de fixação’ territoriais ou ideológicos”, bem como de ancoragens legalizadas ou clandestinas realizadas pelas pessoas em trânsito. As viagens estão impregnadas de não partidas, de contradições e de fronteiras, e nada indica um fluir harmônico da mobilidade, como diversos autores parecem nos sugerir em seus estudos. Hannah *et al* (2006, p. 08) vão nessa direção ao afirmarem que “tudo isso são questões de mobilidade e ancoragens: como se mover e como se instalar, o que está em disputa e o que está bloqueado, o que é capaz de se mover e o que está preso<sup>83</sup>”.

A sociedade contemporânea está repleta de sujeitos ancorados em situações precárias, outros cujos deslocamentos estão bloqueados, gerando fenômenos residuais em que o capital de mobilidade – motilidade (*motility*) – está rebaixado a zero, “com motilidade agora significando uma dimensão crucial de relações de poder desiguais<sup>84</sup>” (HANNAN *et al*, 2006, p. 03). Os movimentos são sempre desiguais e, para alguns, o que lhes resta é a imobilidade: tais variações estão atreladas às posições e relações de poder, logo, “não estamos lidando com uma simples rede, mas com complexas interseções de ‘infinitos regimes de fluxo’, que se movem em diferentes velocidades, escalas e viscosidades<sup>85</sup>” (HANNAN *et al*, 2006, p. 12).

A distribuição desigual do capital de mobilidade gera os dois principais tipos de viajante pensados por Bauman (1999): os turistas e os vagabundos, em que esses são os impedidos de partir ou que se locomovem na precariedade forçada, enquanto aqueles compõem uma “elite cinética” (*kinetic elite*) (HANNAN *et al*, 2006, p. 07), ou seja, normalmente uma burguesia masculina.

Skeggs argumenta ainda que o paradigma da mobilidade pode ser ligado a uma “subjetividade masculina burguesa” que se descreve como “cosmopolita”; ela ressalta que “[m]obilidade e controle sobre a mobilidade refletem e reforçam o poder. A mobilidade é um recurso ao qual nem todo mundo tem uma relação de igualdade” (Skeggs, 2004, p.49; veja também Morley, 2002; Sheller & Urry, 2006b)<sup>86</sup> (HANNAN *et al*, 2006, p. 03).

<sup>83</sup> “all of these are issues of mobility and moorings: how to move and how to settle, what is up for grabs and what is locked in, who is able to move and who is trapped”.

<sup>84</sup> “with motility now being a crucial dimension of unequal power relations”.

<sup>85</sup> “we are not dealing with a single network, but with complex intersections of ‘endless regimes of flow’, which move at different speeds, scales and viscosities”.

<sup>86</sup> “Skeggs further argues that the mobility paradigm can be linked to a ‘bourgeois masculine subjectivity’ that describes itself as ‘cosmopolitan’; she points out that ‘[m]obility and control over mobility both reflect and reinforce power. Mobility is a resource to which not everyone has an equal relationship’ (Skeggs, 2004, p.49; see also Morley, 2002; Sheller & Urry, 2006b)”.

O novo paradigma da mobilidade não é um manifesto desvairado sobre o mundo fluido e do fluxo, de uma mobilidade vista como referência de um mundo plano; como diz D'Andrea *et al* (2011, p. 150),

Como sendo ao mesmo tempo desafio e oportunidade, novas mobilidades globalmente relacionadas não significam livres movimentos em um “mundo plano”, mas preferencialmente indicam uma complexidade de possibilidades atuais, potenciais, irregulares e deficientes que são desigualmente atualizadas através de múltiplos domínios e fraturas da vida social<sup>87</sup>.

Por conseguinte, esta literatura da viagem também se abastece de textos cuja partida está suspensa, para ocorrer além, como sonho ou idealização no enunciado, ou para nunca acontecer. Em outros termos: há toda uma imobilidade que ocorre por vontade própria ou por pressões alheias, fazendo com que o sujeito se torne somente um viajante potencial que não se realiza no texto, estando assim fora do trânsito. Nesta literatura da viagem em que o deslocamento não acontece, o enfoque está na sua ausência, em seu vazio discursivo e em seu espectro enquanto um devir.

Assim, turistas, imigrantes, exilados e refugiados, sejam eles potenciais ou reais, compõem categorias de viajantes, estando discursivamente construídos através das estruturas supramencionadas, cuja narrativa sobrevaloriza os acontecimentos que ocorrem em algumas destas espacialidades, enquanto as outras – ocultas ou mencionadas – encontram-se subentendidas. Em última instância, compreendendo a zona B como momento axial, mas não necessariamente presente nas narrativas, percebemos que as viagens podem ser circulares (como tradicionalmente ocorrem), só de ida (cujos retornos estão suspensos) ou, finalmente, potenciais (cujo deslocamento de ida é uma possibilidade não realizada pelo enredo).

### **3.1.2. As motivações e consequências da viagem:**

Motivações e transformações, causas e consequências, de viagem constroem um binômio, posto que as primeiras vetorizam o deslocamento de ida, e as segundas apontam para a volta. Pressupostamente, as motivações de partida ditariam aquelas transformações de retorno, e assim a viagem poderia ser percebida enquanto plenamente realizada, posto que o que se esperava foi cumprido; e, com isso, a circularidade que encontramos no plano geográfico também seria percebida no plano espiritual do viajante, que partiu sendo um e

---

<sup>87</sup> As both predicament and opportunity, new globally-related mobilities do not mean free movement in a “flat world”, but rather index a complex of actual, potential, uneven and disabled possibilities that are unequally actualized across multiple domains and fractures of social life”.

voltou sendo outro. Em última instância, essa fuga-busca é sempre do viajante consigo mesmo, que parte para fugir daquilo que ele é e para buscar aquilo que ele será/seria. Todavia, esta é uma percepção ideal, mas que não se concretiza, pois tanto os estímulos quanto as alterações estão regidas por fatores de uma política e poética da mobilidade que escapam ao controle subjetivo dos viajantes.

As motivações, construídas na fronteira entre os interesses pessoais e os fatores externos que influenciam os indivíduos, são aquelas energias que canalizam a vontade ou a necessidade da partida, e por isso elas representariam um desejo de fuga do aqui e a busca de uma felicidade no lá (LEED, 1992; KRIPPENDORF, 2003; ROCHE, 2003; TRIGO, 2013). Em termos bastante amplos, podemos dizer que os sujeitos que viajam querem escapar do inferno cotidiano e banal em direção a um paraíso concebido enquanto local da felicidade plena, e assim o binômio fuga-busca é a estrutura típica dos impulsos nos relatos tradicionais de viagem.

É no início do século XIX que a literatura de viagem passa a argumentar a partir das motivações individuais de partida,

Até esta época, eram os exploradores, os aventureiros, os militares, os diplomatas, os negociantes, os missionários ou os sábios que produziam as narrativas de viagem. Seria evidentemente falso sugerir que as vontades pessoais interferissem pouco nas motivações e decisões destes viajantes. No entanto, é no século XIX que os viajantes, partindo sem missão ou intenção particular que não fosse a de agradavelmente satisfazer uma curiosidade, serão finalmente identificados com o nome de turistas<sup>88</sup> (BERTY, 2001, p. 53).

A partir desse momento do romantismo, o discurso da viagem passa a falar da fuga de uma modernidade cotidiana opressora e a busca do prazer em sociedades consideradas distantes física e/ou simbolicamente. Com isso, ao construírem suas justificativas à partida evidenciando a subjetividade e o prazer existentes no deslocamento, os personagens viajantes tornaram-se narradores que iam em busca de um encontro consigo mesmo.

Enfim, neste momento do romantismo europeu, a literatura de viagem sofreu uma rotação em direção às vontades particulares do viajante, que também coincide com o aparecimento do discurso a respeito do turista - e não mais do explorador, cientista, missionário etc. -, aproveitando-se do lócus enunciativo do movimento para falar de si mesmo em um deslocamento circular. De acordo com Berty (2001), são esses turistas escritores de

---

<sup>88</sup> “jusqu'à cette époque c'était les explorateurs, les aventuriers, les militaires, les diplomates, les négociants, les missionnaires ou les savants qui produisent les récits de voyage. Il serait bien entendu faux de prétendre que la volonté personnelle intervenait peu dans les motivations et les décisions de ces voyageurs Néanmoins, c'est au XIXe. siècle que des voyageurs, partant sans mission ou intention particulière autre que celle de satisfaire agréablement une curiosité, prendront finalement le nom de touristes” (BERTY, 2001, p. 53).

relatos que, no século XIX, levam o texto para a narração e a reflexão, em oposição aos outros tipos de viajante que, até então, buscavam uma objetividade exterior que se projetava numa escrita descritiva (a essa questão, voltaremos mais adiante).

Consequentemente, a partir do romantismo, a motivação de partida passa a ser prioritariamente percebida em sua subjetividade, interna e individual, em oposição às motivações externas e impositivas, interpretadas como missões, que perpassavam os discursos dos viajantes de até então. Em última instância, as partidas desses viajantes românticos estão representadas por um não suportar o mal-estar opressor de seus locais de residência e, assim, viajar é poder se desprender e sentir-se aliviado, renovar-se enquanto sujeitos que fogem dessa tirania em busca de um contato mais feliz, prazeroso e original consigo mesmo, o que lhes permitiria retornar com o prazer renovado e com o cotidiano reencantado, abastecidos de uma energia libertadora e fresca que eles, os viajantes regressos, foram buscar longe de casa. Tal discurso dos impulsos que geram o ciclo fuga-busca-reencantamento do cotidiano poderia ser interpretado pelos estudos freudianos a respeito do mal-estar civilizatório, como veremos posteriormente.

Por seu turno, percebemos que as transformações seriam as consequências desse trânsito motivado - ninguém que entra no processo de deslocamento, de partidas e chegadas, sai impune e imune, sofrendo algum tipo de ressignificação psicossocial. Por isso, a metamorfose principal desejada pelo viajante seria aquela que operaria sobre si mesmo, em que a viagem permitiria construir uma versão melhorada de si, consequentemente, reencantando seu cotidiano, quando de reingresso ao lar (até que esse reencantamento se desbotasse, a rotina se reinstalasse e, com ela, o tédio incitaria a vontade de partir novamente, em mais uma jornada de reencontro consigo).

Interpretada muitas das vezes através das premissas da jornada do herói de Campbell (1995 [1949]), a viagem toma conotações ritualísticas e míticas, o que a aproxima do ideário de aprendizado e aperfeiçoamento, fazendo com que o viajante entre em harmonia com o mundo. Nessa percepção do viajante enquanto herói, a motivação seria um chamado que, no final das aventuras, que poderiam durar desde alguns dias até uma vida inteira, traria modificações à sua existência. Logo, a literatura de viagem seria também de formação, pois o viajante tem a sensação de construir aprendizados que o remodelam e o fazem reencontrar seu lugar no mundo. E, na realidade, tal processo de (trans)formação ocorre somente porque existe o outro, ou seja, a alteridade do visitado que se impõe com sua força de real-imprevisto e reposiciona o viajante em determinados valores.

Percebemos, então, que normalmente os discursos a respeito da viagem apontam para um desfecho de final feliz construído nos aprendizados e na autodescoberta do viajante: o inconformismo que motiva a partida é substanciado, no retorno, em paz consigo e harmonia com o mundo. Como nos diz Foster (2010, p. 17), “toda viagem é uma aventura” capaz de ser lida a partir de uma sequência obediente à seguinte ordem: um aventureiro (viajante) possui uma razão objetiva e explícita (motivação declarada) para ir a determinado local (seu destino); todavia, ao sofrer diversos percalços, com desafios e provocações, descobrirá a verdadeira razão (motivação oculta, ou seja, as transformações que operam sobre ele) pela qual teve que partir.

a verdadeira razão de um aventureiro nunca envolve a razão declarada. De fato, com mais frequência que o contrário, o aventureiro fracassa em cumprir a tarefa declarada. Então por que vão e por que nos importamos? Eles vão por causa da tarefa declarada, erroneamente acreditando que essa é a missão verdadeira. Sabemos, entretanto, que a aventura é educativa. Eles não conhecem bastante o único assunto que de fato importa: eles mesmos. A razão verdadeira de uma aventura é sempre o autoconhecimento (FOSTER, 2010, p. 21).

A citação é preciosa em diversos sentidos. Primeiramente, o autor torna o termo aventura um sinônimo para viagem, e assim reforça o conceito de jornada do herói e circularidade. Ele indica, também, que o motivo pragmático da partida é desconstruído ao longo do percurso, e quanto mais se aventura, mais o viajante migra de uma percepção exterior em direção à uma subjetivação de seus motivos; com isso, a viagem se torna uma entidade que existe *per se*, que guia e educa o sujeito ao lhe mostrar o caminho em direção a si mesmo. Então, neste sentido, o trajeto físico coincide com uma jornada espiritual do viajante e, assim, ele nunca fracassa: o aparente não cumprimento da “missão” pode insinuar este insucesso na jornada; mas isto não é verdade, pois a falha nas motivações pragmáticas gera uma conquista de si mesmo – do seu corpo, da sua psique. No final, o que há é o aprendizado da autodescoberta e de seu lugar no mundo, fazendo com que a causa da partida perca o seu sentido.

Essa rotação da motivação externa inicial em transformação interna final é recorrente no imaginário da viagem, como reforça Renato Ortiz (2006, p. 25) ao interpretar a “viagem como metáfora de enriquecimento individual ou retirada do mundo. O movimento contrasta assim com a persistência dos hábitos cotidianos, com sua fixidez”. É o que também comenta Gannier (2001, p. 03):



A viagem confronta o exotismo com a introspecção: ela projeta o viajante, normalmente isolado, em um meio regido por leis diferentes, nas quais a procura de pontos de referência conhecidos é uma maneira de apreender a diferença e de gerar solidão e desorientação [...]. Isto não caracterizaria de alguma forma uma viagem de exploração? O viajante nunca pode estar certo do que vai encontrar ou do que pode ocorrer: a incerteza e o inesperado são indissociáveis de aventura. Contrariamente, nunca partimos totalmente às cegas, porque estaríamos ao menos habitados pela curiosidade. Nós nunca voltamos ilesos<sup>89</sup>.

Em última instância, o viajante parte para explorar a si mesmo, havendo um revisionismo de si e do seu local no mundo. Porém, o problema encontra-se quando os autores leem essa operação de maneira romântica, interpretando as narrativas de viagem somente a partir da ascensão, sempre indo de uma situação negativa em direção à positiva, como se o deslocar levasse o herói à superação, logo, a um patamar superior.

Mais do que uma simples fuga e busca, cremos que os impulsos de partida estão também sobrecarregados de tentações, de culpas e de movimentos forçados: nem todos os viajantes estão fora de casa por vontade própria. Por sua vez, no caso das viagens sem retorno, as mutações ritualísticas não se completam, pois o estrangeiro se encontra estagnado no meio do processo; e sem o *nóstos* de sua odisseia pessoal, o que lhe resta é a nostalgia, essa dor e sofrimento de um reingresso e reencontro adiados. Assim, muitas das vezes, mais do que o paraíso almejado, o local de instalação se torna o purgatório. Mas, mesmo quando o ritual da viagem se completa, com o *nóstos* do reingresso se concretizando, esse retorno é carregado de ansiedade e angústias, já que o abandono provisório do lar pode ser pago com a sua perda e lutos – Paul Virilio (1993, p. 15) comenta sobre tal “[...] ansiedade passageira que acomete aqueles que voltam de um longo feriado diante da perspectiva de notícias indesejadas, com o risco de arrombamento, da violação de sua propriedade”.

Sugerindo que haja expulsões que acarretam *desmotivações* na partida, bem como uma dosagem de esquizofrenia e de alucinação neste processo de transformação e autodescoberta nas viagens, então, poderíamos nos perguntar: não existiria o processo de descida e mesmo da queda abrupta nesta literatura de viagem? O viajante também não poderia ser um anti-herói?

De fato, desde o século XIX, com a literatura de viagem vinculada ao prazer e à subjetividade, vemos o viajante se tornando um anti-herói, que busca integrar o mundo a si, e não mais o contrário, como acontecia com os anteriores que queriam encontrar o seu lugar no

---

<sup>89</sup> “le voyage confronte l’exotisme et l’introspection; il projete le voyageur, souvent isolé, dans un milieu régi par les lois différentes, dans lesquelles la recherche de repères connus est une manière d’appréhender la différence et de gérer solitude et dépaysement [...]. N’est-il pas toujours en quelque manière un voyage d’exploration? Le voyageur ne peut jamais être assuré de ce qu’il va trouver ou de ce qui peut survenir: l’incertitude et l’inattendu sont indissociables de l’aventure. Inversement, on ne part jamais intièrement à l’aveuglette, ne serait-on habitué que par sa curiosité. On ne revient jamais indemne”.

mundo (BERTY, 2001). De um lado, a descoberta do mundo, do outro a descoberta de si; mas, em ambos casos, ainda há a ideia de harmonização das histórias e da História, e o que modifica é somente a posição de agente e sujeito nesta relação.

Todavia, na literatura contemporânea, a viagem é quase sempre um pretexto para se discutir as desconfortáveis identidades fluidas. Assim sendo, se o estar no mundo traz uma constante desconstrução de si, a alegoria do viajante serve para representar essas identificações problemáticas, afinal, ele é aquele estrangeiro situado fora do contexto, com seu *self* fragmentado, em ruínas, e constituído por *bric-à-brac*, posto que vive em um mundo que não é seu por direito de nascença, logo, à *l'écart* dos plenos direitos civis. Cremos que está na hora de analisarmos que o anti-heroísmo da literatura da viagem não está somente nessa subjetivação do viajante, mas também na desmotivação de uma partida forçada e na descida como resultado da jornada; ou seja, na desarmonia nessa relação viajante-mundo. Por isso, a literatura de viagem não constrói somente a utopia, mas também a distopia.

Logo, os estrangeiros se tornam a síntese do anti-herói no romance contemporâneo, pois contrariamente aos heróis trágicos que se constituíam em uma totalidade com o mundo que o circunscrevia, como comenta Luckács (2000), tais viajantes do mundo atual estão esfacelados em suas relações com as sociedades a quais se inserem ao chegar em uma territorialidade-outra. E o pior: muita das vezes, o que motiva a partida é exatamente esta fuga de um local que não lhes fazem sentir confortáveis. Inquietos aqui e lá, o estrangeiro está bem posicionado como anti-herói da nossa sociedade móvel e do não-pertencimento, afinal, “estar ‘longe’ significa estar com problemas – o que exige esperteza, astúcia, manha ou coragem, o aprendizado de regras estranhas que se podem dispensar alhures e o seu domínio sob desafios arriscados e cometendo erros que muitas vezes custam caro” (BAUMAN, 1999, p. 20).

O herói trágico atende a um chamado para uma aventura, cujos desafios lhe trarão uma ressignificação de sua vida e de suas condutas quando de retorno ao lar, ao qual “se reencaixa” para formar uma nova totalidade (FOSTER, 2010; CAMBELL, 1995). Já com os anti-heróis, as viagens estão fadadas ao insucesso e ao “desencaixe”. Paul Thérooux, em seu romance *O Grande Bazar Ferroviário: de trem pela Ásia*, poetisa ao dizer que “toda viagem é circular. Eu percorreria a Ásia, fazendo uma parábola em um dos hemisférios do planeta. Afinal, a grande viagem é apenas uma maneira de o homem inspirado tomar o rumo de casa” (THÉROUX, 2004, p. 452). É esta circularidade da viagem que os anti-heróis – estrangeiros em terras alheias, vivendo sob o estatuto de imigrantes (legais e ilegais), refugiados e exilados – não conseguem cumprir na literatura contemporânea. E mesmo no caso do estrangeiro ser um turista, cujo retorno ao lar é previsto antes mesmo da partida, esta volta é representada

como mais um fator problemático, seja porque a promessa de redenção na viagem não se cumpriu, seja porque outros descompassos emergem na relação de si com a sociedade de onde partiu e, simbolicamente, nunca mais conseguiu voltar. Se o herói é aquele que venceu em suas buscas e, por isso, a viagem possui uma circularidade física e/ou simbólica fechada, já os anti-heróis estão à deriva em buscas e fugas infrutíferas e, assim, não conseguem mais fechar o círculo – e mesmo quando conseguem fica algo meio forçado e nada harmônico com o entorno, um estranhamento, pois sua relação com a coletividade já deixou de fazer sentido: do lado do herói, a viagem de volta é também de aproximação, já para o anti-herói, o que há é sempre uma ida cujo distanciamento do lar é cada vez maior e inexorável.

Não dá mais para vincular o argumento da literatura de viagem ao prazer total, pois nem mesmo nas teorias psicanalíticas a questão da satisfação plena dos desejos é algo aceitável. Por exemplo, Freud (2010, p. 441), ao analisar sua viagem à Acrópole, fala das pessoas que “fracassam no triunfo”, designando aqueles sujeitos percorridos por um sentimento de inferioridade ou de culpa por acharem que não merecem aqueles momentos de felicidade, tendo assim dúvidas sobre a materialidade dos acontecimentos, sentindo-se estranhos e deslocados em relação a uma fração da realidade. Tal estado de descrença foi o que sentiu enquanto viajante em visita à Acrópole, pois foi incapaz de acreditar que aquele local realmente existia e, pior, que ele estava lá o vendo com seus próprios olhos. Para resumir, Freud (2010, p. 448) associa a sua viagem com certos sentimentos contraditórios:

Mas aqui deparamos com a solução para o pequeno problema de por que já em Trieste havíamos estragado o prazer da viagem à Atenas. Deve ser que um sentimento de culpa se acha ligado à satisfação de haver ido tão longe; há algo errado nisso, algo proibido desde sempre. Tem relação com a crítica da criança ao pai, com o menosprezo que toma o lugar da superestimação infantil inicial de sua pessoa. É como se o essencial no êxito fosse chegar mais longe que o pai, e querer superá-lo ainda fosse interdito.

A essa motivação geral se junta, em nosso caso, um fator particular: no próprio tema Atenas e Acrópole já se encontra uma referência à superioridade dos filhos. Nosso pai foi comerciante, não teve educação ginásial, Atenas não podia significar muito para ele. O que perturbou nossa fruição da viagem à Atenas, portanto, foi um impulso de  *piedade*  (FREUD, 2010, p. 448) [grifos do autor].

Prazer, culpa, interditos, tabus, piedade, tédio, melancolia e angústias: o sujeito carrega consigo cicatrizes que se abrem e se atualizam na viagem. Há feridas e traumas incuráveis potencializados pelo deslocamento, cuja teoria psicanalítica vai vincular aos desejos e às relações do filho com o pai e a mãe, ou seja, ao Complexo de Édipo.

Creemos que deva ser relativizada tal percepção de que a viagem é motivada pelo prazer da autodescoberta e que no final do processo há o encontro do viajante com uma versão melhorada de si mesmo. Não sendo mais o espaço discursivo da plenitude, os

incentivos à partida e as autodescobertas também estão abertas para a dor e o sofrimento: existe, ainda que na maioria das vezes ignorado pelos estudos, o desprazer na viagem. E essa perspectiva é corroborada por Urbain (2008), ao descobrir em seus estudos antropológicos a respeito dos turistas que as viagens dão errado e desandam, o que lhe faz cunhar o termo *voyages ratés* para designar a sensação de que a expectativa não foi satisfatoriamente realizada, reforçando a existência do mal-estar instalado na mobilidade. Diferentemente do herói na *viagem de aventura* de Foster (2010), cujos percalços vivenciados pelo viajante servem a uma descoberta do verdadeiro motivo da partida, o anti-herói na *voyage raté* de Urbain (2008) demonstra que nem sempre os turistas concordam com esta perspectiva, e que o que deu errado não traz aprendizados, mas chateações e irritações, não sendo então esses desvios percebidos como momentos de superação mas, sim, de falhas.

A partir de Bakhtin (2011), podemos dizer que o romance de formação (i.e. de educação) é o espaço do viajante-herói, pois há uma assimilação do tempo histórico real pela narrativa, sendo os mais complexos *Bildungsromans* aqueles em que “o homem se forma concomitantemente com o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra” (BAKHTIN, 2011, p.222) [grifos do autor]. A verdadeira formação viria do embate entre o universo privado-biográfico do homem com o mundo em transformação ao qual se insere. E como consequência dessa sua inserção no fluxo histórico e de não se alienar desta concretude mutante do mundo, o homem se (trans)forma, torna-se um outro inédito em uma versão melhorada de si. Por fim, ao falar de Rabelais, o autor resume a ideia do romance de formação ao dizer que este coloca em cena a “construção da imagem do homem em crescimento” (BAKHTIN, 2011, p.224) [grifos do autor].

Vemos que o herói trágico é aquele que participaria de um romance de formação, posto que, no final da narrativa, se integraria ao mundo que o perpassa. Mas, com esse estrangeiro anti-herói, a situação é outra: não havendo possibilidade para a redenção na harmonia, o espaço para a formação é anulado, o que nos levaria ao *anti-bildungsroman*. De um lado, as narrativas monológicas que veem o viajante como um herói em formação, cujo deslocamento serve a uma descoberta de si; do outro lado, as polifônicas do estrangeiro anti-herói, cujo deslocamento são metáforas para o descompasso homem-mundo. Retornaremos a discussão posteriormente, no capítulo subsequente.

Defendemos, então, que a viagem não é somente o espaço do *bildungsroman*, com um final moralmente positivo, mas também da anti-formação, da deformação e da não-formação: às vezes, nem o viajante se harmoniza com o mundo (como acontecia com os relatos

anteriores ao século XIX) e nem o mundo se harmoniza com o viajante (o que era um pressuposto do subjetivismo romântico). Há, então, o espaço para o descompasso nesta relação, pois cremos que na nossa sociedade dos fragmentos e de sujeitos deslocados as literaturas de viagem direcionam seus discursos para demonstrar a falta de lugar dos indivíduos e, assim, deve conciliar seus discursos de prazer com os da dor no não-pertencimento. Logo, as transformações de ascensão ou queda, percebidas pelo viajante retornado ou estagnado, poderiam representar um *anti-bildungsroman* de viagem, pois nem sempre ele sabe o que fazer com as suas autodescobertas, afinal, não ser a mesma pessoa que partiu não tem necessariamente que significar ser uma pessoa melhor e/ou que consegue operar com tais mutações.

No mais, um outro problema dessa percepção da motivação focada no prazer e na metamorfose como algo relacionado à autodescoberta de ascensão, é que a literatura de viagem se aproxima, perigosamente, de um modelo de literatura de autoajuda, como se tudo dependesse única e exclusivamente do “querer e poder” do indivíduo. Nesse modelo meritocrático e emanatório, as transformações operadas são vetorizadas pelas possibilidades intrínsecas a cada sujeito, ou seja, a viagem potencializaria - mais do que transformaria - as emoções, sensações, convicções, estados de espírito e pensamentos que já existiriam de forma mais ou menos latente no sujeito.

Não é possível perceber o viajante como o único responsável por si e agindo a partir de seu *bel prazer*, pois temos em mente que, enquanto estrangeiro, ele está em relação com as leis que vigoram nas diversas territorialidades por onde transita: há as leis que regem seu cotidiano, as que operam no trânsito permitindo ou bloqueando passagens, e as que atuam nos locais de chegada, que nem sempre coincidem com as da de partida. Essas leis, em seu sentido lato, caracterizam tanto as questões jurídicas quanto aquelas regras de convivência socialmente aceitas, disciplinantes sem, todavia, serem verbalmente professadas. A viagem nunca ocorre e acontece exclusivamente a partir das vontades individuais, havendo toda uma macro-política, uma questão de motilidade, que condiciona as motivações e transformações pessoais, por isso devendo haver “a incorporação analítica do momento fenomenológico de análise nos regimes político-econômicos, permitindo a mobilidade, assim, evidenciar a sua dupla ‘estruturação’ (Giddens, 1988)<sup>90</sup>” (D’ANDREA et al, 2011, p. 159).

Isso equivale a dizer que a *poética da viagem* também é condicionada pela *política da viagem*, pois as estruturas de poder que perpassam a mobilidade ditam parâmetros para as

---

<sup>90</sup> “The analytical embedding of the phenomenological moment of analysis into politico-economic regimes enabling mobility may thus evidence its dual ‘structuration’ (Giddens, 1988)”.

subjetivações suscitadas pelo deslocamento. O que existe são diferentes graus de motilidade vinculados a uma macro-política que ditam parâmetros para as motivações e modificações que operam na subjetividade de cada viajante. Tal capital da mobilidade não pode ser ignorado em prol de uma ênfase exagerada na poética fenomenológica: para além do prazer de uma viagem libertária e de autodescoberta focada exclusivamente no potencial do viajante, existe uma sociedade que com suas políticas dispõe sobre as possibilidades de partida, de motivações para empreendê-la e de transformações psicossociais a serem sentidas. Por isso, as viagens que aparentam ser deliberadas e voluntárias, vinculadas ao desejo e ao prazer, trazem traços de obrigatoriedade e de coerção perpassadas pela dor; sendo o contrário também verdadeiro pois, parafraseando o poeta, toda dor esconde uma ponta de prazer.

### 3.1.3. Corpo Lá(r) do viajante:

O viajante é a peça nodal nos discursos sobre a viagem, pois é ele, em sua corporeidade, que faz o deslocamento existir: seja nas (des)motivações seja nas (trans)formações, estamos falando de algo perceptível em seu corpo físico e mental, esse lugar individual cuja existência e o estar no mundo se fazem sentir.

Como nos diz Foucault (2007 [1979]), é no corpo que o poder atua enquanto discurso disciplinador. Por isso, discutir a mobilidade é refletir sobre o corpo que se move e registra os traços de sua motilidade, já que "crucial para o reconhecimento das materialidades das mobilidades é o recentramento do corpo físico como um veículo afetivo através do qual sentimos os lugares e os movimentos, e construímos geografias emocionais"<sup>91</sup> (HANNAN *et al.*, 2006, p. 14). Complementando tal perspectiva, Monika Büscher e John Urry (2009, p. 102) nos dizem que "a viagem sempre envolve movimento corporal e formas de prazer e dor. Tais corpos atuam entre sensação direta do 'outro' e várias 'topografias sensoriais'"<sup>92</sup>.

É na carne que a política da mobilidade se faz perceptível, sendo subjetivada para construir uma poética, ou seja, uma performance toda própria a respeito do sentimento de se encontrar deslocado. O corpo se torna um texto que propõe uma forma enunciativa possível, dependente de como cada viajante se posiciona em relação aos outros e às leis com as quais vai se deparando enquanto percorre o cronotopos da viagem, o que vale dizer que ele começa a ser moldado antes mesmo da partida, continuando no processo de deslocamento e se

<sup>91</sup> "crucial to the recognition of the materialities of mobilities is the recentring of the corporeal body as an affective vehicle through which we sense place and movement, and construct emotional geographies".

<sup>92</sup> "travel always involves corporeal movement and forms of pleasure and pain. Such bodies perform themselves in-between direct sensation of the 'other' and various sensescapes".

estendendo ao local de chegada e instalação, bem como após o retorno ao ponto inicial (quando tal volta circular acontece, o que nem sempre, como já vimos, é o caso).

Parece-nos que nossa sociedade atual pede um corpo-móvel, que obedeça à política do fluxo e da maleabilidade, que esteja perpassada por diversas motilidades. Nessa perspectiva, o corpo do viajante pode ser adotado como metáfora da nossa contemporaneidade, pois sendo uma “casa-móvel”, ele negocia constantemente entre as instâncias do lar e do lá, e constrói em si o que definimos como lá(r). O corpo lá(r) seria a tensão dualística do trânsito registrada na mente, espírito, físico e linguagem do viajante; ou seja, esta prática de arquivar em si as poéticas e políticas da mobilidade, os rastros dos diversos lares construídos em trânsitos provisórios ou permanentes, precários ou ostentatórios. Com isso, seu corpo lá(r), local limítrofe de inscrição e escrita da mobilidade, é o lugar do reconhecimento e do estranhamento, é o inquietante familiar - o *unheimlich* freudiano.

Através do processo contínuo de *des-re-territorialização* (HAESBAERT, 2011), o corpo lá(r) do viajante cria vínculos rizomáticos entre as memórias das diversas territorialidades por onde transita e habita: são redes de memórias que lhe assombram, com suas lembranças de estar “em casa” e vinculadas principalmente à infância, a momentos de rituais de passagem (casamentos, festas, diversas cerimônias) e de camaradagem (discursos da amizade). Enfim, o corpo do viajante é uma relação complexa entre deslocamentos e ancoragens, o lá e o lar, afinal, “é vital a ideia de que o indivíduo que emigra se encontra constantemente *a meio caminho* entre duas referências: a da terra de origem e a da terra de destino” (CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO *in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016, p. 09) [grifos dos autores].

Também podemos ilustrar tal situação com a fala de Cornejo Polar (2000, p. 304) a respeito da situação ambígua do migrante:

Minha hipótese primeira tem a ver com a suposição de que o discurso migrante é radicalmente descentrado, enquanto se constrói ao redor de eixos vários e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e contraditórios, de uma forma não dialética. Acolhe não menos de duas experiências de vida que a migração, opostamente ao que se supõe o uso da categoria mestiçagem, e em algum sentido no conceito de transculturação, não tenciona sintetizar um espaço de relação harmônica; imagino, ao contrário, o que o lá e o aqui, que são também o ontem e o hoje, reforçam sua aptidão enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes e até - se prefere, exagerando as coisas - esquizofrênicas. Contra certas tendências que querem ver na migração a celebração quase apoteótica da desterritorialização, considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala. É um discurso duplo ou multiplamente situado.

Em maior ou menor intensidade, o que Cornejo Polar (2000) e Chiarelli e Oliveira Neto (2016) dizem a respeito do imigrante/emigrante pode ser expandido para interpretar a situação de quaisquer tipos de viajantes, pois todos eles estão “[...] longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma 'chegada' sempre adiada” (HALL, 2003, p. 415). Esse é o sentido e sentimento do corpo lá(r).

Propomos que a crítica de uma literatura de viagem deva constituir categorias de análise do corpo lá(r) e, assim, sugerimos dois quartéis contextuais da mobilidade que recaem sobre o viajante, com as quais ele se confrontará e que deixarão traços em sua corporeidade. No primeiro quartel, temos os termos dinheiro-bagagem-transporte-documentação que são situações pragmáticas que perpassam o deslocamento e que materializam uma política da mobilidade. Já no segundo quartel temos os conceitos de terra-violência-sexualidade-linguagem, caracterizando uma poética da mobilidade, um processo simbólico que evidencia a situação do viajante enquanto estrangeiro que subjetiva tais experiências de trânsito.

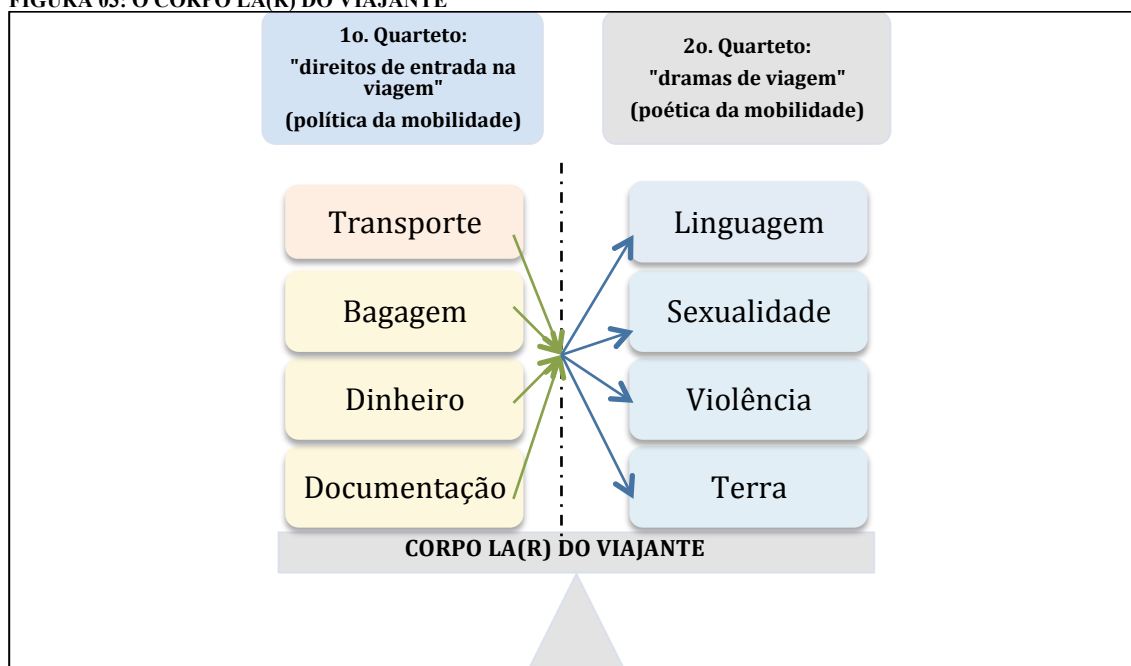
No primeiro quartel, percebemos que o viajante se vê obrigado a acatar uma exterioridade que lhe impõe alguns obstáculos, limites e formas de comportamento, sendo por isso questões representativas de uma política da mobilidade. Assim, ele está condicionado a certos rigores financeiros e tecno-burocráticos que deve acatar. Por isso, tal quarteto caracteriza os “direitos de entrada na viagem”; e por estarem acopladas ao corpo do viajante e serem percebidas em suas concretudes objetivas, com contornos e limites mais ou menos definidos, tornam-se materiais vetorizados construtores de afastamentos e aproximações, de presenças e ausências *vis-à-vis* aos outros considerados como seus semelhantes ou diferentes.

Por seu turno, o segundo quartel é consequência desse primeiro, sendo, então, a incorporação subjetiva pelo viajante dos “direitos de entrada na viagem”. Uma vez em trânsito e reagindo ao dinheiro-bagagem-documentação-transporte, o indivíduo sente as ausências e presenças que o deslocamento lhe impõe, e assim se reposiciona enquanto sujeito viajante, ou seja, adota e subjetiva em seu corpo a situação de ser estrangeiro, constituindo para e em si uma poética da mobilidade. Por isso, o segundo quarteto é por nós denominado como sendo os “dramas do estrangeiro”, e por estarem inseridos e internalizados em seu corpo, constituem elementos sem contornos bem definidos, caracterizando o apagamento/embaçamento das fronteiras e a hibridização entre presenças-ausências, semelhantes-diferentes.

Esquemáticamente, podemos definir que o corpo do viajante registra a mobilidade a partir das categorias supramencionadas, e assim teríamos:



FIGURA 03: O CORPO LÁ(R) DO VIAJANTE



FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Na constituição do seu lá(r), os “dramas do estrangeiro” são as subjetivações reativas aos “direitos de entrada na viagem” que se encontram acoplados ao seu corpo do viajante. Com isso, o corpo lá(r) é constituído na dialética entre a materialidade objetivada da mobilidade e a sua subjetivação pertencente ao domínio do ser estrangeiro. Vemos que o seu corpo se molda na dubiedade entre *estar* viajante e *ser* estrangeiro, demonstrando mais uma vez como esses dois termos se tornam interdependentes. Dito de outra maneira: o indivíduo que age enquanto viajante se torna, concomitantemente, a partir do deslocamento, um estrangeiro, um sujeito estranho ao local por onde transita. Sendo faces de uma mesma moeda, de um mesmo corpo lá(r), a denominação “direito de entrada na viagem” aponta para o afastamento do local de partida e para uma política da mobilidade, enquanto os “dramas do estrangeiro” indicam o sentimento de não pertencimento ao local de chegada/de trânsito e insinuam uma poética da mobilidade ao levar para a zona de contato e de indefinições as categorias de distância e proximidade.

O primeiro quartel na constituição do corpo lá(r), como dissemos anteriormente, é composta de elementos que se acoplam externamente ao viajante e que representam fatores que materializam uma política da mobilidade. Assim, dinheiro-bagagem-transporte-documentação ditam a permuta autorizada e selecionada entre o lá e o cá: quem pode ir, para onde, levando o quê e de que forma?

Toda viagem gera algum tipo de investimento financeiro para que se possa colocar em marcha as engrenagens da partida e as vivências no local de chegada. A questão do dinheiro

envolvido e possível de ser levado é perpassada por reflexões sobre os câmbios entre as diferentes moedas (a de lá e a de cá) e define até mesmo as principais categorias de viajante: o turista é aquele que promove a circularidade do deslocamento com todo o custo bancado a partir do dinheiro gerado no seu local de residência, servindo-se de saques bancários e cartões de crédito cujas faturas chegam em sua casa para onde retornará no final da jornada; por sua vez, o imigrante/refugiado/exilado é aquele que parte com algum dinheiro mas que no local de chegada também deverá trabalhar para gerar mais recursos financeiros para se sustentar e, muitas das vezes, também ser enviado para os seus familiares. Com isso, profissionalmente, o turista é aquele cuja viagem não problematiza o tipo de trabalho que exerce, enquanto o imigrante/refugiado/exilado vê sua mobilidade agindo sobre sua carreira profissional, em grande parte impondo trabalhos subalternos, todavia irrecusáveis, posto que necessários à geração de recursos financeiros (e.g. imigrantes que eram professores antes da partida e após se instalarem em outra territorialidade passam a trabalhar como garçons, faxineiros, etc.).

No mais, tendo que estar documentado, o viajante deve construir um corpo burocraticamente autorizado ao movimento e, nesse sentido, está sujeito à legalidade ou à clandestinidade do seu trajeto – “a vivência do imigrante e do estrangeiro sempre esteve atravessada pela presença de papéis: vistos, certidões, assinaturas, autorizações, questionários” (CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO *in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016, p. 07). O passaporte e/ou a carteira de identidade são símbolos daqueles obrigados a provarem sua existência legal e, principalmente, seu direito de estar naquele local almejado.

Já no espaço de sua bagagem<sup>93</sup>, o viajante carrega consigo aquilo que considera necessário ou referencial na construção de seu pertencimento, afinal, “os materiais também estão em movimento, muitas das vezes carregados pelos corpos de forma visível, clandestinamente ou inadvertidamente<sup>94</sup>” (HANNAN *et al*, 2006 , p. 02); ou seja, são objetos e mesmo animais domésticos que ele leva consigo e que compõem esses lastros de referencialidades do lar deixado para trás, para sempre ou provisoriamente, e que servirão para construir sua terra no estrangeiro. Mas, havendo um retorno ao ponto de partida, as malas são reorganizadas: alguns itens são abandonados, enquanto outros são incorporados à

---

<sup>93</sup> O enfoque no sujeito da mobilidade nos faz perceber que todas as discussões devem colocar em evidência os personagens principais e/ou narradores que se encontram em trânsito. Desta maneira, não excluimos que a mobilidade também possa ser de ideias, objetos, animais etc.; mas estes elementos nos interessam a partir do momento em que estejam acoplados a um sujeito viajante: é o ser humano, em sua mobilidade, que estrutura as demais categorias narrativas e que promovem, através de seu corpo e de suas bagagens, o movimento de outros seres e bens materiais e imateriais, acarretando atos de hospitalidade, de hostilidade e de transculturação.

<sup>94</sup> “materials too are on the move, often carried by moving bodies whether openly, clandestinely or inadvertently”.

bagagem, tais como os presentes (*souvenirs*) e as encomendas. Todavia, bagagem não se refere somente ao que vai na mala ou na mochila do viajante, apontando também para aquilo que ele carrega no bolso da calça ou do casaco, nas mãos ou mesmo dentro do seu próprio corpo, sejam esses objetos legalmente permitidos ou clandestinamente contrabandeados.

Por sua vez, se há a viagem, existe um meio de transporte envolvido que condiciona tempo, velocidade e comportamentos no deslocamento. Nos terminais de embarque e desembarque são construídos os momentos de despedidas e de agregação (afinal, histórias de partidas e chegadas tendem a ocorrerem em aeroportos, estações ferroviárias, na porta da casa e em rodoviárias). Todavia, em nossos estudos, o transporte tem seu significado expandido, para assim abarcar um modelo de comunicação construído por intermédio das tecnologias de presença e ausência, sendo então aquilo que leva o viajante até outros locais (carros, ônibus, aviões, barcos, tênis, bicicleta etc.) bem como aqueles aparelhos e sistemas que lhe possibilitam conectar-se à distância com quem ficou para trás (cartas, telefonia, internet, etc.). Transporte é interpretado como meio de comunicação que constrói distâncias e aproximações:

A vida social envolve processos contínuos de mudança entre estar presente com os outros (no trabalho ou em casa, como parte de lazer, e assim por diante ) e estar distante daqueles outros. E, no entanto, quando há ausência física, pode-se imaginar presenças dependente de múltiplas conexões. Toda a vida social, do trabalho, da família, da educação e da política, pressupõe relações de presença intermitente e modos de ausência, dependendo em parte de múltiplas tecnologias de viagens e comunicações que movem objetos, pessoas, ideias, imagens em diferentes distâncias. A presença é, portanto, intermitente, realizada, *colocada em prática* e sempre interdependente com outros processos de conexão e comunicação<sup>95</sup> (BÜSCHER et URRY, 2009, p. 101).

Enfim, os transportes servem para afastar fisicamente as pessoas, mas também existem tecnologias que veiculam uma aproximação virtual, feita à distância a partir da imaterialidade dos fluxos de comunicação.

Já o segundo quarteto, o dos “dramas do estrangeiro”, temos como ponto inicial as discussões de Derrida (2003) a respeito da hospitalidade e de Freud (2010) sobre o mal-estar na civilização. Com isso, terra-violência-sexualidade-linguagem dizem respeito à poética da viagem, ou seja, como o viajante negocia e experimenta seu direito à existência em relação às alteridades com as quais ele se depara ao longo do percurso, ou em relação aqueles que ele

---

<sup>95</sup> “Social life involves continual processes of shifting between being present with others (at work or at home, as part of leisure, and so on) and being distant from those others. And yet when there is physical absence, there may be imagined presence depending upon multiple connections. All social life, of work, family, education and politics, presumes relationships of intermittent presence and modes of absence depending in part upon multiple technologies of travel and communications that move objects, people, ideas, images across varying distances. Presence is thus intermittent, achieved, performed and always interdependent with other processes of connection and communication”.

considera seus semelhantes e que deixou quando decidiu partir (ou que partiram com ele, formando a sua *entourage*).

A linguagem tem a ver com uma gama de negociações e incorporações que o estrangeiro realiza na sua língua a partir daquela do outro. Mas também é uma compreensão sobre as alterações no corpo físico e gestual do viajante, afinal, a linguagem engloba toda uma forma de se expressar que também está presente na maneira como ele se veste, gesticula e imprime marcas físicas em si mesmo, tais como as tatuagens e cicatrizes. Como veremos posteriormente, é ainda pela linguagem – nossa ou dos outros – que ocorrem os segredos e confissões das viagens, ou seja, estratégias de posicionamento discursivo pautadas no que e como falar sobre si.

Sem dúvida, a língua, principalmente nas mobilidades internacionais, se impõe como uma problemática maior para os viajantes, pois como nos diz Derrida (2003, p. 15):

A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale a nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo ente nós? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que isso implica, se nós já compartilhássemos tudo o que se compartilha com a língua, o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia, a propósito dele, em asilo e em hospitalidade?

Já a violência é sintomática das problemáticas físicas e simbólicas sofridas pelos estrangeiros, podendo ser um ato verbal de xingamento ou traição até os físicos que culminam com o falecimento. Campanhas de *tourists go home* ou o extremismo de grupos xenófobos são situações com as quais o estrangeiro se depara e tem que lidar, desviando de injúrias, difamações, preconceitos velados e abertos, agressões que marcam. E compilando todas as formas de violência, surge o medo da morte que perturba o *nóstos* do viajante, transformando em pesadelo o seu sonho de reingresso ao lar: morrer fora de casa, ou pior ainda, ser enterrado longe da casa-mãe, é a cristalização do estado de ausência, é a passagem interdita do estar para o ser viajante, a certeza do não retorno. Mas morte também tem a ver com o não poder enterrar e/ou visitar os túmulos dos seus entes que faleceram à distância, constituindo a violência-agrídoce das saudades e memórias de outros lares (pessoas) por onde passou e se instalou. A agressão, então, impregna o corpo do estrangeiro, pois traz a percepção da presença em terras da alteridade e, ao mesmo tempo, a sensação do hiato que o separa dos seus, constituindo o luto à distância.

Por seu turno, a sexualidade atinge diretamente as discussões relativas à construção de gênero e aos comportamentos afetivos que o estrangeiro desenvolve ao longo da viagem.

Foucault (2007 [1979], p. 147) argumenta a respeito da relação entre corpo e sexualidade, e nos diz que:

É preciso, em primeiro lugar, afastar uma tese muito difundida, segundo a qual o poder nas sociedades burguesas e capitalistas tenha negado a realidade do corpo em proveito da alma, da consciência, da idealidade. Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder... Qual é o tipo de investimento do corpo que é necessário e suficiente ao funcionamento de uma sociedade capitalista como a nossa? Eu penso que, do século XVIII ao início do século XX, acreditou-se que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, constante, meticuloso. Daí esses terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias... E depois, a partir dos anos sessenta, percebeu-se que este poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo. Descobriu-se, desde então, que os controles da sexualidade podiam se atenuar e tomar outras formas... *Resta estudar de que corpo necessita a sociedade atual...* [grifo nosso].

Alguns autores, como Krippendorf (2003), dizem que os viajantes, em terras estranhas, ao estarem mais relaxados em seus vínculos sociais, permitem-se comportamentos sexuais e de violência que não estariam autorizados em seus lares. Assim, viajar é também ampliar, para alguns e em determinadas situações, experiências sexuais e amorosas que fogem daquelas rotineiras, o que torna a viagem um momento carnavalesco bakhtiniano, construindo um tempo-espaço autorizado à libertação das pulsões promotoras do mal-estar civilizatório discutido por Freud (2010). Essa questão, retornaremos na sequência.

Por sua vez, a terra é a domesticação do espaço da alteridade, em outro sentido, diz respeito a como o viajante constrói enclaves e ancoragens, delimitando para si um espaço simbólico que ele se apropria como “coisa sua”, dando-lhe um valor de casa ao qual passa a girar ao redor. Definido enquanto local de pertencimento e gravitação nestas cidades e rotas lhe que acolhem, a terra pode se tratar desde de um quarto de hotel, passando pelo aluguel de um apartamento, o próprio ambiente do carro usado no deslocamento e até mesmo os sem-teto que domesticam trechos de calçada, etc.

São esses dois quartetos que constituem a dialética ausência e presença, embaralhando as fronteiras entre o lar e o lá, possibilitando-nos então falar do corpo lá(r) do viajante-estrangeiro, esse local próprio onde a motilidade se faz presente em diversos traços que arquivam uma política e uma poética da mobilidade. A literatura de viagem deve buscar verificar, na narrativa, a presença e a ausência desses elementos que operam sobre o personagem em trânsito, pois são em seus corpos que se constroem tais dialéticas que articulam diversas territorialidades e sentidos de (des)pertencimento.

Mas, para que ocorra a constituição do corpo lá(r), o viajante deve estar em relação com a alteridade. É somente a partir do outro que ele se constitui enquanto sujeito do trânsito.

Enfim, e dito de outra maneira, a viagem impõe a presença corporal de diferentes atores, com os quais o viajante deve interagir; e assim procedendo, em uma percepção de ambivalência, ao buscar para si um local de enunciação acaba também por posicionar esses outros com quem se encontra e de quem se afasta ao longo de determinados ambientes simbolicamente demarcados, definidos como de hospitalidade e sobrepostos às zonas cronotópicas.

Tal corpo móvel do estrangeiro precisa das alteridades para se construir na viagem, posicionando-se para negociar sua existência e digladiando para situar esses outros que o interceptam. É somente a partir do confronto com aqueles, percebidos por ele como seus semelhantes ou seus diferentes, que esta corporeidade lá(r) é constituída; afinal, são os outros da viagem que lhe fornecem as percepções de distância e de proximidade referentes a um epicentro julgado como ponto inicial de seu movimento.

Por isso, o predicado da mobilidade são os encontros e as separações, existindo sempre uma alteridade que perpassa os atos de deslocar, frequentar e viver em uma territorialidade diferente daquela considerada como constituinte da casa materna. Como nos diz Augé (2010, p. 15), a mobilidade “corresponde ao paradoxo de um mundo onde podemos teoricamente tudo fazer sem deslocarmo-nos e onde, no entanto, deslocamo-nos”; ao que complementamos com a percepção de Ortiz (2006, p. 28), quando ele afirma que “deslocar-se significa tomar conhecimento daqueles que diferem de um ‘nós’” (ORTIZ, 2006, p.28).

A mobilidade é uma relação de presenças e ausências, e por isso a importância do outro – considerado diferente ou semelhante – a partir do qual nos posicionamos, seja nos afastando seja nos aproximando. É no outro que o viajante se constrói enquanto estrangeiro, sendo tal alteridade aqui definida a partir de 5 principais personagens arquetípicos que entendemos como agentes da viagem: i. residentes do local de chegada e do trânsito, ii. prestadores de serviço que perpassam a mobilidade, iii. outros viajantes encontrados no caminho; iv. os companheiros de viagem (a *entourage*); v. os “deixados para trás”. Diferentemente da percepção tradicional que interpreta a literatura de viagem pela ótica quase exclusiva do viajante, cremos que esses outros personagens também participam do processo de construção da experiência da mobilidade, surgindo ao redor e a partir do centro gravitacional construído pelo viajante da narrativa.

Tradicionalmente, o duplo (i.e. espelho) do viajante é representado pelos residentes dos locais por onde ele transita. Sendo normalmente construído discursivamente enquanto o outro-exótico, tais moradores dos caminhos percorridos são julgados, analisados, postos em comparação pelo viajante que se posiciona enquanto detentor do discurso – o narrador – em tais tipos de literatura.

Todavia, a categoria dos “residentes do local de chegada e do trânsito” não é tão fixa e homogênea como as palavras “autóctones ou nativo<sup>96</sup>”, utilizadas por alguns pesquisadores, como Mário Carlos Beni (2001) e Yi-Fu Tuan (1980), possam sugerir: se, por um lado, os residentes definem todos aqueles que moram nas territorialidades consideradas de passagem pelo viajante, por outro lado, podem ser desde alguém que nasceu e nunca saiu dessas terras ou até mesmo viajantes que se sedentarizaram nessas paragens (como é o caso dos imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores sazonais, etc.). Inclusive, os viajantes que se estabeleceram em determinado território, tornando-se moradores, geralmente constituem uma “base avançada” para a atração de outros parentes, amigos ou conhecidos, sendo assim percebidos enquanto anfitriões que ajudam os recém-chegados a se instalarem, construindo com este movimento o que Rogério Haesbaert (2011) definiu como “território-rede”, ou seja, um enclave étnico-nacional dentro da territorialidade dos países que acolheram tais grupos de imigrantes/refugiados/exilados.

Por isso, a crítica de uma literatura de viagem deve tomar cuidado para não nivelar os residentes a partir de um olhar exótico generalista, pois os grupos não são coesos, passivos, homogêneos e imutáveis como tradicionalmente o viajante-narrador os percebe em seus relatos. Afinal, como nos diz Simmel (1983, p. 98), “a coesão interna diminui na medida em que seu volume aumenta”. Tais grupos residentes não constituem “A” comunidade, ou seja, uma massa homogênea de anfitriões; e muito menos podem ser compreendidos como o lado passivo das relações, sujeitando-se a todos os abusos dos visitantes sem colocar em práticas mecanismos de defesa e manipulação daqueles que chegam pedindo hospitalidade.

Por seu turno, os prestadores de serviço da mobilidade são todos aqueles que fornecem aparatos técnicos e burocráticos que suportam os viajantes: vão desde operadores que trabalham nos meios de transporte e paradas de estradas, passando por agentes de imigração, policiais, cambistas, hoteleiros, agentes de viagem, atravessadores ilegais de fronteiras, etc. Percebemos que tais prestadores visam intermediar as relações entre os viajantes e as zonas territoriais por onde eles transitam, e por isso também constituem grupos heterogêneos tanto em suas especialidades técnicas (áreas de trabalho) quanto em suas origens (onde se localizam e de onde vieram).

Não nos cabe, neste momento, discutir todas as especificidades dos “prestadores de serviços”, porém é válido observar que diversas articulações devem ser realizadas para

---

<sup>96</sup> Ambos os termos são problemáticos para se referir aos residentes de uma determinada localidade, pois constroem identidades comunitárias essencializadas e naturalizadas: autóctones / nativos x alienígenas / estrangeiros; os de dentro x os de fora.

compreender as relações que eles engendram, por um lado, com os visitantes e, pelo outro, com os territórios e seus residentes. Para Santana (2009), tais prestadores de serviço desenvolvem uma “cultura profissional” e, assim, eles não trazem para a sua relação com os viajantes as suas individualidades e socializações do cotidiano, mas, sim, uma formalidade burocrática que tende a ser neutra – é uma zona de contato que aplaina e poda as especificidades individuais e culturais que poderiam gerar pontos de conflito, pondo em cena uma “hospitalidade comercializada” regida por códigos de ética que regulamentam as transações. Isso nos leva a levantar a indagação sobre a origem desses trabalhadores, posto que muitas das vezes eles emergem daquela categoria “residentes do local de chegada e do trânsito” anteriormente comentada.

Por sua vez, quando um viajante encontra outros viajantes, estamos pensando naqueles sujeitos que se reconhecem enquanto tais, cujos caminhos se cruzaram (provisoriamente ou de forma mais duradoura) em um mesmo tempo-espço, quando ambos sabem que não pertencem àquele local de encontro fortuito. Nesses encontros entre viajantes que não se conheciam até então, constroem-se narrativas que buscam comparar experiências, compartilhar opiniões e buscar diferenças em suas mobilidades. Como analisamos em trabalho anterior, referente à obra *O Grande bazar ferroviário*, de Paul Thérout:

O convívio com os demais passageiros se transmuta em narrativas fragmentadas sobre a vida alheia, pois estes (como o nome sugere) passam, e aqueles que conversam conosco nos fazem conhecer somente partes estilhaçadas de suas vidas, aqueles trechos estrategicamente selecionados (e inventados) que nos contam: são memórias, planos para o futuro e sensações presentes que passam a ser ditos e ouvidos – relatos interrompidos no constante sobe e desce de interlocutores pelas estações do caminho (FOIS-BRAGA, 2011, p. 10).

Tais viajantes que se encontram ao longo do caminho são normalmente desconhecidos que convivem em alguns momentos rápidos, fragmentados, que buscam semelhanças nas experiências ou pontos de apoio para gerar distinções. Outras vezes, desejam se reconhecer e criar redes de solidariedade provisórias ou mais permanentes, sendo, então, desconhecidos que compartilham interesses: eles são os viajantes que se opõem e “enfrentam” conjuntamente a alteridade.

Já os companheiros de viagem, diferentemente desses outros encontrados dispersos pelo caminho ou no destino, são aqueles que acompanham o viajante ao longo da sua jornada, compartilhando com ele experiências de mobilidade e assim formando uma *entourage*. Obviamente, a mobilidade pode ser um ato individual, de um deslocamento solitário; todavia, nem sempre é esse o caso, e assim o viajante parte em companhia de conhecidos, familiares ou mesmo desconhecidos, constituindo nesse pequeno grupo móvel uma rede de



solidariedade, uma vez que todos têm contato com todos. Porém, grupos pequenos são mais radicais do que os grandes (SIMMEL, 1983), ou seja, o corpo social móvel, ao servir como estrutura de apoio e comunhão de experiências, também atua como regulador de comportamentos, constituindo um panóptico que cria fronteiras entre o permitido e o vetado, trazendo à viagem determinadas regras e leis que governam a moralidade do local de partida.

Não estando sozinho em seu deslocamento, o viajante ergue ao redor de si uma barreira de semelhantes que operam como amortecedores e filtros na sua relação com a alteridade encontrada ao longo do caminho. Se, por um lado, estes grupos não são compostos somente por indivíduos que se veem como semelhantes, por outro lado, é inegável que todos possuem um mesmo propósito e, por isso, compartilham alguns graus de proximidade – voluntária ou forçada – que interferem na prática da mobilidade.

Finalmente, os “deixados para trás” são todos aqueles percebidos pelo viajante como seus semelhantes, sendo pois os parentes e amigos que não estão em deslocamento, deixados provisoriamente, ou talvez para sempre, sozinhos e privados de sua presença física. São personagens da viagem pouco mencionados, mas que possuem uma presença concreta ou espectral na literatura de viagem, uma vez que a sensação de distanciamento de casa é percebida pelo viajante *vis-à-vis* aos seus iguais ancorados na zona de partida. Por isso, eles causam reações esquizofrênicas no viajante: se alguns problemas de relacionamento com parentes e amigos são motivos para a partida, por outro lado, há o receio do desamparo ou mesmo da morte destes próximos que se encontram fisicamente distantes.

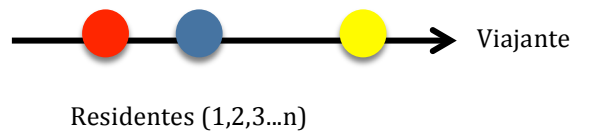
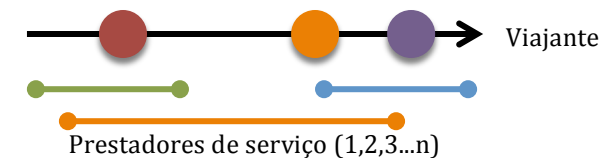
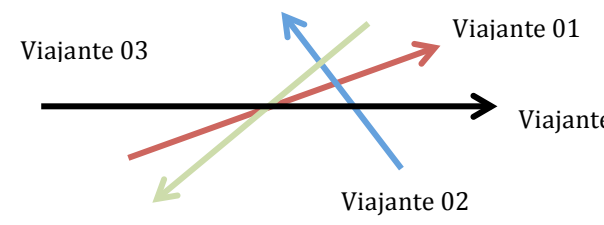
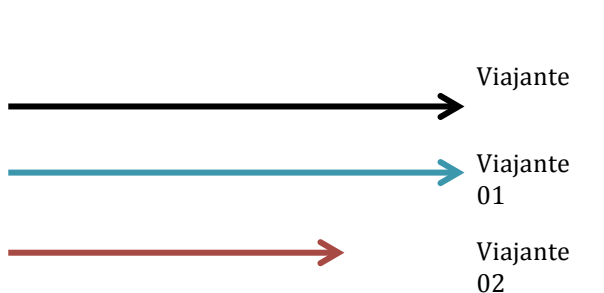
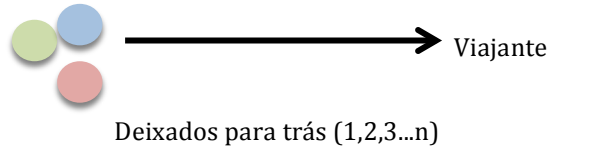
Por sua vez, para estes que ficam, o ato de despedida dos que partem pode vir simbolicamente carregado do ritual da morte e da separação do corpo velado: o protesto, a dor, o desespero, o luto e o afastamento sentimental (conformismo) são sensações experimentadas por parentes e amigos em uma despedida para a viagem (LEED, 2008). Em sua análise original que toma em consideração aqueles que ficam, Leed (2008) sugere que a viagem é a criação da descontinuidade: para o que partiu há a individualização de seu corpo; para os que ficaram resta a “angústia da separação” presente no ritual de morte.

Esses cinco personagens arquetípicos são constituídos e posicionados tempo-espacialmente a partir das relações que estabelecem com o viajante principal, considerado enquanto foco da análise. Em outros termos: a existência deles deriva da presença do viajante, que se torna o centro de gravitação da narrativa pertencente à literatura de viagem.

Mais uma vez servindo-nos de uma percepção visual, vemos abaixo os seguintes posicionamento desses personagens *vis-à-vis* ao estrangeiro tido como estrutura axial. Percebemos, na imagem, que os encontros são sempre uma interação pontual ou prolongada,

presencial ou à distância, ocupando sempre uma daquelas quatro zonas anteriormente mencionadas como constituintes da literatura da mobilidade.

FIGURA 04: PERSONAGENS DA NARRATIVA *VIS-À-VIS* AO VIAJANTE PRINCIPAL

Personagens	Relação tempo-espacial com o viajante principal	Zonas de relacionamento
Residentes	 Residentes (1,2,3...n)	Os residentes são pontos estagnados, centrados nas zonas B, C e D.
Prestadores de serviço	 Prestadores de serviço (1,2,3...n)	Os prestadores de serviço podem ser pontos estagnados ou em movimento, perpassando todas as quatro zonas (A,B, C e D).
Outros viajantes	 Viajante 03 Viajante 01 Viajante Viajante 02	Os demais viajantes, com os quais o viajante principal se encontra, estabelecem pontos nodais de contato que perpassam as zonas B, C e D.
Companheiros de viagem ( <i>Entourage</i> )	 Viajante Viajante 01 Viajante 02	Os companheiros de viagem encontram-se emparelhados com o viajante principal ao longo de todo o trajeto. Mas isso não significa que não possa haver casos desviantes, como os de retorno antecipado, de permanência no local de chegada ou de sumiço
Os “deixados para trás”	 Deixados para trás (1,2,3...n)	Os deixados para trás estão vinculados à zona A; estando fisicamente afastados do viajante a partir do momento em que este entra na zona B.

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

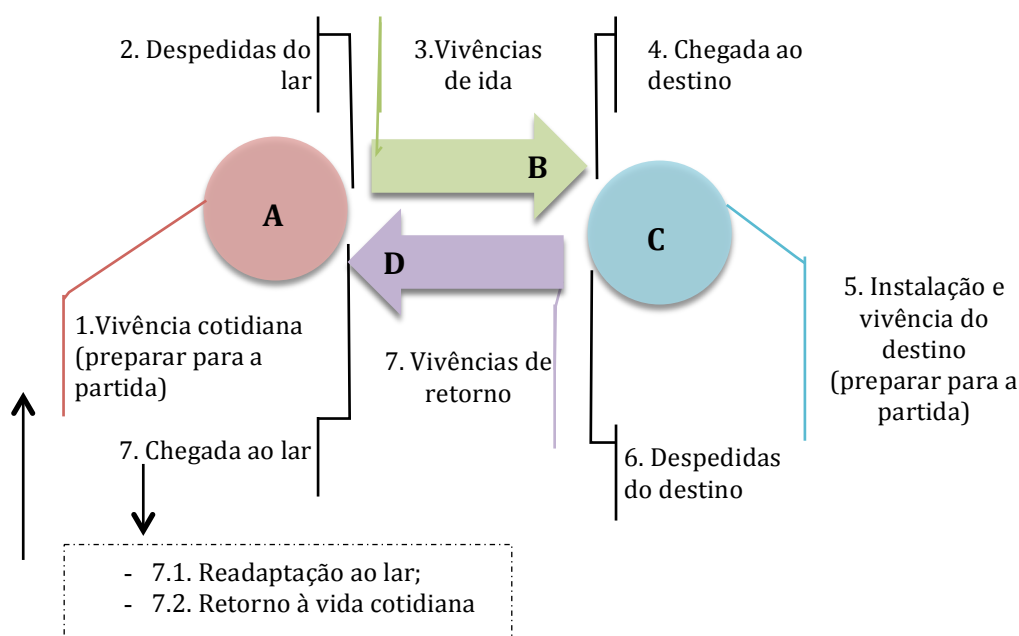
Tais formas de posicionamento do viajante em relação aos outros agentes nos leva à problemática sobre os relacionamentos, as interações e a hospitalidade que perpassam as narrativas de viagem.

Mais uma vez, esses discursos sobre a hospitalidade nas viagens tendem a se concentrar na relação do viajante com os residentes, em que aquele se torna hóspede e esses anfitriões; em alguns casos, principalmente nos estudos de turismo, percebe-se também as discussões a respeito dos prestadores de serviço. Todavia, como já viemos ressaltando, não podemos ignorar os demais personagens arquetípicos elencados como “outros viajantes”, “companheiros de viagem” e os “deixados para trás” que, diferente dos dois estudados com

certa frequência, nem sempre se posicionam como uma alteridade estranha, sendo julgados pelo viajante como seus semelhantes ou na fronteira de um outro suportavelmente próximo.

Como demonstramos na figura acima, os encontros do viajante com os demais personagens arquetípicos da viagem – percebidos por ele enquanto uma alteridade semelhante ou próxima – concretizam-se em determinadas zonas espaciais. Enfim, se entendermos que a hospitalidade é uma performance, que coloca em interação dois ou mais agentes, logo, existem momentos em que tais interações são mais fortes, levando à cena determinados tipos de agentes “pertencentes” a certas zonas ABCD da mobilidade. Nessa perspectiva goffmaniana, a hospitalidade é por nós analisada enquanto um drama que se molda às possibilidades cênicas à disposição dos atores envolvidos, sendo estes os viajantes e seus personagens derivados.

**FIGURA 05: ETAPAS DA VIAGEM E MOMENTOS DE TENSÃO NA HOSPITALIDADE**



**FONTE: PRÓPRIO AUTOR**

Esses momentos das viagens se tornam concretos e tomam formas a partir das ações interacionais vivenciadas pelos personagens em diferentes ambientes: aeroportos, casas, ruas, barcos, comércio etc. Por isso, as zonas ABCD estão sobrepostas por aquilo que definimos como ambientes da hospitalidade.

Para Luiz Octávio de Lima Camargo (2004) são em número de quatro esses ambientes<sup>97</sup> da hospitalidade, sendo cada um deles regido por suas próprias regras condicionantes da relação entre hóspedes (o viajante foco de análise) e os anfitriões (os demais personagens supramencionados): a doméstica, a pública, a comercial e a virtual. Para cada um deles, as ações da hospitalidade – receber, hospedar, alimentar e entreter – ocorrem de determinada maneira, obedecendo às morais que constroem tais ambientes onde a hospitalidade é exercida. Com isso, o autor analisa a hospitalidade dentro dos critérios de performance, traçando ações e ambientes sociais à sua realização.

Embora sejamos a favor das categorias ambientais, e concordemos com o autor quando ele afirma que “tanto a hospitalidade comercial como a hospitalidade pública nutrem-se da mesma matriz, a hospitalidade doméstica” (CAMARGO, 2004, p. 44), o termo virtual, talvez devido a seu uso excessivo vinculado à Internet, não nos parece o mais adequado para designar as relações à distância mediada por qualquer aparato tecnológico (tais como telefones, internet, cartas, etc.). De qualquer forma, a hospitalidade virtual perpassa as categorias de (i)mobilidade comunicacional, virtual e imaginária apresentadas anteriormente e proposta por Brüscher e Urry (2009). No mais, Camargo (2004), ao definir os quatro ambientes da hospitalidade, parece não perceber que a virtual não pode existir isolada, em si mesma. Em outros termos: a hospitalidade virtual, constituindo mais uma rede de fluxos do que uma área demarcada para sua performance, se apoia nos outros três ambientes onde se situa o corpo do hóspede e do anfitrião (e.g. telefonar da rua e atender a ligação em casa são situações que impõem performances relacionais distintas).

Por outro lado, achamos limitadoras essas quatro ações propostas pelo autor (por que não há o despedir-se e o presentear, por exemplo?). Viviani Xanthakos (2009, p.03) ao estudar as cenas típicas de hospitalidade doméstica que estruturam a *Odisséia*, de Homero, comenta que na Grécia Antiga a acolhida do estrangeiro era uma obrigação imposta por Zeus aos mortais, e “as cenas de hospitalidade, segundo a divisão feita por Edwards, seguem em geral o seguinte padrão: chegada e recepção do hóspede, banho, refeição, reconhecimento e entretenimento [na qual o hóspede supostamente se dá a conhecer e distrai o anfitrião com suas narrativas], retirada para a noite, partida e presentes” (XANTHAKOS, 2009, p. 03) [inserção nossa]. A pesquisadora demonstra que a hospitalidade doméstica é ritualística, e

---

<sup>97</sup> Autores, como Camargo (2004), utilizam o termo “espaços da hospitalidade”. Todavia, como já utilizamos a palavra espaço para nos referirmos às quatro zonas constituintes da viagem, aqui adotaremos o conceito de “ambiente”. Desta maneira, criamos uma distinção nas discussões ao mesmo tempo em que sugerimos que os ambientes da hospitalidade se sobrepõem aos e constituem os espaços zonais da viagem.

apresenta uma sequência de ações que devem ser executadas pelo anfitrião e pelo viajante que chega e bate à sua porta pedindo acolhimento.

Nessa análise da Odisseia, vemos emergir outras ações consideradas como participantes de uma hospitalidade doméstica mas que, no entanto, não estão contempladas por Camargo (2004). Por isso, preferimos sugerir que quaisquer atitudes que visam o relacionamento entre o viajante e os demais agentes da viagem, em que há o estabelecimento de uma relação de hóspede e anfitrião, caracterizam ações da hospitalidade. Na realidade, tais ações, múltiplas e variadas, fornecem uma concretude performática aos quatro principais desejos vivenciados pelos hóspedes e anfitriões: o da linguagem, da violência, da sexualidade e da terra – aqueles mesmos que constituem o quarteto “dramas da viagem”. Essas performances sociais que encobrem desejos são mediadas pela tríade maussiniana do dar-receber-retribuir, em que a Dádiva, o Mercado e as Leis são os três principais reguladores da interação hospitaleira.

Mais uma vez, pautando-nos em Goffman (2005 [1985]), vemos o autor nos dizer que os ambientes moldam determinadas formas de comportamento, ou seja, as ações passam a ser guiadas pela preocupação que cada indivíduo (ator) tem de não perder a coerência de sua interpretação/performance prevista para determinado local e para sua interação com certos agentes com os quais contracenam. No entanto, a coerência e a harmonia não são plenamente possíveis, sempre havendo distúrbios na cena, o que nos leva a pensar que os atos de hospitalidade, uma vez entendidos pela perspectiva de drama cênico goffmaniano, são, na realidade, de *hostipitalidade* (DERRIDA, 2003). Para o filósofo da desconstrução, o termo *hostipitalidade* resgata o lado hostil do conflito e das ocultações presentes em um encontro, ressaltando com o conceito que a hospitalidade não pode significar somente coisas boas presentes em um relacionamento pacífico e harmonioso, mas também há nela um relacionamento conflituoso, que é mesmo necessário para que a alteridade seja percebida enquanto tal, como um outro ser em sua individualidade. Para Derrida (2003), a *hostipitalidade* seria uma dança entre hóspedes e anfitriões, cujos limites corporais (físicos, mentais e simbólicos) são respeitados pelos *pas de coté* ou invadidos através do *pas de trop*.

A *hostipitalidade* estrutura o corpo lá(r) do viajante ao impulsionar as relações que, para o bem do interacionismo e da descoberta do mundo, não fluem harmoniosamente. É, pois, graças aos ruídos que surgem nos direitos de entrada (transporte, bagagem, documentação e dinheiro) e, principalmente, nos dramas da viagem (linguagem, sexualidade, violência e terra) que a alteridade em sua ipseidade é revelada. Mas, para além dessa ode aos ruídos, por outro lado, a *hostipitalidade* também pode ultrapassar o poético para constituir o

campo de guerra declarada, cuja xenofobia é o exemplo, ou as estratégias veladas que erguem barreiras na relação com o outro.

Um fato emblemático de *hostipitalidade* na linguagem são as estratégias para aproximação ou distanciamento da alteridade postas em prática pelos viajantes, estudadas por Urbain (2003) como os “segredos de viagem” (*secrets de voyage*). A premissa do autor parte da percepção de que o convívio do viajante com determinadas pessoas, que não compartilham suas referências pregressas, lhe permite se libertar das coerências e fidedignidades ao narrar suas experiências; por outro lado, nenhuma memória é confiável, e assim o viajante sofre com lapsos e esquecimentos que são preenchidos por narrativas que ele mesmo acredita como pertencentes a um relato fidedigno do vivido. Assim, por exemplo, o viajante constrói discursos que inventam, ocultam e ampliam suas experiências, tornando algumas vetadas e outras autorizadas a determinadas audiências (ou demais agentes da viagem).

Por exemplo, os “segredos de viagem” na relação com os “deixados para trás” podem surgir da necessidade do viajante de ocultar as pulsões sexuais e de violência discutidas por Freud (2010), principalmente a partir do seu texto *O mal-estar na civilização*. Uma vez instalado ou percorrendo uma comunidade com a qual não possui vínculos intensos de controle e disciplina, o viajante acaba por se permitir certos exageros que seriam provavelmente reprimidos, caso tentasse vivenciá-los em sua sociedade de partida. Como diz Bauman (2003, p. 10):

Há um preço a pagar pelo privilégio de “viver em comunidade” – e ele é pequeno e até invisível só enquanto a comunidade for um sonho. O preço é pago em forma de liberdade, também chamada “autonomia”, “direito à auto-afirmação” e “à identidade”. Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade. A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito. De qualquer modo, nenhuma receita foi inventada até hoje para esse ajuste. O problema é que a receita a partir da qual as “comunidades realmente existentes” foram feitas torna a contradição entre segurança e liberdade mais visível e mais difícil de consertar.

Segurança e liberdade, sempre em estado de tensão. Aparentemente, Bauman (2003) dialoga com Freud (2010), pois tal “liberdade controlada em prol da segurança de uma vida em grupo” não seria pautada na repressão das pulsões sexuais e de violência, gerando o mal-estar civilizatório? E é desta comunidade de pertença e opressora que o viajante se solta ao partir, possibilitando-lhe ganhar certa liberdade e ampliar sua insegurança. Como salienta Freud (2010, p. 448):

Apenas duvidei que algum dia pudesse visitar Atenas. Fazer uma viagem tão longa, “ir tão longe”, parecia-me além de toda possibilidade. Isto se relacionava à pobreza e estreiteza de nossas condições de vida quando eu era jovem. O anseio de viajar também era, sem dúvida, expressão do desejo de escapar àquela opressão, aparentado ao impulso que leva tantos filhos adolescentes a abandonar a casa. Havia muito eu percebera que boa parte do prazer de viajar consiste na realização desses velhos desejos, isto é, tem raiz na insatisfação com a casa e a família. Quando primeira vez vemos o mar, cruzamos o oceano, experimentamos como realidades países e cidades que foram, durante muito tempo, inatingíveis e distantes objetos de desejo, sentimo-nos como um herói que levou a cabo inacreditáveis façanhas. Naquele momento, na Acrópole, eu poderia ter perguntando a meu irmão [que o acompanhava na viagem]: “Você se lembra que em nossa infância fazíamos diariamente o mesmo caminho, da rua... até a escola, e todo domingo íamos ao Prater ou a um dos lugares do campo que já conhecíamos bastante? E agora estamos em Atenas, bem na Acrópole! Realmente fomos longe!” (FREUD, 2010, p. 448) [inserção nossa].

É por intermédio dessa perspectiva que vemos a *hostipitalidade* na linguagem, na sexualidade e na violência mediando a relação entre os residentes e os viajantes, entre anfitriões e hóspedes: se, como dissemos anteriormente, as viagens podem servir como espaços de libertação das pressões civilizatórias/familiares, não podemos nos esquecer que os viajantes fazem isso no espaço civilizatório alheio. Em outras palavras: de um lado, temos os visitantes que se desprendem do seu grupo social (da sua comunidade coercitiva presente na zona emissora) e assim se sentem mais livres para liberarem as suas pulsões sexuais e de violência reprimidas; do outro lado, temos as comunidades presentes nas zonas de trânsito e de destino, que estão vivendo suas coerções sociais cotidianas. E só pode haver conflitos na relação quando tal vontade expansionista dos desejos dos viajantes se sobrepõe ao espaço de coerção e interdição dos residentes<sup>98</sup>.

Sendo assim, os “segredos de viagem” surgem também porque o viajante não deseja ou não pode narrar aos seus parentes e amigos “deixados para trás”, certas atitudes vivenciadas ao longo de sua mobilidade, já que elas seriam desaprovadas e julgadas como perversas ou “erradas”<sup>99</sup>. Na construção do segredo, mais uma vez percebemos um eco de Goffman (2005 [1985]), quando ele nos diz que os ambientes das interações possuem cada um as suas próprias regras, e o trânsito entre eles deve ser interdito a determinados públicos

<sup>98</sup> Aqui, vale algumas observações: i. o papel da *entourage* serve como reguladora dessas liberdades, uma vez que funciona como o olhar da civilização de partida sobre o viajante; ii. falar em liberdade de pulsões do viajante não significa expressar uma permissividade absoluta, pois há sempre a civilização perpassando seus comportamentos; e mesmo que ela afrouxe suas rédeas ao longo da viagem, mesmo assim ela continua lá, à espreita; iii. caso o viajante se instale nestas territorialidades de chegada, como é o caso de imigrantes/refugiados/exilados, é de se esperar que tal comunidade de acolhimento e de não pertencimento vá, paulatinamente, se infiltrando em suas atitudes até o momento em que se torna também um espaço de coerção, fazendo-lhe idealizar que a felicidade – a liberdade – estaria não mais ali, mas em um outro lá, mais além (talvez o do seu ponto de partida).

<sup>99</sup> Isso nos remete a um célebre ditado popular no turismo: “O que acontece em Las Vegas, fica em Las Vegas”. Há, aqui, toda uma carga de sexualidade, jogos de azar, violência e drogas ilícitas que leva para um excesso festivo que estaria interdito na zona de residência do viajante.

com o intuito de se manter uma coerência narrativa, ocultando que o personagem adaptou seu discurso e suas ações às exigências dos interlocutores específicos de cada uma destas cenas.

Os segredos de viagem são momentos de *hostipitalidade* na linguagem porque geram narrativas riscadas, arranhadas, que falham na harmonização entre os interlocutores, pois a conversa se estrutura a partir dos interditos, das mentiras, das metáforas e paródias que buscam ressignificar e amenizar certos acontecimentos, enquanto outros realmente são ignorados porque a vontade de narrá-los é reprimida pelo medo dos julgamentos alheios. Em última instância, o segredo da viagem é uma *hostipitalidade* na linguagem que, muitas das vezes, encobre atos de *hostipitalidade* sexuais e de violência.

Todavia, a *hostipitalidade* também pode acontecer pelo excesso de verdade na linguagem, constituindo-se por intermédio do “confessionário de viagem”, como é o caso das relações que colocam em cena personagens que não se conhecem, permitindo-lhes revelar seus pecados, sonhos e frustrações com uma naturalidade de velhos conhecidos, cuja falta de laços efetivos gera um clima propenso para as conversas e desejos sinceros. Com isso, a *hostipitalidade* na linguagem se sustenta ao menos em duas situações discursivas que põem o viajante em interação com os demais agentes: através dos (i) segredos e/ou dos (ii) confessionários de viagem.

A linguagem na viagem, então, se constitui discursivamente como o local do excesso ou das parcimônias, refletindo em narrativas que oscilam entre verdades e mentiras. E tal atitude dúbia entre segredos e confissões pode gerar desconfianças no acolhimento, como nos diz Xanthakos (2009, p. 04):

A hospitalidade homérica não é apenas a recepção do estrangeiro, mas também a recepção do discurso do hóspede pelo anfitrião como parte constituinte deste tipo de cena-típica. Além de receber o estrangeiro, oferecer abrigo, lugar de honra na casa, alimento e ajuda para a continuação da sua jornada, o hospedeiro também recepciona o discurso de seu hóspede, ao perguntar seu nome, sua origem e sob quais circunstâncias ele chegou até ali. Comparando com outras cenas similares dentro da Odisseia notamos que de modo geral o questionamento é feito apenas após a refeição, a pergunta feita de forma tradicional, ao que não se espera uma resposta curta, mas sim uma verdadeira narrativa (XANTHAKOS, 2009, p. 04).

O estrangeiro, um desconhecido, ao ser indagado sobre suas origens, está apto a mentir, tornando-se assim uma fonte de perigo que se instala no local sagrado (o lar do hospedeiro). Há, pois, na relação entre hóspede e anfitrião, certo grau de suspeita e de receio em relação a quem chega, afinal, até que ponto o hóspede está sendo sincero em suas narrativas? O que ele disfarça, mente e omite em seu discurso autobiográfico e em seus relatos de viagem? Por exemplo, como sabemos, na cena XIV da *Odisseia*, Ulisses está



disfarçado de mendigo e esconde de Eumeu a sua verdadeira identidade – “Odisseu está adaptando seu discurso ao seu ouvinte, na expectativa de despertar em sua audiência a emoção esperada. A história que Odisseu conta é bastante similar à história de vida do próprio porqueiro, despertando simpatia nele” (XANTHAKOS, 2009, p. 05). Em outras palavras: o hóspede fala aquilo que sua plateia-anfitriã e demais convivas querem ouvir, e falar bem de si e do outro é uma estratégia discursiva do estrangeiro, gerando inclusive a comoção do hospedeiro. Como nos diz Calvino (2007 [1981], p. 21) ainda a respeito da *Odisseia*: “o relato que o irreconhecível Ulisses faz ao pastor, Eumeu, depois ao rival Antinous e à própria Penélope é uma outra odisseia, completamente diversa [...]. Quem não garante que não seja esta a verdadeira’ odisseia?”. Qual narrativa do viajante Ulisses seria a ‘verdadeira’?

Os segredos e confessionários de viagem não precisam estar atrelados exclusivamente aos discursos do viajante, podendo também emergir dos demais agentes com os quais ele interage; sendo assim, as posições de hóspede e anfitrião não são plenamente limitadas, pois como diz Xanthakos (2009, p. 05) a respeito da *Odisseia* – mas que podemos generalizar para quaisquer formas de acolhimento –, “da mesma forma como eles [hóspede e anfitrião] trocam presentes, também trocam narrativas” (XANTHAKOS, 2009, p. 05). No final, na linguagem, são hóspedes e anfitriões que se encontram para acolherem e trocarem narrativas, estando em jogo os atos de *hostipitalidade* que também servem para encobrir ou revelar, afastar ou aproximar, a alteridade do estrangeiro.

Com as questões suscitadas, percebemos que o termo *hostipitalidade* (DERRIDA, 2003) põe em evidência o ruído nos “dramas da viagem”, e estrutura o dialogismo nas relações entre os personagens participantes deste universo, embaralhando as fronteiras entre os papéis sociais de hóspede e anfitrião e, conseqüentemente, permitindo-nos utilizar o termo *hôte* para mostrar esta dubiedade entre quem recebe e quem é recebido na viagem.

Em tal relacionamento, hóspede e anfitrião são mundos em contato, onde os papéis sociais não podem ser compreendidos de forma binária, ou seja, não há a possibilidade de construção da identidade a partir somente das diferenças, pois quem “invade” é, também, “invadido”; não existindo na dinâmica interacional uma posição social de destaque. Tal ambiguidade identitária é comprovada pela palavra francesa *hôte*: “1. *Hôte* s.m. (lat. hospes). 1. Pessoa *que é recebida* por alguém; convidado. [...]. 2. *Hôte, Hôtesse* s. Pessoa *que recebe*

alguém em sua casa, que lhe oferece hospitalidade [...]”<sup>100</sup> (DICTIONNAIRE LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ, 2005, p. 553a) [grifo nosso]. Se na língua portuguesa utilizamos designação diferentes – hóspede e anfitrião –, o que nos remete a uma separação de atitudes e até mesmo a uma dualidade, na francesa o termo *hôte* traz a possibilidade desse embaralhamento das fronteiras entre quem recebe e quem é recebido, ressaltando a ambiguidade e a interpenetração de valores entre os envolvidos na viagem.

Tradicionalmente, há duas perspectivas de análise da relação entre hóspede e anfitrião. Na primeira, muito adotada pelos estudos do turismo, há uma percepção reducionista que vê o poder como algo a ser conquistado e, assim, leem a viagem a partir de uma luta de classe entre os turistas detentores do capital e os residentes enquanto operários (e.g. Goeldner *et al*, 2002<sup>101</sup>; Santos Filho, 2005). Nessa situação, o hóspede transforma o anfitrião em seu refém. Já na segunda percepção, que traz uma leitura psicanalítica (e.g. Elfakir, 2005) ou antropológica (e.g. diversos textos da coletânea organizada por Montandon, 2011), o viajante se sujeita às leis paternas e da alteridade do local que o acolhe, logo, o hóspede se torna refém do anfitrião. Todavia, se na perspectiva foucaultiana o poder não é algo que se conquista mas uma forma (estética?) de relações, logo, hóspedes e anfitriões são concomitantemente ativos no processo de hospitalidade, eles agem ou reagem aos acontecimentos, e raramente ficam neutros. Assim sendo, quem seria refém de quem? O termo *hôte* resgata tal dubiedade do encontro que ocorre na “soleira da porta”, neste espaço que embaralha as leis dos de fora com as leis do de dentro.

É como se o senhor estivesse, enquanto senhor, prisioneiro de seu lugar e de seu poder, de sua ipseidade, de sua subjetividade (sua subjetividade é refém). É mesmo o senhor, o convidador, o hospedeiro convidador que se torna refém - que sempre o terá sido, na verdade. E o hóspede, o refém convidado (guest), torna-se o convidador do convidador, o senhor do hospedeiro (host). O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (guest) torna-se hospedeiro (host) do hospedeiro (host). Estas substituições fazem de todos e de cada um refém do outro. Tais são as leis da hospitalidade (DERRIDA, 2003, p. 109).

A *hostipitalidade*, vivida pelos personagens da viagem – os *hôtes* –, embaralha e desconstrói as estruturas de poder onde se apoia e, com isso, constitui nas fronteiras da interação um devir para as sociedades, afinal, quem recebe é também recebido, quem invade é invadido (e.g. as migrações africanas para a Europa, que são reflexos de uma desigualdade

<sup>100</sup> “1. Hôte n.m. (lat. hospes). 1. Personne **qui est reçue** chez qqn; invité. [...]. 2. Hôte, Hôtesse n. Personne **qui reçoit** qqn chez elle, qui lui donne l’hospitalité [...]”.

<sup>101</sup> Em seus estudos sobre o turismo, o autor aponta “os efeitos sociais negativos em uma sociedade anfitrião” (GOELDNER *et al*, 2002, 219); e dentro os 09 principais problemas elencados por ele, percebemos esta polarização, em que os residentes são vistos enquanto uma massa proletária trabalhando para os detentores dos capital, no caso os turistas.

entre continentes, mas que promove drásticas alterações nos países europeus e também nos de partida destes viajantes).

Enfim, percebemos que a viagem é uma estrutura tempo-espacial percorrida pelo corpo lá(r) do viajante. Nesse processo, o viajante é um sujeito ativo em diálogo com a alteridade que o circunda e o perpassa, agindo e reagindo aos outros com os quais se depara, em um jogo de ambivalências cujos termos *hôte e hostipitalidade* buscam resgatar. Nessa construção, o viajante é interceptado e ao mesmo tempo perturbador da lei do outro, pois circula pelos ambientes que são, acima de tudo, locais de enunciação da alteridade. Por isso tudo, a *hostipitalidade* guarda afinidades com a motilidade, pois ambos envolvem relações de poder na mobilidade, levando inevitavelmente aos (des)encontros.

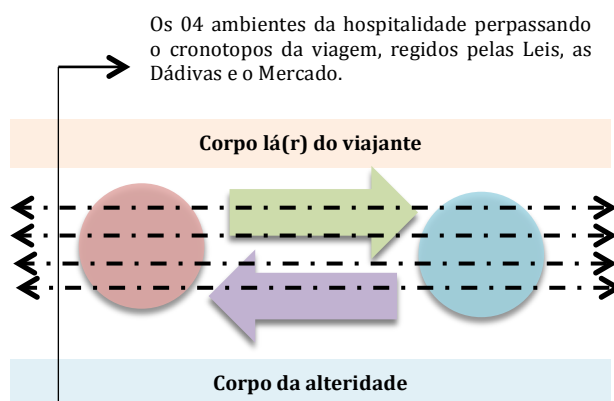
A partir dessa extensa discussão, conseguimos construir três *topoi* que pautam os argumentos de uma narrativa de viagem, dando-nos, assim, subsídios para comparar as obras perpassadas por tais discursos.

Em outros termos, incorporamos no conceito de literatura de viagem todas as narrativas que constroem seus temas a partir do deslocamento real ou potencial dos personagens principais ou narradores em direção a um anti-cotidiano, o que significa que eles estão/estarão/estariam corporalmente deslocados *vis-à-vis* a uma espacialidade inicialmente percebida por eles como referência de lar.

Normalmente, são seres humanos que empreendem tais viagens, mas há também a possibilidade de tal tipo de literatura ser constituída a partir de objetos e animais antropomorfizados. Com isso, se há motivações e, principalmente, transformações na viagem, e se o estrangeiro constrói um corpo lá(r), isso se deve aos momentos de *hostipitalidade* vivenciados por ele e que surgem ao frequentar determinados ambientes que se sobrepõem ao espaço-tempo da mobilidade.

Para finalizar essa seção em que buscamos elaborar categorias tópicas para uma literatura de viagem, podemos estruturar as discussões a partir do seguinte esquema:

FIGURA 06: OS *TOPOÏ* ESTRUTURANTES DA NARRATIVA DE VIAGEM



FONTE: PRÓPRIO AUTOR

No subcapítulo posterior, partindo do pressuposto de que a literatura de viagem é mais uma temática do que um gênero, buscaremos perceber como os relatos e os romances podem absorver em seus enunciados tais estruturas. É de se esperar que a literatura opere tanto no plano do conteúdo quanto no da forma com estes *topoi* argumentativos/retóricos.

### 3.2. Romances e relatos de viagem: formas de emoldurar a temática

Como mencionamos, os estudos a respeito da literatura de viagem se pautam prioritariamente no gênero dos relatos, e a questão não está resolvida quando pensamos nos romances. São poucos os subsídios teóricos que nos permitem cotejá-los enquanto pertencentes à crítica das viagens; e esses lastros, quando surgem, são incipientes ou reducionistas, não desenvolvendo plenamente as possibilidades enunciativas.

Para diversos autores, como já elencamos acima - Berty (2001), Cogeze (2004), Gannier (2001) e Augustin (2009) – a forma da literatura de viagem é a do relato, sendo este, aparentemente, o único modelo susceptível de constituir uma enunciação que abarque o trânsito dos personagens e dos narradores, principalmente nos modelos dos diários, cartas e textos memorialísticos. Esses, ao instaurarem na escrita a sobreposição dos papéis sociais, instituem o “pacto autobiográfico” entre autor e leitor (LEJEUNE, 2008), ao mesmo tempo em que referenciam no enunciado o tempo e espaço do deslocamento (e.g. a inserção de um “Paris, 11 de janeiro de 1880” no início do texto ou o uso de conectivos cronotópicos como “ontem”, “lá”, “amanhã”, “aqui”).

Gannier (2001, p. 07), por outro lado, ao tentar explicar o que entende por romances de viagem, nos diz que eles constituem uma categoria que "integra textos cuja estrutura é ou

inclui uma viagem, sem que essa [viagem] se torne a questão essencial<sup>102</sup>”. Compõem a categoria: i. os *romances epistolares*, que se aproximam das cartas de viagem, mas com a diferença que esse tipo de romance mantém uma coerência narrativa entre as epístolas, construindo uma intriga que captura a atenção do leitor; ii. as *canções de gesta* e os *romances de cavalaria*, que trazem a imagem do cavaleiro errante transformado em viajante e conquistador, sendo tais narrativas muitas das vezes inspiradas por reais relatos de viagem; iii. os *romances picarescos*, que se diferenciam dos de cavalaria simplesmente porque o viajante representado é normalmente um serviçal, mendigo ou ladrão, ou seja, personagens planos e socialmente excluídos que vivem as peripécias de uma mobilidade errática como forma de crítica e ascensão social; iv. os *romances de formação*, que propõem um percurso iniciático cuja viagem serve de metáfora para um “personagem em progresso”, sendo o deslocamento físico perpassado por provações que levam o viajante a se educar e a se elevar espiritualmente e, assim, se assemelha a uma peregrinação onde ele tira lições e aprofunda suas reflexões; v. o *romances de aventura*, que possuem fortes semelhanças com os relatos de viagem, pautando-se em uma sequência linear de acontecimentos, cuja partida não é esperada e os desafios são desconhecidos e imprevistos. Estruturada a partir da jornada do herói, nesse tipo de romance,

A aventura projeta um personagem de características relativamente simples (frequentemente um jovem homem intrépido), quase arquetípico, em direção ao exterior, e a aventura desencadeia as peripécias. O importante não é o fim mas a busca: que ela seja no mar ou na terra, esta busca é crível, embora atrelada a um concurso de circunstâncias muito extraordinárias. O resultado importa bem menos do que os episódios sucessivos que colocam o herói continuamente à prova: é assim que a identificação se torna possível entre o leitor e o herói, e que o suspense mantém o interesse: o leitor segue o aventureiro, e se este se detém no caminho, a história também se detém<sup>103</sup> (GANNIER, 2001, p. 100).

Vê-se, pois, que o romance de viagem é, para Gannier (2001), uma denominação esteticamente vazia. Sendo uma temática sem nenhuma especificidade enunciativa, ele só existe a partir desses outros modelos de romances propícios a utilizarem o argumento do deslocamento como constituintes de sua trama, empregando a mobilidade como acontecimento narrativo periférico.

<sup>102</sup> “intègre des textes dont le cadre est un voyage ou comporte un voyage, sans que cela soit le sujet essentiel”.

<sup>103</sup> “L’aventure projette une personnage aux caractéristiques relativement simples (fréquemment un jeune homme intrépide), presque archétypales, vers l’extérieur, et l’aventure enchaîne les péripéties. L’important n’est pas la fin mais la poursuite : qu’elle soit sur mer ou sur terre, cette poursuite est crédible quoique liée à un concours de circonstances très extraordinaire. L’issue importe beaucoup moins que ces épisodes successifs qui mettent continuellement le héros à l’épreuve ; c’est ainsi que l’identification est possible entre lecteur et héros, et que le suspense maintient l’intérêt : le lecteur suit l’aventurier, et si celui-ci s’arrête en chemin, l’histoire s’arrête aussi”.

Por sua vez, Bakhtin (2011 [1979], p. 205) busca uma tipologia histórica para os romances a partir do “princípio de construção da imagem da personagem central [...pois,] uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance”. Para ele, em uma escala crescente de elaboração das personalidades, o romance de viagem seria aquele cujos personagens são os menos sofisticados, seguido pelo romance de provação, o biográfico (autobiográfico) até chegar no de educação, ou seja, o *Bildungsroman* como sendo aquele tipo que apresenta a maior sofisticação na assimilação, pelos personagens, do tempo real-histórico, e que diferencia dos demais tipos pois produz “a imagem do homem em formação” (BAKHTIN, 2011, p. 219).

O autor denomina como romance de viagens aquelas narrativas cujos personagens e o seu mundo não variam ao longo da trama; por isso, o tempo é debilmente construído, o que elimina a função histórica para a compreensão do outro, sempre apresentado em seu exotismo recortado e despregado de um contexto sócio-político. Há, assim, algo que nos remete às produções de deslocamento construídos em estúdios cinematográficos: enquanto o ator, como personagem-viajante, caminha em uma esteira, imagens da estrada e dos destinos desfilam atrás em um painel de *chroma key*. Sendo, pois, constituído por personagens planos e prontos, o que se movimenta nos romances de viagens é o tempo-espço; e isso levaria a um descompasso na relação do homem com o mundo representado por paisagens em movimento:

Daí também o caráter naturalista desta modalidade romanesca: a desintegração do mundo em objetos particulares, fenômenos e acontecimentos simplesmente contíguos ou alternantes entre si. A imagem do homem no romance – mal traçada – é absolutamente estática, como estático é o mundo que o cerca. O romance desconhece a formação, o desenvolvimento do homem. Se muda bruscamente a posição do homem (no romance picaresco ele passa de miserável a rico, de vagabundo sem linhagem a nobre), nesse caso ele mesmo permanece inalterado (BAKHTIN, 2011 [1979], p. 207).

Tais romances desejariam, então, demonstrar a heterogeneidade do mundo, mas sem, todavia, envolver e engajar o viajante em tal diversidade. É nítido que, para o autor, romance de viagem é o mesmo que romance de aventura: seriam termos intercambiáveis que se assemelhariam no posicionamento descompassado do personagem com o mundo histórico, cuja temporalidade narrativa é estabelecida pela linearidade dos acontecimentos.

Vemos que a percepção de Gannier (2001) a respeito dos romances de viagem é mais ampla do que a de Bakhtin (2011): aquela compreende os de aventura como apenas uma das possibilidades, enquanto esse usa viagem e aventura como sinônimos; no mais, ela entende

que possa haver formação na viagem, enquanto ele coloca romance de formação e de viagem em extremos opostos. Talvez, essa seja a principal diferença entre ambos os autores: para Gannier (2001, p. 07), o romance de viagem serve, inclusive, para “mostrar as modificações trazidas à personalidade do herói por meio das viagens<sup>104</sup>” (GANNIER, 2001, p. 07), ao passo que, para Bakhtin (2011, p. 220), tal romance viagem, ao privilegiar o “tempo aventureiro puro, a formação do homem é evidentemente impossível” (BAKHTIN, 2011, p. 220).

Nosso principal desacordo com a definição de Gannier (2001) é que ela não conceitua o romance de viagem como uma categoria romanesca que possua especificidades enunciativas na caracterização do estilo e, assim, utiliza o termo de maneira genérica para qualquer obra que fale da viagem em seu conteúdo; e, derivado de tal observação, o romance de viagem não existiria *per se*, pois a terminologia se refere muito mais ao conteúdo que insere o argumento da mobilidade do que a uma forma que absorva tais especificidades. Por seu turno, nossa crítica a respeito do conceito estabelecido por Bakhtin (2011) é que ele reconhece a existência específica de um estilo enunciativo caracterizando os romances de viagem; todavia, ao aproximá-lo do romance de aventura, reduz suas características expressivas a uma simplicidade de tempo linear e de personagens planos, estando eles descolados do mundo e dos outros que o circundam ao longo desse deslocamento quase sonâmbulo. De um lado, temos a pesquisadora francesa que vê o romance de viagem na multiplicidade de conteúdos que se servem desse argumento, e por isso não constitui enunciados específicos; do outro lado, temos o pensador russo que reduz o romance de viagem ao nível da aventura e, por conseguinte, à categoria mais elementar de construção dos personagens e das enunciações.

Nessa expansão do conceito de literatura de viagem, teríamos que nos indagar: independentemente do gênero que narra o conteúdo da viagem, como as características enunciativas podem absorver uma expressividade formal da mobilidade? E mais: seria o romance de viagem aquele cujo tempo-espaço corre em paralelo com os personagens sem, todavia, interceptá-los e, por isso, o tempo da ação linear prevalece?

Se no subcapítulo anterior falamos dos argumentos que perpassam as narrativas de viagem, chegou o momento de pensarmos como esses são absorvidos e articulados em enunciações específicas - com isso, se anteriormente tivemos uma análise estrutural, nesse momento pensamos em como esta composição é posta em prática por determinadas formas de discurso. Enquanto temática, as estruturas narrativas da viagem podem se acoplar a diferentes tipos de gêneros literários, negociando sua existência dentro de determinadas possibilidades

---

<sup>104</sup> “montrer les modifications amenées à la personnalité du héros par le biais du voyage”.

enunciativas. Daí, nossa preocupação atual em perceber certas possibilidades expressivas dos relatos e romances de viagem<sup>105</sup>.

Já dissemos que o gênero, para Compagnon (2010), traz algumas competências de recepção a partir do momento que põe em prática determinadas formas enunciativas. Soares (1989) realiza um revisionismo histórico das discussões a respeito dos agrupamentos de obras literárias, o que lhe possibilita insinuar que o gênero é, acima de tudo e por um lado, uma construção temporal, sendo que cada época dita os traços que considera determinantes para a inclusão das obras em certas categorias; e, do outro, que os gêneros possuem fronteiras fluidas, cujas hibridizações enunciativas, postas em práticas por uma mimese literária subjugada às vontades artísticas, demonstram uma problematização desses limites estanques; afinal, “nenhuma obra é totalmente lírica, épica ou dramática, não só por não apresentar apenas características de um único gênero, mas também porque essas características não se projetam, na constituição da linguagem, sempre da mesma maneira” (SOARES, 1989, p. 19).

Em suma, Soares (1989) demonstra como as discussões sobre os gêneros vêm caminhando em sintonia com os embates teóricos que buscam definir se a arte tem que ser igual a uma realidade externa, e por isso sua principal função seria moralizante, ou se ela poderia se apresentar distinta desta realidade que a circunda, e por isso teria uma função pautada especialmente nos interesses estéticos. Longe da distinção binária, ficamos com o que nos afirma a autora a partir de uma leitura bakhtiniana a respeito dos gêneros literários:

Luiz Costa Lima chama-nos a atenção, em “A questão dos gêneros”, para o fato de que Bakhtin se voltaria para outro fator na concepção do gênero: a percepção. Além dos traços de linguagem, era necessário que se levassem em conta as expectativas do receptor, bem como a maneira como a obra literária capta a realidade. Segundo ele, era como se “filtros” se colocassem entre as obras e a realidade, selecionando-a de diferentes formas. Esses “filtros” não só permitiam distinguir o literário do não-literário, mas também apontariam tratamentos específicos para cada gênero. Afastavam ainda uma generalização do que seria ou não seria historicamente literário. Assim, os gêneros apresentariam mudanças, em sintonia com o sistema da literatura, a conjuntura social e os valores de cada cultura. Ao propor que a noção de gênero inclui um conjunto de expectativas e de seleção de elementos da realidade, Bakhtin deixa de opor o social ao formal. Com isso, abandona as propostas imanentes, caracterizadoras do literário apenas em suas diferenças linguísticas (SOARES, 1989, p. 17).

O mundo, uma realidade externa, atravessa e impregna esteticamente a obra, posto que ela é produto de uma sociedade. Por outro lado, há emanando da obra os operadores de um mundo interno que funciona a partir de suas próprias regras, e que também buscam enquadrar o enunciado dentro de determinadas exigências necessárias ao funcionamento da narrativa.

---

<sup>105</sup> No momento, deixamos à parte as discussões referentes às possibilidades estéticas de outras formas literárias, tais como a poesia, o drama, a crônica e os ensaios de viagem, etc.



Sendo assim, compreendemos que no enunciado há o encontro de dois referentes: o externo (real) e o interno (ficcional, diegético) que se mesclam em uma estética enunciativa, logo, construindo posicionamentos narrativos (narradores) que organizam tal fronteira que expressa e aponta, ao mesmo tempo, para “dentro” e para “fora” da obra.

Enfim, preferimos perceber como cada gênero, ainda que essas fronteiras entre eles sejam embaçadas, põe em prática uma mimese literária que moraliza e estetiza dois mundos (o interno e o externo), criando para um certo público leitor, historicamente situado, determinadas disposições e pressupostos de recepção capazes de mais ou menos, mas nunca em definitivo, inserir a obra dentro de um agrupamento literário. Logo, a enunciação, que determina traços de um gênero, estaria vinculada à forma como cada obra filtra e estetiza esta dupla realidade a partir da linguagem. Cabe-nos, aqui, pensarmos como os relatos e os romances de viagem convergem e divergem na construção de enunciados que operam na fronteira entre estes dois mundos, trazendo para a forma o conteúdo da viagem narrada.

Ao percebermos a literatura de viagem enquanto composta por diversos gêneros agrupados em torno de uma única temática, então, devemos nos perguntar como as variadas formas de enunciação resolvem duas questões: i. a relação do mundo diegético com o mundo externo; ii. a relação do personagem com o mundo diegético – vemos que essas duas premissas constituem um silogismo, pois de ambas podemos desprender uma terceira proposição, a saber: como os personagens se relacionam com o tempo real e histórico do mundo externo. O cruzamento dessas direções devem promover a verossimilhança e a verdade da obra, que no caso das literaturas de viagem se manifestariam a partir da mescla dos três estilos de escrita: i. a *descrição* dos lugares de partida, percorridos e de chegada, remetendo-nos a uma referencialidade externa que podemos analisar a partir do “efeito do real” barthiniano; ii. a *dissertação* que nos traz a reflexão, ou melhor, a voz narrativa dos diversos personagens da viagem, o que nos levaria aos estudos do monologismo e polifonia dialógica bakhtiniana; iii. a *narração* dos acontecimentos de viagem, levando-nos a pensar na estruturação expressiva do tempo-espço da viagem, o que sugere uma aproximação com as discussões referentes às temporalidades histórica e ficcional ricoeurianas.

### **3.2.1. A descrição: referencialidades externas**

Barthes (1972) comenta que o efeito do real se manifesta naqueles detalhes supostamente inúteis que ampliam as informações narrativas sem, no entanto, justificar sua inserção no enredo. Seriam excessos na estrutura do texto, preciosismos que não trariam

nenhuma contribuição aparente no plano narrativo. Para ele, "mesmo não sendo numerosos, os 'detalhes inúteis' parecem, portanto, inevitáveis: todo discurso narrativo ocidental do tipo corrente possui alguns" (BARTHES, 1972, p. 36). E continua dizendo que tal detalhe insignificante "aparenta-se à descrição, embora o objeto só pareça ser denotado por uma única palavra" (BARTHES, 1972, p. 36); ou seja, ao denotar, a referencialidade ocorreria diretamente, sem subterfúgios e, com isso, as descrições não teriam "finalidade de ação ou de comunicação" (BARTHES, 197, p. 37), caracterizando uma "linguagem superior" desses "detalhes inúteis".

Para além de sua finalidade estética, haveria descrições que possuiriam a função de uma subjugação ao real, "como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, aparentemente comandasse e justificasse apenas o fato de descrevê-lo, ou - no caso das descrições reduzidas a uma palavra - de denotá-lo" (BARTHES, 1972, p. 40). Essa questão nos remete diretamente à literatura de viagem, pois ela sempre aponta para um real concreto ao mencionar e descrever, por exemplo, lugares, situações e produtos específicos de uma determinada região visitada pelo viajante. Existiria essa busca por uma exatidão do referente, como se a linguagem fosse neutra e o real se impusesse e se sobrepusesse de modo soberano; afinal, como nos diz Gannier (2001), a literatura de viagem, mais do que qualquer outro tipo de texto, é pautada na transparência do discurso autoral, e no quartel autor-leitor-texto-referente a função referencial-descritiva deve ser aceita pelo leitor como uma realidade exterior e que existe para além da obra que a apresenta.

Pensando exclusivamente nas diferenciações entre os relatos e os romances de viagem, é fato que aqueles trazem em sua proposta uma vontade de historicidade do vivido que os romances constituídos pela ficcionalização abandonam mais facilmente.

A resistência do real (sob sua forma escrita, bem entendido) à estrutura é muito limitada no discurso narrativo fictício, construído por definição sobre um modelo que, em grandes linhas, não tem outras restrições que não as do inteligível; mas esse mesmo 'real' torna-se a referência essencial no discurso narrativo histórico, que é suposto relatar 'o que realmente se passou': que importa então a não-funcionalidade de um detalhe, uma vez que ele denota 'o que já ocorreu': o 'real concreto' torna-se a justificação suficiente do dizer (BARTHES, 1972, p. 41).

Tais anotações supérfluas participam da economia dos relatos, enquanto nos romances se mostrariam excessivas. Já que os relatos se pautam prioritariamente em vivências de autores-personagens que transitam entre o mundo do texto e o nosso do cotidiano, eles trazem uma alta carga de realidade nos acontecimentos, o que sugere uma noção de depoimento que aponta para uma exterioridade referencial, enquanto as pessoas do romance, restritas ao mundo diegético, nos piscam com um olhar zombeteiro que nos leva à uma dúvida e, assim,

somente temos a certeza de que aquilo pode ter sido, na melhor das hipóteses, “inspirado em fatos reais” e que enquanto “uma obra de ficção, qualquer semelhança com nomes, pessoas, fatos ou situações da vida real terá sido mera coincidência”.

Em outros termos, nos relatos de viagem, o real é referenciado enquanto verdade que independe das vontades, já nos romances de viagem, os resíduos do real se apresentam enquanto descrições supérfluas que sobrecarregam o texto para construir a verossimilhança, sendo assim dependente da opinião do leitor. São, pois, duas formas de empregar a referencialidade externa, seja enquanto verdade para os relatos seja enquanto verossimilhança para os romances – sem mencionar que no caso dos romances de fantasia, a descrição aponta para uma referencialidade interna, para um mundo e uma cartografia diegética que existiria para além e mais ampla do que sua fração narrada.

Uma literatura de viagem estaria perpassada por esses efeitos do real, essas descrições aparentemente inúteis, mas que integram a história como forma de construir uma verdade/verossimilhança capaz de ser verificada e/ou aceita como factuais pelo leitor: são datas, produtos, marcas, lugares, linguagens, acontecimentos e trajetos que se querem cópias de uma realidade exógena ou endógena. Em última instância, esses detalhes supostamente inúteis estão direcionados para um mapeamento territorial, descrevendo, por exemplo, ruas pelas quais o autor enquanto viajante do relato ou o seu personagem enquanto viajante do romance passaram – e isso, no caso das referencialidades externas, torna determinados locais visitáveis, promovendo a inserção do leitor na narrativa enquanto um legitimador desses traços<sup>106</sup>. Em tal perspectiva, para Barthes (1972), nossa época está propensa a salpicar suas narrativas com os detalhes referencializados externamente, pois a sociedade contemporânea percebe o real como bastando a si mesmo, logo, tais enunciados não precisariam de estar integrados a uma estrutura narrativa, pois eles se bastariam com seu peso e autoridade de existência concreta.

Enfim, os efeitos do real se tornam necessários para ancorar a narrativa em/entre diferentes territorialidades, sugerindo assim o trânsito que caracteriza a literatura de viagem. Conseqüentemente, para além do preciosismo autoral, o *name-dropping* nos romances e relatos de viagem cumprem um papel importante, pois indicam possíveis ocupações públicas e privadas dos espaços narrativos, insinuando as fronteiras e limites no trânsito dos

---

<sup>106</sup> No caso dos romances de fantasia, as referencialidades internas do mundo diegético, às vezes, também se tornam visitáveis a partir de sua sobreposição cênica ao mundo real (vide roteiros de gravação e *sets* de filmagens de *O Senhor dos Anéis*, na Nova Zelândia) ou quando são transformados em exposições (interativas ou não) arquitetadas em ambientes fechados e controlados (vide os *riders* de câmeras escuras da Disneyland e as exposições de museus, como os realizados pela da Língua Portuguesa).

personagens e em sua convivência com a alteridade, ou seja, indicariam o processo de *hospitalidade*. Ao mesmo tempo, e principalmente a partir da mescla de *auto-referências* e *xeno-referências*, isto é, ao gerar o efeito do real que ancora a narrativa em territórios de partida e de chegada, o relato/romance enunciaria o deslocamento da viagem, vivenciado físico e simbolicamente pelos personagens.

### 3.2.2. A dissertação: reflexões e vozes narrativas

Todavia, “a literatura de viagem não pode ser a cópia dos guias turísticos: é necessário marcar tal discurso pelo viés da afetividade, para que o leitor tenha a impressão de que o autor lhe conta pessoalmente suas aventuras: há necessidade tanto de sonhar quanto de crer em tais peripécias<sup>107</sup>” (GANNIER, 2001, p. 49). Ou seja, o efeito do real, enquanto referencialidade explícita, negocia sua existência meramente informativa, denotativa e descritiva com uma narrativa que também é discursiva e reflexiva, posto que pautada nas experiências de deslocamento dos personagens.

Vale recordar que Jakobson<sup>108</sup> afirmava que “[...] na arte da linguagem, isto é, a literatura, a função poética é dominante em relação às outras, e que ela prevalece em particular sobre a função referencial ou denotativa. Em literatura, a tônica recairia sobre a mensagem” (COMPAGNON, 2010, p. 98). Essa afirmação demonstra que, na literatura de viagem, a referencialidade do real deixa de ser somente informativa e passa a ser também artística, uma vez que se dobra aos recursos estilísticos da linguagem poética; ou seja, ao mesmo tempo em que indica um plano tempo-espacial e político-social cuja concretude existe externa ou internamente à obra e se estende para além do narrado, tal descrição constrói algum vínculo com os personagens, não havendo sentido para sua existência enquanto informação despregada da história contada. Em outros termos, a *descrição* dos locais por onde transitam os viajantes estaria submetida às *narrações* dos acontecimentos particulares e às *reflexões* generalizantes e universais que desprendem deste pensar em si e no outro que a viagem suscita. Por isso, a literatura de viagem não é meramente o espaço da descrição detalhada que aponta para “fora”, mas também o das narrações e reflexões que insinuem o

<sup>107</sup> “la littérature de voyage ne peut être la copie de guides touristiques: il faut marquer ce discours au coin de l’affectivité, que le lecteur ait l’impression que l’auteur lui raconte personnellement ses aventures: il a besoin d’y rêver autant d’y croire”.

<sup>108</sup> Gannier (2001, p. 49) propõe-se a demonstrar como a literatura de viagem constitui uma “situação real de comunicação” ao analisá-la a partir dos seis fatores (mensagem, emissor, receptor, contexto, código e contato) e das seis funções linguísticas (referencial, expressiva, impressiva/conotativa, poética, metalinguística e fática) mencionados por Jakobson como necessários à constituição de um processo de comunicação.

“dentro” do mundo diegético e, ainda, anunciam pensamentos e sentimentos dos personagens que por ele transitam.

De fato, em sua constituição histórica, os relatos de viagem foram progressivamente trasladando de uma descrição das paisagens visitadas a uma escrita pautada na subjetivação das experiências de viagem dos seus autores: se, inicialmente, e na ausência das fotografias, os relatos tinham um cunho descritivo do real para dar conta de apresentar aos leitores aquelas terras distantes e exóticas, progressivamente, já com o mundo desbravado e mapeado, eles passaram a falar da própria viagem, construindo um espaço não somente da descrição, mas também da narração e da reflexão de uma verdade autoral.

Discutindo a partir dos títulos dos relatos, a pesquisadora comenta:

O título é normalmente acompanhado de um subtítulo explicativo, que pode indicar, em algumas condições, em qual ano e navio a viagem ocorreu.

Evidentemente, os títulos são variáveis, mas é possível visualizar uma tendência de evolução histórica: nos séculos XV e XVI, eles são preferencialmente descritivos; nos séculos XVII e XVIII, os relatos são sobretudo mais pessoais – ou apresentados como tal. Os títulos, aliás, são geralmente muito longos nos séculos XVI e XVII: eles refletem esta visão exaustiva, propondo ao leitor um tipo de sumário, um resumo dos conteúdos mais do que das etapas de uma jornada. Podemos sugerir a hipótese de que esta evolução corresponde a uma estruturação progressiva de um gênero literário. No início, a proposta é divulgar um saber bruto sobre um objeto exterior, mais do que relatar um ponto de vista. Muito esquematicamente, e a despeito de numerosos contraexemplos, *os termos evoluem em direção à uma maior subjetividade: da “descrição dos locais”, o viajante se limite à “história de uma viagem”*. Hoje, distinguimos muito claramente os “guias” de viagem, que são referências gerais e objetivas, dos relatos de viagem, que se propõem a ser uma aventura particular, que deve suscitar o desejo, mas que não é prescritiva. Partindo das ambições enciclopédicas, a viagem reduz seus olhares às dimensões de uma experiência subjetiva. O gênero se constitui, enquanto tal, vagarosamente, ao mesmo tempo em que a filosofia geral, entre os séculos XVII e XIX, também avançou, lentamente, em direção à uma valorização do indivíduo. Nesta evolução, operam dois objetivos clássicos do relato: a descrição e a narração<sup>109</sup> (GARNIER, 2001, p. 32) [grifo nosso].

---

<sup>109</sup> “Le titre est souvent accompagné d’un sous-titre explicatif, qui peut indiquer dans quelles conditions, en quelle année, sur quel bateau le voyage a été mené à bien.

Évidemment, les titres sont variables, mais il est possible d’envisager une tendance à l’évolution historique: aux XVe. - XVIe. siècles, ils sont plutôt descriptifs; aux XVIIe. - XVIIIe. siècles, ce sont surtout des récits plus personnels - ou présentés comme tels. Les titres, d’ailleurs, sont souvent fort longs aux XVIe. - XVIIe. siècles: ils reflètent cette visée exhaustive, en proposant au lecteur une sorte de table des matières, un résumé des contenus plus que les étapes d’un périple. On peut poser l’hypothèse que cette évolution correspond à la structuration progressive d’un genre littéraire. Au départ, il s’agit de divulguer un savoir brut sur un objet extérieur; par la suite, plutôt de faire état d’un point de vue. Très schématiquement, et en dépit des nombreux contre-exemples, les termes évoluent vers une plus grande subjectivité: de la description de tel pays’, le voyageur se limite à l’histoire d’un voyage. Aujourd’hui, on distingue assez clairement les guides de voyage, qui se veulent des références générales et objectives, et les récits de voyage, qui se proposent comme une aventure particulière, qui doit susciter l’envie mais n’est pas prescriptive. Des ambitions encyclopédiques, le voyageur réduit ses vues aux dimensions d’une expérience subjective. Le genre se constitue doucement comme tel, en même temps que la philosophie générale, entre le XVIIe. et le XIXe. siècle, a évolué aussi, lentement, vers une mise en valeur de l’individu. Dans cette évolution jouent deux objectifs classiques du récit: le descriptif et le narratif”.

Já Berty (2001, p. 58) complementa tal reflexão quando nos diz que os títulos dos relatos de viagem do final do século XIX se aproximaram daqueles dos romances - “*Minutos do Oriente, Luas do Oriente, Horas egípcias, Terra da Esfinge, Santuário do Oriente, Terra morta* [...]”. Eles parecem mais querer evocar uma experiência do que descrevê-la<sup>110</sup>”. Ou seja, no momento em que o viajante deixa de referenciar objetivamente o exterior visitado e passa a submeter a descrição às suas narrações e reflexões, enfim, nesse momento em que a aventura pessoal passa a modelar o discurso a respeito do lugar visitado, os relatos de viagem, de acordo com Berty (2001), são paulatinamente absorvidos pelos estudos literários.

Para ela, essa nova perspectiva tem ano e livro inaugural: tudo teria começado com o escritor-viajante François-René Chateaubriand que, em 1811, lançou em formato de livro seu relato de viagem intitulado *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Sem estar integrado a nenhuma missão científica e de exploração, o referido autor viajou enquanto amador, ou seja, por prazer, caracterizando aquele tipo de viajante que, mais tarde, seria denominado como turista:

J.-C. Berchet afirma “que se tem razão em considerar Chateaubriand como o criador da viagem literária”, porque essa empreitada não se limita a uma aventura pessoal, mas representa uma verdadeira missão social. De fato, a viagem de Chateaubriand “em direção a si” impõe uma nova abordagem da escrita. Reivindicando o seu eu e por conseguinte refutando o desdobramento fantasmático, a escrita de viagem se torna um “pretexto” às memórias, para falar eternamente de si. O real oriental aparece através da mediação de um indivíduo que afirma e reivindica sua subjetividade [...]”<sup>111</sup> (BERTY, 2001, p. 14).

Vemos, então, que o relato surge como o modelo de literatura de viagem quando privilegia a subjetividade do viajante-autor, construindo paralelos entre o ato da escrita e o percurso da viagem: desafios, conquistas e autodescobertas que envolvem tanto o viajar quanto o escrever. A pura e simples denotação da realidade exótica se dobra aos interesses narrativos do viajante e, com isso, a descrição de locais turísticos passa a ser inversamente proporcional à sua fama: “mais o lugar é conhecido, mais a sua evocação será breve ou explicitamente evitada: a proposta, então, é de não repetir o que todo o mundo já conhece,

<sup>110</sup> “Minutes d’Orient, Lueurs d’Orient, Heures égyptiennes, Terre de Sphinx, Sanctuaire d’Orient, Terre morte [...]”. Ils semblent davantage s’engager à évoquer une expérience qu’à la décrire”.

<sup>111</sup> “J.-C. Berchet affirme ‘qu’on a raison de considérer Chateaubriand comme le créateur du voyage littéraire’ car cette entreprise ne se limite pas à une aventure personnelle, mais représente une véritable mission sociale. En effet, le voyage de Chateaubriand ‘vers soi’ impose une nouvelle approche de l’écriture. En revendiquant son moi et par conséquent en refusant le dédoublement fantasmatique, l’écriture de voyage devient un ‘prétexte’ à se ressouvenir, à parler éternellement du moi. Le réel oriental apparaît à travers la médiation d’un individu qui affirme et revendique sa subjectivité [...]”.

correndo com isso o risco de cansar, mas de reforçar a visão particular que este relato traz a seu objeto<sup>112,113</sup>” (GANNIER, 2001, p. 92).

Chateaubriand fez escola ao nortear e estruturar o enredo da viagem em torno de si, tornando-se testemunha de uma verdade toda própria e pessoal que organizava a realidade externa a partir de suas experiências. A viagem é um depoimento das sensações subjetivas face ao mundo, e os relatos descritivos que impunham “uma crônica pessoal do acontecimento histórico<sup>114</sup>” se tornam, a partir do romantismo do século XIX, “a crônica histórica do acontecimento pessoal<sup>115</sup>” (BERTY, 2001, p. 73), ou seja, esse meditar sobre si cuja estética permite “o direito de divagar<sup>116</sup>” (BERCHET, 1983 *apud* BERTY, 2001, p. 73), projetando no real as imagens, sensações e desejos que o viajante traz consigo e que se tornam suas verdades. Dito de outra forma: a realidade crua do cotidiano é cozida pelo viajante que a interpreta.

Como se vê, a virada dos relatos de viagem em direção à subjetividade e à narração, em detrimento da descrição que se torna apêndice (ou melhor, que se torna restos e resíduos do real na obra), acontece no momento em que o romantismo se estabelece enquanto percepção organizadora de mundo,

Chateaubriand e seus imitadores do século XIX se lançam em uma aventura: aquela de legitimar a literatura de viagem. Para isso, eles se apoiarão tanto na corrente romântica, que reivindica a veracidade de uma visão subjetiva, quanto na corrente naturalista, que exalta o valor da observação dos fatos. No mais, a ausência de toda regra, ou de todo código estrutural e estilístico, permite aos escritores-viajantes explorar e alargar um campo de expressão independente dos critérios da bela linguagem. A escrita de viagem encontra sua justificativa em sua resistência a toda espécie de especialização. Será nessa refuta das fronteiras que ela poderá se afirmar como literatura<sup>117</sup> (BERTY, 2001, p. 23).

<sup>112</sup> “plus le site est connu, plus l’évocation sera brève ou explicitement éludée; il s’agit alors de ne pas répéter ce que tou le monde connaît, au risque de lasser, et de mettre l’accent, au contraire, sur la vision particulière que cette relation apporte à son objet”.

<sup>113</sup> Vemos, com isso, que os relatos de viagem tendem a ser intertextuais, apontando para e dialogando com outros precursores que anteriormente desbravaram e narraram o mesmo percurso/destino. Sendo assim, cada autor-viajante acabaria por recriar parodicamente as viagens de seus predecessores, particularizando suas narrativas através dos confrontos e das corroborações *vis-à-vis* às análises, percepções e experiências destes seus antecessores.

<sup>114</sup> “une chronique personnelle du devenir historique”.

<sup>115</sup> “la chronique historique du devenir personnel”.

<sup>116</sup> “le droit de divaguer”.

<sup>117</sup> “Chateaubriand et ses émules du XIXe. siècle se lancent dans une aventure: celle de légitimer la littérature de voyage. Pour cela ils puiseront aussi bien dans le courant romantique qui revendique la véracité d’une vision subjective que dans le courant naturaliste qui prône la valeur de l’observation des faits. De plus, l’absence de toute règle ou de tout code structurel et stylistique, permet aux écrivains-voyageurs d’explorer et d’élargir un champ d’expression indépendant des critères du beau langage. L’écriture de voyage trouve sa justification dans sa résistance à toute espèce de spécialisation. Ce sera dans ce refus des frontières, qu’elle peut s’affirmer comme littérature”.

A literatura de viagem se torna legítima quando surge o narrador-viajante subjetivado, reivindicando uma verdade pessoal, uma sinceridade que não está na referenciação objetivada do mundo, mas no olhar sensível dessa realidade. E sendo escritores que, em algum momento, deslocaram para além de seus pontos cotidianos para escrever tais relatos, não é de se estranhar que, posteriormente, o argumento da viagem deslizesse também para seus romances considerados como obras maiores pois, normalmente, como diz Gannier (2001), os diários de viagem raramente fazem parte dos cânones de um determinado autor, sendo esse espaço reservado especialmente para seus romances e poesias.

Como podemos derivar desse apanhado histórico, percebemos que as narrativas de viagem tendem a privilegiar o monologismo, expressando o ponto de vista legitimado pelo viajante – como se este fosse o único possível. Assim, se a descrição se subjetivou nas experiências pessoais, deve-se reparar que tais relatos apontavam (apontam) para somente uma verdade: aquela do autor – que normalmente é também o narrador e o personagem, inibindo uma pluralidade de verdades nas interpretações do mundo e de seus acontecimentos descritos. Ora, como viemos explicitando, a viagem é o encontro de ao menos dois sujeitos: o viajante e uma outra alteridade; e nessa relação de *hospitalidade*, há um dialogismo nas interações que as literaturas de viagem raramente conseguem enunciar em suas estruturas. Não há nada de errado em, obviamente, tal literatura entregar ao leitor a consciência do viajante, mesmo porque já mencionamos que é em torno e a partir dele que a narrativa se estrutura e se desenvolve; todavia, a exclusividade de sua voz – que fala mais alto e emudece as demais – arranha e perturba a transposição da pluralidade social do fenômeno da viagem para o plano da enunciação artística.

A mobilidade é uma relação de presenças e ausências, e a viagem é uma forma de organizar essa disposição entre o aqui e o lá: por isso a importância dos outros, a partir dos quais nos afastamos e nos aproximamos. O estrangeiro – personagem e/ou narrador – não pode deixar de falar, mas também deve ouvir o outro, já que é através desse posicionamento em relação à alteridade que ele buscará construir uma identidade, ainda que frágil e fragmentada; aliás, para Bauman (2005), a questão de se “ter uma identidade” só se impõe quando nos encontramos fora daquela comunidade que consideramos como de origem e, como menciona Hall (2003), a identidade para se construir precisa da diferença, o que prova a impossibilidade de não narrar o outro. Por isso também, enquanto narrativas empenhadas em enunciar a realidade de sujeitos múltiplos das viagens, deveríamos encontrar uma literatura polifônica, ou seja, uma multiplicidade de planos enunciativos em oposição ao plano único do monologismo que privilegia uma única consciência.



Servindo-se de uma referência musical, Bakhtin (2015) nos diz que a polifonia se representa pelo *punctum contra punctum* (ponto contra ponto): “*são vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema*. Isso constitui precisamente a ‘polifonia’, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 49) [grifos do autor]. E tal questão polifônica se realizaria a partir dos diálogos e das discussões entre as vozes, ou seja, na contraposição desses centro-consciências: “*o romance polifônico é inteiramente dialógico*” (BAKHTIN, 2015, p. 47), o que constituiria o plano expressivo da *hospitalidade* derridiana. Em resumo: na literatura de viagem, a polifonia seria uma música que colocaria para dançar os hóspedes e os anfitriões do deslocamento, representando no enunciado os *pas de coté* e os *pas de trop* constituintes dessa dança interacional<sup>118</sup> entre os *hôtes*, algo tão caro à *hospitalidade* derridiana e que forma o próprio dialogismo da/na mobilidade.

Através dos diálogos proporcionados pela polifonia, implode-se no enunciado as fronteiras entre hóspede e anfitrião, demonstrando um dialogismo nos discursos que perpassam esses sujeitos em trânsito. A multiplicidade de planos, ou melhor, a ambivalência e a polifonia nas narrativas de viagem levariam, por exemplo, a constituir diferentes percepções sobre os encontros dos viajantes com os residentes, prestadores de serviço, outros viajantes, companheiros de viagem (*entourage*) e os “deixados para trás”, ou seja, constituiria uma “multiplicidade de centro-consciências não reduzidas a um denominador ideológico” (BAKHTIN, 2015, p. 17), dando voz aos diferentes personagens que se apresentam em uma narrativa de viagem. Teríamos, assim, diferentes pontos de vista, logo, haveria uma plenivalência expressiva acerca do mundo.

Se pensarmos os relatos de viagem enquanto pautados na epopeia e os romances nas menipeias, como podemos derivar dos estudos de Kristeva (1974), logo, o viajante dos relatos se constitui enquanto um herói que equivale à persona do autor e, nesse sentido, teríamos preferencialmente uma situação de monologismo, já que tradicionalmente esses gêneros são escritos na primeira pessoa do singular ou do plural. Sobre a épica monológica, a autora nos diz que “no estádio épico, o locutor (o sujeito da epopeia) não dispõe da fala de outrem” (KRISTEVA, 1974, p. 74), e assim os aspectos da enunciação “ficam limitados pelo ponto de vista absoluto do narrador, que coincide com o todo de um deus ou de uma comunidade” (KRISTEVA, 1974, p.74).

---

<sup>118</sup> Derrida (2003) menciona que a hospitalidade se caracteriza por uma dança entre dois personagens, o hóspede e o anfitrião. Nessa dança interacional, o *pas de coté* revelaria a digressão, o passar do lado e à margem, enquanto o *pas de trop* seria a transgressão, um esbarrar e colidir com o outro, algo necessário para a percepção da alteridade e a constituição da *hospitalidade*.

Constituído na sobreposição discursiva entre escritor, personagem e narrador, o relato de viagem

[...] é um gênero no qual a personalidade do autor está presente, e preponderante. Ele aparece como organizador do relato, comentador, garantindo sua veracidade. De fato, ele deve assumir dois tipos de discursos bem distintos: evocar uma experiência individual e dar conta de uma realidade objetiva exterior. No mais, ele deve manter aberto o diálogo com o leitor, para lhe assegurar que ele cumpre estas duas tarefas<sup>119</sup> (GANNIER, 2001, p. 51).

Nos relatos, o herói-viajante se dissolve na totalidade e organiza o mundo em seu monologismo, não havendo espaço para que o outro se manifeste. Por outro lado, como sugere Bakhtin (2014, p. 138) “o problema central da prosa romanesca” estaria “[n]a representação literária do discurso do outrem”. E em um mundo da mobilidade e da desconstrução do tempo-espaço linear que acarretam o processo de des-re-territorialização (HAESBAERT, 2011), os romances, para dar conta de falar dos estrangeiros e das alteridades que os perpassam e os circundam, estariam aptos a empregar a polifonia, poligrafismo, polissemia e outras diversas estratégias enunciativas. Tais romances polifônicos, enquanto derivados da menipeia carnavalesca, abarcariam um “mosaico de citações” e uma variedade de gêneros: “novelas, cartas, discursos, misturas de verso e de prosa, cuja significação estrutural é denotar as distâncias do escritor em relação a seu texto e aos textos” (KRISTEVA, 1974, p. 83). Esses modelos romanescos, ao incorporarem a fala do viajante e a dos outros, impossibilitariam a inscrição da biografia dos personagens no olhar exclusivo do autor-narrador.

O romance é um gênero que ainda se transforma para atender as influências de cada época<sup>120</sup>, enquanto os demais já se encontram consolidados e praticamente ignoram o contexto ao qual se anunciam; sendo assim, o romance “se acomoda mal com outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam” (BAKHTIN, 2014, p. 398). Em certo sentido, o romance é uma metáfora do próprio estrangeiro, que também se acomoda mal à alteridade que lhe classifica e hierarquiza. E, assim como os estrangeiros, o romance, para se sobressair e, principalmente, existir, deve se reinventar continuamente, em um processo antropofágico de assimilação do outro, das

<sup>119</sup> “[...] est un genre dans lequel la personnalité de l’auteur est présente, et prépondérante. Il apparaît comme organisateur du récit, commentateur, garant de sa véracité. En effet, il doit assumer deux types de discours bien différents : évoquer une expérience individuelle et rendre compte d’une réalité objective extérieure. Il doit en outre maintenir ouvert le dialogue avec le lecteur, pour l’assurer qu’il s’acquitte bien de ces deux tâches”.

<sup>120</sup> Afinal, como Baudelaire mencionou no prefácio de seu célebre livro *Spleen de Paris* ao falar sobre uma nova linguagem para a vida moderna: “quem de nós nunca, nesses dias de ambição, sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações dos devaneios, aos sobressaltos da consciência?” (BAUDELAIRE, 2003, p. 05) [tradução nossa].

outras formas e gêneros literários. Com isso, enquanto um gênero de embate, ele é maleável, com uma plasticidade que lhe permite se adaptar e absorver traços de diversas outras formas discursivas. Nessa perda de um estilo único, nos romances contemporâneos polifônicos – assim como ocorre com o estrangeiro – é permitida uma pluralidade enunciativa que dá voz a tudo que lhes perpassa, exorcizando o que era reprimido pelos relatos e romances burgueses lineares monológicos.

Podemos inferir que nos romances polifônicos teríamos os anti-heróis da viagem em dissonância com o mundo que habitam e, assim, essa busca de totalidade pela linguagem seria abandonada por completo, estando propensos ao “plurestilismo” e à “pluritonaldade”, principalmente via múltiplos narradores, recursos tipográficos e presença de diversos gêneros na composição narrativa. Por seu vez, os relatos de viagem, devido ao seu teor epopeico, subordinariam suas citações e suas múltiplas vozes à interpretação exclusiva do narrador (i.e. à autoridade) que deseja legitimar uma leitura de mundo. Como diz Kristeva (1974, p. 74), a épica somente permite o jogo dialógico da linguagem “[...] sobre o plano da narração (na palavra denotativa ou, ainda, na imanência do texto), isso sem se exteriorizar no plano da manifestação textual, como é o caso da estrutura romanesca”. Consequentemente, os relatos são interdiscursos, pois se pautariam em textos de viajantes anteriores ou contemporâneos, mas são seriam polifônicos em sua forma, uma vez que o autor viajante subordinaria todos os textos à sua lei e autoridade de narrador: o mundo tende a ser filtrado exclusivamente por ele, como o uso narrativo do “eu” ou do “nós” sugerem, enquanto nos romances a mimese estaria mais facilmente pautada nas múltiplas performances desenvolvidas por essas distintas consciências que constituem o texto.

Em outros termos, nos relatos de viagem que seguem o modelo épico tudo passaria pela organização enunciativa do autor-narrador-personagem, o que caracterizaria uma monofonia através dessa consciência que exprime “unicamente uma visão do mundo, uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra” (LOPES, 2011, p. 74). Já o romance conseguiria mais facilmente a polifonia pois, entre diversos recursos aos quais lança mão, encontramos a dramatização dos diálogos capazes de alterar os pontos de vista, constituindo uma possibilidade de autonomia dos personagens que não necessariamente replicam as palavras e pensamentos do autor. Nesses,

a consciência do herói<sup>121</sup> é dada como a outra, a consciência do *outro*, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor [...]. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada [...]. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2015, p. 05).

Na literatura de viagem, a referencialidade do mundo percorrido se constrói a partir da ideia de realidade, verdade e verossimilhança. Essa realidade objetivada estaria submetida às verdades das experiências individuais e, assim, na monofonia dos relatos, o autor se dobra sobre o narrador, enquanto nos romances é possível ter um desprendimento entre tais entidades: por isso, na épica vemos o “‘duplo do vivido’, e na menipeia o “‘vivido’ mesmo” (KRISTEVA, 1974, p. 89) – de um lado, o relato enquanto representação que se quer realista e a verdade de uma posição unívoca; do outro lado, a retórica do romance que se torna o próprio vivido, ou seja, os personagens deslocados de sua autoria e com vida própria no enredo, constituindo o romance polifônico com suas verdades fluidas enunciadas por diversos narradores/vozes ocupando distintas e múltiplas posições discursivas.

Tudo indica que as estruturas enunciativas polifônicas estariam mais integradas aos segredos e confissões de viagem, pois, se por um lado, nem tudo tem que vir à tona e se tornar público, o que demonstraria essas impossibilidades de moralização e de conclusão via expurgo, por outro lado, várias planos de consciências também abrem espaços para os diálogos que manifestam um excesso de sinceridade que levam às revelações. Mas, isso não significaria que os relatos também não possuam mentiras e segredos. A diferença é que enquanto tais romances polifônicos teriam essas “confidências de viagem” vinculadas exclusivamente aos personagens que são autônomos, nos relatos tais questões estariam também atreladas ao autor, que aparece como a consciência de fundo do narrador<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> O autor utiliza-se do termo “herói” para designar os personagens dos romances polifônicos. No entanto, como já viemos discutindo, preferimos o emprego do termo “anti-herói” para estes tipos de romances de múltiplas consciências e que não constituem uma totalidade homem-mundo.

<sup>122</sup> Sendo assim, talvez, na *Odisseia*, nem só Ulisses estaria mentindo, já que o próprio Homero, autor do relato, também poderia estar, pois como diz Calvino (2007, p. 23), estas aventuras fabulosas de encontros com seres fantásticos seriam recursos utilizados por Homero para “[...] manter Ulisses longe de casa por dez anos, desaparecido, inalcançável para os familiares e para os ex-companheiros de armas. Para conseguir isso, deve fazê-lo sair do mundo conhecido, entrar em outras geografia, num mundo extra-humano, num além (não por acaso suas viagem culminam na visita aos Infernos)”, assim, ao extrapolar o território da épica, “constitui a novidade da Odisseia ter colocado um herói épico como Ulisses às voltas ‘com bruxas e gigantes, com monstros e devoradores de homens’, ou seja, em situações de um tipo de saga mais arcaico, cujas raízes devem ser buscadas ‘no mundo da antiga fábula e até de primitivas concepções mágica e xamanísticas’” (CALVINO, 2007, p. 23) [grifos do autor]. Calvino (2007, p. 24) comenta que o pesquisador Stephanie West parte da “hipótese de que tenha existido uma odisseia alternativa, um outro itinerário do retorno, anterior a Homero. Homero (ou quem quer que fosse o autor da Odisseia), considerando esse discurso de viagens muito pobre e pouco significativo, tê-lo-ia substituído pelas aventuras fabulosas, mas inspirando-se nas viagens do pseudocretense”.

Todavia, como sugerimos, tal possibilidade polifônica da literatura de viagem encontra-se mais em potência do que nos textos propriamente ditos, já que no romance de viagem assistimos, normalmente, ao carnaval de um folião só: o viajante. Se “[...] a cena carnavalesca destrói um deus para impor suas leis dialógicas” (KRISTEVA, 1974, p. 78), nos romances de viagem esse deus é ainda representado pelo viajante. Falamos, pois, mais de potencialidades do que de acontecimentos literários, pois esses romances continuam sendo narrados, preferencialmente, pelo personagem-viajante – enquanto a polifonia apareceria na alteração das vozes narrativas ou no narrador-neutro que cederia espaço para os discursos diretos dos personagens.

Há todo um universo polifônico que se abre para a literatura de viagem, ainda que ela continue validando o viajante como o arquê derridiano, aquele sujeito único responsável por organizar sozinho os arquivos da mobilidade. Mesmo Derrida (2013), em seus estudos sobre a *hospitalidade* e a dialogia dos encontros, parece compreender que é exclusividade do estrangeiro a perturbação da ordem e o *anarquivamento* do arquivo, ou seja, para destruir o *logos* do local visitado, o estrangeiro deve atuar “por dentro”. Afinal, enquanto estrangeiro, o viajante é um problematizador das consciências alheias, e “*ao colocar a primeira questão, me questiona*” (DERRIDA, 2003, p. 05). Por isso, ele é o invasor de uma fronteira, avançando sobre territorialidades, um parricida, que questiona o *logos* e a autoridade paterna do local que o recebe – “como se o Estrangeiro *devesse começar contestando* a autoridade do chefe, do pai, do chefe da família, do ‘dono do lugar’, do poder de hospitalidade, do *hosti-pet-s* de que tanto falamos” (DERRIDA, 2003, p. 07). Por conseguinte, ele é também um sofista que está dentro e faz parte dos argumentos a serem contestados: “‘parece que aqui deve ser a guerra armada, ou o combate, dentro dos discursos ou dentro dos argumentos’. A guerra interna ao *logos*, esta é a questão do estrangeiro, a dupla questão, a alteração do pai com o parricida” (DERRIDA, 2003, p. 09).

Mesmo que Derrida (2003) construa a poética da ambivalência do *hôte*, ele interpreta o estrangeiro como o responsável por desencadear o processo, colocando-o, instintivamente, em uma posição superior aos demais agentes da interação. Indiretamente, vemos que

---

Tal fato suscitaria a indagação: o que é verdade e o que é mentira na Odisseia – “será que a Odisseia não é o mito de todas as viagens? Talvez para Ulisses-Homero a distinção mentira/verdade não existisse, talvez ele narrasse a mesma experiência ora na linguagem do vivido ora na linguagem do mito, como ainda hoje para nós cada viagem, pequena ou grande, sempre é odisseia” (CALVINO, 2007, p. 24).

De qualquer maneira, o que se percebe é a impossibilidade de se confiar nas enunciações proferidas por personagens das narrativas de viagem, ao menos se levarmos em consideração os estudos de Calvino (2007) sobre a Odisseia, pois não só Homero e Ulisses que provavelmente mentem, mas a Helena é simulada, e Penélope também é fingidora.

Derrida (2003) impõe o peso da desconstrução da hospitalidade sobre os ombros do viajante, e com isso se aproxima de uma compreensão monológica, uma vez que mesmo havendo vozes distintas dentro dos textos, elas viriam à tona pela fala inicial do estrangeiro, e não do outro. É sempre o estrangeiro quem começa a questionar, quem inicia o processo; e talvez esteja aí um ponto problemático do discurso derridiano sobre a *hostipitalidade*: ao mesmo tempo em que entende a ambivalência do termo, ele oculta a fala daqueles que se posicionam na interação com o viajante e que participam desta dinâmica dos encontros.

Para nós, a literatura de viagem não estaria sendo polifônica simplesmente porque o estrangeiro demonstraria a penetração das consciências dos outros em si (a partir, por exemplo, da incorporação de sintaxes e termos estrangeiros à sua fala); nesse modelo, ela é ainda monológica, pois o direito de fala pertence exclusivamente a esse viajante. Para ser polifônica, teríamos que ver as outras vozes que penetraram na consciência do viajante demonstrando também seu ponto de vista, sua ipseidade e como tiveram seus *logos* impactados pelos que chegaram. Nesse momento, cujo recurso de alteração dos focos narrativos demonstraria a interpenetração de consciências, teríamos a polifonia e a dialogia, a *hostipitalidade* compreendida por diversas perspectivas, e não como exclusividade do estrangeiro.

A partir daí, o viajante não seria o único sujeito de plenos direitos que objetivaria a alteridade, mas seria apenas mais uma voz entre diversas outras que indicariam posições ocupadas pelos diversos personagens, em atitudes dialéticas, antinômicas e/ou de concordância com as demais consciências com quem interage. Enfim, teríamos a *hostipitalidade* derridiana verdadeiramente polifônica e dialética, ou seja, “esse dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 34), gerando interações e interdependência entre essas diferentes consciências e vontades. E com isso se realizaria o desprendimento da narrativa daquela única vontade representada pelo monologismo da literatura pautada exclusivamente no ponto de vista do viajante.

Em tal perspectiva de uma literatura de viagem realmente polifônica, não poderíamos ter a construção de um romance de formação, afinal, nos modelos de múltiplas consciências, o que prevalece é a coexistência e a interação das contradições sem que uma tente se sobrepor e, assim, unificar as demais em um único plano discursivo (BAKHTIN, 2015, p. 31). Em outros termos, na polifonia, as diferentes percepções de mundo não constituem etapas de um desenvolvimento direcionado, pois o tempo biográfico, didático-pedagógico, cíclico (etário, ideológico) ou, o mais importante, o tempo histórico integrando a trajetória do personagem

em formação (BAKHTIN, 2011), nesse caso, se estilhaçam em múltiplas vozes que ressoam em suas especificidades.

Nos romances de viagem polifônicos não teríamos a formação, mas a *anti-formação* (*anti-bildungsroman*) ou a *deformação*, pois são inconclusivos em seus desfechos, e os diálogos ficariam em aberto, já que as ações dos personagens não levariam a um fim capaz de constituir uma ideologia moralizante para si, abrindo mão dessa síntese conclusiva ao constituir um devir. Como nos diz Bakhtin (2015, p. 36) a respeito da polifonia em Dostoiévski: “[...] em seu universo a consciência não é dada no caminho de sua formação e de seu crescimento, ou seja, não é dada historicamente mas em contiguidade com outras consciências, ela não pode se concentrar em si mesma e em sua ideia, no desenvolvimento lógico imanente desta, e entra em interação com outras consciências”. E, mais na frente: “cada ideia dos heróis de Dostoiévski (‘O homem do subsolo’, Raskólnikov, Ivan e outros) sugere desde o início uma *réplica* de diálogos não concluído. Essa ideia não tende para o todo sistêmico-monológico completo e acabado. Vive em tensão na fronteira com a ideia de outros, com a consciência de outros” (BAKHTIN, 2015, p. 36) [grifo do autor]. Isso aconteceria porque a polifonia, como ato de carnavalização da literatura, é para ser vivida em sua multiplicidade que desestrutura as hierarquias das falas (LOPES, 2011).

A polifonia de múltiplas consciências poderia ser encontrada nos romances de viagem para enunciar as dissertações e reflexões das diversas vozes que permeiam o texto da mobilidade, tirando, assim, o monopólio da fala conferida ao viajante<sup>123</sup>. E, ao proceder de tal maneira, abre mão da formação do personagem viajante para se dedicar à expressão da multiplicidade das consciências que habitam a viagem.

Por sua vez, o relato, como normalmente traz essa sobreposição entre autor-narrador-personagem, acaba se tornando mais propício ao monologismo e, ao ser escrito em retrospectiva, também insinua um processo de formação do viajante que revisa a sua viagem e tira conclusões moralizantes para si – ao menos é o que sugere Gannier (2001, p. 06) ao nos dizer que “voltar para casa é normalmente a condição material da escrita, ao mesmo tempo que atesta a real vivência daquilo que será contado<sup>124</sup>”. Ao colocar o retorno, ou seja, o lar

<sup>123</sup> Para tal fim, como salientamos, diversos recursos estéticos se materializam no texto como, por exemplo, a variação tipográfica que pode indicar a tomada do foco narrativo por um personagem ou demonstrar como o narrador incorpora vocabulários, modos de falar e agir próprios da alteridade, insinuando a sua transculturação. Assim, os recursos tipográficos, as subversões dos sinais gráficos e até mesmo a *mise-en-page* do texto (recuos, inserções de imagens e de anotações nas margens...) arranhariam a homogeneidade enunciativa para representar a heterogeneidade do mundo.

<sup>124</sup> “rentrer chez soi est souvent la condition matérielle de l’écriture, en même temps que l’attestation que l’on a bien vécu ce que l’on raconte”.

reocupado pós-viagem, como o local da enunciação, a narrativa traz uma reflexão única e integralizadora, cujo início meio e fim propõem uma jornada estruturada em torno da individualidade do narrador, havendo síntese, logo, formação.

Dessa maneira, percebemos que os romances de viagem, ao serem capazes de enunciar uma polifonia, constroem um espaço propício ao *anti-bildungsroman*. Dito isso, discordamos de Gannier (2011) e de Bakhtin (2011) em seus discursos sobre tais tipos de romances, pois ambos os fecham em possibilidades únicas: ela, ao falar que a viagem também serve de argumento à formação do herói, ele por sugerir o contrário, que os heróis desses romances são planos e incapazes de se formarem no tempo-espaço da aventura.

a análise dos enredos romanescos típicos mostra que eles pressupõem uma personagem pronta, imutável, pressupõem uma unidade estática dessa personagem. O movimento do destino e da vida dessa personagem pronta é o que constitui o conteúdo do enredo; mas o próprio caráter do homem, sua mudança e sua formação não se tornam enredo. É esse o tipo dominante de romance (BAKHTIN, 2011, p. 219).

Sim, grande parte dos romances de viagem se constituem nessas possibilidades – da formação ou da aventura – mas não podemos negligenciar a existência de uma terceira via, a do *anti-bildungsroman* e das múltiplas consciências promovidas por romances polifônicos de viagem. Servindo-se da dialogia, tais romances seriam aqueles que pregariam a existência de diversas vozes, não conclusivas em suas consciências de *hôte*, e que trazem para o texto várias percepções sobre o universo da mobilidade, excedendo a moral irrefutável da história. Estando além ou aquém da formação, tais romances polifônicos demonstrariam que, a partir do viajante, uma gama de personagens também se constituem (os residentes, prestadores de serviço, outros viajantes, companheiros de viagem e os “deixados para trás”) e, assim como a Enteada de *Seis personagens à procura de um autor* (PIRANDELLO, 1978, p. 432), também proclamariam: “[...] mas eu quero representar o meu drama! O meu!”.

### **3.2.3. A narração: constituição do tempo-espaço das ações**

A ação é sempre atrelada ao binômio tempo-espaço, que no caso das narrativas de viagem identificamos como sendo aquelas quatro zonas que constituem os cronotopos da mobilidade. Todavia, é somente a partir do emprego de verbos e advérbios que as intrigas e peripécias de uma narrativa nos parecem desenrolar e avançar; e é a partir dessa premissa que Ricoeur (2010, p. 09, v.i) nos afirma: “o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal”. Ele nos diz ainda que o texto possui três temporalidades que subjagam as



demais categorias compositórias do enredo: a da história (diegese), a do enunciado (narrativa) e, finalmente, a da enunciação (o discurso proclamado por um locutor). Enunciação sendo compreendida enquanto "atitude de locução", que gera a "[...] a relação de antecipação, de coincidência ou de retrospecto entre o ‘tempo do ato’ [i.e. da história] e o ‘tempo do texto’ [i.e. da narrativa]" (RICOEUR, 2010, p. 118, v.ii) [inserção nossa].

Especificamente na relação entre o tempo da história e o do seu enunciado, o descompasso temporal constitui uma dupla cronologia na obra, que se deve aos efeitos de lentidão ou velocidade, concisão ou detalhamento vinculados ao estilo narrativo. E tal relação entre o plano da narrativa e o da história poderia ser estudado a partir das “três determinações essenciais”, a saber: ordem, duração e frequência – “nos três registros, são as discordâncias entre os traços temporais dos acontecimentos na diegese e os traços correspondentes da narrativa que são significativas” (RICOEUR, 2010, p. 142, v.ii). A *ordem* diria respeito ao ato de narrar em retrospecto, em antecipação ou no grau zero (coincidência entre o tempo narrado e o da história); por sua vez, a *duração* tem a ver com a discrepância entre a velocidade dos acontecimentos na narrativa e na história, ou seja, são os efeitos de condensação/redução (que pode ir até mesmo à pausa) ou expansão/aceleração (chegando ao limite da elipse), postos em prática pela narrativa, de um evento que obedeceria ao ritmo “natural” do relógio e do calendário de uma cronologia diegética; já a *frequência* diz respeito à singularização ou às várias repetições narrativas de um mesmo acontecimento que, no plano histórico, teria acontecido uma ou inúmeras vezes.

É na articulação entre esses três eixos que o tempo da narrativa se emancipa da cronologia histórica. Ora, se pensarmos que as ações dos viajantes estão sempre vinculadas a um tempo-espço, percebemos que essas questões impactam diretamente as narrativas da mobilidade. Como vimos na figura 02, a estrutura plena do cronotopos da viagem perpassa 04 zonas *cronologicamente concatenadas*, a recordar: partindo de uma zona emissora (A), o viajante passa por uma zona de deslocamento de ida (B), até chegar a uma zona de recepção (C), para depois retornar ao ponto de partida, referenciado pela zona de deslocamento de retorno (D).

São as técnicas de enunciação que recriam e embaralham essas etapas pragmaticamente lineares da viagem. A literatura de viagem se apropria do plano da história, que segue um trajeto ABCD, para reorganizá-lo no plano do enunciado, realizando diversos ordenamentos tempo-espaciais, comprovando possibilidades de desarticulação temporal entre o mundo diegético e o mundo da narrativa. Em outros termos: existe um cronotopos da

história, bem como um outro para o enunciado e um terceiro para a enunciação, e esses três planos cronotópicos quase nunca coincidem.

No plano da narrativa, o tempo cronológico e os espaços concatenados da história estão subjugados ao tempo mental dos personagens e dos seus narradores que, ao falarem, ou seja, ao enunciarem suas experiências ou as alheias<sup>125</sup> de trânsito, poderão organizar seus discursos a partir de diferentes possibilidades que se atrelam ao seu caráter psicossocial, o que estenderia alguns destas quatro zonas tempo-espaciais, condensaria ou elipsaria outras, ao mesmo tempo que poderia obsessivamente ficar narrando um mesmo acontecimento de viagem. Portanto, a constituição desse estilo temporal dependeria do ponto de vista que estabeleceria uma voz na composição narrativa, afinal, “[...] a voz narrativa é a que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo narrado” (RICOEUR, 2010, p. 151, v.ii).

Tal embaralhamento do tempo-espaço linear-diegético (ABCD) no plano narrativo aconteceria, principalmente, a partir de duas formas de ação empreendidas pelos personagens-viajantes: a física e a mental (citação/menção). Antes de tudo, é importante ter em mente que os personagens, pela força do narrador, não são opacos, ou melhor, não são somente corpóreos, pois apresentam uma certa transparência que nos permite visualizar seus processos mentais, afinal, ainda que sejam fictícios, há mesmo assim, neles, uma “experiência fictícia do tempo” que constrói um mundo com seus “fatos diegéticos”: “é nesse mundo projetado que moram personagens que aí realizam uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles, mas que não deixam de ter um mundo como horizonte” (RICOEUR, 2010, p. 129, v.ii).

Se o plano do enunciado é composto por essas ações mentais e físicas, então, são elas que promovem as distorções cronotópicas do plano histórico, é nelas que se operam os determinantes de *ordem*, *duração* e *frequência* tempo-espacial. No entanto, há especificidade entre ambas: a ação física empreendida pelo personagem é amparada pelas leis físicas(-diegéticas), e, por isso, sua massa corpórea exige que ele ocupe um tempo-espaço localizado em algum ponto da zona ABCD, enquanto a ação mental permite que seu espírito esteja divagando por outros pontos cronotópicos dessas mesmas zonas. Assim, as duas ações ocorrem simultaneamente, promovendo a sobreposição de tempos-espacos: o corpo aqui, a mente por aí; a ação física “contendo” a ação mental. E esse “aí” aparece como citações/menções de tempos-espacos passados (memórias), futuros (idealizações), sonhos (delírios) e suposições (hipóteses):

---

<sup>125</sup> Pensamos, nesse caso, não somente no narrador onisciente, mas naquele tipo de narrador-personagem que contaria ao leitor a experiência de deslocamento de um terceiro: aqui, por exemplo, poderíamos ter o ponto de vista de um residente falando daqueles que chegam e se estabelecem em sua territorialidade, ou o discurso de um turista/imigrante/refugiado/exilado sobre os hábitos de seu companheiro de viagem.

A disposição de cenas, dos episódios intermediários, dos acontecimentos marcantes, das transições não para de modular as quantidades e as extensões. A esses aspectos, somam-se as antecipações e os retrospectos, as inserções que permitem incluir vastas extensões temporais rememoradas em sequências narrativas breves, criar um efeito de profundidade perspectiva ao mesmo tempo que rompe a cronologia. Afastamo-nos ainda mais da estrita comparação entre comprimentos de tempo quando acrescentamos aos retrospectos o tempo da lembrança, o tempo do sonho, o tempo do diálogo relatado, como em Virginia Woolf (RICOEUR, 2010, p.135, v. ii).

Vemos que as citações rememorativas ou futuristas são auto-reflexivas: o personagem anuncia suas memórias, sonhos e vontades, gerando uma “enunciação no enunciado”. A título de exemplo, pensemos em um personagem que anuncia sua vontade de realizar uma visita a determinado local, e ao mencionar toda a sua viagem teríamos o plano *mental* da narrativa vinculado à possibilidade ABCD; todavia, descobrimos que tal personagem vive em seu mundo diegético preso à uma imobilidade gerada por uma síndrome de *travel phobia* e, por isso, o plano de *ação física* da narrativa estaria atrelado exclusivamente à zona A (ou seja, o “A” conteria virtualmente o “ABCD”). Em outro momento, poderíamos ter um personagem cuja *ação física* concentra-se na zona C; e enquanto ele percorre as ruas daquela cidade sua *ação mental* o leva a *recordar* um acontecimento no trânsito e traçar *projeções* de atitudes que adotará assim que retornar para casa – o “C” conteria memórias de B e idealizações de A.

Por sua vez, a citação-suposição impõe a existência de duas consciências, pois o que temos é o personagem-(narrador) especulando vidas pretéritas e/ou vindouras para um outro. Uma ilustração viria, nesse caso, de um viajante *fisicamente* localizado em um avião em trânsito pela zona B, mas que *mentalmente* traça suposições sobre a vida na zona A para um outro passageiro desconhecido mas sentado na poltrona ao lado.

Enfim, enquanto ser senciente e consciente de si, o personagem não é meramente a narrativa do ser supremo, o narrador. Ele é também constituído com uma vida independente capaz de, entre tantas ações, narrar a si mesmo, trazendo um estado mental de citação sobre a vida pretérita ou futura, sua e dos outros. Como nos diz Ricoeur (2010, p. 152, v.ii):

[...] o mundo do narrador é o mundo do personagem e é narrado pelo narrador. Ora, a noção de personagem está solidamente ancorada na teoria narrativa, na medida em que a narrativa não pode ser uma *mimese* de ação sem ser também uma *mimese* de seres que agem; ora, seres que agem são, no sentido amplo que a semântica da ação confere à noção de agente, seres que pensam e sentem; ou melhor, seres capazes de dizer seus pensamentos, sentimentos e ações. Desse modo, é possível deslocar a noção de *mimesis* da ação para o personagem e do personagem para o discurso do personagem. Além do mais, a partir do momento em que incorporamos à diegese o discurso que o personagem faz sobre sua experiência, podemos reformular a dupla enunciação-enunciado, sobre cuja base o presente capítulo está construído, com um vocabulário que personaliza os dois termos; a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado torna-se o discurso do personagem. A questão será então saber por que procedimentos narrativos especiais a narrativa se constitui em *discurso de um narrador narrando o discurso de seus personagens*. As noções de ponto de vista e de voz narrativa designa alguns desses procedimentos.

O personagem, em sua ipseidade, é auto e alter-reflexivo, sendo capaz de constituir uma “enunciação no enunciado”, tornando-se um narrador de segundo nível: o do primeiro grau é aquele que pertence ao plano da enunciação do texto, enquanto o personagem, ao narrar, por si mesmo, suas memórias, sonhos, idealizações futuras e suposições constitui um plano de enunciação no enunciado.

Mais uma vez, retornamos às discussões a respeito da poli e monofonia bakhtiniana, naquilo que elas possibilitam a construção do tempo na obra. Ora, um romance polifônico enunciaria múltiplas consciências temporais, recuperando ou idealizando fatos diegéticos que ocorrerão/ocorreram/ocorreriam/ocorrem no tempo da vida plural dos personagens. Conseqüentemente, o tempo dos romances dialógicos apresenta-se fragmentado em variadas referências; por sua vez, os romances e relatos monológicos seguem um padrão temporal que tende a respeitar somente o ponto de vista do narrador, seja ele um dos personagens ou extradiegético, mas que, pelo próprio caráter dessas enunciações, seguem uma colagem com a consciência do autor.

Nos casos de discursos monológicos, normalmente colados a estrutura tradicional da jornada do herói e da aventura, teríamos a narrativa sendo construída por conectivos temporais representantes de uma linearidade, tais como: “no mesmo instante”, “naquela noite”, “depois”, “no outro dia”, “inesperadamente”, “naquele momento” etc. (BAKHTIN, 2011). Por isso, os relatos de viagem, que emulam ou se querem um confessionário do passado histórico, tenderiam a utilizar os verbos no pretérito, pois, como dissemos anteriormente, o retorno à casa do viajante é a condição para o surgimento do texto; nesse sentido, vemos que o plano da narrativa talvez seguisse a estrutura cronológica das ações físicas ABCD (número 01 da figura 02) e com raras ações mentais dos personagens, que evitaria citar acontecimentos retrospectivos ou futuros já que eles apareceriam como ato no texto; enquanto isso, o plano de sua enunciação estaria atrelado à zona A (12 da figura 02). Tal temporalidade retardatória faz com que a narrativa avance do passado até chegar ao tempo presente do narrador, que é também o autor e que foi o viajante de seu relato; com isso, no monologismo que sobrepõe viajante-autor-personagem-narrador, o relato começa quando a viagem termina, e “o fato de que o tempo da história do herói se aproxime de sua própria origem, a saber, o presente do narrador, sem poder alcançá-lo, é uma característica que faz parte do *significado* da narrativa, a saber, que ela terminou ou, ao menos, foi interrompida, quando o herói se tornou escritor” (RICOEUR, 2010, p. 148, v. ii); ou, no nosso caso, quando o viajante retornou para casa.

Remetendo e colando-se a um passado histórico, onde tudo supostamente é testemunho, os relatos constituem prioritariamente o tempo verbal no passado; por seu turno, nas obras "em regime de ficção, o pretérito épico perde sua função gramatical de designação do passado. A ação narrada não acontece propriamente" (RICOEUR, 2010, p. 111, v.ii), permitindo, inclusive, o uso irregular de combinações entre tempo verbal e advérbios temporais (algo incoerente em uma narrativa histórica).

Se as transições temporais servem para indicar uma intriga que transforma uma situação inicial em uma outra, os relatos e romances monológicos avançam em uma cronologia histórica que concatena linearmente os acontecimentos de viagem, o que “garante uma consistência do texto, sua textualidade” (RICOEUR, 2010, p. 122, v. ii). Por sua vez, o romance polifônico construiria a intriga da mobilidade a partir de uma heterogeneidade de tempo-espacos mentais dos múltiplos personagens, assegurando a pluralidade de informações ao interromper a ação física para nela inserir diálogos, citações e menções a outros tempos, espacos e pessoas. Ricoeur (2010, p. 137, v.ii) comenta que:

é claro que uma estrutura descontínua convém a um tempo de perigos e aventuras, que uma estrutura linear mais contínua convém ao romance de formação dominado pelos temas do desenvolvimento e da metamorfose, enquanto uma cronologia fragmentada, interrompida por saltos, antecipações e retrospectos, em suma, uma configuração deliberadamente pluridimensional, convém mais a uma visão do tempo privada de qualquer capacidade de visão panorâmica e de toda coesão interna. A experimentação contemporânea na ordem das técnicas narrativas acompanha assim a fragmentação que afeta a própria experiência do tempo.

No dialogismo, “[...] a linguagem escapa à linearidade (à lei), para ser vivida em três dimensões, enquanto drama [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 78), ou seja, permite mesmo romper com a sequência cronológica dos acontecimentos. Isso nos levaria a perceber que a enunciação do tempo-espaco da viagem nos romances polifônicos tendem a ser das ações físico e mentalmente erráticas, com idas e vindas que inibem o *bildungsroman*; enquanto nos relatos monológicos há uma reduzida atividade mental dos personagens, com ações físicas prioritariamente construídas linearmente, inclusive tornando o local de retorno o ponto de enunciação.

Enfim, as obras operam com tais etapas da viagem de maneira que melhor atendam a seus interesses narrativos. Na realidade, podemos dizer que existe no plano histórico uma sequência factual da jornada, mas não necessariamente a narrativa a segue linearmente, operando com elipses ou subversão da ordem tempo-espacial dos acontecimentos. Na maioria das vezes, os relatos emulam na escrita a linearidade ordinária da viagem, enquanto os romances, por sua vez, seriam mais maleáveis na elaboração, do conteúdo e da enunciação, de

tal sequência narrativa, algumas vezes suprimindo ou mesmo embaralhando as etapas da mobilidade, outras vezes estendendo o tempo de duração de uma delas em detrimento de outras e, em certos momentos substituindo a ação física ocorrida em uma zona pela sua citação, através da ação mental de rememoração posta em prática por um personagem.

Em outros termos, para a constituição da literatura de viagem, o plano/cronotopos da história é retrabalhado pelo plano/cronotopos da enunciação que se serve das técnicas de ordem, duração e frequência para construir um plano/cronotopos do enunciado capaz de ocultar ou falar explicitamente, pela ação ou menção, dos acontecimentos que perpassam os quatro tempo-espacos da viagem.

Se a viagem pode ser uma temática dentre várias outras que perpassam uma obra, neste subcapítulo depreendemos que a literatura de viagem, especificamente nos gêneros de romance e relatos, poderiam se constituir a partir de algumas características da enunciação, que se torna a zona de contato entre o interior e o exterior da obra, o mundo concreto e o diegético. Assim, pensando nas possibilidades descritivas, reflexivas/dissertativas e narrativas, chegamos a traçar algumas estruturas capazes de darem forma a tal tipo de literatura.

No final, se levarmos em consideração que a literatura de viagem tem uma ancoragem referencial com o mundo externo, então o que percebemos é que tanto o “efeito do real” barthesiana quanto a polifonia bakhtiniana e a anacronia ricoueriana são formas de aproximar os enunciados de uma realidade sensível da mobilidade, afinal, enquanto o *name-dropping* e a auto/xeno-referência descrevem uma existência para além do texto, a polifonia constituinte dos discursos sugere que o próprio mundo (real-concreto) é plurirreferencial, sendo que essas múltiplas vozes constituem discursos que não são necessariamente lineares em suas exposições, pois o próprio ato de falar é também de esquecer, subverter, reduzir, repetir, avançar, recuar etc. No entanto, é preciso ter em mente que tal realismo susceptível de ser incorporado pela literatura de viagem não é um manifesto em prol do naturalismo: se esse busca retratar e apresentar mimeticamente uma sociedade, aquele busca rerepresentá-la enquanto discurso ao constituir um efeito estético.

A literatura não se torna realista somente a partir de seu plano histórico colado mimeticamente a um mundo exterior, mas também via linguagem que se adequa ao contexto do narrado. Logo, o senso de realidade presente na mobilidade e nas experiências de ser e de estar no estrangeiro não se encontra somente no conteúdo, mas também na forma performática que cria “um efeito de realidade” (SCHOLLAMMER, 2009, p. 54), o que

permite o surgimento de um tipo de realismo que não está pautado meramente na descrição, “mas no efeito estético da literatura, que visa a envolver o leitor efetivamente na realidade narrativa” (SCHOLLAMMER, 2009, p. 59); ou seja, constitui-se uma realidade outra, que se abre inclusive para literaturas fantásticas de viagem por territorialidades e situações imaginadas.

Na sequência, pretendemos discutir a utilização do argumento da viagem, enquanto estratégia narrativa, pela literatura brasileira contemporânea e, com isso, melhor situar a coleção *Amores Expressos* dentro desta perspectiva sócio-histórica nacional.

### **3.3. O local da viagem na literatura brasileira (contemporânea):**

Qual o papel da viagem e de seus sujeitos deslocados nas narrativas brasileiras?

Traçar uma trilha histórica das representações do viajante na literatura brasileira não é uma tarefa fácil, e que ainda aponta para um vasto campo de pesquisa a ser descortinado. Todavia, corroboramos com Maria Isabel Edom Pires (2014), quando ela menciona que a presença das viagens na literatura brasileira poderia, inclusive, constituir uma "vertente", que seria a dos “deslocamentos”. Indo na mesma direção, Hubert (2012, p. 42) comenta que a “dispersão” (*dispersion*) é um termo que frequentemente aparece nos estudos da literatura latino-americana. Deriva daí que a constância das temáticas do *deslocamento* e da *dispersão* apontariam para a presença da viagem como uma categoria de análise da nossa literatura contemporânea.

Caminhando nessa direção, Pires (2014) esboça, para o caso do Brasil, quatro momentos da presença dos viajantes na literatura nacional.

Primeiramente, teríamos os viajantes-naturalistas europeus, que sistematizaram um conhecimento sobre o território brasileiro a partir de uma escrita científica mesclada com a dos relatos de viagens. A esse respeito, aliás, Claudete Daflon (2011, p. 26) comenta que o curso de *Filosofia Natural*, ofertado pela Universidade de Coimbra, ainda no século XVIII, tinha, "entre seus objetivos, formar viajantes capacitados a estudar as potencialidades da colônia", o que gerava relatos descritivos, pois, "a escrita, os mapas e os desenhos eram aliados obrigatórios nesse processo de dar a conhecer".

Posteriormente, já no século XIX, surge nos romances o "viajante mundano", ou seja, aquele brasileiro de família abastarda que vai estudar na Europa – e se ele está fisicamente distante do território nacional, sua ausência é percebida também no enredo, sendo somente lembrado em conversas de terceiros. Porém, quando retorna ao lar, tal brasileiro europeizado

passa a ter voz e, muita das vezes, torna-se protagonista ao exibir um polimento e conhecimentos sofisticados devido às suas experiências no exterior. Inclusive, não é raro que as ideologias com as quais se ambientou durante sua estadia europeia tornem-se inspirações para tentar construir um novo país que quanto mais próximo do modelo europeu, melhor; no mais, muita das vezes, o retornado se casa com a personagem feminina que não teve oportunidade de sair do país, servindo tal união romântica como alegoria para um projeto de brasilidade (PIRES, 2014).

Já a terceira presença estaria concentrada na representação dos imigrantes europeus, árabes e japoneses no século XX, principalmente em textos escritos na década de 1980. Ao marcar a presença dos que chegam à procura de uma vida melhor, tais obras também fortaleceriam um conceito de diversidade nacional.

Finalmente, na constituição dessa "vertente" do deslocamento, Pires (2014, p. 391) comenta a quarta e atual fase, em que há a representação do viajante "fora das regras, libertário e muitas vezes anônimo da literatura brasileira contemporânea". Esse personagem seria condizente com nossa atual era das mobilidades, cujos fatores tecnológicos de comunicação e transporte intensificaram o trânsito de pessoas, objetos e informações, fazendo com que turistas, refugiados, migrantes e mesmo terroristas se encontrem nas fronteiras – cada vez mais porosas – de entrada e saída das nações. Para Nestor Garcia Canclini (2007, p. 19), a globalização "produz maior intercâmbio transnacional e deixa cambaleante a segurança que dava o fato de pertencer a uma nação".

Tal traçado histórico proposto por Pires (2014) tem o mérito de nos indicar um caminho de reflexão para a consolidação dos discursos sobre os viajantes na literatura nacional. Porém, é importante realizarmos duas ressalvas que consideramos pertinentes.

De imediato, é passível de controvérsia a inserção dos relatos de viajantes estrangeiros no rol da literatura nacional, posto que estes escritores-exploradores não tiveram interesse em constituir um texto direcionado aos leitores brasileiros – ainda que a narrativa estivesse centrada nessas *terras brasilis*, o local de elaboração da enunciação ocorria quando tais exploradores retornavam à sua casa europeia, tendo a língua mátria como a de escrita de tais relatos. Essa percepção é confirmada por Guiomar de Grammont (2008, p. 40), quando ela nos diz que os viajantes europeus comparavam suas descobertas com aquelas existentes em seu país de origem, tomando o devido cuidado de construir uma inferioridade do daqui em relação ao de lá, afinal, como eles “descrevem suas aventuras para pessoas que raramente deixam seus países, de alguma forma é preciso assegurar-lhes sua superioridade sobre o que existe além do oceano”. Essa alteridade exótica dos relatos servia, pois, a um público europeu



que se constituía enquanto leitores de viagens alheias, diferenciando assim o aventureiro viajante do leitor estabelecido no conforto do lar (DIDIER-URBAIN, 2002).

Na categorização de Pires (2014), também percebemos amplos saltos temporais, passando dos relatos de viajantes aos “viajantes mundanos” do século XIX para, na sequência, já chegar aos imigrantes europeus presentes na literatura do final do século XX. No mais, há também uma linearidade na representação que visa inserir os viajantes no discurso da construção nacional; todavia, ao agir assim, cada época se fecha a um motivo de viagem que a identifica, fazendo uma relação de exclusividade, ofuscando as multiplicidades de deslocamentos que trespassem um mesmo tempo histórico.

Desse modo, tais saltos temporais não nos permitem entrever, por exemplo, (i) os romances de retirantes – refugiados da seca – presentes em uma literatura regionalista (e.g. Fabiano e sua família em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos [1938]), (ii) nem os lastros deixados pelos imigrantes portugueses e espanhóis (e.g. os personagens Miranda e João Romão no romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo [1890], e a Marcela da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis [1880]), (iii) muito menos os relatos, depoimentos e testemunhos de exilados políticos durante o período ditatorial [e.g. *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira [1979] e *Memórias do esquecimento*, de Flávio Tavares [1999]), (iv) e não há também espaço para a presença dos turistas que circulam em papéis periféricos e com pouco apelo em alguns romances (e.g. o José Dias na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis [1899], ao manifestar seus desejos de voltar à Europa, insinuando que o prazo de validade de sua viagem já havia expirado). Em outras palavras: o conceito de viagem e viajante é muito amplo, e abarca uma variedade de sujeitos em trânsito, o que dificulta ainda mais a construção de um recorte de análise destas categorias literárias.

Por tudo isso, cremos que as múltiplas inserções dos motivos de deslocamento (i.e. perfis de viajantes) na literatura nacional ainda devem ser repertoriadas no seu traçado histórico, ou seja, uma arqueologia da viagem na literatura brasileira ainda está por ser feita; e quando chegar o momento, deve-se escavar essas representações levando em consideração um concatenamento e sobreposição dos discursos, evitando saltos abruptos entre as diversas épocas, ao mesmo tempo que se constitui uma visão holística dos tipos de viajantes que permeiam uma determinada sociedade. O importante é ter em mente que a viagem sempre ocupou um espaço nas representações literárias, cuja diversidade de viajantes estrangeiros e brasileiros circulando pelos romances serviu a um projeto de nação, tendo suas mobilidades e seus locais de enunciação, durante muitos anos, restritos à territorialidade zonal que compõe a fronteira nacional.

Porém, se nos atentarmos e definirmos como foco privilegiado de análise a contemporaneidade, como são representados os viajantes nos romances brasileiros das últimas décadas? Como pensar no posicionamento discursivo destes viajantes brasileiros e de outras nacionalidades que circulam pelo Brasil e por outras terras na literatura tupiniquim contemporânea?

Para darmos nossa contribuição a tais discussões a respeito da literatura brasileira de viagem, pensamos que, até mesmo para sermos coerentes com os dois subcapítulos anteriores, as discussões seriam melhores desenvolvidas caso as dividíssemos em dois momentos. Sendo assim, inicialmente, discutiremos o conteúdo temático da viagem nas obras literárias nacionais; já no segundo, preocupados em compreender a “arquitextualidade” (GENETTE, 1982) dos relatos e romances, nosso intuito será o de analisar como os antigos textos de viajantes europeus, que formataram um conceito de exótico latino-americano, são atualmente resgatados e ressignificados pelos escritores que se preocupam em constituir uma nova forma de enunciação que desconstrói o local de fala estabelecido pelos europeus.

### **3.3.1. O ethos da viagem: histórias (inter)nacionais e de (des)pertencimento**

Mais do que propor um estudo da literatura de viagem focado no perfil dos viajantes (i.e. imigrantes, turistas, exilados e refugiados), sugerimos que tais análises se constituíam na articulação de uma matriz que considere três elementos: i. as espacialidades de partida, trânsito e chegada (território nacional x internacional); ii. a origem pátria destes personagens em deslocamento (estrangeiros x brasileiros); iii. o sentido vetorial do deslocamento, ou seja, se ele é de afastamento ou de aproximação do lar (viagem de ida x de retorno).

Levando em consideração tal matriz, conseguimos perceber que as narrativas brasileiras servem-se do argumento das viagens a partir de cinco principais possibilidades: i. temos os enredos totalmente centrados em viagens de ida e/ou volta de brasileiros pelas terras nacionais (e.g. *Mulheres de Tijucopapo*, *Vidas Secas*, *A hora da estrela*); ii. de viajantes estrangeiros que por aqui desembarcam ou que daqui embarcam (e.g. *O cortiço*, *Mamma son tanto felice*, *Dois irmãos*); iii. mais contemporaneamente, de brasileiros imigrados que retornam à pátria (e.g. *Coisas que os homens não entendem*); iv. de brasileiros em viagem por terras estrangeiras (e.g. *Mongólia*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *O livro de Praga*, *Berkeley em Bellagio*); v. e mesmo de viajantes não-brasileiros circulando em terras estrangeiras, ignorando ou colocando em segundo plano toda a mítica do território nacional (e.g. *Os filhos da mãe*, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, *Digam a*

*Satã que o recado foi entendido*). Obviamente, quando cada personagem principal compõe a sua própria linha narrativa a respeito de seus deslocamentos, podemos encontrar, então, duas ou mais dessas situações em uma mesma obra, como no caso de *Noves Noites* (CARVALHO, 2002), em que vemos a situação do antropólogo norte-americano Buell Quain nas terras dos índios Krahô e do narrador brasileiro em suas incursões pelo território nacional.

Da matriz acima, percebemos que dois elementos estão intrinsecamente interligados: o vetor de deslocamento só é operado a partir de uma espacialidade. Com isso, das cinco combinações matriciais, percebemos que a primeira (ancorada totalmente em território nacional) e a última (cuja presença do nacional é uma opção nem sempre empregada pelos autores) constituem extremos, enquanto em todas as demais haverá prováveis sobreposições, linearidades e/ou embaçamento destas territorialidades estrangeiras e brasileiras. São estas três possibilidades híbridas, de viajantes partindo da e chegando na territorialidades (inter)nacionais que mais problematizam a presença dos estrangeiros na literatura brasileira, sejam eles os outros ou nós mesmos.

O estrangeiro sempre teve um papel importante para a nossa história cultural, tornando-se também uma preocupação recorrente da crítica literária. Em sua pesquisa a respeito da literatura brasileira contemporânea, Dalcastagnè (2012, p. 156) analisou “[...] um total de 258 obras, que corresponde à soma dos romances brasileiros do período entre 1990 e 2004, publicados pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco<sup>126</sup>”. Entre as inúmeras conclusões que a pesquisa desencadeou, ela menciona que a grande maioria dos personagens tem origem brasileira, “mas os estrangeiros formam uma minoria nada desprezível, com 292 indivíduos, isto é, 22,7% do total” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 187).

Como reflexo de uma sociedade, a literatura brasileira precisa do estrangeiro, porque é a partir dele que a própria identidade nacional é constituída. Corroborando com tal afirmativa, os estudos de Myriam Ávila (2008) discutem como os estrangeiros estariam representados, ao menos nos textos sobre o sertão, como o Diabo – essa alteridade ambígua mas necessária para a constituição da nossa nacionalidade:

Dos diversos elementos de que se valeu Guimarães Rosa na construção literária de um sertão ao mesmo tempo geograficamente delimitado e universal, o Diabo é um dos que possibilitam de forma mais curiosa retratar as simultâneas resistência e atração exercidas pelo estrangeiro entre nós. O estrangeiro participa de forma ambígua e complexa do imaginário do brasileiro, em cuja história representou predominantemente o papel de invasor, sendo, por outro lado, o principal elemento de composição da população brasileira, na qual a parcela do índio nativo que

---

<sup>126</sup> Mais detalhes a respeito da metodologia de pesquisa utilizada pela autora podem ser encontrados em seu livro, presente na referência bibliográfica desta tese.

sobreviveu ao extermínio é bem menos determinante do que os componentes negros, português ou os imigrantes europeus de outros países. O estrangeiro pode ser visto então como o forasteiro que invade o espaço brasileiro de diversas formas, da mais agressiva à mais sutil, possuindo no entanto o potencial de adotar como seu aquele espaço, tornando-se “um de nós”.

A figura do Diabo entra nesse sistema de representação como um emblema do desconhecido, do incompreensível, em última análise, do Outro (ÁVILA, 2008, p. 108).

O estrangeiro, aquele que chega e passa a conviver com os brasileiros-anfitriões em uma territorialidade mítica-nacional, posiciona-se como um importante sujeito na construção do senso de pertencimento ao nacional, posto que estabelece parâmetros de comparação sobre o valor físico e simbólico de estar dentro e fora de uma brasilidade.

Frequentando a terra mítica do nacional, o estrangeiro assume preferencialmente o papel do imigrante, trazendo para os discursos literários este outro que passa a habitar entre nós. Ainda é Regina Dalcastagnè (2012) quem, em suas pesquisas quantitativas, nos traz dados reveladores sobre os imigrantes na literatura nacional. Assim, ela detecta uma expressiva presença de velhos em tal categoria de estrangeiros, e conclui que isso “é o reflexo da presença de um clichê literário, a do velho imigrante, com as lembranças do país de origem e uma vida aventureira para contar” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 187). No mais, há mais estrangeiros do que brasileiros natos sendo representados enquanto participantes de uma elite intelectual e econômica. Já no quesito étnico, “enquanto 25,5% das personagens brancas (e 50% das orientais) são estrangeiras, a proporção desce para 16,3 no caso das negras e meros 3,9% no caso das mestiças. Isso reflete a referência pela origem europeia, majoritária entre as 281 personagens estrangeiras identificadas na pesquisa [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 177). E, finalmente, nas questões de gênero, “vale notar que entre as mulheres também há menor proporção de estrangeiros. Elas são 40,6% das personagens apresentadas como brasileiras e apenas 29,8% das com outras nacionalidades” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 177). De modo geral, como nos diz Dalcastagnè (2012, p. 139), “as sagas de migração, seja ela interna ou externa, com raras exceções, ainda são narrativas essencialmente masculinas – a história dos percalços do pai de família que migra e garante melhores oportunidades para seus filhos”.

Ainda a esse respeito, Leonardo Tornus (*in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 93) realiza um apanhado histórico sobre a presença dos imigrantes na literatura brasileira e, assim, nos diz que eles, ao serem representados nos séculos XIX e início do XX, possuíam um papel periférico, servindo como instrumentos coletivos para falar do desenvolvimento nacional; por exemplo, em *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*, eles testemunham “[...] menos a vontade de evocar a situação trágica de uma população

expatriada, do que as relações contraditórias do Brasil, com a sua antiga metrópole e com a Europa de maneira geral” (TORNUS *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 94). Essa forma de representação, aliás, não seria muito diferente da que ocorreu na época dos modernistas, já que os imigrantes serviam a

[...] um discurso apologético de exaltação do progresso brasileiro e da nova identidade paulista. Isso explica a tendência nesses autores a alegorização desta figura literária, associada, comumente, a um corpo coletivo, síntese ideal do sujeito nacional ou regional, como atestará posteriormente a literatura regionalista sulista (TORNUS *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 95).

De acordo com o pesquisador, tal “posicionamento estético-ideológico” a respeito dos imigrantes, enquanto heróis constituintes de uma identidade nacional, permaneceria até que o Brasil absorvesse as problemáticas da corrente existencialista, tendo como marco o *Contos Imigrantes*, de Samuel Rawet (1956), cujos personagens estrangeiros passam a ser percebidos mais em seu estado de deriva e de identificação problemática com o país de chegada do que de integração e de pertencimento. Em outros termos, o imigrante passa a ser interpretado a partir de suas penúrias individualizadas, e não mais como grandes blocos coletivos formadores de uma identidade nacional integradora, estabelecida no discurso de um Brasil acolhedor e em paz com sua miscigenação. Finalmente, na pós-ditadura dos anos de 1980, o imigrante se ressignifica enquanto alegoria para falar da situação do nacional, e, assim,

Em diversos romances publicados a partir da década de 1980, o tempo indizível do trauma migratório é atenuado e/ou recalcado em prol de formas discursivas eufóricas que passam a privilegiar os tópicos da errância, da passagem ou da refundação identitária. O tratamento conferido ao motivo do traslado transatlântico, um dos temas mais clássicos dos romances de ou sobre a imigração, é neste sentido significativo. Se, num primeiro momento, tais romances centram-se, em particular, na encenação da experiência traumática do abandono do espaço materno, da dor provocada pela separação dos familiares ou das dificuldades encontradas durante a viagem, a partir dos anos 1980, eles conferem a esse motivo literário uma função e uma feição identitárias. Emblema de um destino trágico comum, o navio de imigrantes torna-se nesses romances um elemento identificador de coesão social e, por conseguinte, de uma identidade flutuante, tal qual o espaço marítimo diluidor de fronteiras, reivindicado pelas personagens desterradas. A travessia marítima assume um papel performático avaliando a reconstituição identitária mediante um périplo formador de ordem metafísica (TORNUS *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 96).

Os anos pós-ditadura de 1980 trariam o retorno da alegoria do imigrante enquanto “sujeito nacional”. Instrumentalizado, o imigrante representado na literatura dessa época está em busca de uma memória capaz de propiciar um retorno simbólico ao local de partida, julgando que é a partir daí que ele conseguirá fazer as pazes com o tempo presente do local de chegada, sendo, por isso, uma alegoria para a vontade nacional de reatar o passado pré-Golpe de 1964 com a fase pós-ditadura.

Todavia, algo que nos chama a atenção, é que as obras que falam da imigração em direção ao Brasil, ou seja, das viagens de vinda, normalmente não são escritas por imigrantes, mas por brasileiros que são, no máximo, descendentes daqueles. Assim, a literatura de viagem de chegada ao Brasil tende a calar a autoria da primeira geração de imigrantes, algo que não acontece quando pensamos nas literaturas de viagem de partida, em que temos os emigrados brasileiros escrevendo em português (logo, direcionado para um público nacional brasileiro) sobre as saudades e suas situações de (des)pertencimento aos países que lhe acolhem. Else Vieira (2013, 2015) vem estudado tal fenômeno que ela nomeia como sendo o dos “escritores da diáspora brasileira”, ou seja, uma literatura em que o brasileiro deixa de ser o anfitrião para se tornar o hóspede-estrangeiro. Ela busca perceber como os emigrados constituem suas referencialidades, ao mesmo tempo em que são autores à procura de reconhecimento por um público leitor. Em termos das temáticas abordadas em suas obras, comenta a pesquisadora:

Não há coerência e homogeneidade nas fronteiras, em constante mutação, da cultura nacional, onde as práticas discursivas são e, talvez, se queiram plurais. Mas observa-se que a literatura da diáspora brasileira, no seu período formativo, guarda certas especificidades quanto à temática, formas e imagens privilegiadas, circuitos de produção e disseminação, a constituição autoral e de um público-leitor. Dentre os traços dessa poesia<sup>127</sup>, menciono: a posse simbólica das cidades de chegada através da palavra, o mapeamento de uma geografia interior, o esvaziamento como forma de preenchimento, os silêncios dolorosos do emigrante e o desvanecimento da geografia do ser pela morte à distância dos entes queridos. Há também nessa poesia uma tematização do espaço que se vê refletida na predominância de metáforas espaciais e concretas, como também, muitas das vezes, um tom intimista, às vezes confessional. Através da sonoridade das palavras, eles ora recriam o palpável do país de origem que se perdeu, ora expressam o inefável dos vínculos afetivos rompidos. Trata-se de poesia tátil, com vocábulos de significado imagético, muito expressiva quanto às sensações, ora visuais, ora auditivas [...] (VIEIRA, 2013, p. 37).

Vemos que os escritores brasileiros situados no exterior constroem narrativas que, uma vez enquadradas no que definimos como literatura de viagem, estabeleceriam uma ocupação trans-territorial. Ou seja, se, até então, o que se via na literatura brasileira era a enunciação das viagens restritas a um território-nacional – pois assim como o estudante brasileiro na Europa só aparece quando ele desembarca de retorno, o imigrante europeu só tem sua história efetivamente contada quando da sua chega ao cais do porto –, o que se percebe, no momento, é a constituição de múltiplos territórios internacionais de enunciação a partir dos emigrantes, turistas, refugiados e exilados brasileiros ou não.

Com essas novas narrativas projetadas ao exterior, o estrangeiro continua fazendo parte de nossa sociedade. Todavia, agora, eles não são mais e somente os outros que por aqui

---

<sup>127</sup> Vale mencionar que a maioria dos autores repertoriados pela pesquisadora prefere expressar-se através da poesia (poetas e poesias de viagem?) do que propriamente através da escrita de romances ou relatos.

chegam, pois nós mesmos, os brasileiros que partimos, também nos tornamos esses seres estranhos em outras paragens:

a presença do elemento de fora entre os primeiros habitantes desde o início da colonização e, posteriormente, a expressiva saída dos brasileiros para o exterior, configurando-se como estrangeiros, revela que essa relação com a alteridade é fundadora em nossa cultura e, portanto, deve ser examinada na literatura de modo a repensar o próprio conceito de nação (CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO *in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016, p. 08).

É a constante presença do transnacional e o esfacelamento das fronteiras físicas e simbólicas que vemos aparecer nos romances contemporâneos: ao telúrico e à raiz, as narrativas abriram espaço para o trânsito e o rizomático, problematizando o estar na mobilidade ao narrar histórias de viajantes brasileiros no exterior e, com isso, gerando enunciações para além dessa territorialidade-zonal. Mais do que uma realidade brasileira, essa demonstra ser uma tendência literária latino-americana:

Uma possível explicação para esta falta de movimento [literário] coletivo (e, ironicamente, um ponto de coincidência entre estes trabalhos dispersos) tem a ver com o deslocamento geográfico das narrativas. Ou seja, novas cartografias de ficção que transcendem o que é considerado - ou esperado - como sendo latino-americano, e, portanto, resistindo a serem lidas apenas em termos de proveniência cultural dos autores. Devido à imigração e ao exílio, pode-se apontar um número substancial de narrativas estabelecidas em países estrangeiros que remontam a décadas atrás. No entanto, a presente proliferação de novas geografias narrativas não é necessariamente ligada à contingência histórica do escritor, mas tem a ver, sim, com um gesto estético e político deliberado, e, como será discutido em breve, também com um cosmopolitismo<sup>128</sup> (HUBERT, 2012, p. 43).

E, em nota de rodapé, citando alguns exemplos dessa nova literatura geograficamente descentrada da América Latina, a autora comenta a respeito das coleções literárias focadas nessa mobilidade transnacional:

Além destas obras individuais – que por si só não esgotariam o vasto catálogo de narrativas extraterritoriais - vale a pena mencionar outros projetos coletivos que assumem a noção de supranacionalidade como condição para a ficção. A antologia *Une ciudad mejor que ésta* (1998), editada por David Miklos, reúne contos sobre cidades que habitam a imaginação de treze escritores mexicanos. *Cuentos apátridas* (1999) reúne contos de escritores que saíram voluntariamente de seus lugares de origem e que situaram sua ficção em outros locais. *Año 0* (2000) é uma coleção de textos lançados pela editora Mondadori, onde Bolaño, Gamboa, Rey Rosa, Héctor Abad e Juan Manuel Prieto publicaram suas experiências em seis megalópoles no limiar do novo milênio. Além disso, a editora brasileira Companhia das Letras

<sup>128</sup> “One possible explanation for this lack of collective move (and ironically, one point of coincidence among these dispersed work) has to do with the narratives' geographical dislocation. That is, new cartographies of fiction that transcend what is considered - or expected - to be Latin American, and thus resist to be read solely in terms of the cultural provenance of the authors. Due to immigration and exile, one can point out a substantial number of narratives set in foreign countries that date back decades. Yet the present proliferation of new narrative geographies is not necessarily linked to the historical contingency of the writer but has to do instead with a deliberate aesthetic and political gesture, and, as it will be discussed shortly, a cosmopolitan one too”.

realizou um projeto semelhante, intitulado *Amores Expressos*, que trará a luz dezesseis romances sobre o amor em diversas cidades ao redor do mundo<sup>129</sup> (HUBERT, 2012, p. 43).

O dilema seria compreender até que ponto as produções extraterritoriais estão buscando uma nova proposta estética ou se estão subjugadas a um interesse de mercado, com editoras multinacionais interessadas em uma literatura de consumo global, cujo exotismo local e particular vem cedendo lugar a uma escrita de sentimentos universais.

Nessa perspectiva, ainda é Rita Olivieri-Godet (2007) quem analisa a representação da alteridade e a travessia da fronteira nacional a partir das obras *Budapeste* de Chico Buarque de Hollanda (2003), *O enigma de Oaf* de Alberto Mussa (2004) e *Mongólia* de Bernardo Carvalho (2003). A pesquisadora conclui que há um interesse desses autores em estar para lá das fronteiras brasileiras, o que possibilita interrogar um confronto com a alteridade a partir das relações multiculturais e híbridas que se desenrolam nesses espaços do “além”, ao mesmo tempo que serve para discutir, através da linguagem, o atual papel do escritor e sua obsessão para decifrar enigmas.

Vemos, então, na contemporaneidade, uma pluralidade de territorialidades sendo ocupadas pelas narrativas brasileiras de viagem: “a nova ótica ‘fora do lugar’ brasileira dá enfoque a viagens e locais internacionais em que protagonistas fazem o papel de viajantes, exilados, residentes, migrantes ou imigrantes, tentando sobreviver a experiências sociais e mentais de deslocamento e desamparo” (VIEIRA *in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016, p. 50).

No entanto, para além dessas possibilidades de ocupação dos territórios (inter)nacionais, deveríamos perceber como a retórica da viagem é utilizada, dentro de um contexto histórico, como alegoria dos discursos do (des)pertencimento nacional. Ora servindo à formação dos personagens ora à sua anti-formação, o que se vê é o *ethos* da viagem pautando uma discussão sobre os processos de identificação coletivas e individuais, afinal, a literatura brasileira sempre foi vista como “vetor de construção de uma identidade nacional”, e “essa chave de leitura perpassa toda a historiografia” (DALCASTAGNÈ *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 07). Assim, o tema da viagem frequenta a literatura

<sup>129</sup> “Apart from these individual Works - which do not exhaust the vast catalogue of extraterritorial narratives - it is worth mentioning other collective projects that assume the notion of supra-nationality as the condition for fiction. The anthology *Una ciudad mejor que ésta* (1998), edited by David Miklos, assembles short stories about cities that dwell in the imagination of thirteen Mexican writers. *Cuentos apátridas* (1999) gathers short stories of writers who voluntarily left their places of origin and situate their fiction elsewhere. *Año 0* (2000) is a collection of texts launched by the publishing house Mondadori where Bolaño, Gamboa, Rey Rosa, Héctor Abad and Juan Manuel Prieto published their experiences in six megalopolis at the threshold of the new millennium. Also, the Brazilian publishing house Companhia das Letras carried out a similar project entitled *Amores Expressos*, which will bring out sixteen novels about love in diverse cities around world”.



brasileira enquanto argumento para o repensar a relação entre indivíduos e nações. Nesse sentido, vale recordar a fala de Dalcastagnè (*in DALCASTAGNÈ et MATA, 2012, p. 09*):

A ideia de nação se constitui, de acordo com Pascale Casanova, de modo relacional: “ele [o estado nacional] só se constrói em relação a outros Estados e muitas vezes contra eles” (Casanova, 2002, p. 55). Assim, pensando o conceito do nacional como inseparável do não nacional, as viagens e migrações cumprem papel importante na composição do imaginário sobre a nação na narrativa brasileira contemporânea.

A viagem sempre serviu e ainda continua atuando nessa discussão, todavia, ela deixa de ser o discurso unificador da pátria para se tornar o local enunciativo da pulverização das identidades individuais e do (des)pertencimento em um pós-nacional.

Em um primeiro momento, temos a viagem romântica e modernista constituindo o tropos da formação e do aprendizado, caracterizando o *bildungsroman* das grandes narrativas de uma literatura de viagem nacionalista focada no interno e na chegada: são mobilidades centrífugas que levam tudo para o território-nação, seja nos trazendo referências europeias a partir de viajantes brasileiros no Velho Mundo (romantismo) seja construindo identificadores nacionais através de *exploradores-intelectuais* que percorrem o próprio solo Tupiniquim (modernismo). Atualmente, chegamos à viagem dos romances pós-modernos, contemporâneos, caracterizando o *anti-bildungsroman* das narrativas fragmentadas e de uma literatura de viagem pós-nacionalista direcionada para o externo e de partida: são mobilidades centrípetas que estilhaçam e fragmentam a nação em um processo de desconstrução da territorialidade mítica, levando o viajante e o enunciado para o exterior. De um lado, a literatura romântica e modernista de viagem como discurso da nação unificada em torno de algumas linhas de pertencimentos; do outro, a literatura pós-moderna e contemporânea de viagem como menção à uma nação plural onde o pertencimento pode ser múltiplo ou até mesmo inexistente.

Tal reflexão a respeito das viagens – internas e externas, de chegada e de partida –, enquanto locus recorrente nos romances brasileiros da atualidade, poderia ser percebida nos estudos realizados por Regina Dalcastagnè e Anderson Luís Nunes da Mata (2012) em seu livro *Fora do retrato: estudo da literatura brasileira contemporânea*. Nessa coletânea de textos organizados pelos autores, o objetivo se torna refletir sobre a presença literária daqueles personagens que não participam do cânone da brasilidade, sendo, desse modo, também postos à margem dos discursos ficcionais, já que “o retrato da nação que emerge da literatura é feita tanto de presenças – e de presenças hierarquizadas – quanto de ausências” (DALCASTAGNÈ et MATA, 2012, p. 07). O curioso é perceber que diversas obras

analisadas ao longo dos capítulos servem-se deste tropos da viagem para apresentar, problematizar e discutir o local enunciativo destes personagens contemporâneos situados “fora do retrato” de uma nacionalidade canônica.

Para citar alguns exemplos, Mata (*in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012), ao discutir a representação do nacional nos romances brasileiros da contemporaneidade, inicia seu capítulo com uma análise de *As mulheres de Tijucoapo*, de Marilene Felinto (2004):

Ela [Rísia, a personagem-narradora] sabe que no jogo representacional oficial não há lugar para vozes ruidosas, desarmônicas como a sua. Rísia encontra uma clivagem dentro de uma mesma nação. Ela migra de Pernambuco para São Paulo, onde passa a conviver com a elite intelectual metropolitana, mas, sentindo-se deslocada nesse novo espaço, empreende um retorno, pela margem da rodovia [BR 101] a sua terra natal. Seu percurso é um questionamento acerca de quem são os sujeitos que (se) imaginam (n)uma nação. Ela não encontra consonância com a comunidade da elite intelectual paulista, daí toda uma narrativa construída a partir da raiva, obstinada em, mais que encontrar seu lugar, discutir a pertença e os modos de pertencer a esse lugar (MATA *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 13) [inserções nossa].

Nessa utilização da viagem de retorno como problematizadora dos discursos unívocos do pertencimento, vemos o *nóstos* servindo como momento de revisão do lugar do personagem dentro do projeto de nação: estaria o retorno ao lar significando mais o fracasso nas conquistas sonhadas do que a volta triunfal?

O pesquisador analisa ainda a obra *Teatro*, de Bernardo Carvalho (1998). Em tal romance, o personagem Daniel, nascido de pais imigrantes em um país imaginário cujos nativos são denominados de “são”, tem como obsessão a vontade de se vincular a uma nação e, por isso, busca empreender o retorno à terra dos seus antepassados. Comparativamente, “a clivagem que Rísia encontra dentro de uma mesma nação, em *Teatro* dá-se a partir de fronteiras internacionais reais” (MATA, *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 18). Em ambos os romances, a viagem deveria levar a um local de identificação confortável, algo utópico que não se concretiza: “há nessas personagens marginais uma vontade de encontrar uma verdade que parece cada vez mais distante quanto mais eles se aproximam dos polos de ancoragem onde poderiam encontrá-las: Pernambuco e São Paulo, para Rísia; o país dos ‘são’ e o país de seus pais, para Daniel” (MATA *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 14).

Em sua discussão sobre a imagem do nacional na literatura brasileira contemporânea, o pesquisador se serve de romances que falam sobre a viagem a partir de três possibilidades: o trânsito (em *Mulheres de Tijucoapo*), de partidas (*Teatro*) e de chegadas (*Coisas que os homens não entendem*).

Nesse último, temos a personagem Nita que retorna de Nova York com a função de fotografar situações que representassem a brasilidade, sendo que tais imagens seriam usadas para ilustrar uma revista japonesa que homenagearia os quinhentos anos do Brasil. No seu percurso, ela se digladiava entre os clichês estereotipados de uma nação e a busca de um brasilidade plural; e para tanto ela vai até o Acre em busca do Brasil distante e, ao mesmo tempo, vendo tal viagem como um momento de construção de um sentido para si mesma. Mas, no final, “conclui o romance como uma aposta que conjuga uma memória marcada por afetos e traumas em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, com a possibilidade de recriar-se em Nova York, em uma terra estrangeira” (MATA *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p.25).

É sintomático perceber como, já nesse capítulo de abertura do livro *Fora do retrato*, vemos as viagens impregnando os três romances escolhidos pelo pesquisador enquanto problematizadores da identidade nacional. E a mesma tônica encontraremos em vários capítulos subsequentes, como o de Giovanna Dealtry (*in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012) que analisa a condição do escritor a partir do romance *Berkeley em Bellagio* – aliás, diversos livros de Noll se servem da viagem para discutir as posições ocupadas pelos artistas na contemporaneidade, “[...] em que somos apresentados a personagens cuja marca principal é a deriva. Em constante busca por uma suposta filia, e nada encontrando, esses sujeitos não nomeados fazem parte do próprio trânsito a única condição de existência” (DEALTRY *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 53). Já Paulo C. Thomaz (*in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012) discute o *desfazimento* da nação na literatura contemporânea brasileira, principalmente a partir da análise dos romances de Bernardo Carvalho, que também se serve do recurso das viagens para reposicionar seus sujeitos, como é o caso das obras *Nove Noites*, *Mongólia* e o *Filho da Mãe*. Em capítulo seguinte, Paloma Vidal (*in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012) também retorna às obras de tal autor contemporâneo, para nos dizer que as viagens em seus romances dialogam com uma crise da representação:

As viagens dão continuidade a uma problemática que esteve desde o início no centro de sua obra e se desenvolve através de uma série de operações, como a multiplicação de versões, a ruptura da linearidade, a fragmentação do relato, a interrupção da causalidade, entre outras que colocam em crise a representação (VIDAL *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 84).

É a partir das viagens que aparece a questão da relação com o outro, sua linguagem e seus modos de estar no mundo, o que faz o personagem/narrador problematizar suas sensibilidades e sentidos de pertencimento. Em um emaranhado de culturas postas em contato através dos deslocamentos, não há possibilidade de entendimentos plenos da alteridade, e o que restaria seriam somente as representações. Para tal pesquisadora, *O filho da mãe*, que

integra a coleção *Amores Expressos*, representa uma virada nas linhas discursivas do autor, pois a viagem deixa de ser o local do escritor que viaja enquanto etnógrafo para se tornar aquele do escritor que se desloca enquanto *outsider*: “quer dizer, há um deslocamento da representação do outro para uma experiência comum; e por sua vez essa experiência comum tem a ver com uma margem desvinculada do imaginário nacional” (VIDAL *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 87). E, assim, a viagem não serviria mais para apresentar uma alteridade, mas para falar da universalidade de sentimentos compartilhados, que estariam atrelados primordialmente a uma experiência comum construída no desamparo, apresentando-nos corpos (os nossos?) “vulneráveis que transitam para além das fronteiras nacionais, à procura de um lugar de asilo, que pode ser, como segue o romance, o corpo do outro [...]”(VIDAL *in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 90).

São, então, através das viagens, sejam internas ou de chegada ao território-nação sejam de partidas ou externas a essa terra mítica constituinte do nacional, que vemos a mobilidade dos escritores, dos personagens e de seus narradores servindo como alegoria para repensar o sentido de estar e pertencer ao mundo contemporâneo do fluxo, das fronteiras e das identificações fluidas com ancoragens provisórias. Em outros termos, o viajante é a figura central nestas narrativas que representam personagens periféricos “fora do retrato” (negros, mulheres, homossexuais, pobres, latino-americanos etc.), servindo a retórica da viagem como motivo para expor a situação destes *outsiders*, pois sobrepõe-se o discurso da mobilidade física ao do deslocamento simbólico gerador do não-pertencimento.

Enquanto mutantes, os estrangeiros vestem-se com a pele dos mais variados sujeitos marginais da contemporaneidade para, com essas roupagens, problematizar as bordas que constituem a nação. Por isso, aparecem em “narrativas que inúmeras vezes se ocupam de personagens à margem, excêntricos, fora da órbita do progresso e do discurso homogeneizante da nação” (CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO *in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016, p. 08). Enfim, o deslocamento físico e o arquétipo do estrangeiro servem como tropos para se discutir o não-pertencimento do sujeito, que ocorre em terras alheias, em seu próprio corpo e mesmo em sua sociedade que lhe impõe valores com os quais não se identifica. Esse *ethos* contemporâneo da viagem se presta a narrar o sentimento de estar no multiculturalismo e de “não fazer parte”, pois como nos diz Stefania Chiarelli e Godofredo de Oliveira Neto (*in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016, p. 08), em seu livro *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*, esse personagem permite a constituição de “uma literatura que se forma também a partir da contribuição de diferentes locais de fala, de discursos enunciados sob perspectivas as mais distintas”.

Por exemplo, para Alessandra Valério e Regina Coeli Machado e Silva (2013), o que percebemos nos romances é um privilégio do trânsito em detrimento do lar. Tendo mais asas do que raízes, os espaços de trânsito (aeroportos, estradas, rodoviárias, metrô) estão presentes nestas obras contemporâneas, ao mesmo tempo que os personagens mais diversos se apresentam à deriva, vivendo em um cosmopolitismo ao qual eles entraram, seja pela porta da frente seja pela de serviço<sup>130</sup>.

As autoras analisaram determinadas obras finalistas ou vencedoras de prêmios literários<sup>131</sup> no período de 2008 a 2012 – *Rakushisha* (2007) de Adriana Lisboa, *A Chave da Casa* (2008) de Tatiana Salem Levy, *O passageiro do fim do dia* (2011) de Rubens Figueiredo e *Outra Vida* (2009) de Rodrigo Lacerda – para verificar como a presença da mobilidade estaria valorizada na literatura nacional. A partir das duas primeiras obras, as autoras cunharam o termo “raízes viajantes” para definir o deslocamento transnacional dos protagonistas, vinculados a um desejo – sempre frustrado, já que retrair caminhos é sempre um ato impossível – de reencontro com um passado familiar de imigração ou atado a uma vontade de constituição de uma ‘viagem de expiação’ dos problemas familiares. Já os dois outros livros trabalhariam o que elas denominaram como “nomadismo imobilizador”, em que os trajetos são realizados de maneira precária por seus protagonistas, que são sujeitos anônimos cujos antepassados estão perdidos no limbo da história.

De um lado, as “raízes viajantes” promovem uma multiplicidade de referências, o que problematiza as identidades e, conseqüentemente, forçam os personagens a viverem no deslocamento, na renúncia e com a consciência sobre a perenidade da vida. Por sua vez, no “nomadismo imobilizante”, os protagonistas vivem em uma mobilidade penosa e em um raio de circulação reduzido, já que são obrigados a transitar por áreas inóspitas na esperança – quase nunca realizada – de serem donos de seus próprios destinos, sem perspectiva de construir um lugar digno de morada, longe das mazelas que impulsionaram suas partidas.

---

<sup>130</sup> Por outro viés, cremos que a tendência enfática da dispersão via mobilidade espacial pode ser também corroborada por Denilson Lopes (2006, p. 119), que ao se perguntar “mas que fim levou a casa?”, argumenta que ela ainda se faz presente na literatura brasileira dos últimos trinta anos, seja em romances que pregam a decadência das famílias patriarcais, seja naqueles que falam da construção de um lar a partir da ideia de retorno a um local de aconchego: “voltar para uma nova casa, onde se possa novamente pertencer. Não tanto a literatura da casa-grande, da casa patriarcal, arcaica, mas a frágil casa do presente, imprensada nas metrópoles, mas ainda possível” (LOPES, 2006, p. 127). Assim, falar sobre a casa é falar de sua ausência no mundo atual, já que ela estaria presente para pregar o fim dos discursos paternos e de vínculos à uma territorialidade definida e limitante ou, então, para proferir uma nostalgia do *nóstos* não realizado ou, finalmente, para reforçar a ideia de pertencimento e calma em contraponto à urbes dos movimentos e, principalmente, das violências.

<sup>131</sup> As autoras analisaram as obras participantes dos prêmios Jabuti, São Paulo de Literatura, Portugal Telecom e Machado de Assis (Academia Brasileira de Letras).

Na realidade, o que elas chamam de “raízes viajantes” está próximo do conceito de “turista” baumaniano, enquanto o de “nomadismo imobilizador” caracteriza os seus “vagabundos”. Dividindo a sociedade contemporânea em um *contiuum* de dois tipos de viajantes, Bauman (1999, p. 101) menciona: “os vagabundos são o refugio de um mundo que se dedica ao serviço dos turistas”; assim, ao falar do banimento dos vistos de entrada em favor de uma política de controle de passaporte em fronteiras, complementa: enquanto “alguns desfrutam da nova liberdade de movimento *sans papier*. Outros não têm permissão para ficar nos seus lugares pela mesma razão” (BAUMAN, 1999, p. 96).

Talvez, influenciadas pelos livros que serviram de base para a análise crítica, cremos que Valério e Silva (2013) derivam categorias universalistas que são incapazes de ter uma visão complexa sobre este universo das viagens. Dito isso, percebemos que, contrariamente ao que elas sugerem, a questão do raio de mobilidade não difere entre as categorias propostas, posto que essas viagens internacionais não estão necessariamente vinculadas aos tipos sociais abastados financeiramente, pois no “cosmopolitismo dos pobres” (SANTIAGO, 2004; SANTIAGO *in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016), os vagabundos baumanianos também se movimentam, ainda que precariamente, para além do seus países de origem. O atual contexto da globalização cria experiências diversas de mobilidade, “impulsionando um fenômeno, até então insignificante no Brasil, o da emigração de indivíduos em busca de melhores condições de vida no estrangeiro, temática que a produção literária começa a explorar” (OLIVIERI-GODET, 2012, p. 131). Derivada desta percepção, não é correto apontar somente os “raízes viajantes” como sujeitos problemáticos do multiculturalismo, pois se os “nômades imobilizados” também chegam até os locais frequentados pelo seu alter-ego, isso permite que eles compartilhem destes desenraizamentos, ainda que, neste caso, seja ainda mais penoso estar no fluxo.

Enfim, vemos que a utilização da viagem em seu argumento tradicional, ou seja, como tropos para a constituição do pertencimento e da formação do personagem, parece não mais fazer parte destas obras consideradas como referências de uma literatura brasileira legitimada pela crítica acadêmica e pelos prêmios. Tendo seu significado alterado, a viagem deixa de ser o local do descobrimento para se tornar, na literatura brasileira contemporânea, um espaço retórico para o desamparo, sendo metáfora para o *despertencimento*, a desesperança e a vontade de se (re)constituir nos desencontros oriundos do deslocamento. Chega-se, mesmo, a se servir da viagem para embaçar as fronteiras entre o eu e o outro e, assim, o personagem não mais sai em busca de um alteridade externa, ou se sai descobre, desamparado, que ele tem um outro (ou vários outros) que o habita(m), e assim se faz estrangeiro para si mesmo. No final, o

outro que se busca é aquele que nos reside - não é mais a exterioridade de um exotismo que está além de nossas vidas, mas, sim, a interioridade da alteridade, os estrangeiros que nós somos<sup>132</sup>.

Por exemplo, é essa discussão sobre os limites entre o eu e o outro, nos romances de viagem contemporâneos, que vemos em obras como *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll:

Por esse motivo, seus narradores parecem mais interessados em teorizar sobre si mesmos do que construir narrativas explicativas sobre o outro, a não ser que este outro represente um domínio inconsciente do próprio sujeito da enunciação. Mesmo que em alguns momentos o narrador teça comentários sobre uma exterioridade de uma topologia espacial e cultural, tais comentários são imediatamente confrontados a um gesto auto-reflexivo de discussão das próprias motivações que constituíram tais enunciações (BRASILEIRO, 2014, p.03).

O que se vê é uma perturbação da tradição que perpassava os relatos de viagem: naqueles de chegada de europeus em terras americanas, o Outro era externo a esses exploradores que se viam enquanto o centro do mundo; por sua vez, já nesses relatos romanceados de latino-americanos em direção a outros países, o Outro é o próprio viajante, enquanto estrangeiro para si e para os seus anfitriões. Nos antigos relatos de viagem há um outro externo pautando a busca; já nos contemporâneos, o viajante busca esse outro que lhe habita, e como tal viagem nunca é plenamente realizável, o que resta é a sensação de um vazio ou de um desencontro consigo. De um lado, o exótico como sendo o não-europeu, do outro, o exotismo introjetado em nós mesmos, latino-americanos em trânsito pelo mundo e em uma busca infrutífera (frustrada) pelo autoconhecimento.

Sendo, juntamente com Bernardo Carvalho, um autor recorrentemente analisado quando se pensa no sentido da viagem na literatura brasileira contemporânea, as obras de Noll atuam como catalizadoras desta discussão sobre o *anti-bildungsroman* constituído pela mobilidade. Paloma Vidal (2012) e Idelber Avelar (2003), ao comentarem o papel da viagem nos romances contemporâneos, ilustrados pelas obras de João Gilberto Noll, percebem que estes deslocamentos, mais do que a formação, promovem a deformação dos personagens, incapazes de terem experiências que levem ao encontro consigo mesmo. Por exemplo, no

<sup>132</sup> Denilson Lopes (1999, p. 83), ao analisar a obra *Noturno Indiano* (1984) de Antonio Tabucchi, chega a comentar que a viagem serve para ser negada enquanto espaço mesmo de formação: "o aprendizado decorre da própria consciência da inutilidade da viagem, apesar de ter sido a partir dela (viagem) que se chegou a essa percepção, pois o estranho está em todo lugar. Num mundo de imagens, os lugares e as culturas diferentes nos chegam cada vez mais pelos meios de comunicação de massa do que por vivências cotidianas tradicionais". Sendo na cidade globalizada, perpassada pelos fluxos midiáticos internacionais, "[...] que caminha o entediado personagem alegórico do viajante, o estrangeiro" (LOPES, 1999, p. 83). Em outras palavras: a alteridade está muito mais próxima do que supomos antes da viagem, mas precisamos ir pra longe para percebê-la perto e dentro de nós.

romance *Lorde* (2004), o que há “é uma travessia sem destino certo, uma aposta no desconhecido, cujos efeitos não se podem medir de antemão; uma viagem de aniquilação do eu que termina com uma estranha fusão com o outro, em que o eu desaparece para dar lugar a um novo ser, que o contém, mas não é ele” (VIDAL, 2010, p. 311). Já nas palavras de Avelar (2003, p. 220 e 221):

Ao contrário das viagens que constituíram um dos gêneros privilegiados da modernidade, de Swift a Humboldt e Jack Kerouac, as viagens de Noll não adotam nenhuma função libertadora, pedagógica ou edificante. A arquitetura do texto de Noll - a deriva constante, o foco na primeira pessoa, a tentativa individual de extrair significado do passado, a natureza temporalizada de tudo - convida uma aproximação com o *Bildungsroman*, exceto que nunca se estabelece nenhum *Bildung*, posto que os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que nos leva ao mesmo, a experiência já não pode ser sintetizada para formar uma consciência individual. Progressão, conflito e resolução são aqui categorias inoperantes. Enquanto a viagem moderna a uma *outridade* histórica, geográfica ou experiencial, forçava o herói a uma síntese do passado e um salto em sua formação, a deriva na ficção de Noll é alheia a qualquer dialética. A irrupção do fragmento do passado não desloca o protagonista para além da mesmice temporal à qual parece condenado. O processo de formação do sujeito põe em cena uma mirada ao passado que não encontra nada que identificar ou reconhecer.

Enfim, os viajantes da literatura brasileira contemporânea estão, em grande parte, em busca de si mesmos e, nesse périplo, normalmente descobrem-se incapazes de se aproximarem da alteridade que lhes habita, tornando a viagem uma melancolia do desencontro com o seu *self* – afinal, quem somos nós? Seria possível descobrir, pelo deslocamento, uma verdade individual e fazer as pazes com o (nosso) mundo? A resposta, atualmente, seria um sonoro “não” e, assim, o *anti-bildungsroman* nas viagens se constituía na melancolia da deriva vivida pelos viajantes.

É nessa direção que também vão os argumentos de Denilson Lopes (1999), ao dizer que a formação nos romances contemporâneos deixou de ter cunho universalista e de harmonização homem-mundo, para se tornar uma formação estetizante, um aprendizado sobre a capacidade de se trocar de máscaras, de identidades.

Com a crise do Homem, é a própria categoria de autonomia do sujeito que se torna suspeita de um orgulho antropocêntrico, senão substituída pela deriva e pelo acaso. A noção de um sujeito emancipado que se desenvolve linear e organicamente se torna uma fantasmagoria ideológica [...]. O desafio desse sujeito, decorrente da crise do Homem e do individualismo, é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante sem deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado de imagens. E no horizonte desse novo sujeito, ganha força uma formação sustentada por uma ética do estético, adequada a preceitos e afetos mutantes, em contraponto a uma moral universal (LOPES, 1999, p. 83).

Soltando de máscara em máscara, a sua formação ocorreria pela melancolia proveniente das perdas ocasionadas por tais identidades fluidas em constantes processos de



supressão e reorganização: "os nostálgicos se perdem em meio à falta de referência, não aderem ao mundo, portanto não o conhecem. Já os melancólicos viajantes fazem do distanciamento uma forma de aproximar de tudo que desaparece" (LOPES, 1999, p. 89). Como diria Edward Said (2003), o exílio – e aqui podemos pensar em qualquer estrangeiro em situação de melancolia – até pode ser representado na literatura e na história através de um ato heroico e até mesmo de triunfo e glória embebidos em romantismo, todavia essa aparente felicidade é uma fachada construída pelo próprio exilado como um castelo de areias onde se abriga para tentar superar a angústia de estar longe de casa; por isso “as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p. 52).

O que é deixado para trás quando se viaja, sem possibilidades de retorno, só pode ser fonte de melancolia. É neste estado que o viajante se forma esteticamente. É este o aprendizado contemporâneo:

Paira insistente sobre o aprendizado contemporâneo a marca da dúvida e da inutilidade. Aprendizado que, como veremos, se dá não por acúmulo ou etapas (nascimento-infância-juventude-maturidade-velhice-morte), mas por epifanias e momentos em que os tempos se mesclam incessantemente, desmistificando um aprendizado pela experiência cronológica, idealizadora da maturidade. Aprendizado não só por conceitos, mas por imagens e sensações, memórias e esquecimentos. Qualquer experiência é válida, perda e ganho, mesmo se a alma é pequena (LOPES, 1999, p. 83).

E, mais a frente, fazendo um paralelo entre o romance de formação clássico e o contemporâneo, o pesquisador cita Moriconi (*apud* LOPES, 1999, p. 85) para nos dizer que "a experiência subjetiva na condição pós-moderna dificilmente se globaliza num sentido obtido pela autorreflexão. Ela é tematizada como sucessão de episódios justapostos, não necessariamente submetidos a uma ordem cronológica". Existe, pois, uma identidade fractal, e só é possível ao personagem viver assim, soltando entre tais fragmentos e sendo constantemente um outro de si mesmo, o outro do outro de si...

De acordo com o autor, a viagem - enquanto espaço do estrangeiro e do trânsito, deste saltar de um lugar a outro - se torna um tropos estratégico para as discussões dessa formação estética, desse aprendizado a respeito do uso das máscaras em diferentes situações. Para ele, a viagem deixou de ser o espaço do descobrimento do outro para se tornar o do estranhamento e da construção de posições discursivas sobre si: através dela, são testadas as diversas máscaras representantes dos múltiplos posicionamentos ocupados pelo personagem ao longo de seu percurso. O anticlímax nesses romances de viagem, ou seja, a sensação de não-formação ou *deformação*, se daria porque "o aprendizado do protagonista se dá de uma forma complexa,

não podendo ser concretizado, verbalizado em uma posição fixa, determinada, no fim da novela<sup>133</sup>" (LOPES, 1999, p. 87).

O que o autor chama de formação estética contemporânea, complementa o que viemos definimos como anti-formação, não-formação ou deformação. Traz uma nova perspectiva, pois comprova que se a formação tradicional deixou de existir pela viagem, hoje o viajante dos romances se vê muito mais perdido com os resultados dessas trocas de máscaras, e ao não se encontrar entre elas, acaba por ampliar a angústia de uma procura, vivenciando a melancolia que vem com a consciência de que esta busca é infrutífera e o retorno a uma plenitude está há muito impossibilitado.

Dentro da percepção de que a viagem é um espaço de trânsito que alegoriza as pequenas tragédias humanas, a temática da queda física e/ou simbólica ao longo do percurso do personagem é algo recorrente; afinal, "os percursos de descida, apropriados à investigação que o romance sempre empreende acerca da natureza humana, refletem não só uma sofrida busca de algo ou alguém, mas também, talvez principalmente, de si mesmo, de alguma coisa externa que reflete uma inquietação interna" (FREIRE, 2007, p. 179). Dessa descida física ou simbólica, mas sempre forçada ou desagradável em busca de algo perdido, alguns conseguirão ascender triunfalmente, trazendo consigo, das profundezas, um aprendizado; todavia, a grande maioria desses personagens contemporâneos continuará se afundando cada vez mais, muita das vezes solitários e sem perspectiva de salvação – para eles, o círculo não se fecha, e a viagem deixa de ser um dos espaços privilegiados para a sua formação, o que nos leva a pensar em um *anti-bildungsroman*: não mais uma formação positivada, e muito menos uma enformação, mas, sim, uma deformação. Não há mais ensinamento redentor através do confronto com a alteridade, por isso, esse anti-herói viajante dos romances sobe ou desce, mas "não se pode 'ficar parado' em areia movediça" (BAUMAN, 1999, p.86).

Assim, o *ethos* da viagem na literatura brasileira contemporânea passa a servir como discurso da fragmentação do sujeito, e ao colocar o foco na individualidade problematizada dos personagens em trânsito e sem pertencimento acaba por também indagar sobre o discurso unívoco da nacionalidade. Enfim, vemos que a viagem sempre serviu ao discurso do nacional: seja para alegorizar uma nação pensada como formatada por um único povo, representada pelo herói viajante do *bildungsroman*, seja na contemporaneidade da nação fragmentada em múltiplos povos e identidades, insinuada pelo anti-herói estrangeiro nos *anti-bildungsroman*. Nessas, a alteridade não é o outro, mas constitui o próprio viajante, e nessa impossibilidade de

---

<sup>133</sup> Neste momento, o autor está analisando a obra *Noturno Indiano* (1984) de Antonio Tabucchi, mas é um argumento que poderia ser generalizado para diversos romances contemporâneos de viagem.

se compreender e de se narrar plenamente, ou seja, na incapacidade de se falar satisfatoriamente do outro e de si, o que resta é a não-formação ou a deformação dos viajantes, afinal, como nos diz Vidal (*in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012, p. 90), “voltando à pergunta sobre o que se pode extrair hoje dos deslocamentos, diria que se volta da viagem com as mãos vazias, o que não significa que com isso não se possa fazer alguma literatura”.

Mas, se é esse o discurso adotado pela literatura legitimada pela crítica e pela academia, também poderíamos nos perguntar: onde foi parar o argumento da viagem enquanto espaço da formação? De uma certa maneira, parece-nos que a viagem em seu discurso tradicional, ou seja, aquela de formação e que possibilita o sujeito (viajante) fazer as pazes consigo e com sua sociedade pela via da autodescoberta, foi relegada para aqueles formatos literários interpretados como obras menores de determinados autores – caso dos relatos de viagem – ou consideradas como obras de consumo rápido por um público de massa – como a literatura de autoajuda e mística. São nesses tipos de textos que ainda percebemos a viagem enquanto argumento da formação, em relatos de aventura como os do explorador Amir Kilnk – *Cem dias entre o céu e o mar* (1985), *Mar sem fim* (2000) e *Linha d’água* (2006) –, ou nos livros de autoajuda de Paulo Coelho, tais como *O diário de um Mago* (1987), *O Alquimista* (1988), *As Valkírias* (1992), *Onze minutos* (2003), dentre outros.

Todo livro do magescritor — e não só no sentido metafórico — tematiza essa viagem rumo ao desconhecido que tanto povoa os clássicos e o nosso imaginário. *O diário de um mago*, exemplo citado, descreve a trajetória pormenorizada de Paulo pelo caminho medieval de São Tiago. *O Alquimista* é aquele pastor que, não obstante sua pobreza material, atira-se numa caminhada em busca de seu tesouro, sua lenda pessoal. *Brida* nada mais é que a viagem de uma jovem, pelos arredores de Dublin, à procura de seu lugar na Tradição. *As Valkírias* falam de um Paulo aventureiro que não hesita cruzar o Mojave para (tentar) conversar com seu anjo da guarda. *Na margem do Rio Piedra eu sentei e chorei*, onde novamente retomamos à Península Ibérica e aos Pirineus *d’O diário*, Pilar viaja para descobrir o amor. A viagem, há de se repetir, seja denotativa ou conotativa, é uma constante nos enredos do magescritor. O tema central de livros como *O monte cinco*, *Veronika decide morrer* e *O demônio e a Sra. Prym* poderia ser sintetizado como a ousadia de viajar. Viajar para o conhecimento. Ou melhor: para o auto-conhecimento (TENFEN, 2002, p. 118).

Em muita das literaturas de autoajuda e do relato de viagem, prevalece uma *road literature*, privilegiando as atividades e os acontecimentos do movimento, cujo ponto de chegada é apenas um pretexto, já que é no deslocamento que o sujeito se forma e encontra seu rumo. Como diz Paulo Coelho (1987, p. 24) no início de *O diário de um mago*: “pensava apenas que dentro de dois dias eu ia reviver em pleno século XX um pouco da grande aventura humana que trouxe Ulisses de Tróia, andou com Quixote pela Mancha, levou Dante e Orfeu aos infernos e Cristóvão Colombo até as Américas: a aventura de viajar em direção ao

Desconhecido”. O Desconhecido, com letra maiúscula, remeteria mais a um lugar-sentimento interno ao narrador do que a um ponto fixo no mapa. É muito mais um Destino pessoal-subjetivo do que uma destinação física.

Nessas formas literárias de massa, caminhar é uma metáfora para o se constituir enquanto sujeito com pleno domínio sobre si mesmo e, assim, a marcha leva a uma autodescoberta, fazendo com que no final dessa peregrinação encontremos um personagem (normalmente também narrador) mais centrado e em paz consigo e com o mundo, encaixado em um realidade que o acomoda. Por sua vez, os argumentos de viagem na literatura que percorrem os romances legitimados pela crítica/prêmios parecem não se preocupar tanto (ou ao menos não colocam tanto a ênfase) em narrar o deslocamento (a não ser que seja para problematizá-lo), pois estão mais focados nas estratégias de desprendimento e de ancoragens posta em práticas por esses sujeitos que não se encontram e não se formam.

De maneira genérica, essa literatura de formação dos relatos e autoajuda constroem uma viagem-raiz, em que o personagem mergulha e se afunda em uma direção que constitui seu eixo de apoio e identificação, ao qual passa a se situar e a tomar como referencialidade de seu *self*. Por sua vez, nessa literatura de anti ou de não-formação vemos acontecer a viagem-rizomática, cujos viajantes se propagam em diversas direções, com laços e referências múltiplas, tornando impossível a constituição de um eixo-central de apoio. Na viagem-raiz, ainda existiria um retorno à casa, uma possibilidade de fechar o círculo do deslocamento físico e simbólico; já na viagem-rizomática, tal encerramento não acontece, estando para além ou aquém das possibilidade do estrangeiro e do próprio romance, já que o deslocamento físico e o simbólico não se harmonizam – na verdade, aquele acaba por piorar a situação desse sentimento de não-pertencimento.

É no contexto da literatura brasileira contemporânea que aborda a viagem-rizomática que situamos os romances e relatos lançados pela coleção *Amores Expressos*.

Realizando um levantamento das críticas e estudos já realizadas, percebemos que Rosana Corrêa Lobo (2010), por exemplo, analisa as representações das identidades fragmentas nas obras lançadas pela coleção até aquele momento – *Cordilheira* (Daniel Galera, 2008), *O filho da mãe* (Bernardo Carvalho, 2009) e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (Luiz Ruffato, 2009), ambientadas respectivamente em Buenos Aires, São Petersburgo e Lisboa. Para tal, ela traça uma discussão sobre a representação do nacional que prevalecia no romantismo e no modernismo, defendendo o fim desse ciclo na literatura contemporânea, em que a coleção em questão se torna sintomática. Justifica sua escolha dizendo que “essa fuga do cenário nacional” (LOBO, 2010, p. 11) e, conseqüentemente, esse processo de

internacionalização das narrativas contemporâneas, passou despercebido pela crítica, algo que algumas décadas atrás seria impensável, já que a função da literatura seria representar a paisagem nacional. E com isso defende que esses novos romances abordam o “não-pertencimento” e o desamparo, concluindo que as narrativas da coleção negam a relação entre amor romântico heterossexual e patriotismo que permearam os romances de formação: “é possível mesmo ver o seu avesso: o amor fugaz que se desfaz rapidamente diante dos obstáculos, e o enfraquecimento da ideia de nação” (LOBO, 2010, p. 39). Assim, ela aponta não mais para as “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, mas para as “comunidades em ruínas” (LOBO, 2010, p. 86).

Por seu turno, David de Sousa Alves Raposo (2014), com pretensões de discutir a espacialidade das obras da coleção, retorna à temática do nacional e do estrangeiro, agora vinculando todos os conceitos à ideia de uma territorialidade de pertencimento. Com isso, a presença das cidades estrangeiras será interpretada pela ótica de um estranhamento, atrelando espaço, nação e literatura. E ao associar a construção da identidade dos personagens à sua nacionalidade e ao foco narrativo adotado pelo autor, o pesquisador “busca investigar como se constroem as relações dos personagens com o espaço, tendo como eixo central as categorias de identidade nacional versus estrangeira”. Privilegiando os romances compostos por personagens brasileiros que se narram, ele analisa a obra *Nunca vai embora* (Chico Mattoso, 2011), para dizer que na literatura brasileira contemporânea “há uma predominância da narração em primeira pessoa nas obras, uma preferência pelo olhar direto do personagem migrante frente à realidade nova do estrangeiro e da cidade” (RAPOSO, 2014, p.98).

Assim, nesses diversos trabalhos que vêm sendo publicados, mudam-se o elemento de análise – Lobo (2010) a partir do amor, Raposo (2014) pelo viés do urbano –, mas ambos mantêm a discussão sobre o estrangeiro e a representação do nacional na literatura brasileira contemporânea via *Amores Expressos*.

É nessa mesma direção que vai João Manuel Cunha (2012), cujo artigo *Amores expressos: nacionalismo supressos?* analisa rapidamente cada uma das dez obras publicadas até o momento, para assim compreender e demonstrar como a literatura brasileira está articulando os temas próprios dos estudos culturais. A interrogação no título é importante para entendermos sua proposta: o autor defende que a literatura brasileira continua a discutir a construção do nacional, todavia, servindo-se agora de outros recursos contemporâneos, pautado principalmente na mobilidade transacionais de pessoas e das produções culturais. Portanto, se antes a literatura buscava construir uma ideia de nacionalidade, agora ela

pretende problematizar/desconstruir esse conceito - mas mesmo assim continua lá, com sua obsessão pelo local da brasilidade.

Abordando o projeto *Amores Expressos*, o autor diz que o mérito da coleção foi promover a revisão sobre o conceito de nacionalidade na literatura brasileira, afirmando que os romances promovem um “instinto de internacionalidade” (CUNHA, 2012, p.10b), em que a literatura brasileira começa a participar dos trânsitos textuais de uma literatura mundial. E ele deve tal possibilidade não somente às características do projeto editorial, mas também ao perfil dos participantes, ao afirmar que grande parte dos autores, por serem novos, surgiram em um contexto cultural que tenciona a relação entre global e local, não estando por isso comprometidos com uma discussão sobre a construção do nacional.

Já Regina Zilberman (2010) não aborda especificamente a coleção, mas a apresenta dentro do contexto de internacionalização da literatura, promovida principalmente pelas editoras interessadas em expansão de seu mercado. Nesse viés, as temáticas brasileiras foram relativizadas e/ou abandonadas, prevalecendo os argumentos humanistas supranacionais, “não fosse assim, uma coleção como a já mencionada *Amores Expressos*, promovida pela Companhia das Letras, não existiria [...]” (ZILBERMAN, 2010, p. 199).

Paralelamente a tais pesquisas que pensam a metatextualidade do urbano, do amor e do estrangeiro entre as obras colecionáveis, surgem também análises críticas que buscam compreender as obras em suas individualidades ou as inserindo no contexto das demais produções do autor. Assim, alguns autores já publicados por *Amores Expressos* – tais como Daniel Galera, Luiz Ruffato, Sérgio Sant’Anna, João Paulo Cuenca e Bernardo Carvalho – são revistos à exaustão, enquanto outros – Joca Reiners Terron, Paulo Scott, Amílcar Bettega, Daniel Pellizzari e Chico Mattoso – ainda não possuíram seus romances, publicados pela coleção, satisfatoriamente analisados criticamente e dentro de seus projetos autorais.

Ao nosso entender, tais publicações esgotaram as discussões sobre a presença do estrangeiro e dos cenários internacionais, em que *Amores Expressos* serve como sintoma do reposicionamento da literatura, vista até então enquanto construtora de uma brasilidade delimitada por fronteiras nacionais. No mais, não cremos que o projeto implode em suas narrativas a questão do nacional - todas as obras têm muito bem representada a questão do estar em terras estrangeiras e sob o julgamento de uma sociedade que não é a primeira desse viajante. Em outros termos: não se discute a brasilidade demarcada, ela está dispersa pela obra de diversas maneiras, mas isso não quer dizer que se abriu mão da ideia de nação e territorialidade, mesmo que essa seja a alheia, aquela de chegada.

Nessas pesquisas mencionadas, vemos que os romances são discutidos a partir da leitura dos estrangeiros enquanto reflexos da nossa sociedade, mas nada se fala sobre a estrutura narrativa da viagem – no que tem de forma e conteúdo – que perpassa a coleção: qual imaginário da viagem e como ela está disposta pelos enredos? São essas questões, que se encontram ainda em aberto na discussão a respeito dos romances constituintes da coleção, que pretendemos responder no próximo capítulo.

### 3.3.2. A forma *anarquitextual*<sup>134</sup>: dos relatos tradicionais aos romances de autoficção

Anteriormente, defendemos que os relatos de viagem escritos por europeus em visita ao Brasil não faziam parte de uma literatura nacional, posto que foram publicados em uma língua que não é a portuguesa e direcionados para um público residente na Europa. Todavia, é inegável que os brasileiros tiveram acesso a tais obras – no original ou posteriormente traduzidas – e que, por isso, elas participaram da construção de um imaginário nacional; afinal, não podemos nos esquecer que a própria *Carta de Pero Vaz de Caminha* ou *Carta do Descobrimento*, enquanto primeiro documento redigido em solos que se tornariam brasileiros e endereçado ao Rei D. Manuel I, é um tipo de relato.

Da leitura desses relatos do período colonial, bem como daqueles que ainda continuavam a ser produzidos por europeus que desembarcaram no período imperial, diversos escritores e intelectuais do romantismo brasileiro buscaram referências para desenvolver um discurso sobre a brasilidade de um país em formação, recém independente da metrópole portuguesa. Como nos diz Sússekind (1990, p. 20):

Onde menos se esperaria, é aí que se define um começo histórico e se desenha um narrador. Em diálogo com o veículo em que se divulga habilmente a ficção romântica no Brasil nas décadas de 30 e 40 – o periódico –, com um público bastante restrito, com o andamento predefinido do romance-folhetim, com elementos do romance histórico e dos folhetins de variedades. É, em especial, com dois gêneros diversos e às vezes associados, a literatura não-ficcional de viagens – sobretudo a que se refere ao Brasil – e o paisagismo – sobretudo o que tematiza vistas e exuberâncias tropicais ou cenas pitorescas do cotidiano ou da “história” local –, que se constrói essa figuração inicial do narrador de ficção na produção literária brasileira da primeira metade do século XIX.

O “começo histórico” do narrador na ficção brasileira estaria inspirado nos viajantes europeus: com seu olhar do exterior, existia neles uma “sensação de não estar de todo” ao

<sup>134</sup> Buscamos fazer um jogo de palavra com o conceito de “arquitectualidade” delineado por Génette (1982). Aqui, sugerimos que os romances contemporâneos de viagem “profanam” o modelo de enunciação dos relatos tradicionais de viagem, ou seja, eles promovem uma “anarquia arquitectual”.

descrever as exuberâncias, exotismos, maravilhas e exclusividades da natureza e dos costumes locais. Logo, através de seus narradores e personagens, o escritor destes folhetins se posicionava também como um estrangeiro e em desacerto com o seu cotidiano: “necessidade que funciona como uma espécie de indicador prévio de deslocamento, distância, desenraizamento, marcas registradas – ora presentes sem que seus autores se apercebam disso, ora trabalhadas propositalmente com eles – da escrita de ficção brasileira” (SÜSSEKIND, 1990, p. 21).

Se Cândido (1993, p. 24) nos diz que a literatura brasileira se estabeleceu a partir da temática indianista presente no arcadismo do século XVIII, o mesmo autor menciona que os seus contornos seriam melhores definidos no romantismo, pois é a partir deste período que se estruturaria uma tradição contínua de "estilos, temas, formas ou preocupações". Tais contornos propostos pelo romantismo, se levamos em consideração os estudos de Sússekind (1990), teriam um formato folhetinesco e com temáticas e estilos influenciados pelos viajantes europeus que ensinaram ao escritor brasileiro uma forma de ver e narrar o seu próprio país<sup>135</sup>. Dito de outro modo e sem rodeios, inspirado pelos relatos de viagem, o romance brasileiro estabelece uma de suas gêneses no estilo que favorece a presença do narrador distanciado e a referencialidade ao exótico. Por isso, o discurso da mobilidade estaria também, desde o início, impregnando o conteúdo de tais obras<sup>136</sup>.

Como nos diz Patrocínio (*in* CHIARELLI *et* OLIVEIRA NETO, 2016, p. 67), a partir de uma leitura da obra *A viagem e a escrita*, de Claudete Daflon dos Santos:

---

<sup>135</sup> A mesma gênese também pautaria a literatura argentina, através da influência dos relatos de viajantes ingleses. De acordo com Hubert (2012, p. 56), “se lembrarmos resumidamente a hipótese de Adolfo Prieto sobre o nascimento da literatura argentina, em relação direta com as escritas de viagem inglesa pelos Pampas e Patagônia, uma mudança marcante é evidenciada. Para Prieto, a literatura nacional nasceu dentro dos limites daquilo que o discurso estrangeiro estabeleceu como ‘especificamente argentino’; portanto, Alberdi, Echeverría, Mármol e Sarmiento não foram originais ao retratar o gaúcho, o matadouro, o índio e o deserto, ao invés disto, imitaram as representações que os viajantes britânicos haviam feito a respeito deles”. [“if we recall briefly Adolfo Prieto's hypothesis on the birth of Argentine literature in direct relation to English travel writing in the Pampas and Patagonia, a striking shift is evidenced. For Prieto, national literature was born within the boundaries of what the foreign discourse established as 'specifically Argentinean'; therefore, Alberdi, Echeverría, Mármol, and Sarmiento did not portray originally the gaucho, the slaughterhouse, the Indian, and the desert, but instead, imitated the British travelers' depictions of them”].

<sup>136</sup> Ainda é Sússekind (1990, p. 40) que menciona a novela *Olaya e Júlio* (ou *A periquita*) – escrita em 1830 e publicada anonimamente em formato seriado nos números 04, 05 e 06 da revista *O Beija-For* – como um marco desta presença do viajante nos romances brasileiros: “já se fizesse de um viajante o narrador, de uma expedição científica pelo interior do país elemento determinante no desenvolvimento da trama novelesca e da educação de Júlio, o protagonista, e do relato de viagem espécie de forma gêmea desses primeiros ensaios de ficção”. Em tal texto, tanto o narrador quanto o personagem que lhe acolhe são viajantes, e aquele, ao pedir hospitalidade em uma noite de chuva, acaba por ler os manuscritos que relatam as viagens de seu anfitrião na época em que ele era membro de uma expedição europeia e, posteriormente, imigrante na Europa.



No entanto, o recurso da viagem enquanto elemento constituidor da narrativa não é novo na literatura brasileira, sendo possível entrevermos ao menos dois usos específicos em nossa série literária que demarcam igualmente dois modos distintos de viajar e de viajantes. No primeiro modo, é possível identificar a explícita admiração pela cultura europeia que impulsiona a ida ao Velho Mundo [i.e., no romantismo]. O outro modelo de viagem e viajantes é experimentado no modernismo, que realiza a ruptura com o modelo hierárquico e subserviente vigente até então ao propor como norte referencial da viagem e do viajante não mais a cultura e as letras do velho continente, mas sim o desejo de leitura e compreensão do próprio Brasil. Neste roteiro de viagem modernista, a Europa ainda permanece como possível destino, mas localizamos a emergência do desejo de descoberta do Brasil. A cada modelo de viagem podemos associar um viajante histórico. No primeiro, temos Joaquim Nabuco como exemplar deste olhar de encantamento para a alta cultura e, por sua vez, na experiência oposta, é possível identificarmos a figura de Mário de Andrade como representativa [inserção nossa].

Nessa constituição estilística da prosa brasileira, é inegável a presença do narrador benjaminiano que vem de longe ou que vai para um local distante (marinheiro comerciante) em oposição àquele que nunca saiu de seu *pays* (camponês sedentário). Nas literaturas de viagem que permeiam o romance brasileiro, ao menos de forma mais enfática desde o século XIX, o que se ouve são as vozes desses narradores viajantes e estrangeiros, ainda que oscilem entre serem turistas ou vagabundos, dependendo de suas possibilidades de viverem o local de chegada e de partida. E, assim, percebe-se que tais enredos ainda hoje são bastante vinculados ao olhar do viajante que enuncia sua mobilidade e suas percepções sobre a alteridade, demonstrando que os demais personagens (i.e. os residentes, prestadores de serviço, outros viajantes, companheiros de viagem [*entourage*] e os “deixados para trás”), continuam periféricamente situados, já que não possuem vozes suficientes para se constituírem enquanto protagonistas e/ou narradores de si e do mundo, aparecendo então como personagens secundários a serviço do viajante dominador do discurso – há, todavia, algumas exceções, como os viajantes mundanos e ausentes que, como já disse Pires (2014), eram mencionados pelos que ficaram aguardando seu retorno nos romances do século XIX, ou mesmo o Riobaldo enquanto anfitrião que narra sua história a um forasteiro: “no *Grande sertão* foi este, o viajante, que se emudeceu, e o sertanejo passa a ser o narrador” (ÁVILA, 2008, p. 106). Mas, a literatura de viagem é, preferencialmente, percebida pela ótica do narrador que se desloca, deixando emudecidos aqueles sedentários que lhes cruzam o caminho.

Porém, a influência dos relatos de viagem na literatura nacional não ficou restrita ao início do romantismo, já que, a partir daí, diversas épocas e autores buscaram dialogar com tal tradição, buscando agora uma maneira de revisar os discursos exotizantes desses primeiros tempos do romance brasileiro e que espelhavam um olhar de fora produzido pelos europeus. Para os autores, principalmente do século XX e agora no XXI, a desconstrução do conteúdo

exótico e da forma enunciativa dos relatos legitimados pelos viajantes europeus constituiria uma atitude político-estética.

Podemos, neste momento, abrir um parêntese para discutir o surgimento dos discursos exóticos eurocêntricos, de modo a melhor nos situarmos nesta discussão a respeito do escritor latino-americano que busca, principalmente por intermédio dos romances e dos relatos ficcionais, ressignificar a forma e o conteúdo dos relatos europeus. Para tal, César Aira (1993) elabora três momentos no processo de construção do exótico pelos escritores.

Em uma primeira fase, teríamos nas *Cartas Persas* (1721) de Montesquieu a invenção de um gênero literário, a "novela exótica", em plena era do Iluminismo e do discurso sobre ser Homem e Universal. Nesta, ao construir personagens estrangeiros (persas) em visita à França, o filósofo acaba por estabelecer um olhar exótico para ele mesmo. Assim, o autor, europeu-francês, se faz estrangeiro pelo olhar do seu personagem: “mas os persas não são reais; são dispositivos inventados por Montesquieu para gerar o olhar. Com tal dispositivo nasce algo novo: a ficção como auxiliar do pensamento. Daí pra frente, a ficção deverá se impor ao ato de pensar, um ‘como se...’ a partir do qual a modernidade se desenrolará em todas as suas cores<sup>137</sup>” (AIRA, 1993, p. 73). É a partir desses personagens viajantes periféricos que desembarcam na Europa que o escritor europeu constituiria um olhar estrangeiro a respeito de sua própria sociedade, atuando pela ficção como se fosse um outro. Assim, o relato do exotismo estabeleceria a ficcionalização de si enquanto um personagem estrangeiro.

Na segunda fase, não é mais o estrangeiro quem visita a Europa (estrangeiro, vale lembrar, construído por um europeu). Agora, é a vez do autor europeu se posicionar *ipsis litteris* como estrangeiro e visitar os países periféricos. Há, então, uma inversão do olhar sobre quem contempla quem:

Estes dois estádios não fazem mais do que por em imagens processos inerentes à literatura. O “estrangeiro” que contempla meu mundo habitual não é senão eu mesmo enquanto escritor, fazendo meu trabalho de estranhamento e descobrimento. E o “viajante”, por sua parte, não é outro que aquele que regressa, contanto o que viu nas ilhas curiosas de sua fantasia ou de seu destino, ou de seu estilo<sup>138</sup> (AIRA, 1993, p. 74).

---

<sup>137</sup> "pero los persas no son reales; son el dispositivo que inventa Montesquieu para generar la mirada. Con este dispositivo nace algo nuevo: la ficción como auxiliar del pensamiento. En adelante para pensar habrá que imponerse una ficción, un 'como si...' a partir del cual desplegará todo sus colores la modernidad".

<sup>138</sup> “Estos dos estadios no hacen más que poner en imágenes procesos inherentes a literatura. El "extranjero" que contempla mi mundo habitual no es sino yo mismo en tanto escritor, haciendo mi trabajo de extrañamiento y descubrimiento. Y el "viajero" por su parte, no es otro que el que regressa, a contar lo que ha visto en las islas curiosas de su fantasía o su destino, o de su estilo”.

Quem seria esse estrangeiro que retorna à casa, se não o próprio europeu que volta dos países distantes e exóticos? Sendo assim, nesses dois momentos, a alteridade é sempre constituída por escritores europeus: são eles os construtores do discurso sobre si (a partir de personagens viajantes fictícios em terras europeias) e sobre o outro (a partir de suas incursões enquanto viajante em terras estrangeiras). Lá, ainda a existência de um viajante fictício nas cartas romanceadas, aqui, a presença do autor-viajante real em seus relatos e romances sobre sociedades distantes: “o primeiro era uma metáfora do escritor em seu trabalho, estranhando-se para constituir um olhar; o segundo é a máquina de fazer literatura sem trabalho, saltando além da invenção, que deixa a cargo do mundo<sup>139</sup>” (AIRA, 1993, p. 74). Em outros termos:

A legitimação tem em vista o posto do artista na sociedade. E precisamente o exotismo se ocupa de posições: começa inventando um indivíduo único e heterogêneo em uma sociedade funcional e, através de um mecanismo inverso e complementar, inventa logo uma sociedade “artista” (o Japão de Loti, ou o de Barthes) na qual o único fator heterogêneo é o estranhamento do olhar que a expressa<sup>140</sup> (AIRA, 1993, p. 77).

A terceira fase viria com a constituição de um mercado editorial para o exotismo, a partir do interesse do público europeu por essas terras distantes. Aqui, então, surge o escritor periférico escrevendo sobre suas terras, mas a partir de cores europeias, aceitando os estereótipos que o olhar da fase anterior lhe incutiu. Esse terceiro momento fez surgir o escritor periférico que mescla o exotismo construído pelos países centrais ao discurso local do nacionalismo: é a partir daí que ocorre a “fetichização da nacionalidade, e se exibem em um mercado global cujas técnicas de promoção e venda, cujo ‘marketing’, tem um nome: exotismo<sup>141</sup>” (AIRA, 1993, p. 75). Nessa sobreposição entre virtudes cívicas e artísticas, os latino-americanos, por exemplo, durante muito tempo teriam se promovido no mercado internacional a partir do realismo mágico (HUBERT, 2012).

No entanto, nenhuma dessas três fases rompe com o estereótipo do outro e também não apontam para um exotismo engajado com a diversidade do mundo:

Porque a pobreza final do exotismo está aí: no extremo de sua viagem, nas antípodas, o *exotista* se limita a reconhecer o que vê, que é o que já havia visto, o que já sabe, e nada mais. Levada a suas últimas consequências, a lógica do exotismo deveria revelar um estranhamento radical, que não entrará nos moldes mentais ou

<sup>139</sup> "el primero era una metáfora del escritor en su trabajo, extrañándose para tener una mirada; el segundo es la máquina de hacer literatura sin trabajo, saltando más allá de la invención, que deja a cargo del mundo".

<sup>140</sup> “La legitimación tiene en vista el puesto del artista en la sociedad. Y precisamente el exotismo se ocupa de posiciones: empieza inventando un individuo único y heterogéneo en una sociedad funcional, y, en un mecanismo inverso y complementario, inventa luego una sociedad "artista" (el Japón de Loti, o el de Barthes) en la que lo único heterogéneo es el extrañamiento de la mirada que la expresa”.

<sup>141</sup> "fetichización de la nacionalidad, y se exhiben en un mercado global cuyas técnicas de promoción y venta, cuyo 'marketing', tiene por nombre: exotismo".

linguísticas do autor. Ao chegar lá, no trópico ou na ilha perdida, não deveria encontrar o que já conhece, mas algo tão distinto que só poderia ser expresso em uma língua nova, um novo saber...Ou, em todo caso, deveria reduzir-se ao silêncio ou ao balbucio, que é o que se passa com Stendhal ao chegar na Itália, no final de *La vie Henry Brulard*<sup>142</sup> (AIRA, 1993, p. 78).

É contra esses três momentos do exotismo, constituído pela Europa e replicado por determinados autores periféricos, que diversos escritores lutarão, tendo como alvo tanto o conteúdo exótico quanto a forma de expressá-lo via relato, entendido enquanto gênero literário anunciador dessa submissão à visão europeia de mundo. Pela “dupla consciência” (BHABHA, 2007), ou para usar termos mais locais, pela “mirada estrábica” (PIGLIA, 1991) ou pela *desleitura* e *releitura* (SANTIAGO, 1978), os latino-americanos devorarão antropofagicamente o relato de viagem produzido pelos europeus. Não será, então, uma batalha entre dois lados – europeus x brasileiros/latino-americanos – mas, sim, uma ofensiva de ultrapassar fronteiras, usar as armas do outro para desconstruí-lo textualmente, por dentro, a partir de seus próprios recursos.

Portanto, tais intervenções políticas na estética dos relatos europeus de viagem constituiriam formas híbridas mais adequadas às temáticas latino-americanas, impedindo que conteúdo e forma ficassem descompassados e, conseqüentemente, trouxessem a sensação de que as ideias estariam “fora do lugar” (SCHWARZ, 2014). Talvez, e principalmente a partir das viagens internacionais nos romances contemporâneos, seja nossa época a que manifesta mais enfaticamente este movimento latino-americano de desconstrução, opondo-se enfaticamente ao direito europeu de explicar o mundo; mas tal atitude não significa que desde o século XIX esses mesmos relatos de viagem não estivessem sendo lidos pelos romancistas nacionais, seja para confirmar seja para rever o que os estrangeiros diziam sobre essas terras.

Como exemplo, os discursos europeus sobre a brasilidade terão grande impacto na constituição das escritas dos romancistas sertanistas ao longo do século XX. De acordo com Ávila (2008), a literatura mineira pós-colonial e romântica nasce como resposta a tais relatos, pois buscará rever as impressões negativas e da “retórica da falta” que tais viajantes tinham sobre o interior do Brasil, em oposição ao olhar sedutor que lançavam ao litoral enquanto tropos do *locus amoenus*:

---

<sup>142</sup> “Porque la pobreza final del exotismo está ahí: en que en el extremo de su viaje, en las antípodas, el exotista se limita a reconocer lo que ve, que es lo ya ha visto, lo que ya sabe, y nada más. Llevada a sus últimas consecuencias, la lógica del exotismo debería revelar una extrañeza radical, que no entrara en los moldes mentales o lingüísticos del autor. Al llegar allá, al trópico o a la isla perdida no debería encontrar lo que ya conoce sino algo tan distinto que sólo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber... O en todo caso, debería reducirse al silencio o al balbuceo, que es lo que le pasa a Stendhal al llegar a Italia, al final de *La Vie de Henry Brulard*”.

Diante de um quadro pouco lisonjeiro, a construção de um discurso ufanista sobre o sertão passa a ter o caráter inevitável de resposta, de contra-discurso. Render-se à negatividade do olhar estrangeiro sobre os gerais é renunciar a toda identificação com o espaço nacional, com a própria memória e a própria cultura. Resulta que os escritores do século 19 tentam, ao parafrasear, traduzir ou comentar aqueles relatos, minimizar os golpes no orgulho nacional (ÁVILA, 2008, p. 104).

Guimarães Rosa também buscará reler o sertão mineiro, tomando como base não somente os relatos dos viajantes, mas também os romances desses autores do século XIX. Dito de outra forma, Rosa constitui em seus romances, como *O Grande Sertão: Veredas*, uma intertextualidade com os românticos brasileiros e com os relatos dos viajantes europeus que os antecederam, especialmente o *Três mil milhas através do Brasil*, escrito pelo inglês James Wells em meados da década de 1870 (ÁVILA, 2008). A pesquisadora toma como hipótese que “Rosa revisita a literatura do século anterior em seu aspecto de resposta ao estímulo representado pelos relatos de viajantes e que ele detecta nessa resposta um não aproveitamento de elementos de grande potencial estético que dão àqueles relatos um encanto peculiar” (ÁVILA, 2008, p. 102). Em seu romance, o mineiro não buscou agir como os romancistas oitocentistas que reviam os discursos da falta presente nos relatos dos viajantes europeus, mas, sim, pretendeu garimpar “[...] material mais fresco do que os clichês ufanistas que subjazem aos textos dos escritores que o antecederam na ficcionalização do sertão” (ÁVILA, 2008, p. 104). E, assim, Guimarães adota os discursos dos viajantes europeus, não os recusa, mas o ressignifica ao alterar as perspectivas de enunciação. Em seu romance, o discurso da falta e da ausência sobre o sertão, pejorativamente construídos por tais viajantes, passa a ser valorizado, pois

Ao contrário do estrangeiro que, em seu relato, deplora a ignorância do sertanejo, Guimarães Rosa vê na ignorância do europeu, na sua perplexidade diante daquilo que não pode classificar como exótico, nem como europeu, um elemento de grande potencial estético. É no trabalho com a linguagem que se mostra de forma mais aguda a presença do estrangeiro em Guimarães Rosa. Rosa aprende a mimetizar sua escuta não-seletiva, que não consegue retificar a fala do narrador nativo, limpando-a dos elementos ‘supérfluos’, ‘redundantes’, dos ‘erros’ e das ‘hesitações’. Brinca com sua dificuldade em grafar os termos nativos, com a similaridade entre seu português estropiado e o português reinventado do sertanejo.

A curiosa sensação que temos, ao ler um relato estrangeiro sobre o Brasil, de estar retraduzido ou *destraduzido* a nossa ambiência, anteriormente traduzida para o universo mental do inglês ou do alemão, desconfiando que operamos nesse percurso novos desvios entre referente e linguagem, parece-me ter sido responsável por diversas criações linguísticas de Rosa (ÁVILA, 2008, p. 106).

Rosa propõe uma resposta ao estrangeiro, desconstruindo por dentro tal discurso exógeno, e assim servindo-se das armas eurocêntricas para subvertê-las em uma nova proposta de olhar e ressignificar o mundo – o que justificaria, por exemplo, em *O Grande sertão*, ser o viajante (europeu?) o ouvinte, calado e inapto a descrever o mundo. Seria, então,

seu romance, uma resposta crítica aos relatos de viagem de tais europeus que propunham um olhar “de fora” sobre o conceito de sertão e, por conseguinte, de Brasil. Inclusive tal “convívio intertextual” se percebe na “[...] possível influência do relato de viagem no *modus narrandi* de Rosa, aquele ‘desenredo’ que faz Riobaldo comentar: ‘Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância’” (ÁVILA, 2008, p. 107).

Essa mesma intertextualidade proponente da desconstrução dos relatos europeus de viagem também se fará presente no modernismo dos anos de 1920, com obras tais como *Quelques visages de Paris* (de Vicente do Rego Monteiro), *O Turista aprendiz* (Mario de Andrade), *Pathé Baby* (de Antônio de Alcântara Machado) e o poema *Como se vai de São Paulo a Curitiba* (de Raul Bopp). Em suas antropofagia, os modernistas devoraram os relatos dos europeus e se apropriaram deles para subverter a visão que os países centrais possuíam a respeito do Brasil.

Nos diferentes manifestos lançados principalmente por ele [Oswald de Andrade] e por Mário de Andrade e no périplo de Macunaíma, Serafim Ponte Grande e João Miramar, personagens-título de narrativas emblemáticas dos dois escritores, a viagem modernista é tematizada com esse valor de experiência de reconhecimento, formação e revolução, conjugando revisão e projeto e permitindo deste modo, que experimentação estética e perquirição subjetiva se articulassem a um programa político-cultural coletivo ( PEDROSA, 2005, p. 50) [inserção nossa].

Em tais manifestos, romances e relatos ficcionalizados, embaralham-se os discursos real e ficcional, altera-se o ponto de vista sobre a alteridade, pois cabe ao autor brasileiro falar sobre o seu próprio país<sup>143</sup> ou invadir a Europa para relê-la com os olhares de índios antropofágicos, reposicionando o europeu enquanto o exótico e o brasileiro enquanto estrangeiro em terras alheias<sup>144</sup>. No mais, a própria escrita linear, referencial e informativa dos relatos são, aqui, revistas por certos modernistas através de uma composição poeticamente fragmentada, algumas vezes recuperando a estética cinematográfica, outras vezes a telegráfica (DAFLON, 2011; CAETANO, 2013).

Pudemos, então, confirmar que a intertextualidade crítica com os relatos de viajantes europeus não é uma novidade, e desde o século XIX vem produzindo romances que, por

<sup>143</sup> Com vimos, o escritor europeu, em seu discurso de constituição do nacional, atua levando estrangeiros em suas pátrias, enquanto vemos, por exemplo no modernismo brasileiro, uma situação inversa: a construção da identidade nacional passa, também, pela mobilidade de brasileiros por dentro de seu país, a partir de viagens romanceadas de índios, nordestinos, gaúchos, etc. Aqui, a nacionalidade ainda é uma pluralidade de possibilidades, o que permite a viagem de descoberta do país empreendida pelos próprios brasileiros, enquanto a nacionalidade europeia, francesa por exemplo, se estabelece enquanto homogeneizante, capaz de ser lida somente a partir da chegada de estrangeiros ou por um francês, que ao se destacar deste corpo coletivo e ao se pôr em viagem, consegue olhar à distância seu país.

<sup>144</sup> Provavelmente, haveria uma intertextualidade a ser futuramente analisada entre as *Cartas Persas* e o relato ficcional do modernista Vicente do Rego Monteiro, intitulado *Quelques visages de Paris* (1925).

intermédio do recurso narrativo das viagens, pretendem ressignificar o local e o sentido de ser brasileiro. Na contemporaneidade, a proposta se mantém, com os relatos ficcionais promovendo um diálogo intertextual com toda a tradição literária, sendo tal fato percebido por Renata Fernandes Magdaleno (2011), cuja pesquisa se inicia com a prerrogativa de descobrir se "ainda é possível detectar resquícios e heranças da tradição dos relatos de viagem na produção contemporânea" (MAGDALENO, 2011, p. 07). Para tanto, ela analisará quatro diários de viagem ficcionalizados (romanceados) e construídos a partir da autoficção - *Una luna* (Martín Caparrós), *Mis dos mundos* (Sergio Chejfec), *Lorde* (João Gilberto Noll) e *Nove Noites* (Bernardo Carvalho).

Como nos diz Hubert (2012, p.56).

[...] se o escritor latino-americano do século XIX absorvia a literatura de viagem estrangeira, a fim de dar forma a uma literatura nacional, o escritor do início do século XXI também absorve essa literatura de viagens estrangeira, mas com o propósito de questioná-la, criticá-la e satirizá-la, e assim produzir uma literatura que fale não só da nação como de qualquer outra área remota do globo<sup>145</sup>.

Os autores contemporâneos (e os modernistas) problematizam aquele olhar de fora comentado por Sússekind (1990) como modeladores do romantismo brasileiro do século XIX, e não perdem a oportunidade de se servirem da própria forma do relato para realizarem tais críticas desconstrutivistas: “em outras palavras: referencialmente, eles intervêm em uma tradição europeia de escrita da viagem, formalmente revisitando-a. Retoricamente, eles se distanciam de seus antecessores na América Latina, porque a reação deles ao Orientalismo [ou a qualquer outra forma de exotismo produzido pela Europa] não é nada mais do que uma crítica teórica ao exotismo<sup>146</sup>” (HUBERT, 2012, p.60) [inserção nossa].

Principalmente a partir da autoficção, os autores-viajantes latino-americanos estabelecem os relatos romanceados como a versão contemporânea dos relatos-verdades dos viajantes-europeus dos séculos anteriores<sup>147</sup>. Com isso, dos relatos-confessionais passaríamos aos relatos-ficção:

<sup>145</sup> “[...] if the nineteenth-century Latin American writer absorbed foreign travel literature in order to shape a national literature, the early twenty-first-century writer absorbs foreign travel literature, but in order to question, criticize, and satirize it, and thus produce a literature that speaks not only of the nation but of any remote region of the globe”.

<sup>146</sup> “in other words: referentially, they intervene in a European tradition of travel writing by formally revisiting it. Rhetorically, they distance themselves from their predecessors in Latin American, for their reaction to Orientalism is nothing but a theoretical critique of exoticism”.

<sup>147</sup> Ambos, cremos, constroem narrativas de si e são autoficções, mas os autores atuais atuam expressamente nesta proposta, tem consciência do efeito e articulam propositalmente estas fronteiras entre realidade e ficção para construir uma impressão estética, enquanto os viajantes dos relatos tradicionais parecem ignorar este efeito e preferem a referencialidade direta.

De modo geral, podemos tentar definir autoficção como uma nova forma de escrita autobiográfica, própria, talvez, da era pós-moderna, em que a narrativa dos fatos da vida do autor é feita através de uma linguagem própria do gênero romanesco, ou seja, de uma escrita que se pretende artística. Além disso, para muitos, a autoficção também porta fabulações, invenções e distorções em relação à verdade dos fatos, uma vez que permite a introdução, no texto autobiográfico, de sentimentos, desejos, sonhos, frustrações e devaneios do escritor, numa reconstrução inventada e romanceada daquilo que ele viveu (SILVA, 2012, p. 02).

Vemos, então, que os relatos ficcionais latino-americanos reposicionam e invertem as polaridades e as relações entre quem olha para narrar e de quem é observado para ser narrado. Mas, ao mesmo tempo, tal processo também constitui uma estética da resistência ao esvaziar a estrutura mesma do relato, transformando-o do local do testemunho e de pretensão de verdade em um espaço para as dúvidas e incertezas sobre os limites entre realidade e ficção. Afinal, na autoficção embaça-se as fronteiras entre o factual e o ficcional:

Contudo, é inegável que a autoficção porta uma característica fundamental da pós-modernidade, a dúvida sistemática. Não se crê em verdades universais e absolutas, mas se reconhece a existência de percepções relativas, descontínuas e fragmentadas; tudo é uma questão de linguagem, de argumentação. Nestes textos, há recortes, análises, constantes reinterpretações; eles não se propõem lineares, amarrados, cronológicos (SILVA, 2012, p. 07).

Por exemplo, em *O turista aprendiz*, Mario de Andrade já escrevia entre parênteses: “Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega” (ANDRADE, 1976, p.50), demonstrando um diálogo com os títulos dos relatos dos antigos viajantes, que pretendiam inserir objetivamente todo o itinerário na capa, mas, ao mesmo tempo, subvertendo o título ao deixar ambíguo e indefinido todo o trajeto a ser realizado. De uma vontade de mapeamento e entendimento da alteridade, o “até dizer chega” indica um limite das vontades e do interesse desse autor-viajante que escreve nas bordas da autoficção.

Para Magdaleno (2011), tais relatos ficcionalizados demonstrariam que a narrativa sobre a alteridade não seria mais um privilégio dos países centrais, chegando ao limite de problematizar a existência deste outro enquanto uma exterioridade:

Ainda há resquícios da tradição desses relatos de viagem na produção contemporânea? Essa era uma das questões que justificavam uma rápida olhadela para os primeiros textos de viagem produzidos na região. Nesses deslocamentos é possível perceber que há sempre uma busca e um outro como centro. Um outro que o autor desse relato em movimento procura usar como referência para suas ações. Observei, portanto, essas características nos textos de deslocamento do passado e nos relatos de viagem contemporâneos. Nestes, ainda havia um outro e uma busca que motivava o protagonista em sua partida e, na maioria das vezes permanecia presente ao longo de toda a história. Nos textos atuais que integram a pesquisa, entretanto, os personagens estão diante de uma alteridade que não se rende, e a busca parece revelar uma tentativa de encontrar algum sentido, um pertencimento, uma explicação, algo que acabe com uma sensação de vazio, que explique todos os mistérios (MAGDALENO, 2011, p. 14).



Não seria o próprio viajante um estrangeiro para si mesmo e para aqueles que habitam as terras por onde transita?

São pelos relatos romanceados e que, por isso, empregam a autoficção, que os escritores latino-americanos questionam o discurso do exotismo projetado a um corpo exterior (não seria eu também estranho para mim mesmo? O olhar para dentro de si não transladaria o *ex-ótico* para o *in-ótico*?) e problematizam a própria estrutura do relato de viagem (o que é verdade e o que é ficção no que escrevo sobre mim? Se não sou capaz de falar nem plenamente sobre mim, como poderia me atrever a falar verdades eternas sobre os outros?).

Tais escritores-viajantes latino-americanos buscam desconstruir as percepções de mundo que os seus antecessores, os viajantes europeus, estabeleceram como leituras oficiais da alteridade. De um exotismo pautado na diferença que estereotipa, estes escritores latino-americanos, que sabem o significado de serem lidos enquanto os outros periféricos, buscam estabelecer uma leitura do mundo que seja mais ecumênica, saindo da referencialidade exótica para tentar penetrar nas subjetividades universais - algo que Vidal (*in* DALCASTAGNÈ *et* MATA, 2012), como mencionamos anteriormente, também identificou na obra *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho. Como nos diz Hubert (2012, p.46),

em outras palavras, essa operação responde a uma relocação da posição do escritor latino-americano, partindo de um ponto de repressão (marginal) para um de emancipação (cosmopolita) e, portanto, invertendo a fórmula prescritiva do escritor periférico: ele não apresenta uma visão da América Latina para o mundo, mas, ao invés disto, ele apresenta uma visão latino-americana do mundo<sup>148</sup>.

Avançando nas propostas de Aira (1993), podemos sugerir uma quarta e contemporânea fase de construção do exótico e que, talvez, atendesse a essa vontade de pluralização da diversidade-mundo. Servindo-nos da metáfora empregada pelo autor, dizemos que as três fases do exotismo se resumem da seguinte maneira: do persa na França, passamos ao francês na Pérsia para, finalmente, chegarmos na Persa "persa" "[...] colorida, distinta, exótica. O escritor que utiliza um estranhamento *ready-made*<sup>149</sup>" (AIRA, 1993, p. 75). Atualmente, a quarta fase seria caracterizada pelos "escritores persas no mundo", ou para falarmos de uma proximidade, hoje temos, literalmente, os "autores latino-americanos no mundo". Eles passaram a viajar da periferia para relatar suas visões do mundo, servindo-se para tanto de referências próprias.

---

<sup>148</sup> "in other words, this operation responds to a relocation of the subject position of the Latin American writer from a point of repression (marginal) to one of emancipation (cosmopolitan), and thus, inverts the prescriptive formula of the peripheral writer: he is not to present a vision of Latin American to the world but instead, a Latin American vision of the world".

<sup>149</sup> "[...] colorida, distinta, exótica. El escritor que utiliza un extrañamiento ready-made".

Tais cidades, relevos e construções de outros países serviriam para ancorar sentimentos e questões universais. Mudam-se os cenários, mas mantêm-se os problemas humanos, demasiado contemporâneos. Pelas viagens internacionais na literatura latino-americana contemporânea, os escritores tentam se despregar e encontrar rotas de escape para os discursos que lhe foram impostos como sendo seus de direito, e por onde estariam autorizados a transitar, escrevendo e publicando (e.g. realismo mágico, hiper-realismo da violência e estética da fome). Assim sendo, para além de um discurso sociológico sobre a nação, tais obras promovem um manifesto literário sobre as novas possibilidades estéticas e argumentativas da escrita latino-americana.

Então, a literatura de viagem contemporânea não serviria somente para questionar a identidade nacional pelo viés dos sujeitos deslocados e em constante *despertencimento*. Para Hubert (2012), a literatura transnacional também estaria a serviço de um discurso metaliterário, cujos autores se servem do ultrapassar as fronteiras para estabelecer um cosmopolitismo literário, tornando-se um manifesto daqueles que reivindicam o direito de falar sobre qualquer assunto.

Hubert (2012) comenta que a falta de bordas territoriais na literatura latino-americana só poderia significar uma coisa: que a literatura latino-americana não possui fronteira, sendo cosmopolita em suas tradições, como já dizia Borges (1998, p. 295): “creio que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos numa situação análoga; podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma reverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas”. Os autores latino-americanos seriam modernamente antropofágicos, não precisando de autorização para falar e enunciar seus discursos para além do território americano, pois eles - assim como os escritores nos países centrais - têm o direito de falar de tudo, de qualquer assunto, e não ficar preso às cores locais ou ao realismo mágico que consagrou (e cristalizou como referência) a literatura por aqui produzida: “[...] é válido argumentar que não é referencialmente mas retoricamente que o escritor latino-americano contemporâneo afirma sua particularidade dentro do reino universal da literatura<sup>150</sup>” (HUBERT, 2012, p.45).

A mesma pesquisadora analisa três obras latino-americanas que colocam o Oriente como local de enunciação - *La Gruta del Toscano* (do mexicano Ignacio Padilla, 2006), *Mongólia* (do brasileiro Bernardo Carvalho, 2003) e *Los impostores* (do colombiano Santiago Camboa, de 2002). Para ela, centrar as narrativas no oriente é uma forma encontrada pelos

---

<sup>150</sup> “[...] it is valid to argue that it is not referentially but rhetorically that the contemporary Latin American writer affirms its particularity within the universal realm of literature”.

autores para traçar paralelos entre o orientalismo e o realismo mágico latino-americano, ou seja, criticar a forma como os países centrais construíram uma alteridade exótica e, assim, tais obras “removem, refutam e ridicularizam as referências aos recursos nacionais e culturais tanto dos países asiáticos quanto dos latino-americanos em questão<sup>151</sup>” (HUBERT, 2012, p.46). Da mesma forma, essas obras representam um momento positivo de reação e “[...] afirmação do potencial de expressão da literatura, entendida como uma esfera cosmopolita cujas fronteiras nacionais de enunciação são superadas e o espaço discursivo é descentralizado, é imaginado universal<sup>152</sup>” (HUBERT, 2012, p.46). E, para atingir seus objetivos, os autores dessas obras orientais reagem de duas maneiras *vis-à-vis* aos seus predecessores: "em primeiro lugar, eles desterritorializam a narrativa, partindo de um contexto latino-americano já familiarizado para um oriental desconhecido e codificado; em segundo lugar, eles se recusam a representar tal Oriente como sendo exótico, maravilhoso ou pitoresco, ou eles o representam como tal, mas com interesses retóricos deliberadamente pensados<sup>153</sup>" (HUBERT, 2012, p.49).

Ao falar desses romances internacionalizados dos latino-americanos, a pesquisadora comenta a existência de dois movimentos que os afastam da literatura de viagem tradicional: primeiramente, os personagens não pretendem seguir uma tradição dos discursos dos viajantes anteriores e, assim, eles reescrevem livremente suas viagens sem se apoiar nos lugares comuns dos seus antecessores. Segundo, e como consequência desse primeiro ponto, os narradores desses romances contemporâneos abraçam a ideia de que a viagem é uma experiência singular e individual, sendo assim sobrepõem temporalidades que escapam à linearidade das narrativas tradicionais,

[...] em outras palavras, esses romances reescrevem a literatura de viagem nas ficções de viagem. Este gesto evidencia a atitude cosmopolita do escritor latino-americano. De alguns pontos periféricos de enunciação, ele intervém em um gênero politizado ligado a um *status* imperial que codificou e direcionou a imaginação orientalista a respeito da Ásia<sup>154</sup> (HUBERT, 2012, p. 56).

---

<sup>151</sup> "remove, refute, and ridicule the references to national and cultural features of both the Asian and Latin American countries in question".

<sup>152</sup> "[...] affirmation of the potential of expression of literature, understood as a cosmopolitan sphere where national boundaries of enunciation are overcome and the discursive space is de-centered, it is imagined universal".

<sup>153</sup> "firstly, they de-territorialize the narrative from a familiar Latin American context to an unfamiliar and codified Oriental one; secondly, they refuse to represent the latter as exotic, marvelous, or picturesque, or they do represent it as such, but with deliberate rhetorical purposes".

<sup>154</sup> "[...] in other words, these novels rewrite travel literature into fictions of travel. This gesture evidences the cosmopolitan attitude of the Latin American writer. From a peripheral point of enunciation, he intervenes in a politicized genre linked to an imperial situation that codified and forwarded the Orientalism imagination of Asia".

Para ela, esses diários de viagem romanceados constituem uma forma de resistência dos países periféricos, é um recado dado ao mundo a respeito das possibilidades antropofágicas latino-americanas, cujos escritores estão aptos a falar de tudo e de todos a partir de qualquer lugar de enunciação que desejarem.

No final, as escritas transnacionais, mais do que simplesmente indicarem uma internacionalização da literatura brasileira, participante da nova fase capitalista de constituição de uma nação global e no fluxo, também serviriam como uma reação às grandes narrativas interpretativas do mundo periférico impostas pela literatura e os seus escritores centrais, principalmente europeus. Para tal, esses textos, muitas das vezes, discutem a própria noção de alteridade, de construção e fixação do outro dentro de alguns estereótipos de leitura reduzida, sendo que essa desconstrução do exotismo é substituída pela universalização das subjetividades. E isso ocorreria principalmente através de textos que se servem da estrutura dos relatos europeus, mas agora estetizando-os com a (auto)ficção dos narradores-viajantes latino-americanos que, ao não terem mais pretensões de verdade, problematizam os antigos relatos “fundadores” da literatura latino-americana.

Nesse capítulo, discutimos o que consideramos ser uma narrativa da mobilidade, tentando abarcar as possibilidades de se falar sobre o deslocamento para além do gênero relatos, tradicionalmente considerados referenciais nas literaturas de viagem.

Assim, no primeiro momento, buscamos constituir os tópicos narrativos, independentemente do gênero ao qual o discurso se adapta. E, com isso, vimos que uma narrativa de viagem deve possuir um tempo-espço que conjuga a presença real ou potencial de quatro zonas territoriais, um viajante que se vê perpassado por motivações (que levam à partida) e transformações (que dizem respeito ao fim ou suspensão da jornada). Nesse deslocamento, o estrangeiro constitui o seu corpo lá(r) que negocia as políticas e poéticas da mobilidade, sendo que tal desconstrução de si ocorre por intermédio dos encontros – *hostipitalidade* e dialogia – com os outros corpos que cruzam seu caminho, estabelecendo as sensações de proximidade e distância ao demarcar formas de ocupar e frequentar espaços.

Após esses estudos estruturalistas da narrativa de viagem, no segundo momento pudemos perceber como os gêneros do relato e dos romances são capazes de absorver em seus enunciados tais características que julgamos constituintes de uma literatura de viagem. Vimos como a temática impregna os gêneros tanto a partir da descrição que constituem referencialidades externas, quanto da dissertação que traz a reflexão de vozes que narram a

partir de um monologismo ou de uma polifonia e, finalmente, da narração que constitui uma linearidade ou um anacronismo na constituição do tempo-espço do deslocamento.

No terceiro momento, compreendemos como a temática da viagem participa da literatura brasileira, principalmente a contemporânea. Vimos que o argumento da mobilidade está à disposição das discussões sobre o nacional. Todavia, se no romantismo, modernismo e regionalismo serviram à causa de unificação via alegoria do viajante que descobre um país e se constitui enquanto brasileiro, na contemporaneidade esses deslocamentos estão a serviço do discurso da fragmentação do nacional e das identidades. Não há a possibilidade de que o deslocamento leve à formação, pois o que vemos é o discurso do estrangeiro perdido em suas causas. E essa discussão fica evidente com a tendência dos romancistas brasileiros (latino-americanos de modo geral) em subverter os relatos tradicionais europeus, inscrevendo-os em uma estética dos relatos auto-ficcionais (romanceados), estabelecendo, muitas das vezes, seus enredos para além do território-mítico nacional, levando seus personagens para outros países, como forma de se falar dessa fragmentação do sujeito enquanto estrangeiro e, também, como manifesto a favor de uma literatura universal não mais presa aos princípios de um exotismo latino. Desse modo, a literatura de viagem latino-americana se tornaria um manifesto de resistência, pregando o seu direito estético de narrar questões universais, inserindo-se nos circuitos internacionais de comercialização via tais discursos ecumênicos sobre o ser-humano.

São com tais princípios que encontramos a coleção *Amores Expressos*, tanto no que diz respeito aos romances lançados quanto nos relatos que apareceram em formato de blogs e documentários. Defendemos que tal coleção constitui um discurso sobre a viagem e, por isso, no próximo capítulo, refletiremos sobre o panorama político e poético da mobilidade que perpassa os dez romances que, até o momento, foram lançados.

É importante que a escrita da mobilidade esteja não somente na temática da obra, mas também em seu estilo, pois o que se fala é também perpassado por um *como se fala*. Cremos que não há uma arbitrariedade no uso dos recursos estilísticos e, assim, eles vêm acompanhados de um propósito cuja crítica é capaz de desvendar ou construir. Quais interligações com a mobilidade contemporânea as obras da coleção realizam? Como cada autor traduz, na forma e no conteúdo de seus romances, o trânsito e a alteridade de ser e estar no estrangeiro? É isso que o próximo capítulo tentará desvendar, levando em consideração que cada obra apresentará o seu próprio discurso da mobilidade, mas que aqui buscaremos colocá-las em comparação para perceber a metatextualidade, ou seja, as nuances e as tendências universalistas (posto que repetitivas) das narrativas de viagem construídas pela coleção *Amores Expressos*.

## 4. ESCRITAS DA VIAGEM EM *AMORES EXPRESSOS*: TEXTURAS DA MOBILIDADE INTERNACIONAL

### 4.1. O tempo-espço da mobilidade: viver e narrar o trânsito

Neste momento, nosso intuito é de analisar como a coleção *Amores Expressos* constitui o tempo-espço das viagens. No total, foram levantados e estudados dezessete personagens viajantes, posto que em algumas das obras (e.g. *O filho da mãe*, *Do fundo do poço se vê a Lua*, *Nunca vai embora*, *Estive em Lisboa e lembrei de você*, *Barreira*...) compilamos dois ou mais considerados como principais, cada um constituindo seu próprio cronotopos da mobilidade, que algumas vezes coincidem e em outras se divergem. Para mais detalhes sobre esses viajantes, vide o “Apêndice D: Motivações e desfechos das viagens dos personagens em *Amores Expressos*”.

Vale dizer que as dez obras apresentam mais de cinquenta viajantes, alguns esboçados outros realmente participando da narrativa enquanto personagens principais ou secundários. Elencamos aqueles tidos como fundamentais para o desenvolvimento da trama, decisão que foi tomada a partir de considerações que emergiram da própria leitura mas, também, do paratexto do romance, como os resumos de contracapa, as “orelhas” e as resenhas em periódicos. Portanto, chegamos aos dezessete cujos cronotopos de suas mobilidades analisaremos na sequência, para assim percebermos a retórica da viagem que aparece como uma tendência na coleção *Amores Expressos*.

No “Apêndice C: Mapas da mobilidade: cronotopos das viagens realizadas pelos personagens em *Amores Expressos*”, encontra-se a explicação metodológica desenvolvida e empregada para codificar e apreender o deslocamento dos personagens. Tais estruturas gráficas anexadas formatam uma cartografia da mobilidade para cada um dos viajantes analisados, permitindo-nos apreender aquilo que é intangível e efêmero, ou seja, possibilitando-nos dar visibilidade ao fluxo.

Na sequência, analisaremos comparativamente os cronotopos da enunciação, do enunciado e da história desses personagens selecionados.

Ao nos indagarmos a respeito de quem enuncia as histórias da mobilidade na coleção, percebemos que *Amores Expressos* privilegia o ponto de vista do viajante-narrador, que nos é exposto a partir da narrativa em primeira pessoa, por intermédio de um interlocutor ou de um narrador onisciente seletivo.

Portanto, em primeira pessoa, Anita relata sua estada em Buenos Aires, Antônio Fernandes a sua em Praga, Magnus Factor suas experiências em Dublin, Renato Polidoro a sua em Havana, Cleo a dela pelo Egito. A esses, ainda poderíamos acrescentar Serginho, que depõe sobre sua viagem a um narrador-editor nomeado “LR” que, por sua vez, nos diz em nota introdutória: “o que segue é o depoimento, minimamente editado [...]” (RUFFATO, 2009, p. 13). Em formato de testemunho, tal entrevistador deixa o personagem falar ininterruptamente para emular uma legitimidade e transparência do depoente, “como se fosse” uma fala em primeira pessoa.

Simulando o relato de viagem e inserindo-o em uma estética romanceada que permite a fluidez dos gêneros e mesmo a sobreposição de linguagens<sup>155</sup>, os narradores-personagens falam de si, mas também das experiências de suas companhias de viagem: é por intermédio da Cleo que acessamos os deslocamentos de William, enquanto ele mesmo não tem voz. O romance já se inicia situando-o na capital egípcia: “quando meu irmão chegou ao Cairo fazia muito tempo que não nos víamos” (TERRON, 2010, p. 13). Logo, é a partir da sua chegada que ela menciona a sua história pregressa em São Paulo bem como o trajeto realizado por ele entre as duas cidades. É também pelo relato de Renato que percebemos a mobilidade de Camila. Já Sheila é duplamente mediada: “e a Sheila era uma pessoa, como se diz aqui, bué da fixe, desnudou inteirinha a vida dela na minha frente [...]” (RUFFATO, 2009, p. 63). Para acessarmos seus percursos, devemos passar pelas memórias de Serginho que são redigidas (editadas) por “LR”.

*O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca (2010), possui dois narradores: Shunsuke e Yoshiko<sup>156</sup>, que se revezam na narrativa dos capítulos. No entanto, os que nos interessam são aqueles narrados pelo japonês Shunsuke, que apresenta uma inovação no que tange as narrativas de viagem, pois de todos os demais romances pertencentes à coleção ele é o único que constitui um narrador-residente local, no caso, um *edokko* (um personagem natural de Tóquio). Com essa especificidade, Iulana, a viajante do romance, só nos aparece pela ótica desse japonês. A estrangeira é apenas uma das facetas da vida do narrador, trespassando-o ao mesmo tempo em que ele tem que lidar com

---

<sup>155</sup> Por exemplo, em *Do fundo do poço...* o relato de Cleo sobre sua viagem e aquela de seu irmão William é intercalado por enxertos do antigo diário da personagem principal, e assim acessamos seu passado através das entradas desse jornal pessoal e particular. Já Ruffato subverte o formato do relato tradicional, optando por constituir um modelo de entrevista com o viajante, em que ele fala sem parar e sem interrupção, lembrando-nos mesmo Grande Sertão e a fala ininterrupta de Riobaldo.

<sup>156</sup> Yoshiko é uma boneca erótica de alta-tecnologia, comprada pelo pai de Shunsuke, sr. Okuda, e que narra os acontecimentos que se passam dentro da casa de seu proprietário. Assim, nos capítulos com texto escrito em vermelho e em itálico, vemos seu olhar sobre o Sr. Okuda.

outras questões, como as profissionais e as que envolvem seu relacionamento com o Sr. Okuda, seu pai possessivo e controlador. Iulana Romiszowska nos aparece embaçada e de apreensão fragmentada. Por isso, o que sabemos dela e dos acontecimentos anteriores ao seu encontro com Shunsuke vêm, por um lado, através daquilo que ela lhe conta e, do outro, das suposições que seu namorado ciumento faz a respeito de sua vida pregressa e futura.

Já o romance *Ithaca Road* apresenta a viagem de Narelle contada por um narrador onisciente seletivo que a segue de perto e, conseqüentemente, aborda um único ponto de vista sobre a viajante. Enquanto isso, *Barreira* altera constantemente o ponto de vista narrativo, que se aproxima dos viajantes a partir de verbos que apontam para personagens em primeira, segunda e terceira pessoa. Assim, Fátima e Lucas são apresentados em terceira pessoa, sendo que ele é ainda mediado por diversos discursos indiretos: “foi quando Ahmed disse, disse Marc, disse Ibrahim [...]”<sup>157</sup> (BETTEGA, 2013, p. 248). Enquanto isso, as viagens de Robert e de Ibrahim são relatadas por eles mesmos, por terceiros ou na segunda pessoa, demonstrando uma fragmentação do foco narrativo mas que, todavia, constitui um argumento único e integrado, centrado no que estes viajantes entendem sobre si.

Vemos que as narrativas de viagem desses quinze personagens seguem uma linha monofônica<sup>158</sup>. Em nossas considerações, somente *O filho da mãe*<sup>159</sup> constitui uma polifonia

---

<sup>157</sup> Lucas, artista francês e filho de Robert, não aparece na narrativa enquanto personagem de fácil apreensão, isso porque sua vida e morte são narrados por outros personagens: é pela voz de Marc que sabemos de sua passagem por Istambul, e é pela fala de seu pai que sabemos do seu velório em Paris. Marc é um artista francês que mora em Istambul, e ao falar de Lucas para Robert acaba, também, narrando sua vida pregressa em Paris: de como ele era um jogador de futebol em ascensão, até que sofreu uma fratura e, na impossibilidade de se dedicar à carreira pretendida acabou, finalmente, ingressando no meio artístico. E, na seqüência, explica por que foi parar em Istambul: “estava farto da mesmice parisiense, daquele ar pestilento que recende do circuito das galerias da moda, farto das igrejinhas e dos vernissages regados a vinho branco e suco de caixinha, farto dos coletivos de artistas [...]” (BETTEGA, 2013, p. 177). Por seu turno, sua participação no romance é também efêmera, simplesmente como a ponte entre alguns traços do passado de Lucas na cidade e o Robert em busca de detalhes sobre a vida do filho. Ele, aliás, desaparece da narrativa de forma inusitada: em seu ateliê, ao longo da vernissage que apresentava sua mais recente obra, Marc “tinha desaparecido e deixado os convidados entregues a si próprios” (BETTEGA, 2013, p. 201). Marc fala para Robert que Lucas esteve em Istambul na mesma época que ele também estava lá: “Lucas esteve aqui por algumas semanas, falamos bastante durante esse período, mas foi só na véspera de sua volta que ele me contou que você também estava na cidade, na verdade eu nem sabia que você existia, disse Marc” (BETTEGA, 2013, p. 179). Robert desconhecia que Lucas também estivesse em Istambul, pois ele até tentou encontrar o pai, mas não conseguiu achá-lo. De qualquer maneira, a passagem de Lucas pela Turquia é de difícil apreensão, pois mesmo Marc, que o hospedou, pouco sabia das suas perambulações.

<sup>158</sup> É verdade que o romance *Digam ao Satã...*, para dar conta de representar uma população de estrangeiros e marginalizados que habitam ou frequentam Dublin, se torna bastante caleidoscópico. Por isso, os capítulos se revezam entre diversas linhas narrativas com focos e pulverização de vozes, mas a viagem de Magnus Factor é narrada exclusivamente por ele. Também percebemos uma polifonia no âmbito do romance *Barreira*, mas não na narrativa dos personagens, pois as alterações dos sujeitos enunciativos não são capazes de trazer múltiplos olhares sobre estes viajantes: no final, o narrador em primeira pessoa se sobrepõe ao de terceira e de segunda. Enfim, muda-se o narrador mas sem alterar o ponto de vista sobre o viajante, pois mantém-se uma constância deste mesmo olhar subjetivo.



na narrativa de viagem dos seus personagens, entregando-nos diversos pontos de vista a respeito das suas motivações à mobilidade. Por intermédio de um narrador onisciente múltiplo, que em determinados momentos cede-se ao discurso direto, uma constelação é constituída em torno dos personagens principais, permitindo-nos perceber por diversos ângulos o significado dessas viagens: o padrasto Nikolai, a mãe Olga, a funcionária Marina do Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo e o próprio Andrei apresentam diferentes perspectivas e interpretações para sua viagem; assim como a avó Zainap, a mãe Anna, o padrasto Dmitri, o meio-irmão Maksim e o próprio Ruslan também multiplicam o significado de sua mobilidade. Sendo diversas as subjetividades oferecendo variados e facetados sentidos às mobilidades de Ruslan e Andrei, logo, não ficamos encarcerados em um discurso unívoco sobre as motivações e consequências destes seus deslocamentos.

Por isso, *Amores Expressos* é uma coleção de viagem monofônica, que traz uma única subjetividade interpretante da mobilidade de seus personagens. A exceção fica à cargo de Andrei e Ruslan na obra *O filho da mãe*. E, mais especificamente no caso de oito romances (*Cordilheira*, *O livro de Praga*, *Digam ao Satã...*, *Estive em Lisboa*, *Nunca vai embora*, *Do fundo do poço...*, *Barreira* e *O único final feliz...*), o que equivale a 47% da coleção e a nove personagens, temos uma aproximação com os relatos de viagem, pois são narrativas em primeira pessoa realizadas por viajantes – com exceção de *O único final...*, cujo relato da viajante é expresso por um residente, estando aí a sua originalidade.

Um fato interessante é aquele que encontramos no relato de viagem de Anita. A brasileira de *Cordilheira*, de fato, narra sua viagem pela Argentina no extenso capítulo *Mamihlapinatapai*; mas o epílogo e o prólogo, que situam a narrativa no pré e pós-viagem paulista, é exposto em terceira pessoa de modo seletivo: antes da partida, o foco é no seu pai; após a viagem, no seu ex-namorado que a recepciona.

No que tange ao local de enunciação desses personagens-narradores, desconhecemos de onde Anita relata sua experiência de viagem. Estando no passado e sabendo que ela voltou

---

<sup>159</sup> O livro *O filho da mãe* é dividido em três capítulos: “Trezentas pontes”, “As quimeras” e “Epílogo”. Por sua vez, esses apresentam subcapítulos curtos que fragmentam a narrativa entre diferentes personagens, cujos títulos indicam o cronotopos da ação: “São Petersburgo, véspera das comemorações do tricentenário (abril de 2003)”, “Um ano antes, num campo de refugiados”, “Duas noites depois”, “As noites seguintes, em São Petersburgo (enquanto Olga viaja de trem de Vladivostok para Moscou)”, “Em Moscou”, “No mar do Japão”, etc. No total, são 22 subcapítulos curtos, com títulos tempo-espaciais que parecem orientações para gravações, assim, assemelhando-se a um roteiro. No mais, uma mesma situação é demonstrada a partir das motivações de diferentes personagens, os focos narrativos vão se alterando, o que oferece uma perspectiva polissêmica para o leitor (por exemplo, a história de Andrei é apresentada pelas perspectivas dele mesmo, de sua mãe Olga, de seu padrasto Nikolai e de seu pai Alexandre). No mais, sendo escrito em terceira pessoa, com narrador onisciente que acompanha cada hora um diferente personagem, há um alto grau de polifonia no romance, principalmente pelos diálogos travados entre os diferentes agentes da narrativa.

para sua cidade, podemos sugerir que seja após tal retorno, já em São Paulo, mas é uma suposição que não se confirma; no mais, nem sabemos se esse relato é, no final, mais um livro lançado pela personagem, pois não podemos nos esquecer que ela é uma autora. Assim, seria *Cordilheira*, ou mais especificamente o capítulo *Mamihlapinatapai* (i.e., todo o romance, excetuando o epílogo e o prólogo) um terceiro livro, escrito por ela como relato de sua viagem? Se isso ocorreu, a viagem serviu para compor mais uma obra, a terceira da sua carreira literária, pois além do seu romance de sucesso (*Descrição da chuva*), ela já havia escrito “[...] um livrinho de poesia que publiquei com minha própria grana aos vinte anos e no qual não gostava nem de pensar” (GALERA, 2008, p. 26). Poesia, romance e relato de viagem, seriam estas as três obras de Anita?

Já Antônio Fernandes evidencia que seu relato foi constituído no Rio de Janeiro, em casa e após seu retorno de viagem, e é claro que o que temos em mãos é, no final, uma obra publicada pelo narrador-personagem-viajante-autor. Todavia, isso não exclui a possibilidade do narrador já ter elaborado algumas primeiras versões da sua obra ainda durante a viagem, pois, quando ainda se encontrava na República Tcheca, ele nos disse: “meu pensamento, naturalmente, estava tomado pelas aventuras que vivera em Praga, e vivia uma segunda vez, ao narrá-las, escrevendo à mão livre num caderno” (SANT’ANNA, 2011, p. 123). Ainda nesse país, ele tomava notas de suas “garimpagens de experiências”, de uma forma que pudesse recordar e melhor trabalhar o texto, dando-lhe uma versão derradeira quando voltasse para casa – atitude, como vimos, clássica daqueles escritores de relatos de viagem, onde o local de elaboração final da enunciação coincide com o retorno ao cotidiano.

Magnus Factor também não deixa claro a partir de onde ele narra, em retrospectiva, a sua história; mas tudo nos leva a crer que seu local de enunciação é Dublin. Aliás, podemos sugerir que o ato de narrar sua história caracteriza, para ele, uma forma de tentar melhor entendê-la, pois como reflete em determinado momento: “às vezes é bom verbalizar as coisas para descobrir, ou pelo menos tornar algo mais verdadeiro ao ser transformado em palavra. Especialmente palavras ditas a alguém” (PELLIZZARI, 2013, p. 57).

O mesmo ocorre com Serginho, o depoente, esse narrador em primeira pessoa que recorda de sua vida a partir de uma enunciação realizada no presente lisboeta, “nas dependências do Solar dos Galegos, localizado no alto das escadinhas da Calçada da zona histórica de Lisboa” (RUFFATO, 2009, p. 13). Por sua vez, “LR”, o mediador-oculto, não tem sua localização definida: ele é português? Ele é o próprio autor Luiz Ruffato em viagem a Lisboa? E, sendo esse o caso, ele transcreve e edita as falas de Serginho ainda em Portugal ou quando volta ao Brasil? Tais questões não têm respostas.

Assim como Serginho que não retornou, Renato ainda se encontra em Cuba, e é de lá que narra sua história. No final da obra, descobrimos que o personagem-narrador escreve para si mesmo, como forma de compreender um pouco mais a relação que tinha com Camila, a ex-namorada desaparecida:

Aos poucos, enquanto rabiscava este caderno, fui desfazendo as Camilas que, ao longo do tempo, havia construído dentro de mim. Estar ao lado dela, percebi, era passar o tempo todo tentando escavar alguma verdade de sua presença. Parece absurdo, mas Camila era tão poderosa que *obstruía* a minha visão. Eu me sentia olhando para um gigante – só conseguia capturá-la aos pedaços, vislumbrando fragmentos que muitas vezes se contradiziam. A distância me permitiu enxergá-la por inteiro. Nunca a vi com tanta nitidez. Já não preciso perder tempo com suas incoerências, dissecando gestos e palavras feito um cientista infeliz (MATTOSO, 2011, p. 124)

É, então, na solidão de um retiro em um quarto vazio de Havana que ele passa para o papel suas experiências de viagem, como forma de autoanálise e, conseqüentemente, de *desconstrução* da sua namorada de difícil apreensão. Em outros termos, ele escreve o relato (romance que lemos) como forma de compreender e expurgar Camila de sua vida, exorcizando esse ser desaparecido que, desde então, lhe assombrava como um espectro.

Para narrar a sua história, Cleo não deixa claro o exato local onde se encontra. No início, seu plano/cronotopos da enunciação é uma incógnita – “para mim, de onde estou agora [...]” (TERRON, 2010, p. 195), até que chega o final do romance, quando descobrimos sua localização e sua situação de morta: “aqui no fundo do poço onde sempre estive, desde o início do dia de ontem e do ressurgimento de minhas lembranças, meus olhos também estão bem abertos” (TERRON, 2010, p. 278). É do fundo deste poço que Cleo narra, em retrospectiva, sua vida, já que é nesse “abismo” perdido no deserto egípcio do Sinai que seu corpo se encontra. Na impossibilidade do enterro digno, ela lidou com a sua morte solitária e desconhecida através do contar sua história. Em um poço seco, em meio às ossadas de outras mulheres que tiveram um destino semelhante, onde deveria estar a água do renascimento encontramos o corpo morto de Cleo, que só renasce na sua narrativa.

Estando morta, ela está para além dos julgamentos humanos, vivendo em um estado de iluminação, contemplação e compreensão plena: “de onde estão, meus olhos podem voar e assistir a tudo” (TERRON, 2010, p. 274). Se Cleo não pode mais sair do Cairo, estando eternamente presa e com paradeiro desconhecido, o que lhe resta é o relato sobre si a partir do *post-mortem*.

Por sua vez, embora a obra *Barreira* altere o sujeito da enunciação, Ibrahim e Robert se narram quando estão na espacialidade da casa: o turco-brasileiro, com sua nacionalidade

hifenizada, cola sua ação à fala no tempo presente, e assim enuncia os momentos em Porto Alegre que antecedem a sua viagem, bem como compartilha com um narrador em terceira pessoa sua estada em Istambul. Enquanto isso, Robert tem sua voz alçada ao posto de narrador somente quando fala do seu retorno à casa, anunciando suas experiências no tempo presente, quando está no aeroporto aguardando a esposa, e oscilando a temporalidade, quando já se encontra em Paris para o velório do filho.

Já Shunsuke inicia seu relato após o acidente final que matou Iulana e quando já havia retornado a morar com o pai; por isso, ainda que o narrador altere o tempo verbal, jogando com o fluxo narrativo em múltiplas temporalidades, o tempo da enunciação é constituído após tal tragédia.

*O único final feliz...* é a única obra que constituiu um personagem-narrador que não é o próprio viajante, mas um residente e amante da estrangeira. Com um outro foco narrativo, este relato de viagem às avessas é contado não pelo lado de quem chega, mas de quem vê o outro chegando e o recebe. Sendo, então, uma outra subjetividade, alguém externo que tenta compreender as motivações e os significados da viagem de um terceiro, Shunsuke constitui e evidencia uma interpretação de Iulana que, na verdade, diz mais sobre si do que sobre ela. Salvo informações pontuais - local de nascimento, de infância, de estudo e onde já morou -, quase nada sabemos de factual a respeito da vida de Iulana. E, nesse “vazio” de significados, cabe ao ciumento narrador odokko a missão de preencher tais territorialidades pregressas com suposições sobre seu passado e futuro. Como disse Shunsuke: era “como se suas lembranças me pertencessem por direito” (CUENCA, 2010, p. 102).

A respeito das narrativas em primeira pessoa, então, vemos que somente Antônio Fernandes constitui seu relato após a viagem, quando já voltou para casa. Shunsuke fala da história a partir também de sua casa, mas em seu caso ele nunca partiu, logo, não é um retornado, pois sempre esteve em Tóquio<sup>160</sup>. Anita e o editor “LR”, ainda que tenhamos condições de supor que suas enunciações ocorreram no pós-viagem e já em casa, não temos como afirmar tal hipótese. Por seu turno, temos a certeza que três personagens-narradores (Cleo, Renato, Serginho) ainda são cativos de suas viagens. Sobre Magnus Factor, podemos deduzir que ele também estaria na categoria do viajante que se enuncia a partir do estrangeiro, mas não temos como certificar tal suposição. Enquanto isso, Robert e Ibrahim são narradores

---

<sup>160</sup> Ele é um residente que nunca viaja, e que vê nas mulheres com quem se relaciona estas aventuras no desconhecido: “[o meu pai] sempre me disse que eu sou um fugu chorão que nunca nadou para longe da ilha. Talvez ele tenha razão e, por isso, eu sempre tenha visto cada uma dessas mulheres como cidades desconhecidas, onde teria pela primeira vez a sensação de estar perdido e livre, nadando em novos oceanos” (CUENCA, 2010, p. 47). O corpo feminino, então, satisfaria, para ele, os desejos de viajar.

que não deixam exatamente claro o local de suas enunciações, embaçando tais fronteiras, como sugere o turco-brasileiro: “[...] tudo aquilo que me deixava ali de forma mais definitiva à espera, talvez definitivamente à espera, ali, aqui [...]” (BETTEGA, 2013, p. 77). Todavia, o tempo presente poderia nos indicar que o plano da enunciação se colou no do enunciado, e assim Ibrahim estaria em Porto Alegre e, posteriormente, em Istambul, enquanto Robert está no aeroporto de Paris, retornando para casa.

O local exatado de enunciação é especificado no caso de quatro personagens-narradores. Serginho encontra com “LR”, que registra seu depoimento “gravado em quatro sessões, nas tardes de sábado dos dias 9, 16, 23 e 30 de julho de 2005” (RUFFATO, 2009, p. 13), em um pequeno e simples restaurante lisboeta chamado Solar dos Galegos; Cleo se narra no *post-mortem* dentro e no fundo de um poço perdido no deserto do Sinai; Renato relata sua experiência de viagem à Cuba quando ainda se encontra hospedado e morando em um quarto sublocado, precário e periférico da capital cubana; Shunsuke está na prisão forçada da casa paterna, onde foi obrigado a morar após o acidente que o deixou paralítico: “é verdade que você está de volta. Mas agora, além de estorvo é um aleijado” (CUENCA, 2010, p. 145).

O que percebemos é que os sujeitos, que narram sua viagem ainda no destino, estão em situações precárias, presos em um espaço reduzido e com corpo inerte (ou mesmo morto, no caso de Cleo), o que lhes permite ocupar o tempo com a escrita sobre si e suas experiências. Impossibilitados de se movimentarem fisicamente (fundo do poço, cadeira de roda, preso por vontade própria em casa aguardando o retorno cada vez mais improvável da namorada), para esses viajantes com o corpo encarcerado só lhes resta a performance da escrita, relatando suas viagens que não saíram e nem terminaram como desejado.

Mas, com exceção de Serginho, cuja nota introdutória já esclarece sua localização, Renato, Cleo e Shunsuke deixam em suspenso, ao longo de toda a narrativa, suas localizações e situações precárias e imóveis onde se encontram: só descobrimos no final do relato que eles estão estagnados em seus deslocamentos, tendo se tornado sujeitos imóveis da mobilidade a qual se propunham. Cleo, aliás, passa todo o livro dizendo onde ela não se encontra: “não estou escrevendo refestelada de maneira bem confortável numa mesa do Café Riche” (TERRON, 2010, p. 30), ou como continua posteriormente:

diante de mim também não há um garçom núbio [...], não existem bules de chá exalando odores de menta e de hortelã, não vejo nenhum cachimbo de chicha sendo aceso e não me servem porção alguma de baclavá ou *umm ali*, embora eu bem gostasse que fosse assim. Nada disso está acontecendo. De jeito nenhum. Não mesmo (TERRON, 2010, p. 30).

No final, o relato de viagem de Cleo atinge o presente da enunciação para, finalmente, esclarecer sua localização e o estado em que se encontra o seu corpo morto que se narra. Como comenta Cleo-morta, no final de seu relato:

Eu atendo aos pedidos de silêncio da Lua e das estrelas e peço a elas que também conversem baixinho para não me acordar.  
Eu fecho meus olhos.  
Eu calo minha boca (TERRON, 2010, p. 279).

Depois de tudo dito sobre sua vida, depois de ter sido vingada e deixado uma sucessora, a Cleópatra XIX (William), ela pode descansar. Então, ela se cala, terminando o romance, e, no fundo do poço, interrompendo para sempre a sua viagem.

O mesmo ocorre com Renato e Serginho, cujas viagens também não terminaram juntamente com o final de suas escritas/depoimentos: vivos, ainda estão em suspensão, no meio de suas viagens e no aguardo do próximo movimento.

Renato retornaria, algum dia, ao Brasil? Camila reapareceria? Afinal, o que aconteceu com ela, sumiu por vontade própria ou não? Essas respostas estão para além, para depois do que foi escrito. No final, ao narrar como estava sendo seus dias naquele quarto alugado em Havana e, finalmente, dizendo que iria “fechar este caderno pela última vez” (MATTOSO, 2011, p. 125), ele traz a narrativa para o seu tempo presente.

Enquanto isso, se a primeira frase de Serginho é “voltei a fumar, após seis anos e meio, pouco mais ou menos, da minha visita ao doutor Fernando” (RUFFATO, 2009, p. 15), a última frase do romance recapitula esse comentário, fechando uma circularidade: “E foi assim que, depois de seis anos e meio, pouco mais ou menos, entrei numa tabacaria, pedi um maço de SG, um isqueiro, tirei um cigarro, acendi e voltei a fumar” (RUFFATO, 2009, p. 83). Com as duas falas, a narrativa demonstra uma circularidade supersticiosa: para ele, o estopim de seus problemas foi ter parado de fumar quando ainda morava em Cataguases; e ele acreditava que o retorno do vício, em Lisboa, seria uma forma de fazer com que sua situação começasse a melhorar.

Para os três viajantes, o enunciado encontra o tempo-espaço da enunciação: Renato termina sua escrita no quarto, Cleo cala sua voz<sup>161</sup> no poço e Serginho conclui seu depoimento no restaurante. Todavia, não acontece aqui o modelo tradicional do relato de viagem, em que o viajante regressa para enunciar em retrospectiva suas experiências, trazendo

---

<sup>161</sup> Enquanto narradora, diz ter somente a sua voz: “agora sou apenas uma voz que ecoa, uma fala que em breve se perderá. Palavras soando no impreciso lugar algum do tempo, ao longe, trazendo notícias de lugar nenhum” (TERRON, 2010, p. 31). Mais na frente, ela também comenta não ter pressa em narrar sua história, porque “[...] temos todo o tempo do mundo. Eu tenho, pelo menos, além de também ter todo o espaço do vasto quintal de constelações do Universo bem acima de minha cabeça. É toda uma ironia infinita” (TERRON, 2010, p. 20).

a narrativa para o tempo presente de sua *rentrée* e retorno à cotidianidade, pois os três ainda estão no deslocamento suspenso: o enunciado encontra o tempo da enunciação não em casa, no regresso, mas ainda no trânsito, indicando, com isso, um falar de si que ainda não acabou: a viagem ainda está acontecendo, o retorno é um devir para além da obra. O relato desses três termina na própria mobilidade, indicando uma precariedade das falas interrompidas não porque a história acabou e chegou a um desfecho, mas porque o próprio narrador aguarda e vive a expectativa do que ainda lhe acontecerá. Para eles, o “relato de viagem em suspenso” não possui um *grand final*, mas, sim, um *pour l’instant* – o corpo de Cleo seria encontrado e repatriado? Camila retonaria para Renato e eles poderiam ir embora de Cuba? Serginho vai conseguir juntar dinheiro e reaver o passaporte para voltar a Cataguases?

O relato tradicional da viagem, em que a enunciação ocorre após tal *rentrée*, somente é perceptível no caso de Antônio Fernandes e de Anita (se for validado que ela estava em São Paulo); mas para eles não ocorre a aproximação entre o cronotopos da enunciação e do enunciado: ele termina o relato quando desembarca no aeroporto do Rio, ela acaba o capítulo *Mamihlapinatapai* falando do aborto que sofreu em Ushuaia.

No caso de alguns desses narradores em primeira pessoa, a própria narrativa se materializa como objeto no universo diegético do romance: o que lemos de Antônio Fernandes é a obra encomendada pelo seu editor brasileiro; Renato não publicou, mas temos acesso a seu diário que ocupa páginas de um caderno que vinha preenchendo com suas experiências; Serginho depôs para um livro publicado como testemunho e minimamente editado pelo narrador-oculto (?) “LR”; já para Anita, podemos especular que, talvez, o que tenhamos em mãos seja mais uma obra publicada pela personagem-viajante-escritora-narradora. Logo, para tais personagens, suas viagens deixam vestígios físicos em seus mundos, rastros arquivados em folhas de papel e em gravações.

Nós, como leitores, temos contato com tais materialidades, produzidas pelos personagens, de maneira direta ou indiscreta: Antônio Fernandes e “LR” publicaram os livros, com acesso irrestrito a quem se interessar (no entanto, não temos as transcrições originais do depoimento de Serginho, o que torna o “minimamente editado” relativo). Por seu turno, o depoimento de Renato nos parece de foro íntimo e escrito de maneira privada e terapêutica, e somos lançados como leitores indiscretos, como se lêssemos sobre seus ombros, enquanto ele ainda escreve em seu caderno. Ao mesmo tempo, parece-nos que Cleo narra sua vida para as estrelas acima do poço: “se vocês aí de cima querem saber” (TERRON, 2010, p. 18). Ou, posteriormente: “tenho a impressão, daqui de onde estou (e suponho que não seja diferente para vocês aí de cima, tão brilhantes e silenciosas) [...]” (TERRON, 2010, p. 171). Como ela

diz, a sua visão do fundo do poço “parece um filme e o céu é um verdadeiro cinema repleto de estrelas<sup>162</sup>” (TERRON, 2010, p. 278). Sendo este o caso, suas histórias nos chegam porque sua voz propaga, mas não é a nós que ela deseja falar, somos meramente “efeitos colaterais”.

Relatar, para alguns, como Cleo<sup>163</sup> e Renato<sup>164</sup>, é uma forma de tentar compreender a si mesmos e o que significaram suas viagens que deram errado. Por tanto, são narrativas auto-reflexivas. Para todos os outros personagens-narradores, como Serginho e Anita, bem como de Antônio Fernandes, Robert, Ibrahim, Shunsuke e Magnus Factor seus relatos de viagem são preferencialmente expositivos. Com isso, queremos dizer que eles apresentam os últimos acontecimentos de sua vida sem, todavia, trazer julgamentos morais, deixando tal função a cargo dos leitores.

Mas, quais são as zonas cronotópicas narradas por esses romances de viagem, e o que sobressai como espaços ocultos, de ação física e de menção da mobilidade para tais personagens constituintes da coleção *Amores Expressos*?

Concentando-nos somente no plano do enunciado, uma vez que o tempo-espaco de enunciação dessas viagens já foi previamente discutido, podemos definir duas maneiras de dar visibilidade narrativa aos cronotopos da mobilidade: pelas ações físicas ou através das mentais (menções/citações). No primeiro caso, o enunciado concentra as ações físicas e mentais do viajante em um mesmo tempo-espaco, dando um sentido de acontecimentos no “aqui e agora”; no segundo, a ação física do personagem está em um local enquanto a mental encontra-se perambulando por outras paragens, constituindo o que denominamos como sendo uma “enunciação no enunciado” (ou um “enunciado enunciante”). Vemos que a ação mental é dependente da física: ela só ocorre a partir do viajante situado e ocupando corporalmente um

<sup>162</sup> Sabendo do seu interesse pelas antigas atrizes de Hollywood, caberia nos perguntarmos: estas estrelas que ela conta sua história constituem uma metáfora para as hollywoodianas? Assim, ela se torna uma atriz de cinema interpretando sua própria vida e tendo, como plateia/público, aquelas divas que sempre admirou?

<sup>163</sup> Cleo é uma narradora onisciente que se projeta para além do tempo-espaco humano: “[...] é o que eu pensaria hoje se estivesse em condições de pensar o que quer que seja” (TERRON, 2010, p. 142) ou “estar morta é rever sua própria vida oscilando entre a terceira e a primeira pessoa, com se a alma, na iminência de ir embora em definitivo e que a todos os fatos de uma existência observa, vê tudo simultaneamente, do lado de dentro e do lado de fora” (TERRON, 2010, p. 278). E, mais na frente: “quando meus pensamentos ainda tinham alguma validade (pois não estava restritos apenas à imaginação e podiam ser expressados ao abrir e fechar a boca como os vivos fazem – embora hoje eu saiba que façam isso em vão) [...]” (TERRON, 2010, p. 217).

<sup>164</sup> Narrando em retrospectiva os acontecimentos, ele tenta apresentar uma lucidez dos fatos ocorridos em sua vida, já afastado das paranoias e da obsessão por Camila que havia vivenciado nos últimos tempos. Isso fica claro quando, no meio do romance, ele diz frases como “as ideias mais disparatadas se uniram [na minha cabeça]” (MATTOSO, 2011, p. 117); ora, somente em retrospectiva que ele poderia ter consciência que estas ideias eram “disparatadas”, já que no tempo do delírio, ou seja, no tempo do acontecimento, ele não apresentaria recuo suficiente de si mesmo para fazer tal autoanálise. Todavia, ter suposta lucidez e mesmo pregando uma vontade de se ater ao concreto, eliminando qualquer tipo de super-interpretação dos fatos, isso não quer dizer que seu romance seja factual, já que a verdade é sempre a construção de um sentido, e como ele é o único narrador, só temos a sua percepção, o que torna a narrativa monológica, com as falas dos demais personagens sendo mediadas pela dele, o narrador absoluto.



território. Na menção, existe uma dupla espacialidade: a do corpo e aquela da mente do viajante, que o leva para o passado (rememorações), para o futuro (idealizações) ou em direção às suposições (hipóteses).

No plano do enunciado, e no que tange as *ações físicas*, a coleção *Amores Expressos* possui a seguinte visibilidade cronotópica:

**TABELA 06: CRONOTOPOS DAS AÇÕES FÍSICAS EM *AMORES EXPRESSOS***

Zonas de ação	No. Personagens	% de Personagens	Nomes
C	17	100%	Todos os viajantes
C <sup>+</sup> / C <sup>-</sup>	08	47%	Magnus Factor, Cleo, Ruslan, Andrei, Narelle, Sheilla, Iulana, Anita
A ∪ <sup>2</sup> <sup>1</sup>	07	41%	Serginho, Anita, Iulana, Cleo, Sheila, Renato e Camila
B	06	35%	William, Sheila, Magnus Factor, Serginho, Cleo e Anita
D	05	29%	Antônio Fernandes, Magnus Factor, Ibrahim, Robert e Cleo
A ∪ <sup>2</sup> <sup>2</sup>	03	18%	Anita, Robert e Ibrahim

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

De imediato, o que sobressai dessa análise pautada nas zonas de ação física dos viajantes é que a coleção *Amores Expressos*, como era de se esperar, concentra a narrativa no território de chegada do viajante. Aliás, embora o argumento dos romances inclua o deslocamento como desencadeador das histórias, essas zonas de trânsito são elipsadas pelas narrativas: as histórias estão concentradas no momento de sedentarismo do viajante, no que acontece além ou aquém destas zonas B e D de trânsito (basta observar que os três cronotopos mais visíveis são territórios de estada e permanência: C, C<sup>+</sup> / C<sup>-</sup> e A ∪<sup>2</sup><sup>1</sup>).

Enquanto local de ação no aqui-agora, é nas zonas C que o estrangeiro molda seu corpo “lá(r)” e sofre as consequências de suas mobilidades, a partir das transformações que tais destinos operam sobre ele e vice-versa. Essas questões, consideradas por nós como outros *topoi* de uma literatura de viagem, serão analisadas para os personagens da coleção nos subcapítulos posteriores.

Todavia, embora a mobilidade urbana nesses territórios de desembarque não seja o tema da tese, duas questões importantes valem ser consideradas. A primeira diz respeito aos meios de transporte utilizados pelos viajantes nessas cidades, a outra é o que tange à referencialização do real promovida pela coleção.

Os viajantes, uma vez desembarcados nas cidades, andam o tempo todo a pé. Algumas vezes, pegam táxi, outras vezes ônibus e, quando a cidade possui, metrô (Tóquio, São Petersburgo, por exemplo). Nenhum possui ou aluga carro, o que os fazem usuários de transportes coletivos e, assim, criam-se estratégias e oportunidades para a interação deles com os residentes ou outros viajantes.

Sobre a constituição da ambientação urbana, a referencialidade ao real é uma constância: como são capitais mundiais, os meios de transporte, citados acima, servem também para compor uma identidade urbana e, por isso, Iulana anda de metrô em Tóquio, Renato e William em táxis compartilhados, respectivamente, em Cuba e Cairo; já Serginho pega o bonde em Lisboa. Contudo, para além da construção dessas ancoragens socioculturais através dos meios de transporte, abundam as referências às propagandas nas ruas, às programações de televisão, aos jornais e revistas locais.

E, dessas ruas, emergem os gritos, os sons dos pássaros e dos automóveis, o chamado dos muezins para as orações, o falar das diferentes línguas, o calor, o frio, o visual de alta tecnologia, o néon e a multidão, os prédios decrepitos...enfim, a cidade é sensorial, sua tessitura está nesse relacionamento de carne e pedra vivenciado pelos personagens. Em tal *referencialização imaterial do real*, o viajante se sente no estrangeiro ao ter que lidar com o exotismo experimentado no corpo, sentido pelo que vê e o choca, pelo que escuta e não entende, através do suor escaldante ou do frio que faz tremer, por intermédio do paladar que degusta ou recusa a gastronomia local, e pelos odores que emanam destas *urbes*.

Já na *referencialidade material do real*, é expressivo o repertório de bares, restaurantes e cafés: se a hospitalidade doméstica é reduzida, como veremos posteriormente, os viajantes são hóspedes/clientes desses espaços comerciais de alimentação e bebida. E, entre os personagens, sobressai Anita: com uma alta taxa de frequência desses tipos de estabelecimentos comerciais, suas descrições desses ambientes ancoram ainda mais a narrativa na cidade portenha.

Como a simples pesquisa em sites na internet comprovam, são bares, restaurantes e cafés reais que os personagens visitam. E, na busca da *urbes*, vemos que as capitais se identificam mais pelos estabelecimentos onde se come e se bebe do que com os pontos principais e turísticos. Contrariando as expectativas, as capitais mundiais da coleção *Amores Expressos* não nos parece ser as dos clichês: são, sim, das ruas nomeadas, onde os viajantes transitam e vivem os seus dramas a céu aberto e com coordenadas geográficas verificáveis no mapa urbano. E, nesse caminhar pelas ruas, avenidas, vielas e becos, caso passem por tais marcos e símbolos urbanos reconhecidos internacionalmente, a narrativa faz uma menção,

aponta a sua presença ali; mas os personagens raramente se detêm ou lá vão intencionalmente. Enfim, os clichês urbanos são vistos a uma certa distância, eles organizam a malha urbana, mas quase nunca são locações para as intrigas. No mais, várias vezes, a cidade é alargada para além dos centros turísticos, e o enredo leva os viajantes para as periferias urbanas de Istambul, Sydney, Cuba, Buenos Aires, Lisboa, Tóquio e São Petersburgo.

Um caso curioso é a Praga de Antônio Fernandes, constituída a partir de alguns pontos que repertoriam, prioritariamente, o centro da cidade (*Praha 1*): a ponte Carlos, o Museu Kampa, o Rio Moldávia, o teatro *Ta Fantastika Black Light Theatre*, o Hotel Três Avestruzes, onde se instala, e a delegacia de polícia. É em torno desses ambientes que a narrativa de amor e arte se desenrola. Porém, ao mesmo tempo que o narrador insere os marcos reconhecidos da capital tcheca, ele *desreferencia o real* ao erguer monumentos com os quais o personagem se relaciona sexualmente mas que, no entanto, não existem em Praga: se o espetáculo *Aspects of Alice* realmente é apresentado na capital tcheca, por seu turno, a Santa Francisca não é uma das estátuas que decora a referida ponte Carlos, a escultura *Drowning for love* do Museu Kampa e instalada no Rio Moldávia não é real, e o próprio rio que corta Praga se chama, na verdade, Mólдова<sup>165</sup>. Com seu gesto, o autor embaça a relação entre real e ficção na urbanidade de Praga, e sendo o único da coleção que assim procede, ele instaura uma problemática no próprio projeto: afinal, os autores viajaram e passaram um mês na cidade para “garimpar experiências” e, com isso, construírem uma história de amor em uma urbanidade a ser descrita fidedignamente. Diferentemente das capitais dos outros romances, a Praga literária é subversiva nessa premissa da descrição e, conseqüentemente, se rebela contra uma das lógicas do projeto, pois chega a dificultar a sua transposição para um roteiro cinematográfico, ao contrário das demais obras, onde os ambientes narrados e de localização da trama estão lá, prontos para serem filmados em externas ou reconstituídos em estúdios.

Bem depois das zonas C, o território que aparece em segundo lugar como aquele de ação física dos personagens é, exatamente, o das zonas periféricas. Certos viajantes não se contentam em frequentar as duas territorialidades padrões: a de partida (A) e a de chegada (C). Assim, alguns expandem sua mobilidade para zonas marginais ( $C^{+1}$ ) enquanto outros fazem desvios e paradas ( $C^{-1}$ ) antes de chegarem naquele destino almejado. Essas zonas  $C^{+1}/C^{-1}$  periféricas aparecem para oito personagens, mas correspondem a treze territórios distintos e com algumas especificidades, como podemos apreciar na tabela abaixo:

---

<sup>165</sup> Existe, de fato, um rio chamado Moldávia, mas ele se situa na Romênia.

TABELA 07: AÇÕES FÍSICAS NOS DESTINOS PERIFÉRICOS EM *AMORES EXPRESSOS*

Personagem	No. Zonas Periféricas	Positivos	Negativos
Anita	02	02	-
Iulana	02	-	02
Sheila	02	-	02
Narelle	01	01	-
Ruslan	01	-	01
Andrei	01	01	-
Magnus Factor	01	01	-
Cleo	03	02	01
<b>TOTAL</b>	<b>13</b>	<b>07</b>	<b>06</b>

FONTES: PRÓPRIO AUTOR

Percebemos que os destinos periféricos positivos e negativos estão relativamente equilibrados enquanto espaços de ação. Todavia, os positivos estão dispersos por um maior número de viajantes (total de cinco), e os negativos aparecem somente para quatro, havendo uma maior concentração, devido à duplicidade, para Iulana e Sheila.

Cléo é a personagem com maior número de zonas periféricas, e a única que tem territórios positivos e negativos *vis-à-vis* ao Cairo, seu destino principal. Na realidade, tal situação é ainda mais exclusiva, pois é uma das duas personagens<sup>166</sup> de toda a coleção que realiza movimento de retorno a um destino periférico: ela vai duas vezes a Alexandria. Logo, se ela ocupa três zonas periféricas, temporalmente ela as frequenta quatro vezes (duas vezes Alexandria, uma vez *Sharm el-Sheik* e o “fundo do poço” onde se encontra).

Enquanto trampolim para outras territorialidades, Magnus Factor sai de Dublin para passar alguns dias em Howth; Anita parte de Buenos Aires para Ushuaia e, de lá, para Cerro Bonete; Narelle vai de Sydney até Blacktown passar uma noite. Cleo viaja em torno do Cairo: retorna a Alexandria a passeio, vai a trabalho ao Balneário de Sharm el-Sheik e, no retorno, é morta e seu corpo deixado no “fundo de um poço”, perdido no deserto. Já Andrei foi enviado de São Petersburgo para Grózní, enquanto William parte do Cairo em direção a Cartum. Eles, então, se movimentam em torno ou para além das cidades onde se instalaram.

Já outros viajantes realizam um périplo negativado *vis-à-vis* ao destino principal. Antes de chegar a São Petersburgo, Ruslan fica temporariamente estancado em um campo de refugiados na Inguchétia. A Lisboa de Sheila é antecedida por passagens e estadas em Rio

<sup>166</sup> A outra é Anita, que após subir o Cerro Bonete retorna a Ushuaia, onde sofre o aborto em um posto médico da cidade.

Verde, Goiânia e Madrid. Iulana passou por Constança, Bucareste, Paris e Berlim antes de desembarcar em Tóquio, e Cleo nem saiu do aeroporto do Cairo e já foi para Alexandria.

As viagens positivadas, após a chegada e instalação no destino principal, são normalmente motivadas ao descanso e lua de mel, o que indicaria que a zona C já se tornou um local de rotina e, nesse caso, um outro ponto de partida. Assim, Cleo volta a Alexandria, com seu amante, “como se fosse” uma lua de mel; no mesmo espírito, é a viagem de Anita com Holden a Ushuaia: a concentração da narrativa no tempo presente, sem reminiscências de Anita, faz com que o leitor entre no clima de isolamento do casal, de uma viagem romântica e sendo aproveitada a dois, sem interferências externas; inclusive permitindo que o portenho Holden – agora também convertido em viajante em Ushuaia – possa despir-se de seu personagem e confessar (rememorar) para Anita as suas relações familiares.

Narelle também passa uma noite com Anna em Blacktown para que ambas pudessem “fazer um programa de meninas” (SCOTTO, 2013, p. 89), o que incluiu “comprar umas roupas parecidas” e terem um momento íntimo de relacionamento lésbico. Por sua vez, Magnus Factor viaja sozinho à cidade balneária de Howth, “capital mundial do peixe com fritas, em mais um capítulo da busca pelo *pint* secreto” (PELLIZZARI, 2013, p. 48), para descansar da vida agitada da capital irlandesa: “Dublin é uma excelente cidade para se deixar para trás [...]” (PELLIZZARI, 2013, p. 48). Aliás, Magnus sugere ter o hábito de frequentar tal localidade: “[...] e me senti voltando para algum lugar que não era minha casa, mas também não me oprimia. Entrei no pub e *tomei meu lugar predileto*, ao lado da janela que dá direto para o mar e para a ilhazinha das focas” (PELLIZZARI, 2013, p. 50) [grifo nosso].

Contudo, não teve final feliz a ida de Andrei para Grózni, posto que foi morto; Anita sofreu um abordo e Holden se suicidou em Cerro Bonete; já William saiu para Cartum em uma deriva sem objetivo; enquanto Cleo, viajando a trabalho para Sharm el-Sheik, teve o segredo de sua transexualidade revelado e, na sequência, foi assassinada no trajeto de retorno e sendo lançada no referido poço.

Nas viagens negativadas que antecedem a chegada ao destino principal, vemos que elas se assemelham a uma peregrinação e, com isso, ocorrem na precariedade: fugindo da guerra, Ruslan e sua avó fazem uma parada clandestina no campo de refugiados; enquanto a primeira ida de Cleo a Alexandria terminou com ela sendo estuprada. Também Sheila fugiu de casa e suas viagens são sempre em busca de uma situação financeira melhor em Goiânia e depois na Europa: com o pai tendo sumido em direção à Serra Pelada, sua mãe com os filhos começaram a buscar um local para morar, “[...] até que se assentaram numa plantação de soja de uns paulistas, em Riverlândia, distrito de Rio Verde, e por lá se entatuzaram [...]”

(RUFFATO, 2009, p. 64). Foi morando em Rio Verde que ela viajou até Goiânia para uma excursão de colégio, “objetivando versar sobre a capital do estado e desenvolver um trabalho escolar sobre os monumentos da cidade, ao Bandeirante e às Três Raças” (RUFFATO, 2009, p. 64). Sheila retornou a Rio Verde, mas, maravilhada com o movimento da capital, “deliberou fugir, e a conta de pôr os pés em casa, enfiar os trens numa bolsa e, aflita, esperar manhecer a segunda-feira pra [...] desguiar escondida pra BR-060 e rezar para que alguém, de preferência de-fora, um caminhoneiro por exemplo, cedesse a boleia pra ela” (RUFFATO, 2009, p. 64). Ela ainda nos informa sobre como era sua vida nos anos que viveu e trabalhou como atendente de loja em Goiânia, até que ficou sabendo da possibilidade de ir para Europa, sendo com outras moças “*recrutadas* pra Espanha” (RUFFATO, 2009, p. 66). Mas, nada nos é dito de sua passagem pela Espanha e, na sequência, ela conclui: “E cá estou e etc.” (RUFFATO, 2009, p. 66). Assim, resumidamente, ela narra os principais momentos do seu percurso, até que chegou em Lisboa, onde se prostituía e sonhava em se tornar atendente de loja de luxo.

No que tange a ação física no plano do enunciado, após as zonas de destino principal (C) e periférico (C<sup>+</sup> e C<sup>-</sup>), em terceiro lugar aparece a zona “A U2<sup>1</sup>” de partida dos personagens. A cidade-natal, de onde se lançam para a (des)aventura da mobilidade é narrada para/por Anita, Cleo, Serginho, Sheila, Iulana, Renato e Camila.

Renato relata linearmente sua vida em São Paulo com Camila, percorrendo a rotina de ambos na cidade até o momento em que chegaram a Cuba. Serginho também constitui um enunciado que começa em Cataguases e desenvolve um capítulo inteiro relatando sua vida na cidade mineira até o momento do embarque para Lisboa. Aliás, percebemos que Cataguases ocupa a metade do relato, sendo proporcional com Lisboa (cada uma tem seu próprio capítulo). Todavia, podemos dizer que a cidade mineira tem maior representatividade do que a capital portuguesa, uma vez que, mesmo depois de instalado em Lisboa, ele ainda continua a ter lembranças de situações passadas e projeções futuras sobre sua cidade de partida – a esse respeito, retomaremos mais tarde.

Cleo procede de maneira parecida, dando uma linearidade cronológica para a sua história, que começa com sua infância em São Paulo. Anita nada fala de sua vida na capital paulista (mas, como vimos e ainda discutiremos, o prólogo e o epílogo em terceira pessoa dão conta deste pré e pós-viagem).

Sheila e Iulana, ainda que de maneira resumida, contam também de sua cidade natal (a brasileira para Serginho e a polonesa para Shunsuke). Sendo sucintas, ambas localizam onde ocorreu o seu primeiro ato humano, aquele de nascer, dando para si uma nacionalidade e um

ponto inicial de partida para a jornada: “[...] desnudou inteirinha a vida dela na minha frente, os tormentos da garota nascida em Maurilândia, neta de garimpeiros sem pátria nem nome [...]” (RUFFATO, 2009, p. 63).

Esses viajantes que possuem ações no pré-viagem tendem a se servir destes espaços para idealizar o local para onde vão ou o futuro retorno à casa. Assim, Camila, ainda em São Paulo, fez planos para a vida que teria com Renato em Havana, e Serginho, em Cataguases, antes mesmo de partir para Lisboa já projetava como seria sua vida na cidade mineira quando retornasse rico. Voltaremos a refletir a esse respeito.

Tais territorialidades sedentárias (zonas A, C,  $C^{-1}$ ,  $C^{+1}$ ) são interligadas por aquelas de trânsito, de idas ( $B$ ,  $B^{-1}$ ,  $B^{+1}$ ) e vindas ( $D$ ,  $D^{-1}$ ,  $D^{+1}$ ). Logo, os tempo-espacos de deslocamento possuem importância na narrativa, pois os romances de viagem só existem posto que os personagens passam por tais áreas de circulação. Como a coleção *Amores Expressos* dá visibilidade ou oculta estas zonas B/D de deslocamento?

Embora a zona de passagem B seja premissa para a história, ela existe mais como potência, sendo acionada somente por 06 personagens, correspondendo à doze territorialidades, assim dispersas:

**TABELA 08: AÇÕES FÍSICAS NAS ZONAS “B” DE TRÂNSITO EM *AMORES EXPRESSOS***

Personagem	No. de zonas B	B	B <sup>+</sup>	B <sup>-</sup>
William	02	01	01	não se aplica
Sheila	02	-	não se aplica	02
Magnus Factor	01	-	01	não se aplica
Serginho	01	01	não se aplica	não se aplica
Cleo	03	01	01	01
Anita	03	01	02	não se aplica
<b>TOTAL</b>	<b>12</b>	<b>04</b>	<b>05</b>	<b>03</b>

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Mais uma vez, Cleo é aquela que mais possui dispersão de ação entre as zonas B. No entanto, são as narrativas de Anita, William e Serginho que dão visibilidade a todas as zonas de partida percorridas por eles.

Enquanto isso, dos seis, as narrativas de Sheila e Magnus Factor acionam os trânsitos de ida aos destinos periféricos ( $B^{-}$  e  $B^{+}$ ), em detrimento daqueles que levam ao território principal (B elipsado). Ele, por exemplo, nada fala das condições e como chegou a Dublin, mas comenta sobre o trajeto da capital irlandesa até Howth, relatando a cena que presenciou de dois namorados surdos-mudos, silenciosos mas com voracidade nos desejos sexuais.

É no voo de São Paulo para Buenos Aires, que abre o capítulo *Mamihlapinatapai*, que Anita surge para o leitor, narrando a si mesma. Ela fala do deslocamento, mas também se serve deste ambiente de trânsito, de confinamento no avião, para recordar os acontecimentos pregressos que a colocaram naquele voo em direção à capital portenha.

Para ela, a zona B está impregnada pelas ações mentais de recordação, que culminaram com ela neste voo em direção à Buenos Aires. No entanto, há alguns acontecimentos confinados pela estrutura física do avião e pela condição de voo: ela passa o tempo observando os passageiros e idealizando alguém com quem pudesse ter um filho, enquanto a comissária de bordo, ao se aproximar do momento de pouso, borrifa um pesticida em todo o avião:

Uma aeromoça apareceu com algum tipo de spray enquanto outra explicava pelo alto-falante que as autoridades argentinas exigiam que a cabine do avião fosse pulverizada com um produto natural autorizado pelo Ministério da Saúde brasileiro. Contra que tipo de peste estavam nos pulverizando, isso ninguém se deu ao trabalho de esclarecer (GALERA, 2008, p. 30).

Nesse ritual de passagem, o batismo para a aventura não chega pela água ou fogo, mas pelo pesticida, ou seja, mais do que nascer é desinfetar para matar. Eis o banho e a purificação para o início da jornada, o simbolismo contemporâneo que declara a entrada nas (des)aventuras.

Já no voo para Ushuaia, temos Anita maravilhada contemplando os Andes e a neve, que ela nunca havia visto. Assim como no voo anterior, quando ela recordou dos motivos que a levaram a embarcar de São Paulo para Buenos Aires, ela aproveita o momento de chegada a Ushuaia para situar o leitor, rapidamente, sobre os últimos acontecimentos que a fizeram aceitar o convite de Holden para irem à Terra do Fogo. Posteriormente, em mais uma trajetória, agora de Ushuaia até o casebre alugado próximo de Cerro Bonete, temos Anita e Holden auxiliando um casal de idosos que havia sofrido um acidente de carro.

Serginho narra a festa de despedida que teve em Cataguases, quando pegou o táxi que o levou até a rodoviária para, de ônibus, ir até o Rio de Janeiro e, na sequência, embarcar para Portugal:

e, na manhã que parti, impossível esquecer, uma multidão amontoou na frente de casa, a rua enformigada que nem dia de festa de São Cristóvão, faixas estendidas, “A Taquara Preta se orgulha de Serginho, seu filho querido – Vereador Professor Anacleto”, “A Associação dos Moradores de Taquara Preta Saúda Serginho – Vereador Todinho do Gás”, o taxista, prevenido da importância do *transportado*, engalanou de terno e gravata, aguardando, compenetrado, o término do rapapé, abraços comovidos e apertos de mão emociados, aconselhamentos e chororô, e, quando adentramos no carro, a Semírames e o Josias, endomingados, fizeram questão de acompanhar, alastraram as palmas e os assovios, “Vai, Serginho!”, pipocou o foguetório, “Viva o Serginho!”, uma latomia, soluçando, minha irmã falou, “Até parece casamento”, e, confesso, eu, que não costumo dobrar a essa



bobiça de sentimenatalismo, desatei o nó da garganta, e umas lágrimas extravasaram, reclamei, “Ô merda, sô!”, de um cisco no olho, e meio besta, fiquei ali acenando, receio de nunca mais retornar, uma saudade já daquela gente, criados todos juntos [...] (RUFFATO, 2009, p. 35)

[...] estacionamos na Rodoviária, o meu cunhado, arrastando a mala nova, imensa, “Licença, licença”, informava, “Cuidado, meu povo, que essa aqui vai pra longe”, estacou na porta do ônibus pro Rio de Janeiro, vigilante, e a Semíramis disse pro motorista, “Leva meu irmão direitinho, heim, que ele está indo lááááá pra Portugal”, e, então, curiosos, os passageiros me cercaram, mesmo os que embarcavam pra outras localidades, Sereno, Santana, Glória, Astolfo Dutra, Ubá, Muriaé, Juiz de Fora, cutucando uns nos outros, “Quem?”, “Aquele ali, ó!”, e uma senhora portuguesa, que ia pra Belo Horizonte, franzina e enfermiça na cadeira-de-rodas, implorou pra ser trazida à minha presença e, aos prantos, explicou que tinha nascido na serra da Estrela, chegou com dezesseis anos, “Perdi esperança de voltar”, me pedindo pra lembrar sempre dela, “Nossa Senhora de Fátima te acompanhe, meu filho”, e, educadamente, solicitaram que eu *ocupasse* minha poltrona, estávamos atrasados, e no meio do tumulto a Semíramis clamou, “Esquece de dar notícias não, meu bem!”, cruzamos a ponte nova, flanqueamos a Industrial, atravessamos a Vila Minalda, e, numa curva, depois do Clube Meca, Cataguases desapareceu, e o senhor, sentado ao meu lado, respeitoso, perguntou se viaja *a passeio* ou *a negócio* (RUFFATO, 2009, p. 36 e 37) [grifos do autor].

Embora extensa, a passagem demonstra a ingenuidade e um certo exagero do viajante que vê sua partida como um evento municipal que interessa a todos. Ele também relata sua chegada em Lisboa, passando pela imigração e central de informação, bem como a sensação que teve ao andar de avião pela primeira vez:

Eu estava cansado, ouvindo zunindo, cabeça oca, detestei aquele negócio de avião, perna encolhida, não consegui sossegar sentado, arrumei uma ição ao banheiro, bexiga solta, desconforto no estômago, o troço balangando o tempo todo lá em cima, só de imaginar numa emergência não ter pra onde socorrer, santo deus!, prometi que só boto os pés de novo dentro de um na hora de voltar pro Brasil, depois, finco eles no chão, nuca mais [...] (RUFFATO, 2009, p. 41).

Por sua vez, Sheila, ainda que tenha uma vida de mobilidades precária desde quando era criança de colo, quando seus familiares “viviam regateando favor de fazenda em fazenda” (RUFFATO, 2009, p. 64), ela somente comenta do trajeto que estabeleceu o afastamento definitivo da sua mãe, quando fugiu de casa em direção a Goiânia e, pedindo carona, quase foi estuprada:

“Desertando, menina?”, e, supondo a resposta, “Está certa, esse buraco aqui não é pra caboclas ajeitadas que nem você não”, e, “Serginho”, ela falou, a voz prisioneira, o garfo alevantado em falso, sem poder engolir, *naquele instante* atinou por que a mãe esconjurava a boniteza dela [...] (RUFFATO, 2009, p. 64) [grifo do autor].

No entanto, o motorista não conseguiu atingir seus fins e, com receio de que Sheila contasse a alguém a respeito de suas investidas, lhe disse: “‘Eu descontrolei, menina, só isso’, levo você em paz” (RUFFATO, 2009, p. 65). De fato, ele a levou até uma rodoviária e ainda lhe deu dinheiro, como forma de calá-la: “‘Ajudar no recomeço’” (RUFFATO, 2009, p. 66).

Observamos que todos os demais deslocamentos são omitidos por Sheila, que relata somente aquele onde ocorreu um imprevisto sexualmente violento e que, no plano simbólico, serviu a dois motivos: primeiramente, ao refutar o motorista, ela deixava claro que sua intenção nunca foi fugir pra se prostituir, embora seja esse o caminho que ela trilhou. Segundo, no plano psicanalítico, é no trajeto que ela se desprende de vez da sua família, deixando para trás a mãe e os irmãos.

Cleo, por sua vez, narra sua passagem pela imigração egípcia, onde recebeu as boas-vindas e teve contato com a sedução meio cafajeste do funcionário. Sem sair do terminal do Cairo, ela já fez conexão em um voo da Egyptair para Alexandria:

Numa paquera rápida que também serviu para calibrar a mira de minhas armas, obtive com o derramado funcionário da imigração e súdito devoto de Cleópatra as informações para chegar até Alexandria. Eu nem precisei sair do aeroporto: na primeira hora da manhã, um avião da EgyptAir decolou rumo à capital da dinastia ptolomaica levando uma herdeira perdida a bordo. Depois de quarenta minutos de viagem, eu avistava dezenas de retalhos azuis na forma de janelas repetidas ao longo de toda a extensão do turboélice. Era o Mediterrâneo, em meu regresso ao lar tão aguardado, que acenava com boas-vindas (TERRON, 2010, p. 193).

Mas, sendo estuprada próxima à tal coluna histórica, Cleo retornou ao Cairo, de trem, com o intuito de sair do país: “de lá, fui à estação de trens e embarquei para o Cairo, onde pretendia chegar a tempo de alcançar o primeiro voo que me levasse para qualquer outro lugar que não fosse o Egito” (TERRON, 2010, p. 213).

Já a respeito do trajeto de ida até o referido balneário Sharm el-Sheik, Cleo comenta sobre a sonolência que sentiu percorrendo o deserto:

A travessia do Sinai foi tão lenta a ponto de parecer algum tipo brando de tortura coreana inventada pela Hyundai. Adormecida, a cada solavanco da estrada eu pulava de estágio no sonho, avançando nas trevas conforme o calor aumentava e os quilômetros corriam. Depois de prometer mundos e fundos, Hosni havia conseguido somente uma van cujo ar-condicionado não funcionava direito. O mau cheiro dos paletós dos corpulentos Emil, Hassan e Ziad, os músicos da orquestra, insinuava-se por minhas narinas e contaminava até meu perfume. Observando de pálpebras entreabertas a paisagem lunar através do vidro embaçado de suor e poeira, tive a impressão de ver o professor Langevin montado em seu buraco negro lá fora. Ele acenava para mim e ia mostrando cartazes com frases um atrás do outro como se fosse o próprio Bob Dylan naquele clip que antigamente passava na tevê. Os cartazes diziam ESTOU CAÇANDO MILAGRES e AQUI É O LUGAR IDEAL PARA CAÇÁ-LOS e ESTE LUGAR PARECE A LUA e CRISTO ANDOU POR AQUI NUMA MULA e DÁ PRA ACREDITAR NISSO? e TCHAU e então VÊ SE CUIDA (TERRON, 2010, p. 259).

Desde a ida, a viagem desandava: Hosni, seu amante, não cumpriu a promessa de conseguir um transporte adequado, havendo desconforto e mesmo delírios que ela tentou relevar, pois o sacrifício seria recompensado pelo show que faria em “seu” (hotel)-palácio.

E ao enunciar o deslocamento de seu irmão, Cleo comenta da sua chegada, dizendo que desembarcou bêbado e de madrugada no Aeroporto Internacional do Cairo, enfrentando problemas com os taxistas. No final, é ela quem ainda relata seu trajeto de afastamento da capital egípcia, quando se metamorfoseou em Cleo XIX no trem que o levava a Cartum.

Porém, a zona B ainda é mais presente em termos de ação do que a D, de retorno. Esta aparece somente para cinco personagens, ocupando seis territorialidades:

**TABELA 09: AÇÕES FÍSICAS NAS ZONAS “D” DE TRÂNSITO EM *AMORES EXPRESSOS***

Personagem	No. de zonas D	D	D <sup>+</sup>	D <sup>-</sup>
Robert	01	01	não se aplica	não se aplica
Cleo	02	não se aplica	01	01
Ibrahim	01	01	não se aplica	não se aplica
Antônio Fernandes	01	01	não se aplica	não se aplica
Magnus Factor	01	-	01	não se aplica
<b>TOTAL</b>	06	03	02	01

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Dos viajantes com ações físicas nas zonas D, vemos que somente três são, de fato, de volta para casa. Mas, no caso de Robert, como ele viaja de novo para Istambul, o que está representado é somente a sua primeira ida a Paris (D  $\cup$  2<sup>1</sup>), enquanto a outra continua oculta.

Um outro fator interessante é o que diz respeito a Magnus Factor: sua narrativa não propõe um retorno para casa, mas dá visibilidade aos deslocamentos periféricos: somente o B<sup>+</sup> e o D<sup>+</sup> são acionados. Se na ida para Howth ele presenciou a voracidade do casal de surdos-mudos, no retorno para Dublin ele observou o comportamento dos adolescentes no vagão e acabou conhecendo Laura, a irlandesa com quem desenvolveria uma amizade platônica.

Cleo, mais uma vez, demonstra sua mobilidade dispersiva, narrativamente ocupando os deslocamentos de volta de Alexandria para o Cairo e, posteriormente, relatando o trecho interrompido pela sua morte, quando retornava de Sharm el-Sheik para a capital egípcia (aliás, por ter sido morta no trajeto, não se aplica dizer que poderia haver o retorno D para São Paulo). O regresso é descontinuado porque Hosni, sentindo-se traído por não saber que Cleo era uma transexual, manda o motorista fazer um desvio

Quando abro os olhos novamente, um grande mal-estar paira no interior da van que atravessa o Sinai. Abandonamos as dependências do Rosetta Hotel já faz algum tempo e o panorama visto das janelas é o de um campo santo minado [...]. A luz das estrelas encharca as duas faces de meu rosto. Hosni diz alguma coisa que não consigo ouvir ao motorista e ele toma uma bifurcação. A van sai da estrada principal e sacode pela trilha de camelos, levantando poeira. Não consigo mais ver o céu. O carro sacode, atropelando pedras e seixos até breicar secamente. Dá para ouvir o ritmo dos pedregulhos arremessados ao alto pela ação repentina dos freios. Parecem

pingos de chuva caindo sobre o capô. Então Hosni ergue-se e dá dois passos através do corredor estreito em minha direção. Acompanhado pelos outros passageiros, ele agarra meus cabelos, conduzindo-me de maneira não muito gentil porta do carro afora. Eu caio de bruços sobre a mureta de um poço seco no meio do deserto. Penso em protestar, mas tenho medo até de abrir os olhos (TERRON, 2010, p. 274 e 275).

A sua história termina aí, interrompida na metade do trajeto de retorno.

E, diferentemente de alguns outros romances cujo narrador anuncia a chegada do viajante que aprecia a cidade de desembarque pela janela do avião, o curioso no caso de Antônio Fernandes é que ele vê Praga de cima na hora da partida, da volta para casa. É indo embora que ele olha pela janela “e me vi absorto e cheio de emoção ao contemplar, por um breve tempo, a cidade de Praga ao crepúsculo de outono, com suas torres, castelos, o rio, igrejas e pontes, todo aquele cenário expressivo de vivências minhas tão marcantes” (SANT’ANNA, 2011, p. 133). Não é a cidade de chegada a ser preenchida por suas futuras experiências e ainda repleta de expectativas; pelo contrário, é a de partida, já significada pelas suas vivências: “meu pensamento ia, veloz, de um ponto a outro, a esmo, e, entre esses pensamentos estavam, naturalmente, minhas experiências em Praga, que incluíam Béatrice, Giorgya, Jana, Markova e [...] a primeira Gertrudes” (SANT’ANNA, 2011, p. 135).

Também diferentemente dos outros romances, ele narra sua passagem pela alfândega francesa e sua “aborrecida espera” (SANT’ANNA, 2011, p. 134) pela conexão Paris-Rio. Não é, então, o aeroporto de partida ou de chegada, mas o de trânsito e no retorno para casa que toma espaço no enunciado. E, assim, a história termina quando ele desembarca no Galeão, sendo recepcionado pelo seu mecenas, aquele empresário que financiou sua viagem.

Considerando que Ibrahim, ao embarcar para Istambul está retornando para sua casa-primeira, logo, a respeito de seu deslocamento de volta, o narrador relata a sua passagem letárgica pelo aeroporto de Paris, “[...] por onde tu vagas ainda meio insone e sem saber o que fazer para matar o tempo até a partida do próximo voo para Istambul porque perdeste a conexão quase imediata que a vendedora da agência de viagens em Porto Alegre exaltava como a grande vantagem do itinerário que ela compusera para ti [...]” (BETTEGA, 2013, p. 20). É nesse ambiente de passagem que ele começa a pensar “[...] no que te espera nessa tua volta a Istambul após uma ausência que se não fosse Fátima insistir tanto ainda se estenderia por muito tempo [...]” (BETTEGA, 2013, p. 21) [grifos nossos].

O narrador também relata o primeiro retorno de Robert a Paris:

o avião aterrissa suavemente. Chegar a Paris, seja em Orly ou em Roissy, é uma das coisas mais sem graça do mundo. Não se vê a cidade, que fica longe demais [...]. Em seguida enxerga-se um pedaço da pista e chega-se a uma das cidades mais míticas do planeta sem que absolutamente nada nos faça sentir isso (BETTEGA, 2013, p. 139).

Na sequência, vem o percurso tradicional de um passageiro que desembarca: controle de passaporte, recolhimento das bagagens, alfândega e, finalmente, a espera no saguão do aeroporto pela pessoa que vai lhe buscar. Robert, como francês em retorno, não tem problemas na parte burocrática de reingresso em seu país e, assim, aguarda que Hélène, sua esposa, chegue ao aeroporto para levá-lo até o velório de seu filho: “mas e eu? Onde estou? Ela me busca em cada homem que vê sentado na zona de espera do saguão” (BETTEGA, 2013, p. 143). É, ao longo desse momento de espera por Hélène que Robert começa a chorar compulsivamente, apoiado em sua mala:

Fica apenas este espetáculo constrangedor que sou eu e a minha covardia, chorando agora de maneira desabrida, a cabeça enfiada entre os braços e apoiada na valise à minha frente, no saguão de um aeroporto em meio a centenas de desconhecidos que olham e se perguntam do que se trata e o que devem fazer. Não consigo erguer a cabeça. Sei perfeitamente que só há uma pessoa no mundo que pode me tirar daqui agora. E esse choro franco e incontrolável não deixa de ser uma forma de lhe dizer isso, Hélène. Aqui. Estou aqui. Até que enfim, Hélène. Há muito que estou aqui à espera. Porque não sei fazer outra coisa senão esperar. Aqui estou, Hélène. Sou eu: a testa apoiada nos antebraços, que por sua vez se apoiam na valise entre minhas pernas, o torso e a cabeça sacudidos pelos soluços. Essa mesma cabeça que recebe a sua mão, Hélène, seus dedos por entre as mechas dos meus cabelos. E então já posso erguer a cabeça. Nós nos olhamos. Você está agachada à minha frente. Você segura as minhas mãos. Você me ajuda a me levantar.

E deixamos o aeroporto sem olhar para os lados, sem trocar nenhuma palavra (BETTEGA, 2013, p. 146).

Ibrahim, que aguardava sua conexão para Istambul, se encontrava entre estes desconhecidos que observavam o choro de Robert. Esse é o primeiro encontro entre ambos, ainda que sejam completos desconhecidos e desconheçam como um está imbricado na vida do outro, via Fátima e Lucas, seus filhos. Portanto, o aeroporto parisiense, enquanto local de cruzamento de viajantes, é o espaço D de conexão para Ibrahim (Porto Alegre–Istambul) e de desembarque final para Robert (Istambul–Paris).

Vemos que as ações físicas comportadas no tempo-espaço da zona D servem, como no caso de Robert, Ibrahim, Magnus Factor, para indicar um futuro em aberto; enquanto que, para outros, como ocorreu para Antônio Fernandes e Cleo, insinuam o término, a conclusão de suas mobilidades: para esses, o trânsito de volta é um ponto final, para aqueles, são as reticências, apontando para o que ocorrerá após este *nóstos*.

Já em última posição, em termos de ação, temos a zona A  $\cup$  2<sup>2</sup>, espaço de retorno que ocorre para três personagens. Todavia, é somente Anita quem realiza uma *rentrée* clássica de uma viagem circular, pois Robert, como sabemos, embarca para mais uma jornada em Istambul e Ibrahim, embora esteja voltando para sua terra natal, continua se sentindo um estrangeiro que deseja retornar à Porto Alegre.

Em *Cordilheira*, a São Paulo de Anita existe enquanto ação somente no prólogo e no epílogo (ainda que, como veremos, ela seja lembrada nas zonas B, para falar do que culminou com aquela situação de viagem, e na C, para resgatar os históricos familiares, especificamente as relações de Anita com seu pai e sua mãe). São Paulo é uma cidade periférica, do primeiro e último capítulo, e dos espaços privados/domésticos: no prólogo, a casa onde morava com o pai e, no epílogo, o apartamento de Danilo (seu ex-namorado). Os ambientes externos se reduzem a uma paisagem de prédios – a *urbes* é uma skyline: “[...] a alvorada já começava a dar contraste à linha de prédios do Pacaemby e de Perdizes” (GALERA, 2008, p. 172).

No prólogo, a capital paulista é aquela de uma temporalidade descolada da viagem, de uma relação afetiva entre pai e filha que ocorreu em um momento perdido do dia-a-dia, pois quando ela parte para Buenos Aires sabemos que seu genitor já estava falecido há três anos. No epílogo, a temporalidade de São Paulo é aquela imediatamente posterior ao retorno de sua viagem à Argentina, quando volta a morar com o ex-namorado e tem que lidar com as decepções da viagem.

Por seu turno, todo o arco narrativo de Ibrahim é, na realidade, dedicado a seu retorno à casa, que ele não reconhece mais como tal. Sendo assim, sua busca por Fátima e suas perambulações por Istambul remetem ao retorno à sua cidade de nascimento e infância, após uma ausência de cinquenta anos. Existe, em seu caso, uma dubiedade desse turco-brasileiro: Istambul é sua viagem<sup>167</sup> (zona “C”), mas não deixa de ser um pós-viagem (zona “A U2<sup>2</sup>”). Enquanto isso, Robert *reentre* uma vez a Paris para participar do velório de Lucas, antes de pegar um voo para sua segunda temporada em Istambul. Aliás, Lucas, embora saibamos que ele tenha voltado de sua viagem, e embora nesse retorno ele tenha realizado a ação mais dramática e final que um ser humano poderia executar, ou seja, tenha se suicidado, tal ato não é narrado, estando aquém do enunciado, sendo somente mencionada por outros personagens.

As ações das zonas de retorno são raramente acionadas, isso porque os viajantes, como veremos, quase nunca voltam para casa. E aqueles poucos que retornam, como no caso de Robert e Anita, a veem como o espaço do desencanto: do velório, das decepções. São passagens rápidas, concentradas, com exceção do caso de Ibrahim, pois numa “literatura de viagem de retorno”, a terra-natal não é mais reconhecida como tal, e este estranhamento é o que engraxa as engrenagens do enredo.

---

<sup>167</sup> Nessa perspectiva, Porto Alegre se tornaria seu cotidiano. É deste espaço reduzido que ele recorda a Istambul de sua infância.

Já sobre as *ações mentais*, ou seja, as citações, temos as seguintes distribuições no que tange às *lembranças* de zonas onde ocorreram antigas vivências:

**TABELA 10: CRONOTOPOS DAS AÇÕES MENTAIS (MEMÓRIAS) EM *AMORES EXPRESSOS***

Zonas lembradas	No. Personagens	% de Personagens	Nomes
A $\cup$ 2 <sup>1</sup>	07	41%	Cleo, Ruslan, Andrei, Narelle, Fátima, Ibrahim e Anita.
B	03	18%	Andrei, William, Fátima
C	02	12%	Anita e Narelle
C <sup>+</sup> / C <sup>-</sup>	02	12%	Anita e Narelle
D	-	-	-
A $\cup$ 2 <sup>2</sup>	-	-	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

De imediato, percebemos como que a zona A pré-viagem (A  $\cup$  2<sup>1</sup>) é disparadamente a mais recordada, estando presente na memória de sete personagens enquanto eles viajam e frequentam outras territorialidades. Essa situação era de se esperar, uma vez que, além de ser uma forma de produzir nos personagens em trânsito a sensação de que possuem uma origem e algum ponto de estabilidade, estas memórias de casa também funcionam enquanto um recurso narrativo, pois através delas a vida pregressa do viajante é contada e situada para o leitor.

Tais lembranças estão dispersas por sete personagens, mas alguns acionam mais de uma vez estas recordações:

**TABELA 11: ZONAS “A  $\cup$  2<sup>1</sup>” DE PARTIDA RELEMBRANDAS EM *AMORES EXPRESSOS***

Personagem	No. de locais onde relembra de A $\cup$ 2 <sup>1</sup>	Onde?
Anita	02	B, C
Ibrahim	01	C
Fátima	01	C
Narelle	01	C
Ruslan	01	C <sup>-</sup>
Andrei	01	C
Cleo	02	C <sup>+</sup> , D <sup>-</sup>
<b>TOTAL</b>	<b>09</b>	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Das nove recordações da cidade natal, cinco ocorrem no destino principal da narrativa: Fátima, em Istambul, fala de sua vida em Porto Alegre, enquanto Ibrahim, em Porto Alegre, lembra sua infância em Istambul. Andrei relembra de Vladivostok em São Petersburgo e Narelle de Auckland em Sydney.

Anita reflete sobre São Paulo em Buenos Aires: as suas perambulações solitárias pela capital argentina servem para recordar seus pais. A solidão em Buenos Aires, o flunar sozinha e sem rumo, faz com que ela reaviva as memórias de seus genitores e dos últimos acontecimentos que antecederam sua partida. Estas recordações familiares de São Paulo concentram-se mais no início de sua estada, e quanto mais ela mergulha na vida da capital, especialmente após o encontro com seu futuro amante Holden, mais essas lembranças deixam de existir, cedendo espaço para o tempo da ação física. Fica subentendido que a solidão da viajante não precisaria mais de ser preenchida com lembranças familiares, e que o portenho Holden a “chama” para a vivência do aqui e agora, o que, inevitavelmente, geraria novas recordações.

Para além das lembranças de casa acionadas no destino, Ruslan também recorda da sua Grózni enquanto se encontra no campo de refugiados, antes de chegar a São Petersburgo. Anita traz à tona sua vida em São Paulo quando ainda está no avião para Buenos Aires. Cleo tem os primeiros *flashes* de sua memória perdida quando está se deslocando de Alexandria para o Egito – nesse deslocamento de trem, suas memórias adormecidas começaram a acordar:

E foi então – acompanhando através das janelas as palmeiras que fugiam junto da estrada paralela à linha do trem seguindo em direção contrária ao rumo para o qual eu tanto investira até adormecer – que minha memória perdida começou a voltar (TERRON, 2010, p. 213).

Eram dezenas, centenas, milhares de versões especulares de meu corpo multiplicadas até o infinito naquelas lembranças que ressurgiam com a força de um parto, resgatadas do lobo temporal onde estiveram adormecidas por tanto tempo pelo sacolejar do trem ou então pelo trauma que eu acabara de passar (TERRON, 2010, p. 214).

Finalmente, ela passa a se lembrar de toda sua vida brasileira quando se encontra no palco do hotel em Sharm el-Sheik – enquanto girava e dançava, as derradeiras memórias de sua vida pregressa vieram à tona: “eu fecho os olhos e me lembro” (TERRON, 2010, p. 266).

Notamos, então, que as memórias de casa tendem a ser suscitadas e atingem, no máximo, o destino principal: com exceção desse momento de luz total no passado vivenciada por Cleo no balneário ( $C^+$ ), todos os outros ocorrem em zonas  $C^-$  e  $D^-$ , B e C.



Bem inferior à casa, mas em segundo lugar, os viajantes recordam do trânsito que os levaram até o destino onde se situam. Somente três personagens mencionam em retrospecto tal tempo-espaço do trânsito, sempre vindo à tona enquanto encontram-se fisicamente na cidade de desembarque: Andrei em São Petersburgo, William no Cairo, Fátima em Istambul. A zona B de chegada a tais destinos é citada sempre de maneira rápida, quase sempre perdida no meio de uma conversa ou entre outros pensamentos, com exceção de William que tem um sonho agitado com sua conexão em Amsterdã:

Nos sonhos de William, os fatos ocorridos em nossa vida inteira confundem-se com as atribulações da viagem como num filme visto ao contrário, desde a saída de São Paulo até sua longa caminhada pelo aeroporto de Schipol e depois, quando decide afogar seu tempo sob a chuva gélida que caía em Amsterdã.

Vindo de altas temperaturas e rumo aos extremos ainda mais elevados da África, nem sequer lhe passou pela cabeça levar um agasalho de mão para a conexão europeia. Igualmente, a última coisa que pensaria em acrescentar à bagagem seria um guarda-chuva. Meu irmão não costuma ser muito inteligente, porém sabe que água não é coisa que o deserto esbanje (TERRON, 2010, p. 16).

O seu trajeto São Paulo–Cairo é mencionado duas vezes: de imediato, no tempo da ação física de seu desembarque no aeroporto egípcio, posteriormente, em seu sonho, o que amplia a nossa percepção sobre seu deslocamento.

Esses personagens, ao rememorarem as ações na zona B, citando-as quando já se encontram na “C”, estabelecem um ritual de passagem em retrospecto, lançando luz sobre seus percursos que os levaram até aquelas territorialidades estrangeiras.

Já a zona C, ou seja, o território principal das ações, também é recordado por dois viajantes: por Anita quando já se encontra em outras territorialidades e por Narelle ainda em Sydney, quando traz à tona reminiscências de viagens e experiências pregressas na capital australiana.

**TABELA 12: ZONAS “C” RELEMBRADAS EM *AMORES EXPRESSOS***

<b>Personagem</b>	<b>No. de locais onde lembra de C</b>	<b>Onde?</b>
Anita	03	B <sup>+1</sup> , C <sup>+2</sup> , A U <sup>2</sup>
Narelle	01	C
<b>TOTAL</b>	<b>04</b>	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Tão logo parte de Buenos Aires, Anita começa a ter recordações da cidade, e tais menções começam a vir à tona já em seu voo para o Ushuaia. Posteriormente, no final de sua aventura no Cerro Bonete, ela também recupera reminiscência da capital portenha, mais especificamente do momento em que conheceu Holden e que desencadeou todas suas

desventuras – estas lembranças são para preencher lacunas narrativas: assim, o que não aparece no plano das ações físicas em Buenos Aires retorna como ações mentais, sendo mencionadas em outras territorialidades<sup>168</sup>. Em São Paulo, já hospedada na casa do ex-namorado, ela também relembra da capital portenha e narra os acontecimentos de sua viagem.

Narelle é a única viajante que retorna a uma territorialidade já frequentada anteriormente. Por isso, em Sydney, constantemente relembra suas passagens anteriores pela cidade – ao entrar em um estabelecimento, ao passar por um local ou ao encontrar conhecidos, suas memórias pregressas vêm à tona:

“[...] Comecei a fazer alguns amigos aqui em Sydney e aos poucos a cidade de Sydney foi se transformando numa espécie de segunda casa, eu era outra pessoa, as coisas que eu dizia e tudo que eu pensava faziam muito sentido pras pessoas daqui, fui ganhando segurança... coragem... pra dizer pra minha família o tipo de vida que eu queria levar. Completei meus estudos aqui, entrei pra minha primeira faculdade aqui” (SCOTT, 2013, p. 91).

A cidade não lhe era estranha, pelo contrário, soava-lhe bastante familiar. No momento da narrativa, ela retorna à capital australiana após “[...] três meses completos sem aparecer [...]” (SCOTT, 2013, p. 11). Então, nessa atual viagem, ela relembra de situações passadas em outras épocas. Por isso, diferentemente de todos os outros personagens viajantes presentes nos demais romances, ela é a única que evidencia o hábito de viajar para aquele destino onde se encontra, possuindo memórias pregressas sobre o local, ou melhor, uma cartografia sentimental previamente construída: “desce do metrô em Newtown, *onde tantas vezes* desceu pra ir aos shows no Enmore Theatre” (SCOTT, 2013, p. 44) [grifo nosso]. Mais do que novidade, é nostalgia que a perpassa, por isso, ela não conhece a cidade de Sydney, ela a reconhece; ela não a estranha, ela retoma velhos hábitos e percorre caminhos já conhecidos: “Narelle é louca pelo Five Steps [Coffee]” (SCOTT, 2013, p. 11) [inserção nossa]. Mais à frente: “entrou numa loja de cosméticos da qual *já fora cliente assídua*, comprou uma base especial pra passar no rosto e outra pra passar nos braços [...]” (SCOTT, 2013, p. 14) [grifo nosso]. Posteriormente, com Anna, ela em uma loja que vende materiais de pintura, “uma onde Narelle já estivera uma vez” (SCOTT, 2013, p. 86).

Viajante consumista, que entra e sai de lojas já anteriormente repertoriadas, no entanto, há algumas defasagens no seu conhecimento a respeito da *urbes*, já que entre uma

<sup>168</sup> É interessante perceber o recurso utilizado pelo autor: no momento da ação, em Buenos Aires, para a pergunta de Holden, “- Anita, por que Magnólia empurra seu amante do penhasco no final do romance?” (GALERA, 2008, p. 50), ela nos relata que “disse qualquer coisa” (GALERA, 2008, p. 51). É somente na subida de Cerro Bonete, quando esse momento é rememorado, que o leitor fica sabendo o que realmente Anita respondeu pra tal pergunta. Embora tenha “participado da ação física”, o leitor só toma conhecimento da resposta da Anita a partir das lembranças desta, no final do romance.

estada e outra na cidade australiana, o que há é a sua ausência. Por exemplo, quando não reconhece uma escritora em noite de autógrafo, sua amiga Trixie lhe diz: “Narelle, você não vive aqui, você só passa algumas semanas do ano aqui. Acho normal não ter ouvido falar dela” (SCOTT, 2013, p. 48).

Também são somente Anita e Narelle quem recordam de suas passagens por outras territorialidades periféricas, valorizando na narrativa as experiências ocorridas para além ou aquém do destino principal.

**TABELA 13: ZONAS PERIFÉRICAS RELEMBRADAS EM *AMORES EXPRESSOS***

Personagem	Territorialidade periférica que relembra	No. de locais onde relembra	Onde?
Anita	C <sup>+1</sup> (Ushuaia)	02	B <sup>+2</sup> , A U2 <sup>2</sup>
	C <sup>+2</sup> (Cerro Bonete)	01	A U2 <sup>2</sup>
Narelle	C <sup>-2</sup> (Londres)	01	C
	C <sup>-1</sup> (Dublin)	01	C
<b>TOTAL</b>	-	<b>05</b>	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Anita acumula lembranças das territorialidades por onde passa, constituindo uma *matriosca* de recordações que culminam todas nos relatos que faz para seu ex-namorado, quando de retorno a São Paulo. Como nos diz o narrador sobre Danilo:

Não acreditava naquela conversa de que para um amor resistir é necessário esconder certas coisas. Queria que ela contasse tudo. Ficou sabendo do argentino. Do acidente durante o passeio na montanha. Da gravidez e do aborto. Tanta coisa em tão poucos meses. Ela não merecia nada daquilo (GALERA, 2008, p. 172).

Sobre Anita, parece-nos que as maiores recordações, aquelas com maior impacto e que define sua relação com Danilo, vieram de Ushuaia, onde passou somente dois dias, e não de Buenos Aires, onde se estabeleceu por uma longa temporada.

Narelle, como vemos, sobrecarrega Sydney com suas recordações das viagens pretéritas: como ela não vem direto da sua cidade natal, a personagem relembra (para nos situar) que estava vivendo e trabalhando em Londres quando seu namorado a chamou para ir até Dublin, onde ficou noiva. De lá, acionada pelo seu irmão, viajou para a capital australiana.

Finalmente, nenhum personagem relembra das zonas D e nem do cotidiano pós-viagem (A U2<sup>2</sup>). Vemos que essas territorialidades são as mais ausentes, não somente como ação física, mas também como mentais das recordações, sendo totalmente marginalizadas nas narrativas de viagem propostas pela coleção *Amores Expressos*. Mas, tal situação da casa

pós-viagem é um pouco melhor quando analisamos as ações mentais de idealização, ou seja, quando os personagens projetam futuros retornos:

**TABELA 14: CRONOTOPOS DAS AÇÕES MENTAIS (IDEALIZAÇÕES) EM *AMORES EXPRESSOS***

Zonas Idealizadas	No. Personagens	% de Personagens	Nomes
$C^{+i}/C^{-i}$	05	29%	Andrei, Sheila, Narelle, Ibrahim, Cleo
$C^1$	02	12%	Camila e Anita
$A \cup 2^{2i}$	02	12%	Narelle e Serginho
$A \cup 2^{1i}$	não se aplica	-	-
$B^1$	-	-	-
$D^1$	-	-	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Mais do que qualquer outra territorialidade, os viajantes tendem a idealizar a ida para destinos periféricos: são cinco personagens que, estando em um local, imaginam que poderiam estar em outros, demonstrando o inconformismo de um espírito irrequieto e descontente com a situação atual. E, entre esses viajantes, alguns são mais sonhadores/agitados do que outros:

**TABELA 15: ZONAS PERIFÉRICAS IDEALIZADAS EM *AMORES EXPRESSOS***

Personagem	Territorialidade periférica que idealiza	No. de locais onde idealiza	Onde?
Sheila	Goiânia $\{C^{-2i}\}$	01	Goiânia ( $C^{-2}$ )
	Rio Verde $\{C^{-3i}\}$	01	Lisboa (C)
Narelle	Nova York $\{C^{+1i}\}$	01	Sydney (C)
	Brasil $\{C^{+2i}\}$	01	Sydney (C)
Andrei	Brasil $\{C^{+1i}\}$	01	S. Petersburgo (C)
Ibrahim	Paris $\{C^{+1i}\}$	01	Porto Alegre (C)
Cleo	Alexandria $\{C^{-1i}\}$	01	São Paulo ( $A \cup 2^1$ )
<b>TOTAL</b>	-	<b>07</b>	-

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Chama-nos a atenção a situação de Sheila que, ainda em Goiânia, já idealizava seu retorno triunfal para a capital goiana. Outro fator interessante é que todos os viajantes, com exceção de Cleo, estão no destino (C) mas sonhando ou barganhando viagens para outros lugares: em Lisboa, Sheila quer voltar para Rio Verde; Narelle, em Sydney, recebe convite

para Nova York mas pensa em vir para o Brasil; Ibrahim só decide embarcar para Istambul porque idealiza um retorno com parada de alguns dias em Paris, onde passaria alguns dias acompanhado da filha Fátima; Andrei, enquanto anda pelas ruas de São Petersburgo, sonha uma vida no Brasil com seu amante Ruslan:

Imagina uma casa na praia, longe do mundo que até hoje ele conheceu, no país do seu pai, onde ele nunca esteve, onde vivem os inocentes. É a casa de que seu pai lhe falava quando Andrei era pequeno. Ele a imagina branca. E, nessa casa, ele imagina a vida possível. Imagina o batedor de carteiras a seu lado. Ele diz ao batedor de carteira: “Me diga que não é verdade”. “O quê?”, pergunta o batedor de carteiras. E, antes de ele poder responder, na sua imaginação, que não é possível não haver inocência, que os inocentes têm que vivem em algum lugar, Marina vira a esquina, o campo fica livre e ele corre de volta para o apartamento (CARVALHO, 2009, p. 157).

Cleo, ainda em São Paulo, idealiza sua viagem para Alexandria: o que comprova que seu sonho sempre foi ir para esta cidade e não para o Cairo. Logo, se a capital egípcia se tornou sua morada e principal zona narrativa (C) foi, por um lado, por ter sido estuprada nas terras de Cleópatra e, por outro, um mero acaso.

Já o destino C foi idealizado somente por duas personagens: Camila e Anita. Ambas, antes da viagem, projetam algumas situações para quando já se encontrassem em Havana e em Buenos Aires, respectivamente. O interessante de Anita é que ela comenta dessas idealizações quando recorda, no voo para a capital portenha, de sua vida em São Paulo; logo, sabemos destas projeções a partir do que consideramos um “enunciado enunciante” de segundo nível: em suas memórias paulistas ela relembra que idealizou o futuro portenho.

Finalmente, se a zona cotidiana de pré-viagem não aparece como citação-lembrança, ela aparecerá para dois personagens como citação-idealização:

**TABELA 16: ZONAS “A  $\cup$ 2<sup>2i</sup>” DE RETORNO IDEALIZADAS EM *AMORES EXPRESSOS***

<b>Personagem</b>	<b>No. de locais onde idealiza o retorno</b> $\{A \cup 2^{2i}\}$	<b>Onde?</b>
Serginho	02	A $\cup$ 2 <sup>1</sup> e C
Narelle	01	C
<b>TOTAL</b>	<b>02</b>	-

FORTE: PRÓPRIO AUTOR

Narelle, em Sydney, assim como cogita uma viagem ao Brasil, também projeta um retorno à casa-paterna e à sua cidade-natal. Enquanto Serginho conjectura o retorno para Cataguases antes mesmo de viajar e, posteriormente, quando já se encontra em Lisboa continua sonhando com o seu retorno triunfante.

Finalmente, percebemos que não se aplica a idealização da casa pré-viagem. No entanto, nenhum viajante sonha e conjectura sobre as zonas de deslocamento B e D, o que pode significar a maneira técnica com que eles as percebem, ou seja, como meios para atingir seus objetivos que se encontram nos destinos finais.

Já a citação-suposição só ocorre no caso da viajante Iulana, e a partir dos pressupostos constituídos pelo seu narrador, Shunsuke. Se ela pouco fala sobre si, coube ao seu amante ciumento traçar suposições sobre sua vida pretérita e futura.

Através de Shunsuke, seu narrador, sabemos que Iulana comentou, em Tóquio, sobre seu nascimento na Polônia, moradia em Constança e estudos em Bucareste, mas ela é uma estrangeira que pouco fala de seu passado: “- Às vezes acho que sei muito pouco de você” (CUENCA, 2010, p. 77). Shunsuke preenche as lacunas da vida pregressa de sua namorada a partir de diversas suposições que demonstram seu ciúme, inferindo vivências que ela nem confirma e nem desmente. Na impossibilidade de acessar o passado pré-viagem à Tóquio, Shunsuke se torna obcecado em fazer conjecturas sobre o envolvimento de Iulana com diversos ocidentais: “sinto o peso nas costas afundadas no tatame do meu quarto onde, conosco, estão todos os ocidentais que já usaram Iulana. Revezam-se, incorporados em mim” (CUENCA, 2010, p. 93); ou seja, “ela é um poço de experiências fora desta ilha, e com incontáveis estrangeiros” (CUENCA, 2010, p. 102). Não tendo como saber sobre as experiências sexuais de Iulana antes do Japão, ele constrói para ela uma vida de orgias sexuais a partir de mentiras (?) que ela lhe conta quando está bêbada.

Todavia, ele não se limita a supor um passado para a estrangeira pois também especula um futuro libidinoso caso ela retornasse à Europa:

Ou poderia, finalmente, voltar para sua cidade natal ou para os países da Europa onde viveu e assim retomar seus antigos amantes em Constança, cidade portuária do mar Negro, ou em Bucareste, onde estudou história da arte, ou em Paris e em Berlim, onde morou antes de vir para Tóquio, e em cada uma dessas cidades reencontrar os homens que ainda guardam na memória o toque de seus dedos e de sua língua (CUENCA, 2010, p. 109).

Nessas suposições sobre vidas passadas e futuras, Iulana é composta menos de fatos e mais de hipóteses ciumentas, construídas e defendidas pelo seu namorado e narrador.

Enfim, destas análises a respeito dos cronotopos de viagem que sustentam o plano dos enunciados, podemos derivar algumas considerações generalistas a respeito da mobilidade na coleção *Amores Expressos*.

A tabela abaixo traz uma organização hierárquica destas zonas cronotópicas no plano do enunciado, dependendo dos critérios utilizados para classificação.

TABELA 17: HIERARQUIAS DAS ZONAS CRONOTÓPICAS DE VIAGEM EM *AMORES EXPRESSOS*

Critérios de classificação por	Cronotopos da viagem	Cronotopos reagrupado das viagens <sup>169</sup>
Número de personagens em ação física	C (17), C <sup>+</sup> / C <sup>-</sup> (08), A $\mathcal{U}2^1$ (07), B (06), D (05), A $\mathcal{U}2^2$ (03)	C-A-B-D
Número de territórios onde ocorrem ações físicas	C (17), C <sup>+</sup> / C <sup>-</sup> (13), B (12), A $\mathcal{U}2^1$ (07), D (06), A $\mathcal{U}2^2$ (03)	C-B-A-D
Número de personagens em citação-recordação	A $\mathcal{U}2^1$ (07), B (03), C (02), C <sup>+</sup> / C <sup>-</sup> (02), D (0), A $\mathcal{U}2^2$ (0)	A-C-B (D)
Número de personagens em citação-idealização	C <sup>+</sup> / C <sup>-</sup> (05), C (02), A $\mathcal{U}2^1$ (02), B (0), D (0), A $\mathcal{U}2^2$ (0)	C-A (B-D)

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

Recordemo-nos que, anteriormente, dissemos que o cronotopos de uma literatura de viagem seria composto pela seguinte sequência crescente de primazia: B-A-C-D. Pois bem, verificamos que a coleção *Amores Expressos* não concretiza essa ordem prioritária em seu plano narrativo: a única sobreposição exata ocorreu com a zona D, sempre em último grau de estima e chegando mesmo a ser ocultada.

Isso ocorre porque estamos tratando de duas escalas distintas: a do plano da potência da mobilidade é sempre B-A-C-D, mas o enunciado varia de acordo com as estratégias narrativas. Por isso, no enredo, verificamos que o B, primordial para a mobilidade, é jogado para o segundo e terceiro nível de importância, e chega mesmo a nem ser mencionado na categoria idealização, mas ele continua pairando, como o eixo-estruturante dos romances. Ou seja, sendo histórias de mobilidade, sabemos que o trânsito de ida existe para todos os personagens, mas estão evidenciados para poucos.

Percebemos que os trajetos de circulação são os menos valorizados pelos enunciados. Nestes deslocamentos por “B” ou “D”, as ações concentram-se nos momentos em que o meio de transporte parte ou começa a se preparar para aterrissar/parar: são as técnicas, a burocracia, as esperas e os controles de fluxo nos aeroportos de embarque e desembarque que cumprem a função ritualística da entrada e saída das viagens modernas.

<sup>169</sup> Nesse reagrupamento, consideramos C<sup>+</sup> / C<sup>-</sup> como derivados de C; já A  $\mathcal{U}2^1$  e A  $\mathcal{U}2^2$  constituem o mesmo território A, ainda que em temporalidades distintas.

Para além das ações físicas, o trânsito, principalmente os fluxos de ida, servem para lembrar e refletir sobre o passado, mas nunca para especular sobre o futuro. Assim, percebemos a estratégia narrativa utilizada em *Cordilheira*, em que todos os deslocamento de ida estão presentes enquanto espaços de ação e de menção (em compensação, nenhum de retorno é narrado). Nestas zonas de partida [B, B<sup>+1</sup> e B<sup>+2</sup>], o corpo inerte da viajante a leva a refletir sobre si, situando o leitor na vida progressa da personagem e constituindo morais para as estadas em Buenos Aires e Ushuaia. E, no voo que parte de São Paulo, Anita chega mesmo a dizer que queria aproveitar o momento para se preparar para a apresentação na Bienal do Livro de Buenos Aires, mas não conseguia desprender a sua atenção de um passageiro portenho e nem dos últimos acontecimentos de sua vida.

Contudo, isso não significa que tais trânsitos não guardem momentos de “primeira vez”, como Anita que vê pela janela a neve, ou de deslumbre, como a sensação de Fátima ao sobrevoar Istambul: “a primeira impressão que tive foi a de que chegava a uma cidade ocre. Minha primeira imagem de Istambul, vista assim do alto, ainda no avião, é esta cidade cor ocre pontilhada por minaretas, centenas, milhares deles, como agulhas cravadas numa almofada. Uma almofada ocre” (BETTEGA, 2013, p. 84).

O trânsito ainda reserva momentos de rompimentos e de refazimento de laços afetivos. Por um lado, vemos que Serginho tem uma festa de despedida em Cataguases, mas chega sozinho em Lisboa e precisando de contar com a ajuda da funcionária do aeroporto; o mesmo ocorre com Cleo. Anita e William não têm ninguém para se despedirem e nem para recebê-los “na outra ponta”. Antônio Fernandes recebe as boas-vindas de seu editor, que o aguarda no aeroporto do Rio; Robert fica aguardando até que sua ex-esposa apareça para lhe buscar no aeroporto parisiense; Já Ibrahim esperava que Fátima estivesse no aeroporto o aguardando, mas não foi o que aconteceu.

Enquanto cronotopos de ações físicas, percebemos que a zona B, aquela de chegada ao destino, guarda presságios e indícios sobre o futuro da viagem. O local de trânsito é também o das profecias disfarçadas de atos corriqueiros: Anita foi borrifada de pesticida e sofreu um aborto; Sheila conseguiu escapar da violência sexual do motorista que lhe ofereceu carona, mas se tornou prostituta; Serginho, na rodoviária, encontrou com uma portuguesa que sentia saudades e que havia perdido as esperanças de retornar a Portugal, algo que reverbera as condições de imobilidade vivenciada por ele em Lisboa, sem muitas condições de retornar a Cataguases; William desembarca bêbado e seu estado mental também está alterado quando parte do Cairo; Cleo, desde o início, com o funcionário da imigração, tem seus trajetos



autorizados ou condicionados às decisões dos homens do Cairo – sempre subordinada a eles, morreria também na mão deles.

Enfim, embora contendo poucas ações, as zonas B demarcam as chegadas, constituem a linearidade do tempo e fazem a fronteira entre o aqui onde estava e o lá onde desembarcam. Enquanto zonas de transição, de ritual de passagem, elas já reservam o entendimento da “moral” da viagem, elas possuem virtualmente e em estado alegórico/concentrado seu final e declínio. O problema é que esses viajantes não interpretam a tempo os gestos e atos que lhes são apresentados e, por isso, por não decifrarem o “enigma da passagem” e só identificando esses sinais em retrospecto, acabam sendo devorados pela esfinge da viagem.

No plano narrativo, a coleção *Amores Expressos* põe em evidência a importância das zonas C (e suas derivadas  $C^+$  /  $C^-$ ), o que significa o foco nas ações sedentárias que permeiam a viagem: o valor da estada é superior a do deslocamento. Os romances *Amores Expressos* dão total visibilidade às zonas “C”. Algo, aliás, que era de se esperar, pois a premissa era contar uma história de amor que se passasse em terras estrangeiras. Sendo assim, as narrativas encharcam de significados essas territorialidades, servindo as mesmas e ao mesmo tempo como espaços de ação física e mental, com idealizações, memórias e suposições. São territorialidades hiper-significadas, pois guardam em si o momento presente das ações, as reflexões de terras passadas e sonhos para solos futuros.

Enfim, esses destinos encontram-se sobrecarregados de outras espacialidades, constituindo uma hiper-concentração e múltiplas camadas de tempo-espaciais que apontam para o passado, o futuro e as cogitações.

Mas, outros viajantes vivem o tempo presente do local, e não o sobrecarregam com outros tempos-espacos. Ruslan, marginalizado (estrangeiro ilegal, homossexual, operário de construção civil e depois ladrão) em São Petersburgo, não recorda sua vida pregressa, ele fala da guerra e de ter fugido, mas não narra nada factual a respeito de seu passado e nem idealiza o porvir: levando uma vida de exclusão na antiga Leningrado, ele não tem memórias de Grózní, o que poderia indicar uma espécie de trauma de guerra. Antônio Fernandes e Magnus Factor também vivem o presente da cidade de chegada, e não acionam recordações de vidas passadas, como também não especulam o futuro. Robert, ainda que pense na família, o que lhe interessa é afastar de sua cabeça as preocupações e recordações parisienses enquanto estiver em Istambul e longe dos problemas.

Cleo também só vive o presente do Cairo, e suas memórias esquecidas só vêm à tona em zonas de trânsito ou na dança final realizada no palco de um hotel no Mar Vermelho. Ela também não autoriza William a ter recordações de sua vida pregressa, obrigando-o a viver o

tempo presente da capital egípcia – o que sabemos de sua vida antes da viagem é, na verdade, concentrada na sua infância e adolescência, quando ambos viviam juntos. Posteriormente, sua onisciência adquirida pós-morte não consegue preencher a lacuna da vida de William entre a inundação do Teatro até o momento em que ele chega ao Cairo para encontrá-la: o que aconteceu em sua vida neste período? Não sabemos, e nem Cleo também sabe: “penso agora no que William estaria fazendo nos tempos em que eu vivia minhas aventuras de supercabeleireira prafrentex. Teria se prostituído para sobreviver depois da morte de papai? [...] Não sei, nem gostaria de saber. Pode ser que sua vida guarde mais segredos do que a minha” (TERRON, 2010, p. 186). Diferentemente de Shunsuke que supõe vidas para Iulana, Cleo prefere deixar em branco estas lacunas na vida de seu irmão.

Por seu turno, a zona A, e mesmo assim antes da partida, só aparece como prioritária nas recordações, o que é uma estratégia de economia no enunciado: ao invés da ação, surge a memória que elipsa, resume e situa o leitor no que ocorreu de mais importante e que culminou na jornada. Sua importância, então, é parasitária da presença física do viajante em outras zonas, como as de trânsito e os destinos. Por exemplo, Grózní, a terra-natal de Ruslan, nos aparece somente no campo de refugiados, como espaço da memória e das confissões: enquanto a avó conta toda a vida pregressa e de mobilidade precária de sua família<sup>170</sup>, o neto recorda a intimidade de suas primeiras relações amorosas.

A zona cotidiana, o local de partida para a viagem, é sempre secundária na coleção, existindo como memórias fragmentadas, como *flashes* de lembranças para os personagens já situados no destino ou em trânsito. E, mesmo para o caso de Anita, que possui ações ocorrendo em São Paulo, a capital paulista é periférica, pois encontra-se somente no prólogo e no epílogo. A exceção fica a cargo de Ibrahim, cujo arco de sua mobilidade é a de um imigrante retornado: quando o viajante desembarca na capital turca, a cidade se torna palco das ações, enquanto Porto Alegre nunca será lembrada a partir de atos mas, sim, pelas comparações urbanas<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> O campo de refugiados é, assim, o espaço de enunciação em retrospectiva, que serve tanto para o leitor quanto para o próprio personagem Ruslan, que ouve as confissões de sua avó sobre o passado de seus genitores, descobrindo, inclusive, que sua mãe estava viva e morando em São Petersburgo.

<sup>171</sup> Nessas perambulações por Istambul, em alguns momentos o personagem compara a capital turca com a gaúcha: “[...] tu circulas perdido em torno de uma larga rua pedestre que mais tarde conhecerás pelo nome, ironicamente o mesmo da avenida que percorrias todos os dias em Porto Alegre e caminho do trabalho, e até dirás, com boa pronúncia, *Istiklâl Caddesi* [...]” (BETTEGA, 2013, p. 27). Sua referência é sempre a capital gaúcha, “como se as duas cidades se fundissem numa só paisagem” (BETTEGA, 2013, p. 69); algo que ocorre quando ele pensa “[...] ver Porto Alegre na outra margem do Bósforo [...]” (BETTEGA, 2013, p. 69).

Em resumo, ao intitularmos as zonas tempo-espaciais constituintes da viagem, de forma a trazer à tona aquilo que mais lhes representa e as identifica, então, diríamos: “A” é da recordação, “B” dos sinais, “C” da hiper-significação e “D” da ausência.

No que tange a motilidade, ou seja, mais especificamente no que diz respeito à dispersão ou concentração dos movimentos dos viajantes, podemos dividi-los a partir de quatro categorias não excludentes, posto que um mesmo personagem ocupa duas ou mais destas classificações. Desse modo, possuímos quatro classes de viagens: as diretas, as negativas, as positivas e as pendulares. Tal classificação é balizada pelo esquema anteriormente apresentado, ou seja, a mobilidade ABCD, em que o viajante sai da sua zona cotidiana, passa por uma de trânsito, frequenta um território considerado como anti-cotidiano e principal à narrativa para, finalmente, retornar para casa (considerada como sua terra natal).

Dos dezessete personagens, doze (Anita, Fátima, Lucas, Ibrahim, Robert, Serginho, Andrei, William, Renato, Camila, Antônio Fernandes, Magnus Factor) realizam a viagem tradicional, tendo como ponto de partida a zona cotidiana “A” e seguindo direto para o destino principal (zona “C”). Somente um personagem (Robert) tem uma viagem pendular, indo e retornando mais de uma vez entre as zonas A e a C. Outros cinco (Cleo, Sheila, Iulana, Ruslan e Narelle) possuem viagens negativas, chegando ao território fundamental da narrativa vindo de outros destinos. Enquanto isso, seis (Cleo, Anita, Ruslan, William, Magnus Factor e Narelle) possuem viagens positivas, pois se movimentam para além daquele território tido como zona “C” que, neste caso, é utilizada como “trampolim” para outros percursos.

Quando excluímos da viagem tradicional aqueles que realizam mobilidades além, aquém ou repetidas *vis-à-vis* à zona “C”, então, percebemos que seis (Renato, Camila, Serginho, Ibrahim, Fátima, Lucas, Antônio Fernandes) personagens são viajantes que transitam linearmente da casa para o território-destino, e por lá ficando ou retornando uma única vez para sua terra natal (caso de Lucas, Ibrahim e Antônio Fernandes). Enquanto esses viajantes desenvolvem percursos lineares descomplicados, duas personagens (Cleo e Narelle) possuem mapas de mobilidades bastante rebuscados, pois a zona “C” (Cairo e Sydney, respectivamente) está articulada por uma rede de deslocamentos anteriores e posteriores. Por isso, quando pensamos no arco da mobilidade como critério de sofisticação dos viajantes da coleção *Amores Expressos*, não nos resta dúvida que a brasileira transexual e a neozelandesa são viajantes com maior motilidade<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> Talvez não seja à toa que Cleo seja transexual e Narelle possua psoríase: a mobilidade sexual e das manchas na pele seriam vivências corpóreas de um deslocamento físico.

Mas, a motilidade na precariedade é também de alto teor para Sheila: ela luta contra as forças que lhe prendem a determinados locais, tendo uma cartografia da mobilidade bastante sofisticada e intrincada: ela muda com a mãe abandonada pelo marido, depois foge para Goiânia e, finalmente, viaja ilegalmente para se prostituir na Europa. O mesmo para Iulana, sempre em trânsito, mas na precariedade de sua ilegalidade e subemprego.

Enfim, percebemos que as mobilidades dos viajantes possuem uma pluralidade de arranjos e, muita das vezes, eles não vêm de casa, já encontrando-se em trânsito antes de desembarcarem naquela zona C considerada a principal para a narrativa. E, no quesito motilidade, os personagens esparramam seus deslocamentos de maneira a constituir uma rede, mesmo que para isso eles tenham que lutar contra tudo que lhes bloqueia. Nessa rede de mobilidade, Narelle, Cleo, Sheila e Iulana possuem motilidades parecidas, porém, no que tange as questões político-econômico-social, vemos que as duas primeiras são, nas categorias baumanianas, mais próximas dos turistas, enquanto as duas últimas dos vagabundos.

Entretanto, paradoxalmente, se são as mulheres que possuem maior mobilidade, são elas também as que sofrem os mais graves danos promovidos pelas viagens. A questão sobre as motivações e as consequências dessas mobilidades serão discutidas na sequência, para assim compreendermos quais significados socioeconômicos e espírito-psicanalíticos estão contidos nesta cartografia tempo-espaciais construída pelo deslocar dos personagens.

#### **4.2. As motivações e consequências da viagem: quedas e tabus na mobilidade**

Todos os romances da coleção *Amores Expressos* inserem um viajante internacional como personagem principal da narrativa, algo que não era a premissa do projeto mas que, no entanto, tornou-se um padrão de identificação da coletânea, bem como um argumento propício à discussão sobre o amor e a cidade, esses sim tidos como provocações temáticas.

Se, anteriormente, debatemos a estrutura dos deslocamentos dos viajantes, identificando semelhanças e recorrências no cronotopos de suas mobilidades, agora, nosso intuito é o de nos aprofundarmos na compreensão das características destes personagens bem como no significado dessas viagens, no que tange às motivações e consequências desses trânsitos. Em outros termos: se, antes, compreendemos o formato dos deslocamentos, agora, o que nos interessa é discutir como eles são significados pelo perfil psicossocial dos viajantes.

Na tabela abaixo, apresentamos as principais características dos dezessete personagens-viajantes *imediatamente anteriores* às suas partidas para os principais destinos da narrativa.

TABELA 18: PERFIL DOS VIAJANTES IMEDIATAMENTE ANTERIOR À SUA PARTIDA

CORDILHEIRA	<i>Personagem</i>	Anita van der Goltz Vianna
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	São Paulo (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	27 anos
	<i>Organização familiar</i>	Filha única, sendo órfã de mãe (morreu quando ela nasceu) e de pai (morte mais recente). Morava com o namorado.
	<i>Profissão / Formação</i>	Escritora, com formação superior em jornalismo.
O FILHO DA MÃE	<i>Personagem</i>	Ruslan
	<i>Nacionalidade</i>	Tchetchena
	<i>Cidade de partida</i>	Grózni (Tchetchênia)
	<i>Orientação sexual</i>	Homossexual
	<i>Idade na partida</i>	20 anos
	<i>Organização familiar</i>	Filho único, desconhece que a mãe está viva e que tem irmãos de seu segundo casamento. Criado pela avó paterna e pelo pai (mortos na guerra).
	<i>Profissão / Formação</i>	Estudava medicina.
O FILHO DA MÃE	<i>Personagem</i>	Andrei Aleksándrovitch Guerra
	<i>Nacionalidade</i>	Russa
	<i>Cidade de partida</i>	Vladivostok (Rússia)
	<i>Orientação sexual</i>	Homossexual
	<i>Idade na partida</i>	19 anos
	<i>Organização familiar</i>	Possui uma irmã do segundo casamento da mãe. Seu pai é brasileiro, mas foi criado pela mãe e pelo padrasto.
	<i>Profissão / Formação</i>	Trabalho não especificado. Estudava pra ingressar na universidade (o que o livreria do alistamento e da convocação do exército).
ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ	<i>Personagem</i>	Sergio de Souza Sampaio (Serginho)
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	Cataguases (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	36 anos
	<i>Organização familiar</i>	Tem uma irmã já casada, sendo órfão de pai e mãe (mortes relativamente recentes). Separado, o filho é criado pelos sogros. Morava sozinho, na casa deixada pela mãe.
	<i>Profissão / Formação</i>	Desempregado, mas anteriormente era um funcionário da “Seção de Pagadoria da Companhia Industrial Cataguases”.
ESTIVE EM LISBOA E LEMBREI DE VOCÊ	<i>Personagem</i>	Sheila
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	Goiânia (Goiás)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	Não informado.
	<i>Organização familiar</i>	Vinda de uma família de seis irmãos, ela era a caçula. Quando ainda era bebê de colo, seu pai foi em busca de ouro na Serra Pelada, e nunca mais retornou, deixando a mãe sozinha e responsável por todos os filhos. Antes de sair do Brasil, morava com uma amiga.
	<i>Profissão / Formação</i>	Atendente de loja em shopping-center, tendo abandonado os estudos.
DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA	<i>Personagem</i>	Cleo (Wilson)
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	São Paulo (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual (identidade de gênero transexual)
	<i>Idade na partida</i>	20 anos
	<i>Organização familiar</i>	Cleo não tinha memória antes da viagem. Logo, ela se via como sozinha no mundo, sem pais e sem irmãos. Porém, após longos anos no Egito, sua memória retorna e ela lembra da existência de seu irmão gêmeo univitelino (William), e que era órfã de mãe (morreu no parto) e de pai. Ainda em São Paulo, morava em uma república de prostitutas e travestis, e sofria de amnésia.
	<i>Profissão / Formação</i>	Proprietária de um salão de beleza chamado “Alexandria”.

<b>DO FUNDO DO POÇO SE VÊ A LUA</b>	<i>Personagem</i>	William
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	São Paulo (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	Prestes a completar quarenta anos
	<i>Organização familiar</i>	Tem um irmão gêmeo univitelino (Wilson/Cleo), sendo órfão de mãe (morreu no parto) e de pai. Morava na casa deixada pelo pai e que era a mesma de sua infância.
	<i>Profissão / Formação</i>	Nada é dito (profissão desconhecida)
<b>O ÚNICO FINAL FELIZ PARA UMA HISTÓRIA DE AMOR É UM ACIDENTE</b>	<i>Personagem</i>	Iulana Romiszowska
	<i>Nacionalidade</i>	Polonesa, mas morou desde a infância em Constança (Romênia)
	<i>Cidade de partida</i>	Bucareste (Romênia)
	<i>Orientação sexual</i>	Bissexual
	<i>Idade na partida</i>	Entre 28 e 29 anos
	<i>Organização familiar</i>	Nada é dito a respeito de ter irmãos, mas é insinuado que ela era órfã de mãe e de pai, de quem era próxima.
	<i>Profissão / Formação</i>	Formada em história da arte pela Universidade de Bucareste.
<b>NUNCA VAI EMBORA</b>	<i>Personagem</i>	Renato Polidoro
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	São Paulo (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	Faixa dos trinta anos
	<i>Organização familiar</i>	Filho único, sendo órfão de mãe, que morreu quando ele era criança. Morava com a namorada Camila há mais de um ano.
	<i>Profissão / Formação</i>	Formado em odontologia e exercendo a profissão.
<b>NUNCA VAI EMBORA</b>	<i>Personagem</i>	Camila
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	São Paulo (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	Faixa dos vinte anos
	<i>Organização familiar</i>	Filha única, com pais casados. Morava com o namorado, Renato.
	<i>Profissão / Formação</i>	Recém-formada em Cinema.
<b>O LIVRO DE PRAGA</b>	<i>Personagem</i>	Antônio Fernandes
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	Rio de Janeiro (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	Não informada.
	<i>Organização familiar</i>	Não informada.
	<i>Profissão / Formação</i>	Escritor
<b>DIGAM AO SATÁ QUE O RECADO FOI ENTENDIDO</b>	<i>Personagem</i>	Magnus Factor
	<i>Nacionalidade</i>	Não definida.
	<i>Cidade de partida</i>	Não definida.
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	27 anos
	<i>Organização familiar</i>	Não informada.
	<i>Profissão / Formação</i>	Não informada.
<b>BARREIRA</b>	<i>Personagem</i>	Ibrahim Erkaya
	<i>Nacionalidade</i>	Turco-brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	Porto Alegre (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	56 anos
	<i>Organização familiar</i>	Órfão de pai e mãe, sendo que ela faleceu quando ele era pequeno. Ibrahim também desconhece que havia uma irmã que morreu quando ambos eram crianças. Sabemos que ele tem uma filha (Fátima), mas nada é dito a respeito da esposa.
	<i>Profissão / Formação</i>	Funcionário público aposentado.

BARREIRA	<i>Personagem</i>	Fátima Erkaya
	<i>Nacionalidade</i>	Brasileira
	<i>Cidade de partida</i>	Porto Alegre (Brasil)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	Faixa dos vinte anos.
	<i>Organização familiar</i>	Filha única, nada é dito sobre a mãe. Morava com o pai Ibrahim.
	<i>Profissão / Formação</i>	Não sabemos se tinha ensino superior, mas é fotógrafa.
BARREIRA	<i>Personagem</i>	Robert Bernard
	<i>Nacionalidade</i>	Francesa
	<i>Cidade de partida</i>	Paris (França)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	54 anos
	<i>Organização familiar</i>	Nada é dito sobre os pais e irmãos. Tem um filho e está em processo de separação da esposa Hélène.
	<i>Profissão / Formação</i>	Autor de guia de viagens para uma editora francesa.
BARREIRA	<i>Personagem</i>	Lucas Bernard
	<i>Nacionalidade</i>	Francesa
	<i>Cidade de partida</i>	Paris (França)
	<i>Orientação sexual</i>	Homossexual
	<i>Idade na partida</i>	Faixa dos 20 anos
	<i>Organização familiar</i>	Filho único de Robert com Hélène. Morava sozinho.
	<i>Profissão / Formação</i>	Não sabemos sua formação. Era artista plástico e performático.
ÍTHACA ROAD	<i>Personagem</i>	Narelle
	<i>Nacionalidade</i>	Neozelandesa
	<i>Cidade de partida</i>	Dublin (Irlanda)
	<i>Orientação sexual</i>	Heterossexual
	<i>Idade na partida</i>	29 anos
	<i>Organização familiar</i>	Possui dois irmãos, e uma família tradicional com mãe e pai ainda casados Nada é dito sobre com quem morava, em Londres.
	<i>Profissão / Formação</i>	Sem ensino superior, trabalha com garimpagem de estampas para estilistas e empresas de moda.

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

De imediato, percebemos um desequilíbrio entre o gênero dos viajantes. Dos dezessete, seis são mulheres (35,30%), uma transexual (5,88%) e dez são homens (58,82%). Como sabemos, *Amores Expressos* é uma coleção de autores masculinos (vale recordar que o projeto constava somente com três escritoras, e os dez romances que vieram a público até o momento foram todos escritos por homens). Então, ainda que as vozes femininas e a transexual não sejam de tudo inexpressivas, elas são constructos e ecos dos homens escritores que falam por elas – o que, talvez, reverbere também no desfecho dramático destas viajantes, como veremos na sequência.

No que tange a orientação sexual, treze (76,47%) apresentam sua heterossexualidade evidenciada e, dentre estes, insere-se a transexual Cleo. Por sua vez, somente três (17,65%) são homossexuais e uma (5,88%) bissexual. A discrepância na orientação sexual fica mais acentuada quando sabemos que aqueles três homossexuais são homens, enquanto a única bissexual é uma mulher: há, então, um fetichismo da mulher de sexualidade fluida, um

apagamento das “lésbicas” e, a partir dos três “gays”, a afirmação do masculino mesmo na sexualidade periférica.

Sobre a nacionalidade<sup>173</sup>, dez possuem identificação com o Brasil: nove são brasileiros natos e um é turco-brasileiro. Os outros seis possuem nacionalidades pulverizadas, não constituindo nenhum grande “bloco”: um russo, um tchetcheno, uma neozelandesa, uma polaco-romena e dois franceses. Um caso interessante vem através do personagem Magnus Factor: embora saibamos de sua situação de estrangeiro em Dublin, a sua nacionalidade nunca é mencionada e é sempre abordada de maneira dúbia, deixando a resposta em suspenso. Primeiramente, o seu próprio nome, latino, não traz vestígios de uma origem<sup>174</sup>. Mas, é na própria narrativa que melhor encontramos tal embaçamento de sua nacionalidade. Por exemplo, quando um russo se aproxima dele, falando em sua língua materna, Magnus responde:

- Desculpa, não entendi – explico [...]. – Eu pareço russo? – insisto.
- Não – ele responde e faz uma pausa para analisar minhas feições. – Turco – acaba dizendo, quase num arrote. – Turco judeu [...].  
E existem muitos judeus na Turquia?, penso mas não pergunto (PELLIZARI, 2013, p. 11).

Já quando conhece Laura, ela comenta:

- Mas é que... espera, de onde você é?
- Meu sotaque é tão forte assim? – perguntei sem querer ouvir a resposta, e então contei de onde eu tinha vindo.
- Não tem muito gente do seu país por aqui, né.
- Pois é, eu gosto de ser pioneiro. Explorar novos territórios, essas coisas (PELLIZARI, 2013, p. 52).

Afinal, de onde ele vem? Talvez, da Ilha de Páscoa, mas não sabemos até que ponto há ironia nesta resposta:

---

<sup>173</sup> Seis personagens são sujeitos sem sobrenomes (Ruslan, Sheila, Cleo, William, Camila, Narelle). Por sua vez, onze os possuem: Anita van der Goltz Vianna, Andrei Aleksándrovitch Guerra, Sérgio de Souza Sampaio, Iulana Romiszowska, Renato Polidoro, Antônio Fernandes, Magnus Factor, Ibrahim Erkaya, Fátima Erkaya, Robert Bernard, Lucas Bernard. E mesmo algumas que não os possuem trazem essa mobilidade pregressa de seus antepassados, como comenta o narrador a respeito de Narelle: “neozelandesa, cabelo castanho escuro, pelo amarronzada de nativa maori, olhos pretos, maoris” (SCOTT, 2013, p. 10). Ela vem de uma família cujo pai é europeu e a mãe indo-australiana: “em alguns casos o fato de Narelle ser neozelandesa mestiça de maori com europeu ajuda, noutros dificulta” (SCOTT, 2013, p. 14). Enfim, o sobrenome estrangeiro indicaria a mobilidade ancestral dos personagens e, na sua ausência, a descrição da família também insinuaria como a viagem estaria inscrita em suas genealogias – Sheila, por exemplo, era “neta de garimpeiros sem pátria nem nome” (RUFFATO, 2009, p. 63). Assim, seja pelo sobrenome português, turco, alemão, espanhol, italiano, seja pelo histórico de andanças de seus progenitores e antepassados, as viagens também aparecem como um fator histórico-genético, um destino já traçado nas origens familiares destes personagens.

<sup>174</sup> Na realidade, Magnus Factor (Efeito Magnus) é o nome dado a uma situação na qual um objeto, imerso em um líquido ou gás, acaba por modificar sua trajetória. Pensando dessa maneira, seu nome remete ao caso de um viajante que, uma vez submerso na realidade de um destino, acaba por alterar sua trajetória, sofrendo as influências do meio onde frequenta.



- Mas que diabos de sotaque é esse? De onde você é? – pergunta um magrinho de óculos, feições quadradas e penteado nervosamente milimétrico.
- Da Ilha de Páscoa, Tony – Laura responde por mim, me largando e expulsando o magrinho da cadeira.
- É, pelo formato da cabeça eu consigo entender os moais – comenta o primeiro (PELLIZZARI, 2013, p. 61).

Poderíamos sugerir que ele seria brasileiro vivendo na Irlanda, mas Magnus Factor menciona que não entende português. A discussão sobre sua nacionalidade é sempre a partir da negativa, sempre indicando que deste ou daquele país ele não é.

E, o mais curioso: mesmo não sendo brasileiro, todavia, a brasilidade lhe cruza. Para sua namorada Stefanija, ele comprou uma “calcinha preta de algodão” na “loja de produtos brasileiros de Temple Bar” (PELLIZZARI, 2013, p. 27). Pelas ruas, ele “[...] enxerga uns brasileiros com uniforme de time de futebol gritando coisas naquela língua que só eles entendem [...]” (PELLIZZARI, 2013, p. 48).

Já no Halloween (*Summerhill Parade*), ele se fantasia de brasileiro: “[...] vestido com minha tradicional fantasia de brasileiro (camisa amarela da seleção de futebol com detalhes em verde, colar de contas coloridas com pingente de folha de maconha, calça azul de tãtã, tênis de corrida escandalosos e muito gel no cabelo)” (PELLIZZARI, 2013, p. 149). E estando disfarçado, Magnus engana as pessoas nas ruas:

Passo pelo meio do desfile de Halloween, que consiste nuns trinta gatos pingados com fantasias aleatórias tocando tambores sem ritmo nenhum diante de turistas confusos. Um deles, claramente brasileiro, fala comigo e não acredita quando respondo que não sei falar português. Enfia o dedo em riste no meu peito e cutuca repetidamente, gritando alguma coisa da qual só consigo entender a palavra “gringo”. Quando me afasto, segue me encarando e me fotografando com o celular<sup>175</sup> (PELLIZZARI, 2013, p. 48).

Mais à frente, uma situação semelhante acontece: “um sujeito corpulento com musculatura flácida e feições germânicas, vestido com uma bata africana inteiramente branca, grita ‘Brasiiiiiiiiiiii! Rrrrronaaallllllldo!’ ao cruzar por mim” (PELLIZZARI, 2013, p. 155). Enfim, no Halloween dublinense, Magnus Factor é um estrangeiro (de onde, afinal?) fantasiado de brasileiro e que engana os outros.

Logo, percebemos que, em termos absolutos, a coleção *Amores Expressos* possui um desequilíbrio entre o “bloco” dos brasileiros natos e hifenizado (dez viajantes, 58,82%) e o dos estrangeiros (sete viajantes, 41,18%). E o Brasil é sempre e somente um ponto de embarque e nunca o de chegada desses dezessete viajantes. Como local de partida, os brasileiros destes romances são prioritariamente do Sudeste, com um total de sete viajantes –

---

<sup>175</sup> Vemos, então, que o “falso” brasileiro se torna um atrativo, um sujeito exótico que merece ser fotografado por um “verdadeiro” brasileiro.

São Paulo (5), Rio de Janeiro (1), Minas Gerais (1) –, na sequência temos dois de Porto Alegre e uma de Goiânia. Como veremos, as diferenças dos motivos de viagem entre os estados e regiões também constroem uma discrepância simbólica entre tais cidadãos brasileiros.

No entanto, quando cotejamos a orientação sexual com a identidade de gênero e a nacionalidade, um fato interessante sobressai: dos brasileiros natos e hifenizado, quatro são mulheres, uma é transexual e cinco são homens – o que demonstraria um certo equilíbrio em números absolutos. No entanto, na questão de orientação sexual, o brasileiro é cem por cento heterossexual, lançando para o estrangeiro as sexualidades periféricas dos três homossexuais e da bissexual.

Na época da partida, percebemos que os viajantes são jovens: dez com menos de trinta anos (58,82%, sendo que o mais novo tinha 19 anos enquanto o mais velho desta faixa etária possuía 29). Há, ainda, três na faixa dos trinta, dois na dos cinquenta e mais dois com idade não definida.

Em termos de profissão e formação, há uma representatividade de seis profissionais inseridos no circuito das artes e pertencentes à classe média: temos dois escritores (sendo que uma é formada em jornalismo), uma fotógrafa, uma cineasta, um artista plástico e performático, uma “garimpadora de estampas”. Os demais estão pulverizados em diversas situações: uma atendente de loja, um dentista que trabalha com o pai, uma proprietária de salão de beleza, um estudante de medicina, um autor de guia de viagens, um funcionário público aposentado, quatro cujo trabalho não é especificado (sendo que uma era formada em história da arte e outro estudava para ingressar na universidade). Somente em um caso temos especificado o desemprego, sendo este o caso de Serginho, mas mesmo assim sabemos que seu trabalho anterior era em setor burocrático de empresa.

Tal fato aponta para dois macro-perfis: de um lado, os artistas que operam primordialmente com o talento, espírito criador, do outro, os demais “operários”, situados principalmente na profissão do manuseio, no movimento artesanal e/ou técnico da mão. Pelo talento e/ou pela técnica do manuseio, para estes sujeitos, mais do que o diploma, o que vale é aquilo que carregam consigo em seu corpo lá(r), o que lhes dá fluidez para circular e deslizar entre fronteiras. A motilidade do talento/técnica inscrita no corpo (ou da aposentaria), ainda que não seja o motivo principal para a partida, ao menos não a bloqueia e chega mesmo a facilitá-la. Enfim, em quase todos há a possibilidade de replicar em terras estrangeiras as suas funções, pois seus corpos lá(r) estão equipados com os instrumentos técnico-criativos necessários à atuação profissional.

De todos estes dados, talvez o mais curioso seja o que tange ao arranjo familiar dos viajantes: sete são órfãos de pai e de mãe (Anita, Ruslan<sup>176</sup>, Serginho, Cleo, William, Iulana e Ibrahim). E este número aumenta quando inserimos a orfandade de apenas um dos genitores: Renato era órfão somente de mãe. Portanto, temos oito personagens órfãos (47,06%) e, destes, seis perderam a mãe no parto ou na infância (Anita, Ruslan, Cleo, William, Renato, Ibrahim<sup>177</sup>).

Aliás, este número poderia ainda ser ampliado, pois alguns personagens deixam em aberto ou não informam o paradeiro e a existência dos seus genitores, tais como Sheila cujo pai sumiu, Fátima que nada comenta sobre a mãe e Antônio Fernandes, Magnus Factor e Robert Bernard que não noticiam a respeito de seus pais. Por sua vez, Andrei tem um pai que não vê desde que era criança; assim, tanto ele quanto Lucas Bernard são filhos de pais separados. Já Narelle e Camila possuem uma configuração familiar padrão, sendo as únicas cujos pais são casados e têm um elevado padrão sociocultural, sendo filhas de diplomatas e intelectuais.

Assim, somente duas (11,76%) personagens têm pais em um modelo tradicional. Esses viajantes da coleção são, então, sujeitos que não podem contar com a presença física e afetiva dos pais, e alguns ainda não possuem nem irmãos para compartilhar a existência: oito (47,06%) são filhos únicos (Anita, Ruslan, Cleo<sup>178</sup>, Renato, Camila, Ibrahim<sup>179</sup>, Fátima e Lucas), sendo que, desses, cinco são órfãos (Anita, Ruslan, Cleo, Renato e Ibrahim). Vemos, então, que os viajantes são sujeitos que, anteriormente à partida, já eram solitários, tanto pela ausência concreta ou simbólica dos pais quanto pela falta de irmãos<sup>180</sup>. Esse fator influencia

---

<sup>176</sup> Consideramos Ruslan como órfão e filho único, posto que é esta a ideia que seu pai e avó lhe transmitem. Ele só saberá que sua mãe está viva quando sua avó morrer, e a existência dos irmãos somente quando bater em sua porta, já em São Petersburgo. Será a “ressurreição” de sua mãe que lhe motivará, inclusive, a viajar para São Petersburgo.

<sup>177</sup> A mãe de Serginho faleceu quando ele já era adulto, e sobre a morte de sua mãe, Iulana não comenta nada a respeito de data.

<sup>178</sup> Vale lembrar que estamos falando da percepção da personagem antes da partida. Na realidade, ela possui um irmão gêmeo, que devido à perda da memória ignora totalmente sua existência. Como ela disse, já no final do livro, “da mesma forma, escrever a um irmão que eu no sabia se vivia ou mesmo existia era um ato sem sentido, como se a mensagem que escrevera com punho trêmulo e sem assinatura fosse endereçada a uma versão anterior de mim” (TERRON, 2010, p. 259).

<sup>179</sup> Ibrahim desconhecia, vindo a descobrir somente mais tarde, que ele possuía uma irmã, que morreu juntamente com a mãe, no incêndio do Grande Bazar turco.

<sup>180</sup> Dos que possuem laços fraternos explicitados, Andrei tem uma meia-irmã por parte de mãe, Ruslan descobre a existência de dois irmãos também por parte de mãe, Serginho tem uma irmã, Sheila tem seis irmãos, William não ignora a existência de seu irmão gêmeo Wilson (Cleo) e Narelle tem dois irmãos dos mesmos pais. A respeito de quatro viajantes, nada é mencionado (Iulana, Antônio Fernandes, Magnus Factor, Robert). Os únicos personagens que possuem filhos mencionados são: Serginho (Pierre), Ibrahim (Fátima), Robert (Lucas).

na compreensão psicanalítica da partida, pois são personagens cuja disfunção familiar<sup>181</sup> contribui para impulsionar a mobilidade e projeta desejos de plenitude nos destinos.

No mais, as configurações de lar para esses personagens também pregam um desvio do padrão tradicional: antes da partida, nenhum desses dezessete viajantes residiam sob o mesmo teto com uma configuração familiar clássica de pai, mãe e filhos. Anita vivia com o namorado, assim como Camila e Renato moravam juntos; Ruslan com o pai e a avó; Andrei com a irmã, a mãe e o padrasto; Serginho era divorciado e morava sozinho na casa da falecida mãe; Sheila abandonou a família e morava com uma amiga; Cleo em uma república feminina de prostitutas e travestis; William era solteiro e morava na casa deixada pelo pai falecido; Fátima morava com o pai Ibrahim (nada é dito sobre a mãe); Robert saiu de casa porque estava em processo de separação da esposa; Lucas morava sozinho. Vemos que nenhum obedece ao padrão clássico, e esses “distúrbios” *vis-à-vis* ao que se considera uma família tradicional são ainda evidenciados quando percebemos que os casados (Serginho e Robert) estão divorciados. De outros quatro, nada sabemos em quais situações moravam.

Quando pensamos no arranjo familiar e nos modelos de moradia, vemos que já havia uma instabilidade psicanalítica insinuada nos laços íntimos e na precariedade<sup>182</sup> da vida doméstica dos personagens, o que indicaria uma pré-disposição para a mobilidade. São, então, discursos do distúrbio e dos problemas de relacionamento, vinculados a uma solidão, que impulsionam a partida ou, pelo menos, entram como um fator favorável à tal decisão. Viajar seria, por conseguinte, a possibilidade de se desvencilhar desta precariedade da vida particular e projetar uma felicidade no lá representado pelo destino distante.

No “Apêndice D: Motivações e desfechos das viagens dos personagens em *Amores Expressos*”, vemos os mais diversos motivos que levaram os sujeitos a partirem nestas

---

<sup>181</sup> Quando dizemos “disfunção familiar”, estamos comparando com um padrão tradicional que, todavia, não corresponde e não dá conta da diversidade do mundo real. Todavia, o inconsciente coletivo trabalha a partir deste arquétipo, e mesmo o simples fato dos romances trazerem essas configurações nada tradicionais e, involuntariamente (?), inseri-las como possíveis causas para uma mobilidade é, também, uma maneira dessas obras reafirmarem o perfil idealizado de família “pai-mãe-filhos”, todos debaixo do mesmo tempo, afinal, os personagens dos romances só viajam porque não estão felizes e sofrem disfunções em casa. A moral da coleção, nesse sentido, é a de que famílias tradicionais são jubilosas e seus membros não precisam de se mover para buscar uma felicidade em outro lugar, porque já as vivem no aqui e agora do espaço doméstico compartilhado.

<sup>182</sup> Como anteriormente dissemos, mas consideramos importante reforçar: utilizamos os termos “precariedade” e “distúrbios” em relação ao que se considera uma família tradicional. Não estamos, obviamente, realizando juízo de valor, pois cremos que as famílias podem ser configuradas de múltiplas formas. No entanto, se os autores servem-se de “desvios” como pré-disposição para as viagens, então, percebemos que existe um puritanismo de uma família tradicional como sendo o único arranjo que faz com que o sujeito se sinta bem em casa e não tenha necessidade de partir. Logo, a coleção *Amores Expressos*, ainda que fale de amores despedaçados, reafirma os valores familiares tradicionais do pai, mãe e filhos. Por isso tudo, poderíamos mesmo nos indagar se os amores problematizados dos personagens não seriam, no final, uma forma de defender os laços familiares tradicionais e, assim, o problema nestes vínculos sentimentais viria de “berço”. Portanto, *Amores Expressos* seria bastante conservadora em seus valores familiares.

jornadas, mas podemos entender que todos eles remetem a “desculpas” e “esperanças” de encontrar, naqueles locais, a fonte da perfeição e da felicidade. Em outros termos, esses motivos declarados são projeções que verbalizam o não-dito, ou seja, aquele desejo de restabelecer a plenitude relacional, que psicanaliticamente possui suas primeiras fraturas nestas convivências disfuncionais com os pais.

Sendo metáforas que encobrem os desejos de retorno à mãe e/ou ao pai, essas motivações declaradas e “mundanas” de viagem poderiam ser classificadas a partir de quatro atitudes postas em práticas pelo viajantes e sua *entourage*, dependendo do que eles acreditam como melhor solução para se reconciliarem com as potências masculinas e/ou femininas que, inconscientemente, julgam faltar-lhes. Nessas viagens, uns significam o “lar” (i.e. o retorno para casa), outros o “lá” (i.e. o destino almejado) e alguns objetivam aqueles que estão ao seu “lado” (i.e. as companhias e os reencontros com as pessoas próximas) como sendo fontes da plenitude. Há, ainda, os que são “lançados” (i.e. expulsos, enviados e convocados por um outro) e, assim, esse viajante se torna um corpo que reifica os desejos daqueles que não necessariamente também viajarão, mas que possuem autoridade suficiente para instituir a partida de terceiros. Enfim, mais do que encobrir o desejo com a mobilidade, o viajante “elege” inconscientemente um elemento estruturante desta sua viagem como sendo a fonte da felicidade almejada. Sendo assim, o lar, o lá, o lado, por parte do viajante, e o ser lançado, por parte de uma autoridade, dizem muito a respeito do posicionamento destes sujeitos *vis-à-vis* à sua estratégia (inconsciente) de realizar este desejo de retorno aos laços familiares primordiais. A viagem, por conseguinte, é a vontade de preencher um vazio, e enquanto local de projeção do desejo traz para o viajante a expectativa de encontrar aquilo que lhe falta.

Na coleção *Amores Expressos*, percebemos que três viajantes representam aqueles que veem a felicidade no lar, isto é, no retorno à casa: este é o caso de Anita, Serginho e Sheila. Por sua vez, os que significam o lá, interpretando o local de chegada (o destino) como tempo-espaço de realizações, são em número de três: Cleo, Camila e Fátima. Já os que projetam a satisfação da viagem ao “lado”, ou seja, na possibilidade de viajar com determinada companhia ou reencontrar pessoas próximas, estes estão representados por seis personagens: William, Ruslan, Renato, Ibrahim, Robert (em sua segunda ida à capital turca) e Narelle. Finalmente, o que são lançados na viagem por terceiros, tendo sido expulsos de casa ou recrutados para um trabalho, são em número de três: Andrei, Antônio Fernandes, Robert

(primeira ida à Istambul). Ainda há três viajantes cujas motivações não são claras: Magnus Factor, Iulana e Lucas<sup>183</sup>.

Para aqueles viajantes que visualizam o retorno ao lar como sendo o auge de suas realizações, o destino onde desembarcam se torna secundário, pois ele é instrumentalizado enquanto recurso que irá prover-lhes algumas soluções mágicas capazes de reencantar o cotidiano. Pautadas em oportunidades que lhes aparecem, tais viagens são muitas das vezes intempestivas: as decisões são tomadas normalmente de maneira rápida ou sem muito pensar, aproveitando a oportunidade que o acaso lhes apresenta para partir e, na sequência, voltar para casa com a solução para seus problemas. Sendo assim, mais do que ir, eles querem voltar, trazendo na bagagem suas conquistas que, invariavelmente, acreditam serem capazes de saciar seus desejos e apaziguar suas existências.

Anita, tendo perdido a mãe no parto, entendia que gerar vidas ficcionais seria sua maneira de compensar a ausência materna. Para ela, escrever era sua maneira de trazer algo ao mundo, especificamente refazer a existência de sua mãe:

Lembro de quando comecei a escrever o romance. Queria expressar coisas que não sabia bem o que eram, queria imaginar uma vida em que houvesse uma mãe. Magnólia, minha personagem, tem mãe mas não tem pai. Era o contrário de mim, pelo menos quando comecei a escrever o livro. No fundo, toda essa história [...] era pretexto para imaginar livremente aquela mãe, dar-lhe forma definitiva, que ficaria no papel. Perguntava às minhas amigas sobre a relação delas com suas mães e lia coisas sobre mães e analisava personagens maternos em outros livros para construir aquela ausência na minha vida. Acho que sempre soube disso no íntimo, mas apenas agora, anos depois, ouvindo o texto em espanhol e acompanhando-o no folheto, eu *via* aquilo com clareza. A mãe foi descrita com base nas fotos da minha mãe e agia um pouco conforme as histórias sobre minha mãe que eram contadas pelo meu pai [...]. E hoje eu odiava o livro. Meu pai não existia nele, um fato muito apreciado pelo meu psiquiatra para justificar a culpa corrosiva que se unia à outra suposta culpa inconsciente de ter *assassinado minha mãe* para me dar ataques de pânico do tipo que agora mesmo eu estava tentando evitar (GALERA, 2008, p. 47 e 48).

Posteriormente, mais do que inventar uma mãe na ficção, ela passou a desejar ser a mãe; mas esta troca dos livros pela maternidade não era bem-vista pelos seus próximos, com

---

<sup>183</sup> As quatro possibilidades dão profundidade às “buscas e fugas” que consideramos perpassar todas as motivações às mobilidades e cujo conceito discutimos no capítulo três. No mais, este “lá”, “lar”, “lado” e “lançado” são as categorias que encontramos nestes romances analisados, mas que também não dão conta de abarcar todas as categorias possíveis de motivações para viagem. Por exemplo, poderíamos ter, também, o “livre”, em que o viajante parte sem interesse em um destino específico (quase todos serviriam) e não pretende retornar para casa: a viagem, diferente do “lar”, não seria de reencantamento do cotidiano, pois mais do que resolver problemas, viajar significaria fugir destes distúrbios cotidianos, e assim o viajante evitaria ao máximo retornar, porque sabe que tal atitude ressuscitaria os problemas e a necessidade de confrontá-los (estas são motivações secundárias na primeira ida de Robert à Istambul e saída de Narelle de Auckland). Outras derivações a partir das motivações de “busca e fuga” também poderiam ser encontradas em romances que fogem ao escopo da referida tese.

seus amigos e namorado se recusando a aceitar que ela poderia abandonar a carreira promissora de escritora por uma de dona de casa:

Tudo isso me assustava e eu pretendia usar o tempo do voo para reavivar temporariamente em mim a condição de escritora, algo que já tinha decidido que não era. O problema é que ninguém acreditava. Pensavam que uma menina que ganha um par de prêmios literários mais ou menos importantes aos vinte e cinco anos jamais poderia deixar de escrever, negando-se a compreender que eu já rejeitava aquele livro como essas mães que rejeitam os filhos, ao passo que para mim a percepção era exatamente inversa. A literatura era passado e, num mundo em que mães rejeitam filhos eu não conseguia parar por um instante sequer de pensar em ter um (GALERA, 2008, p. 16).

Anita quer deixar de dar à luz aos livros para conceber um filho: ela quer deixar de recriar no plano ficcional o vínculo materno para experimentá-lo no real. Assim, viajar para o estrangeiro, para longe, seria uma forma de poder realizar seus desejos reprimidos pela sociedade cotidiana, seria uma maneira de trocar o trabalho pela maternidade independente, ou seja, pela mobilidade ela se libertaria dos julgamentos daqueles que a conhecem, com quem convive e que lhe ditam o que é esperado como atitudes positivas e o que é rejeitado como ações negativas:

Houve um momento, uns dois meses atrás, em que vi que tudo estava errado. Foi repentino, como se alguém tivesse acionado um interruptor de luz. O que as pessoas ao meu redor esperavam de mim não tinha nada a ver com o que eu queria, e o que eu queria era visto por elas como capricho ou alucinação passageira. Sentia vontade de abraçar meu pai mas ele estava morto fazia três anos e meio (GALERA, 2008, p. 23).

Viajar para não enlouquecer<sup>184</sup>, para se libertar dos controles sociais que lhe diziam que aquele não era ainda o momento ideal para se tornar mãe (inclusive, era considerado uma moléstia, uma doença e uma enfermidade), que ela deveria privilegiar sua carreira de

---

<sup>184</sup> O estopim para sua decisão final de se estabelecer em Buenos Aires e procurar um amante que a engravidasse veio a partir de uma avalanche de acontecimentos que convergiram e que a levaram, definitivamente, a ultrapassar o portão de embarque do aeroporto: o término – ou o tempo – no relacionamento com Danilo que se recusava a se tornar pai; o suicídio de Alexandra que pulou do nono andar da sacada de seu apartamento; a tentativa fracassada de suicídio de Julie que tomou quinze comprimidos de tranquilizantes com álcool; o convite, o chamado do editor argentino, para participar da Feira do Livro de Buenos Aires para lançar e promover a tradução de seu romance. Com seus pais mortos, seu relacionamento amoroso degradingando e as amigas entrando em surtos existenciais, o que lhe restava era partir, seja literalmente para uma cidade seja metafóricamente em direção à morte (o suicídio). Anita chega a interpretar a vontade de ter um filho como sendo um instinto feminino, que se aguçou depois que parou de tomar pílula anticoncepcional, o que liberou seus hormônios maternos. E seu instinto não caberia em uma sociedade cujas pulsões são distribuídas por doses controladas através de anticoncepcionais, antidepressivos e ansiolíticos, por isso ela precisa de viajar, para conseguir viver sem amarras o seu desejo maternal em um espaço que está para além do controle de seus próximos (namorado e amigas). Ela deseja provar que a maternidade não precisa de consentimento de ninguém, nem mesmo do futuro pai, e que é capaz de ter seu filho considerando o doador do sêmen apenas um macho reprodutor e não um pai. Se Danilo não quer ter filhos, ela procurará um sujeito que julgue geneticamente interessante, classificando os homens pelo potencial paterno; por exemplo, na primeira vez que tem uma conversa informal com José Holden, ela diz como conclusão: “pensei que daria um pai chatíssimo” (GALERA, 2008, p. 67).

escritora, trabalhar e se estabelecer financeiramente para, somente depois, pensar em ter um filho e constituir família.

A viagem para Buenos Aires se torna sua rota de fuga, a solução que apareceu no momento oportuno. Anita comenta que poderia ter ido para qualquer outro lugar, que não era tanto o destino que lhe interessava, mas, sim, sua vontade de sair de São Paulo: “Buenos Aires nunca significou nada para mim e nunca fui muito de viajar, mas naquele momento específico a ideia me parecia estimulante” (GALERA, 2008, p. 24). Ela interpretava a viagem a trabalho como uma via de escape, como comentou: “[...] minha percepção da vida e de todas as pessoas que faziam parte dela estava danificada e um desejo generalizado de fuga me apertou o perito numa noite agitada” (GALERA, 2008, p. 25). Sair, viajar não importa pra onde, engravidar e retornar com um filho, era esta a sua vontade: “o lançamento do livro passaria rápido e depois disso viria o imprevisível, por tempo indeterminado. Relaxei e voltei à fantasia do argentino anônimo que me conquistaria e fertilizaria, dessa vez sem culpa, sem resistência alguma” (GALERA, 2008, p. 31).

E ela encontra esse anônimo na figura de Holden, com quem se envolve e que nutre por ela um interesse também focado no pragmatismo da relação: “era até conveniente que ele precisasse de mim, mesmo que por motivos equivocados, pois eu também precisava dele. Sim, ele servia” (GALERA, 2008, p. 84). E, mais à frente, afirma que estava sendo “[...] movida pelo plano mais egoísta que se pode conceber [...]” (GALERA, 2008, p. 98). Não é amor ou paixão que os une, é um interesse recíproco, em que ambos seriam, após seus desejos saciados, descartados: “eu dificilmente me apegaria a ele, o que era perfeito, já que teria de abandoná-lo em breve” (GALERA, 2008, p. 91). Ou, mais na frente: “Degustei toda a raiva que senti por Holden naquele instante, procurando guardá-la para mais tarde, para quando chegasse a hora de deixá-lo, de tocar minha vida como se ele nunca tivesse existido” (GALERA, 2008, p. 97). Depois dessa fertilização, viria o abandono do homem doador de sêmen e o retorno para casa, mas com um filho no ventre – que seria seu *souvenir*, sua conquista e forma de reencantar a São Paulo de seu cotidiano, indo buscar em Buenos Aires aquilo que lhe era vetado pelos seus próximos.

Logo, engravidar-se de gente e não mais de palavras seria sua forma de se aproximar da mãe pois, como ela disse, quando descobriu que estava grávida de um portenho, “ia passar pelo que minha mãe passou. Eu lhe prestando homenagem. Eu me vingando porque não a tive a meu lado, ainda sem saber muito bem qual era o alvo da vingança. Um neto para você, pai. O neto que você teria. Entendeu agora por que estou aqui?” (GALERA, 2008, p. 140). Por



isso, essa “viagem de engravidamento” representaria a busca do falo, e assim Buenos Aires é a referência paterna:

Tudo o que eu estava pedindo da vida agora era uma família. Mas lá estava eu, sozinha em Buenos Aires, recém-solteira, com dinheiro para umas três semanas, sentindo falta do meu pai num domingo ensolarado em Palermo [...]. Mas as boas intenções de Buenos Aires não estavam bastando. Pensava em meu pai e sentia uma pena terrível dele por ter morrido por uma besteira, por ter sido tão bondoso e desajeitado comigo e por ter passado metade de sua vida me convencendo de que eu não era culpada de nada (GALERA, 2008, p. 55).

Se a escrita na língua materna (portuguesa) é o encontro com a mãe, a viagem e a língua do outro (espanhola) é o encontro com o estranho, com a força masculina que ela pretendia absorver e trazer para São Paulo em seu ventre. Por isso, São Paulo, de onde escapa, é a pulsão de morte, e Buenos Aires, onde desembarca, é a potencialidade da vida a ser fecundada. Buscar essa força vital em um outro lugar, que por acaso foi a capital portenha, e trazê-la em seu ventre para a capital paulista seria sua forma de reencantar o cotidiano.

Serginho, por sua vez, após ficar desempregado, ter se divorciado, a mãe falecida e o filho “roubado” pelos sogros, não vê mais motivos para continuar em Cataguases. Dessa forma, tudo que lhe prendia à sua cidade (esposa, mãe, filho, emprego), e mesmo ao Brasil, ruiu-se e, em um “domingo de manhã”, na mesa de um boteco, comentou “meio impensado [...] que cismava ir embora, ‘Pro estrangeiro’” (RUFATTO, 2009, p. 25), e foi o português proprietário do bar quem recomendou Portugal como local de fartura, de emprego fácil e de enriquecimento, levando Serginho a concluir: “Eu vou é pra Portugal” (RUFFATO, 2009, p. 26). Através de tal resposta intempestiva, vemos, então, que qualquer destino lhe serviria, desde que fosse possível trabalhar e economizar para retornar rico e ostentando para Cataguases, fato comprovado com sua seguinte fala, quando já se encontrava em Lisboa:

Como o salário era bom, retomei os planos de, descontada a *pensão* pra Noemi e pro Pierre, economizar ao máximo pra ir embora logo, comprar umas casas em Cataguases, viver de aluguel, fazendo nada o dia inteiro, subindo e descendo a rua do Comércio, sentar na praça Rui Barbosa pra conversar fiado, jogar porrinha, ver o mulhério desfilar, o povo, ensardinado dentro dos ônibus, respeitoso, seu Sérgio, Boa tarde, seu Sérgio, não, não, Doutor Sérgio, Boa tarde, Doutor Sérgio, quem sabe candidatar a vereador, entrar pro Rotary ou pro Lions, virar gente importante, frequentar o Clube do Remo, aparecer na coluna social do Cataguases, abrir um negócio pro Pierre, um *sacolão*, se ele quisesse, ou então uma *lã-rause*, que parece que está dando dinheiro agora [...] (RUFFATO, 2009, p. 57) [grifos do autor]

A viagem lhe daria recursos financeiros para gabar-se, inclusive o tornaria “doutor”. De brinde, ainda sonhava em se casar com uma mulher europeia, para exibi-la como troféu aos amigos invejosos:

[...] já imaginando nós dois desembarcando, casados, em Cataguases, o povo em roda se empurrando pra avizanhar da gente, “Serginho, caralho, onde arrumou esse monumento?”, e eu, aborrecido por relatar *mais uma vez* a mesma história, “Paixonou comigo, largou tudo pra me acompanhar... Por mim, muita responsabilidade... Mas, fazer o quê?” (RUFFATO, 2009, p. 59) [grifos do autor].

Serginho não estava motivado com Lisboa mas, sim, com o retorno triunfante a Cataguases; para ele, mais do que ir, seria poder voltar rico e com fama para sua cidade, sendo apontado por todos como alguém que foi e retornou bem-sucedido.

E é esta mesma motivação que também empurrou Sheila em direção à Europa, pois ela queria trabalhar para retornar ao Brasil em uma melhor condição financeira.

[...] até que soube, por uma conhecida, de moças *recrutadas* pra Espanha, e a ideia passou a atentar ela, pensar no amanhã, viver uma temporada por lá, juntar dinheiro, voltar, estabelecer em Goiânia, um teto pra morar, um plano de saúde, casar não ‘Que homem nenhum presta’ [...] E cá estou e etc. [...] (RUFFATO, 2009, p. 66) [grifo do autor].

“Serginho”, preciso juntar muito dinheiro porque quero aparecer em Riverlândia por-cima-da-carne-seca, engranada, mandando e desmandando, pra mostrar pros *maiores* “Que sou pessoa decente”, tanto quanto as mulheres de lá, “Até mais”, se bobear, “Porque eu tive que vir pra Europa *fazer a vida*”, sem opção, “E muitas daquelas madames lá enganam os maridos porque são é uma sem-vergonha” (RUFFATO, 2009, p. 69) [grifos do autor].

Sheila é um espelho de Serginho. Desde que saiu de casa, primeiro para Goiânia, depois para Madrid e finalmente Lisboa, ela vislumbrava uma melhoria financeira, o que significava a possibilidade de ingressar no mercado de consumo e ostentar quando retornasse (em visita?) à casa de sua mãe. É nesse mesmo caminho que vai Serginho.

Existe, para ambos, um desejo de status, que é uma alegoria contemporânea e capitalista para o retorno do filho pródigo: Serginho e Sheila, ainda que como na parábola bíblica fossem ambos filhos caçulas indo para o exterior, não saem de casa para gastar uma herança, pelo contrário, eles partem exatamente porque os pais (aqui, no sentido de sociedade que os criou) não conseguem lhes prover o que desejam consumir e, assim, o retorno à casa não é um pedido de compaixão aos seus pais por terem dilapidado suas fortunas, pelo contrário, é para provar que foram capazes de vencer mesmo *sub judice* de um padrasto (a sociedade onde se estabeleceram sozinhos). Nessa versão invertida do filho pródigo, o desejo de Sheila e Serginho é de poder voltar para casa, não para pedir perdão aos pais/sociedade, mas para se vingar deles, a partir do status promovido pelo dinheiro conquistado no exterior.

E, diferentemente do bíblico que sai da casa do pai, os viajantes pródigos do romance partem do lar materno: Sheila fugiu da sua e Serginho morava na casa deixada pela sua mãe após sua morte. Enfim, ambos invertem a parábola: são filhos poupadores (não pródigos) que

visam retornar à casa da mãe (não a do pai). Mas, antes, devem se submeter à autoridade do padrasto, destino onde chegam para trabalhar e enriquecer.

Por sua vez, aqueles viajantes que partem pautados na atração do “lá” dirigem-se para uma localidade que já estava definida como sendo a única possível. Esses personagens, algumas vezes com tempo para preparar a partida, sabem muito bem para onde querem ir e entendem que somente aquele destino poderia preencher determinados vazios existenciais, por isso essas viagens possuem uma elevada carga de subjetividade, em que o sujeito em trânsito busca encontrar nesses locais de chegada uma forma de se posicionar no mundo (em questões de gênero, na história familiar, etc). Ao contrário dos demais que instrumentalizam o local de chegada e os tornam secundários – seja porque valorizam o retorno (lar), as companhias (lado) ou porque foi recrutado (lançado) –, esses desenvolvem um laço de afetividade com tal localidade, pois têm a consciência da importância que os destinos ocupam na construção de suas histórias privadas. Por isso, quem se encontra em tal situação pode até querer voltar para “casa”, mas sabe que, antes, deve submergir na aura do lugar para daí apreender algum significado; e, para tanto, ficam o tempo que for necessário, não estipulando um prazo para o retorno.

No caso do romance *Do fundo do poço se vê a Lua*, os personagens William e Wilson foram construídos a partir de uma infância difícil, com a mãe tendo morrido no parto<sup>185</sup> e, por isso, sendo criados em uma “solidão duplicada pela personalidade múltipla e ao mesmo tempo ausente de nosso pai” (TERRON, 2010, p. 17).

É a partir desse contexto, de uma vida ilhada em casa e compartilhada somente entre os dois irmãos, que conseguimos melhor compreender a personalidade de ambos, resumida na frase constantemente repetida ao longo do livro: “Para sempre William e Wilson – nunca mais William e Wilson”, complementada pela observação de Cleo – “Não é assim que era pra ser? Para sempre? Ou nunca mais?” (TERRON, 2010, p. 71). Neste jogo do duplo, de irmãos univitelinos, logo, do mesmo sexo, Wilson (Cleo) anseia o “nunca mais”, enquanto William deseja o “para sempre”.

Wilson/Cleo, em seu “nunca mais”, o que desejava era poder se libertar da duplicidade que inviabilizava sua individualidade, principalmente a sexual. Sobre a infância, quando seu pai lhes vestia com roupas idênticas, ela disse: “vestir-me da mesma maneira que

---

<sup>185</sup> São as constantes perdas que norteiam a vida de William e Wilson, pois antes mesmo desta morte da mãe no parto, houve uma anterior e ocorrida no interior do próprio ventre materno, quando o embrião se dividiu e se constituiu em dois seres independentes: “[...] então nos partimos em dois outros zigotos iguaizinhos, uma dupla tardia de embriões melancólicos [...]” (TERRON, 2010, p. 18). Portanto, a nostalgia da separação já estava contida no próprio útero, antes do próprio parto.

William era algo que sempre provocou em mim desejos parricidas” (TERRON, 2010, p. 141). Ou, mais na frente: “a semelhança conjugada de uma cama dupla era a representação máxima de nossa desgraça siamesa, que eu procurava sem sucesso diferenciar colando fotos de Liz Taylor recortadas de revistas no espaldar” (TERRON, 2010, p. 145). Ele não queria ter um gêmeo idêntico, pelo contrário, gostaria de ter sofrido uma mutação no cromossomo para, assim, ter vindo ao mundo já mulher, formando um par mais harmônico com seu irmão. É no momento do parto, ao perceber serem dois Adãos, que ela resolveu

[...] não aceitar a sina genética de ser duas pessoas com um só corpo ou uma só pessoa com dois corpos idênticos [...]. É incrível como agora isso tem pouca importância, mas naquela fração de segundo em que nós dois abrimos os olhos pela primeira vez e enxergamos um ao outro através da placenta, eu teria dado uma costela para nascer diferente (TERRON, 2010, p. 19 e 20).

Sair de perto, se afastar do irmão, seria a forma de afirmar sua personalidade única, expressa pela alegoria do Professor Langevin e do seu Paradoxo dos Gêmeos:

Cumprindo a risca o enunciado do Paradoxo de Langevin, eu desejava ao máximo ser o irmão gêmeo escolhido para pilotar a nave espacial à velocidade da luz em direção a galáxias muitíssimo distantes de todo aquele pesadelo masculino e paternal no qual eu me afogava. Meu plano era escapar de minha catástrofe íntima [...] (TERRON, 2010, p. 79).

Ela “precisava desertar do bunker dos homens” (TERRON, 2010, p. 88), pois não aguentava mais se ver como espelho de seu irmão, e a ideia de sair de casa sempre lhe pareceu uma solução, que acabou se concretizando da forma mais trágica possível: a inundação do Monumental Teatro Massachusetts, que levou à morte do pai, à amnésia e aos desencontros com William, obrigando-lhe a uma vida solitária e desmemoriada.

Após esse incidente, sem nenhuma referência de casa e mesmo tendo esquecido que havia um irmão gêmeo, Cleo começou a idealizar sua viagem ao Egito como sendo o final triunfante no seu processo de transição de gênero. As terras dos faraós estariam vinculadas à legitimação de seu corpo e de seu nome, e não poderia realizar tão ritual de feminilização em nenhum outro destino:

O otimismo fez com que eu começasse a acalentar a ideia de uma grande viagem. Numa tarde de folga, ao chupar mais de trinta balas Soft de abacaxi (minha boca chegou a ficar ácida e a língua toda amarela), cheguei à conclusão de que não podia viajar a outro lugar senão ao Egito. Foi então que decidi que eu testaria minha feminilidade em sua forma definitiva às margens do Nilo. Eu prosseguia com minhas dosagens hormonais e chegara a aplicar alguns miligramas de silicone em certas partes do corpo que, digamos, ainda careciam de tridimensionalidade. Pelo que eu tinha visto no filme *Cleópatra* e nos filmes de Mohamed Karim, o Egito era o lugar ideal para uma mulher explorar toda a sua energia vital. Além disso, não havia outro lugar no Universo onde Cleópatra mais devesse estar do que em seu Egito natal. A rainha devia regressar ao lar (TERRON, 2010, p. 180).

Eu sonhava com uma futura viagem e com o furor que a majestade de minha beleza causaria entre os plebeus egípcios. Não aguentava mais esperar a viagem que comprovaria definitivamente minha transformação em mulher (TERRON, 2010, p. 182).

Por isso, se tal viagem fecharia um ciclo de transformações, sendo o ritual final que colocaria à prova sua feminilidade, ela só poderia ocorrer após a operação de redesignificação sexual, cirurgia paga com o dinheiro que juntou trabalhando em seu salão de beleza nomeado “Alexandria”:

Dois meses depois, ao apresentar ao setor de imigração do Aeroporto Internacional do Cairo o passaporte com o nome que pretendia usar para o resto de minha vida e que havia sido recém-oficializado por meios nem um pouco oficiais, o funcionário titubeou só um momento para logo providenciar o carimbo de entrada, devolvendo-o junto de um grunhido sussurrado repleto de interesse.

- Welcome home – ele disse, riscando com a unha curva do mindinho o nome estampado no documento ao lado de minha fotografia. – Por onde Sua Alteza andou esse tempo todo? – E então passou a língua na fissura que exibia entre os incisivos da frente e escancarou um sorriso amarelo.

Aquele foi meu primeiro contato com a galanteria egípcia (TERRON, 2010, p. 189).

Em sua auto-consagração como rainha do Egito, e na forma como é recebida pelo próprio agente da imigração, Cleo não se vê visitando pela primeira vez a terra dos faraós: para ela é um retorno à casa para ocupar seu lugar na linhagem real, colocando-se como Cleópatra VIII e filha de três versões da Cleópatra VII: a histórica, a da Elizabeth Taylor no cinema e aquela que a gerou – “[...] e na sua visão eu tenho o rosto de mamãe e o de Liz Taylor e também o de Cleópatra, todas de uma vez<sup>186</sup>” (TERRON, 2010, p. 66).

Cleo é, assim, “uma rainha tão exilada a ponto de ter nascido com outro sexo” (TERRON, 2010, p. 198), e sua viagem ao Egito é a forma que encontra para voltar / sair do

---

<sup>186</sup> Wilson se batizou como Cleo em homenagem à sua mãe. Assim, ela adotou o nome materno, mesmo não tendo certeza de que era este, de fato, seu real nome, pois vivendo na clandestinidade do período militar ela chegou a ter diversos codinomes. A mãe, que não conheceu, torna-se sua mentora espiritual nesse processo de descoberta da feminilidade: além do nome, é no guarda-roupa materno, esquecido em um cômodo da casa desde a sua morte, que ela entrará no arquivo feminino da família, o que a levará a descobrir as vestimentas, as maquiagens e, principalmente, a fita em VHS do filme Cleópatra, com Elizabeth Taylor. Este filme lhe deu profundidade significativa para o nome Cleópatra que adotou e, mais, lhe ofereceu um modelo de personalidade histórico-glamorosa ao qual se apoiar para se moldar enquanto mulher. A atriz hollywoodiana passa a ser percebida por Cleo como sendo sua mentora, a sua fada madrinha neste processo de feminilização, sendo “reinventada na forma luminosa de Elizabeth Taylor” (TERRON, 2010, p. 41). Mais adiante, ela reforça esse vínculo de mentora para, em um momento posterior, começar a problematizá-lo: “agora tenho dúvidas se Liz Taylor e a sua volubilidade amorosa tão aguçada atendem ao meu ideal romântico de existência. Eu quero um amor perfeito” (TERRON, 2010, p. 113). Assim, sai Elizabeth Taylor, demasiadamente humana com seus problemas amorosos, e fica somente Cleópatra, a referência de feminilidade a ser copiada. E, na construção desta sua referencialidade feminina, Tahia Carioca se juntaria à Cleópatra: “Tahia Carioca, uma dançarina do ventre que fez muito sucesso na época de ouro do cinema egípcio. Achei-a esplendorosa, mas fiquei ainda mais impressionada pela dança do ventre [...]. Acho que Tahia Carioca será a minha maior professora, depois de Liz Taylor. Enfim, uma Cleópatra egípcia de verdade. Afinal, tenho o modelo ideal de mulher a ser seguida” (TERRON, 2010, p. 121). Logo, percebemos que sua percepção do “ser” mulher é moldada pela feminilidade egípcia da sedução.

exílio sexual que teve início no parto, “[...] reintegrando-me em definitivo à linhagem ptolomaica de meus antepassados bastardos” (TERRON, 2010, p. 95). Mais do que ir, ela estaria, pois, retornando ao seu país e, por referência, ao seu sexo feminino, corrigindo o erro do parto que lhe fez nascer em um corpo de homem.

A motivação de Cleo não é o Cairo mas, sim, Alexandria, terra de sua “padroeira”. É para lá que ela se dirige, fazendo somente uma conexão para chegar à terra de Cleópatra VII: “minha ideia era conhecer o lugar onde se dera a vida e a obra de minha santa padroeira e pôr à prova o resultado da cirurgia numa praia vizinha ao Paraíso [...]. Sem saber por que, eu rezava para me deparar com a coluna de Pompeu ainda de pé” (TERRON, 2010, p. 193). Nessa simbologia inconsciente, o monumento histórico se torna uma metáfora para o falo e a penetração, legitimando sua feminilidade a partir da vagina recém-conquistada:

Quase tive um ataque de nervos ao me deparar com a coluna de Pompeu. A sensação de pisar o chão que Cleópatra VII pisara, mesmo que fosse com um atraso de dois mil anos, foi equivalente à de um show pirotécnico nos miolos. Parecia que eu era Liz Taylor em pessoa ou então Cleo VIII à espera de ser coroada. Fogos de artifício coloriam o céu de verdade (TERRON, 2010, p. 206).

Se, no início, Cleo em direção a Alexandria só passou pelo aeroporto do Cairo, sua chegada oficial à capital egípcia se daria pela estação Ramsés, quando desembarcou retornando da cidade de Cleópatra VII:

No Cairo, depois de o trem chegar à estação Ramsés, prossegui com minha peregrinação debaixo do sol e caminhei completamente desorientada pelas ruas do centro da cidade, ainda remoendo as lembranças que me vinham aos borbotões. Eu não fazia nenhuma ideia para onde estava indo, mas de uma hora para outra adquirira a percepção de que aquilo – caminhar sem sentido – era o próprio sentido da minha vida (TERRON, 2010, p. 216).

Nesta chegada desorientada, ela acabou se deparando com um cinema que exibia filmes de Tahia Carioca, uma de suas “padroeiras” egípcias: “pouco antes de sair da sala escura e ser quase desintegrada pela luz solar, eu já resolvera dar outra chance ao Egito” (TERRON, 2010, p. 218). Então, foi no Cairo que ela aprendeu a dança do ventre, se hospedou durante vinte anos no Hotel Odeon, tornou-se dançarina famosa e se envolveu com Hosni El Ashmony.

E foi também no Cairo que ela renasceu: “meu primeiro nascimento foi em São Paulo, em janeiro de 1967. E a segunda vez foi na África, no Egito, na cidade do Cairo, a Mãe do Mundo e, mais precisamente, no palco do Club Palmyra, quase quarenta anos depois” (TERRON, 2010, p. 20). Vemos, então, que seu renascimento não ocorre nem com a operação de redesignificação sexual nem quando se nomeia no feminino como Cleo, mas, sim, a partir

da viagem e estabelecimento na capital egípcia. Lá, tem fim seu exílio no corpo masculino, pois a cidade lhe oferece o sopro divino para um *ecce femina*, inculcando-lhe a alma feminina.

Enfim, Cleo só poderia ter viajado para o Egito, porque somente lá que seu corpo de mulher já modelado no Brasil seria ocupado por uma alma feminina. No Egito ela se fecunda e se faz nascer mulher, sendo, então, uma metáfora hemarfródita que uniria o simbolismo do pai e de sua mãe que nunca conheceu, mas cujo codinome adotou e legitimou como seu nome próprio: em Alexandria, destino fálico, ela se fecundou enquanto mulher para, em seguida, renascer no Cairo, capital egípcia conhecida como “a mãe de todas as cidades”.

Camila também vê em Havana o único local possível para sua viagem, pois o que ela pretendia era gravar um documentário sobre a vida em Cuba. E desde a primeira vez que havia ido à ilha de Fidel, para um curso sobre cinema, nutria vontade de alguma vez lá retornar:

Eu devia ter adivinhado que aquilo ia acontecer. Uns dois anos antes, nas férias da faculdade, Camila tinha feito um curso de verão em San Antonio de Los Baños, algo a ver com documentários, cinema de não ficção. Ela se entusiasmou, voltou para São Paulo, conseguiu material de pesquisa, montou um grupo de estudos, formou-se com um curta sobre catadores de papelão que a avaliadora classificou como “delicado e arrebatador”. Não era surpresa nenhuma que agora, recém-liberta das amarras universitárias, Camila quisesse voltar à ilha que abriu seus olhos para as maravilhas da cinematografia documental e fazer lá sua estreia em longas-metragens (MATTOSO, 2011, p. 08).

Sua viagem é um retorno, agora com o intuito de investir nas filmagens que captariam a “alma cubana”, algo, obviamente, impossível de ser realizado em um outro destino. Não poderia, por conseguinte, viajar para outro local, pois era para lá que já idealizava voltar quando ainda cursava faculdade. Por isso, o documentário a ser gravado em Cuba constituiria, também, um encerramento da graduação e um ritual de passagem à fase adulta e profissional.

No mais, de acordo com Renato, a família de Camila “era equilibrada, tudo exalava civilidade e bom gosto [...]. Só Camila, com seu entusiasmo, era capaz de bagunçar o ambiente. Sua impulsividade era uma resposta à polidez dos pais” (MATTOSO, 2011, p. 83). Como já mencionamos, Camila e Narelle são as únicas personagens analisadas que possuem pais casados e vivos (ainda que ambas não morassem mais com eles). Tendo em vista essa característica, percebemos como Renato opõe a filha aos seus pais, sua espontaneidade sendo uma forma de fugir das referências paternas. No entanto, se em um primeiro momento poderíamos pensar que a viagem de Camila seria uma forma de reafirmar esta individualidade, por outro, nos perguntaríamos se seu intuito de produzir um documentário

intelectualizado<sup>187</sup> não a colocaria próxima destas referências paternas, pois seus pais “eram viajados, lidos, vividos, analisados [...]” (MATTOSO, 2011, p. 83). E, com isso, a viagem, mais do que de distanciamento seria de aproximação e de legitimação de um parentesco.

Por seu turno, Fátima é motivada por um turismo de raiz, ou seja, a sua vontade de ir a Istambul era vinculada à necessidade de reconhecer a terra de sua família, de seu pai que tanto lhe falou da sua cidade-natal. São as memórias paternas que a fazem partir, como ela diz a Robert:

“Enquanto eu não viesse, não poderia dizer que conhecia toda a minha história”.

“E agora?”

“Também não. Não dá para conhecer todos os detalhes de uma história. Mas pelo menos posso dizer que estou conhecendo uma cidade que faz parte dela” (BETTEGA, 2013, p. 85).

Fátima comentou: “quero só entender umas coisas” (BETTEGA, 2013, p. 94), e essa compreensão estava direcionado para a capital turca, terra de seus antepassados. Por isso, ela estaria, simbolicamente, retornando à casa de sua família, e sem pressa para voltar ao Brasil, pois pretendia ficar o tempo que fosse necessário para descobrir qual era o seu lugar na sua história familiar – por exemplo, quando Robert lhe perguntou quanto tempo ela ficaria na Turquia, ouviu como resposta um “depende” (BETTEGA, 2013, p. 86). Sendo um “turismo de raiz”, essa viagem só poderia estar atrelada a uma determinada territorialidade, que no caso dela era Istambul.

Nada podemos afirmar a respeito das relações de Fátima com sua mãe, pois essa nunca é mencionada (embora o silêncio também insinue algo). De qualquer maneira, ela vinculou sua viagem à linhagem feminina do lado paterno, uma vez que seria lá que descobriria as histórias de morte da avó e da tia (mãe e irmã de seu pai), inclusive tentando performaticamente replicar tais mortes para, assim, ingressar definitivamente nesta genealogia familiar e feminina.

Sobre aqueles que viajam acompanhando ou com o intuito de reencontrar alguém, a projeção da felicidade está “ao lado”, ou seja, o viajante nutre dependência sentimental por uma pessoa, um(a) companheiro(a), seja este(a) namorado(a), filho(a), irmã(o), mãe/pai etc. Se esse parte, resta ao outro acompanhá-lo, segui-lo ou reencontrá-lo (mesmo que seja simbolicamente) no destino: a temporalidade não importa – alguns viajam juntos, outros

---

<sup>187</sup> Em discussão com Renato, ele constantemente denunciava seus chavões intelectuais: “a referência ao instrumento de trabalho animou um contra-ataque. Antes que eu pudesse continuar, Camila retomou o blá-blá-blá teórico com o qual costumava se proteger. Eu conhecia a estratégia. As palavras-chaves estavam todas lá. A autorreferencialidade. A porosidade do gênero documental. A encenação da verdade. A verdade da encenação. Intensidade, mergulho, a necessidade de viver para filmar, de explorar até o limite os mecanismos de representação” (MATTOSO, 2011, p. 38).



embarcam em momentos diferentes –, pois o primordial é estar físico-emocionalmente próximo deste outro desejado. E tal qual os viajantes que desejam o retorno ao lar, estes também veem o destino como sendo secundário, pois o que lhes importa são as companhias que terão nessa jornada e, assim, eles estariam aptos a irem para onde estes também fossem. Nesses convites para partidas, é o tempo do outro que prevalece sobre o do acompanhante, por isso, este pode até desejar o retorno (assim como alguns resistem a embarcar), mas não cabe a ele estipular os prazos.

Se, como dissemos anteriormente, Wilson (agora Cleo), sempre desejou o “nunca mais”, William ansiava o “para sempre”: “era sempre assim, na cabeça dura de William. Éramos só nós dois e mais ninguém. Era para sempre William e Wilson, para sempre ou nunca mais” (TERRON, 2010, p. 89). William não conseguia ver a si e o seu irmão como sujeitos descolados, com individualidades próprias, ou seja, os dois ocupavam “o mesmo corpo indivisível no mundo. Era o que pensava William, pelo menos” (TERRON, 2010, p. 89). E, por isso, ele se tornou a sombra<sup>188</sup> de Wilson, aquele que estava sempre à espreita, até realmente perder seus rastros após o incidente de inundação do Monumental Teatro Massachusetts, reencontrando seus sinais somente vinte anos depois, através do postal enviado por Cleo quando ela começou a se lembrar da existência desse irmão gêmeo.

Portanto, William parte para o Cairo em busca da seu irmão-gêmeo, que depois descobriria que se chamava Cleo<sup>189</sup>. Sua motivação para viajar foi o tal postal enviado por Wilson/Cleo com um pedido para que ele fosse com urgência ao seu encontro:

---

<sup>188</sup> É recorrente a associação de William como sendo a sombra do irmão gêmeo: “como sempre, William permanecia quieto logo atrás de mim, assentindo em silêncio do jeito que somente sombras costuma fazer” (TERRON, 2010, p. 74). Mais na frente: “atrás de meu rabo vinham serpenteando William e seu mau humor masculino” (TERRON, 2010, p. 81). E continuando suas divagações: “Demolições, aquela parecia ser a especialidade de meu irmão e o que de melhor ele sabia fazer. Talvez fosse a única coisa que soubesse fazer então, para falar a verdade, além de me seguir feito uma sombra” (TERRON, 2010, p. 82). Cleo também menciona que “[...] eu era o Sol em cuja órbita William girava feito uma varejeira atordoada pela luz” (TERRON, 2010, p. 89). Posteriormente, já no Egito, ela veria no andar manco de William uma referência à sua ausência para sustentá-lo: “há algo de manco em William, algum membro parece lhe fazer falta, e ao andar ele dá a impressão de sentir-se tão incompleto quanto infeliz [...]. Faz-lhe falta sua sombra [...]. William se arrasta como uma lagartixa separada abruptamente de sua cauda alguns momentos antes de que principie a renascer” (TERRON, 2010, p. 123).

<sup>189</sup> É no Egito que ele descobriria a redesignificação sexual do irmão, agora a transexual Cleo. Quando perguntou a Madame Mervat sobre o irmão, vemos o seu desconhecimento a respeito dessa nova realidade: “- A senhora sabe onde está o meu irmão Wilson? – ele diz, enquanto artigos se perdem, engasgados na sua garganta, sem entender que não existe mais Wilson algum, que há mais de vinte anos esse nome não badala os sinos de minhas amígdalas nem ressoa nos tímpanos de meus amigos, pobre Wilson, e insiste mais uma vez. – A senhora sabe onde está Wilson? – ele diz de novo. – A senhora sabe? – só uma vez mais, e sua voz é interrompida por um soluço: - A senhora...” (TERRON, 2010, p. 61).

De um lado, a imagem de Elizabeth Taylor vestida a caráter enquanto filmava Cleópatra. Do outro, o endereço e uma constatação.

William,  
Acho que afinal me lembrei de tudo.  
Com amor,

xxx

PS. Venha com urgência ao meu encontro –  
Odeon Palace Hotel, rua Abdel Hamid Said, no. 6, Cairo, Egito.

(TERRON, 2010, p. 13)

William vai pro Egito “atraído como um asteroide por seu irmão gêmeo, por sua sombra longamente desaparecida” (TERRON, 2010, p. 28). Depois de anos sem nenhuma informação a respeito de seu paradeiro, ele agiu rapidamente e por impulso quando recebeu algum sinal de sua localização: “havia muito que não se decidia por algo assim, de maneira tão impensada” (TERRON, 2010, p. 55).

No paradoxo de Langevin dos irmãos gêmeos, Cleo foi aquela que partiu para seu destino, enquanto William manteve-se preso à casa onde ambos cresceram, e só o seu chamado foi capaz de colocá-lo em marcha. Todavia, podemos mesmo suspeitar que William via o irmão gêmeo, que desde a infância se fantasiava de Cleópatra, como uma referência materna e, confusamente, uma amante que ele devia manter por perto: Cleo sempre posicionou seu irmão como sendo seu Marco Antônio, inclusive casaram-se em uma brincadeira infantil:

- Nós vamos *casar*?  
- Vamos, sim. É isso que Cleópatra e Marco Antônio fazem. Eles se casam.  
- Mas... Wilson?  
- Oi?  
- O papai não vai ficar bravo se a gente se casar um *contra* o outro?  
- Rá. O jeito certo de falar é *com* o outro. E o casamento é de mentirinha, William.  
[...]  
Para sempre William e Wilson (TERRON, 2010, p. 45).

Ambos se constituíram como primeiro par amoroso, sendo ele a primeira idealização do Marco Antônio de Cleópatra. Inclusive, quando William encontrou seu irmão, ainda inconsciente no hospital após a inundação e vestido de Cleópatra, ele disse para o plantonista “que se chamava Marco Antônio” (TERRON, 2010, p. 115). E essa leitura incestuosa ainda poderia ser corroborada quando nos recordamos que a própria Cleópatra histórica nasceu de um incesto, algo recorrente na dinastia ptolomaica.

William é o Marco Antônio, o que vai atrás de Cleópatra no Egito. Como sombra e amante, ele iria para qualquer outro destino que ela estivesse e o chamasse. Por isso, se para Cleo o Cairo era inevitável como destino de viagem, para William o destino era a própria irmã, não importando onde ela estivesse.

Por sua vez, em uma primeira leitura, podemos compreender que Ruslan estaria mais adequado ao estilo daqueles expulsos de casa por causa da guerra em Grózni; e, sendo este o caso, qualquer destino que lhe permitisse estar a salvo serviria. No entanto, sabemos que sua partida não é tão sem direção pois, desde o início e sem seu conhecimento, sua avó Zainap estava orquestrando sua ida para São Petersburgo.

Ruslan é um sujeito que se move pelas vontades alheias, nunca a dele. Ele é o tempo todo levado pela avó, que arquiteta todo o plano de saída de Grózni e, posteriormente, de entrada e de saída subornadas do campo de refugiados na Inguchétia. Uma vez que a avó morreu em tal campo<sup>190</sup>, confessando-lhe um segredo, de que sua mãe estava viva em São Petersburgo, sua motivação passou a ser encontrar a sua genitora, ser aceito por ela. Assim, mesmo sendo forçado a partir, fugindo da guerra, ele ainda conseguiu encontrar algo que o vinculasse emocionalmente a São Petersburgo.

Foi necessário que a avó morresse para que ele decidisse partir, mas também foi necessário que sua mãe renascesse/ressuscitasse em São Petersburgo para que ele decidisse continuar a jornada solitária em busca desse vínculo materno e, ao mesmo tempo, de fuga da guerra. Como lhe disse sua avó: “pior do que saber da morte de alguém é não saber. Não vou durar muito. Mas você não está sozinho. Tem mais alguém no mundo além de mim. Aqui está o endereço, se algum dia você decidir procurá-la” (CARVALHO, 2009, p. 45). Aqui, vemos uma gradação da possibilidade de vida: Grózni, seu local de partida, se tornou associado à morte pela guerra, já o campo de refugiados na Inguchétia apareceu como uma sobrevivência, enquanto São Petersburgo, pela possibilidade de reencontrar a mãe, se assemelhava à vida e a uma volta simbólica ao útero materno. Por isso, a antiga Leningrado lhe reserva um valor afetivo, um local de encontro com a sua história particular e que não poderia ocorrer em nenhum outro destino, porque era lá, e somente lá, que sua mãe se encontrava<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Zainap apresentava-lhe em “conta-gotas” suas estratégias para que, assim, ele não resistisse a esta força que o manipulava para lhe salvar. Aliás, poderíamos mesmo no indagar se ela não se matou porque sabia que o neto precisava se libertar de sua presença antes de continuar sua jornada: “como ela esperava, Ruslan se recusava a deixá-la voltar sozinha para Grózni. Diz que irá aonde ela for. Zainap escuta o neto, calada. Tem tudo planejado. Duas semanas depois, seu corpo será encontrado a três quilômetros do campo” (CARVALHO, 2009, p.46). O verbo “será”, o futuro, é bastante significativo desta premeditação.

<sup>191</sup> É fato que Ruslan também poderia se enquadrar na categoria “lançado”, já que ele foi expulso de casa pela guerra que lhe impôs a mobilidade e, posteriormente, sua avó articulou sua ida para São Petersburgo, chegando supostamente a se matar para lançá-lo nesta viagem de reencontro com a mãe. Todavia, a partir da morte de Zainap e ainda no campo de refugiado, ele poderia ter escolhido outros destinos, inclusive houve a possibilidade de retornar sozinho para Grózni, mas mesmo assim ele optou por São Petersburgo como sendo o único local sentimentalmente possível; por isso o inserimos entre os viajantes que veem no “lado” o potencial de realização. Enfim, mesmo tendo sido levado, pela guerra e pela avó, houve um momento de escolha, quando ele optou pelo caminho que projetava uma felicidade ao lado de sua mãe.

Para Renato, o convite de ida a Cuba veio através de Camila. Ele, levando uma vida rotineira e que considerava segura em São Paulo, nunca teve interesse em visitar Havana, até que “Camila botou o dedo sobre meus lábios, como se eu fosse uma criança, e me convidou para ir a Cuba com ela” (MATTOSO, 2011, p. 08):

Ela insistiu, não, sério, escuta, andei tendo umas ideias, lembra do projeto do meu filme? E começou a dizer que já tinha pensado em tudo, que lá era genial, que ela conhecia um pessoal que podia arrumar hospedagem barata, que a gente ficava uns dois meses e de repente eu até fazia um curso, uma especialização, sei lá meu, vê pelo lado da aventura. Você não vive reclamando que a vida é um marasmo? (MATTOSO, 2011, p. 08).

Camila foi aquela que orquestrou a viagem, que impulsionou a partida e tramou a logística, chegando mesmo a idealizar propostas para Renato ocupar seu tempo enquanto eles estivessem em Havana: ela trabalharia no filme enquanto, ele, poderia fazer um curso (vemos, porém, que é apenas uma sugestão, pois o certo é que enquanto Camila já parte com um objetivo, Renato teria uma única função imediata: acompanhá-la). E é tal vontade de ficar próximo da namorada que o faz optar pela jornada:

[...] encarei o fato inapelável: se quisesse continuar com ela, teria de acompanhá-la a Havana. Resisti. Disse que essas coisas não funcionam assim, que uma decisão dessa não se toma de uma hora para a outra. Ela alegou que já tinha me falado sobre o projeto, que agora a chance tinha aparecido e não dava para deixar passar. Eu não sabia o que dizer. Me sentia egoísta por não apoiá-la, covarde por não ser capaz de dizer isso a ela, irritado por ter que levar tanta coisa em consideração, por não poder simplesmente deixar Camila ir embora ou – o que teria sido perfeito – acorrentá-la dentro do quarto e proibi-la de sair de casa (MATTOSO, 2011, p. 13).

Renato Polidoro decidiu viajar como forma de se afastar da opressão paterna e, simultaneamente, de se aproximar da namorada, uma referência feminina que nunca teve, posto que sua mãe havia falecido quando ele era bebê. Sendo filho único, a relação com seu pai era conturbada, já que ele era autoritário e crítico, fazendo Renato afirmar que “passei a infância inteira me contorcendo para conseguir sua aprovação” (MATTOSO, 2011, p. 09). Formado em odontologia, dividia o consultório com seu pai, ainda que “ninguém em sua consciência escolhia trabalhar com o próprio pai” (MATTOSO, 2011, p. 07). Sendo um sujeito dedicado ao trabalho, todavia, “nunca recebi um elogio” (MATTOSO, 2011, p. 10), mas também não conseguia se livrar da autoridade paterna, e por mais que se sentisse sufocado pela relação, ele continuava constantemente buscando sua aprovação.

Percebemos que a obra constitui categorias binárias para a compreensão dos personagens: se o pai é o problema opressor de Renato, Camila surge como o sopro de vento libertador. Se ele pesa a vida de Renato, ela lhe traz leveza e impulsividade: “uma coisa eu

precisava admitir: Camila era coerente [...]. Ela só fazia o que queria” (MATTOSO, 2011, p. 31). Para ela, o prazer individual deveria prevalecer sobre as responsabilidades assumidas, como insinua na conversa com Renato: “[Camila] perguntou se eu nunca tinha pensado em largar o consultório. Penso todo dia, respondi, ao que ela retrucou: - Então larga, ué” (MATTOSO, 2011, p. 07). Se seu pai lhe oprimia e desdenhava, Camila, a potência libertadora, fazia-lhe sentir-se valorizado: “eu nunca tinha sido tão importante para alguém. Nunca tinha sido encarado com tanta intensidade [...]. Acho que era isso: Camila me fazia visível<sup>192</sup>” (MATTOSO, 2011, p. 10).

Por tudo isso, não é Cuba que interessa Renato, mas a possibilidade de continuar perto da namorada; como ele disse, “sua decisão estava tomada e eu que decidisse se queria ficar com ela ou não” (MATTOSO, 2011, p. 20). Não havia negociação para ficarem, ele não podia lutar contra, afinal, tudo que ela desejava, realizava: “eu sabia que se Camila dizia que queria ir, era porque ia” (MATTOSO, 2011, p. 08). Logo, ir como sombra de Camila seria a única forma de mantê-la por perto e continuar o relacionamento. Era, então, uma viagem de dependência<sup>193</sup>, em que ele vai ao lado (melhor, atrás) desta referência feminina na sua vida.

Já Ibrahim, quando ainda era criança, migrou para o Brasil acompanhando o seu pai<sup>194</sup>, e quando retornou a Istambul, anos após ter se estabelecido em Porto Alegre, foi devido ao chamado da filha.

[...] quando então acabaste cedendo ao apelo de tua filha de uma maneira que te resume bem, eu vou, mas você me promete que depois passamos uns dias em Paris, tu disseste a Fátima, tá bem, pai, tá bem, a gente passa uns dias em Paris, mas você não acha que pode ser interessante fazer essa viagem?, a gente não está falando de simples turismo, não é?, e essa era a tua filha te falando como se fosse tu o filho, a criança que precisa de uma contrapartida para fazer o que não quer ou tem medo de fazê-lo (BETTEGA, 2013, p. 21).

<sup>192</sup> Simbólico desta oposição entre pai e namorada, é a forma como Renato a conhece: Camila, precisando de um consultório para gravar uma cena de um curta metragem que produzia, acabou se servindo daquele que Renato compartilhava com seu pai. Assim, ela invadiu o espaço da autoridade paterna da opressão e do tédio; ao mesmo tempo, ela instaurou a feminilidade no espaço da relação pai-filho.

<sup>193</sup> Podemos concluir tais fatos a partir das falas de Renato. Todavia, não podemos nos esquecer que o romance é narrado por ele, e este seria seu ponto de vista. Por exemplo, em uma discussão com Camila, quando ele lhe diz “- É injusto você me dizer isso. Eu renunciei a tanta coisa...”, ela lhe responde: “- Vamos começar do começo. Você veio porque quis, tá lembrado? Eu convidei, você aceitou. Até achei que tinha te feito um favor. Não era você que queria se livrar do escroto do seu pai?” (MATTOSO, 2011, p. 41). Para ele, a viagem era para não perdê-la, enquanto, para ela, Renato viajava para se livrar da submissão paterna. Mas, na verdade, em Cuba ele só substituiu uma subordinação pela outra: não mais do sr. Polidoro, que ficou em São Paulo, mas aquela de Camila, sua namorada e companheira de viagem.

<sup>194</sup> Tudo indica que o motivo que fez com que seu pai viesse para o Brasil tenha a ver com a vontade de se afastar da cidade onde morreu sua esposa e filha. Desconhecemos as motivações que o levaram a escolher o Brasil como destino.

O viajante resiste, ele não quer partir, mas acaba se dobrando à vontade da filha. E neste desejo da não-partida, chega a barganhar um destino pelo outro: sua ida à Istambul, para encontrá-la, estava condicionada a também passarem alguns dias em Paris. Existe, então, uma negociação para que a sua viagem ocorresse, em que o desconforto de estar na capital turca seria recompensado pelos prazeres parisienses.

Ibrahim só viajou por insistência de sua filha, não era nem uma vontade de retornar ao passado nem de reviver a sua terra-natal: “[...] pensares no que te espera nessa tua volta a Istambul após uma ausência que se não fosse Fátima insistir tanto ainda se estenderia por muito tempo [...]” (BETTEGA, 2013, p. 21). Essa viagem nem parece ter muito a ver com uma aproximação da mãe falecida (embora acabasse descobrindo como ela veio a morrer). Talvez, de maneira inconsciente, ao ir ao encontro da filha ele estivesse, na realidade, indo em direção à sua irmã cuja existência desconhecia:

Que minha mãe já era morta quando fomos para o Brasil, isso eu já sabia. De alguma forma eu sabia. Lembrava ou me fizeram acreditar, ou eu próprio fui me dizendo isso ao longo dos anos. O que eu não sabia era que ela tinha morrido naquele incêndio. E sobretudo que junto com ela estava a sua filha, essa irmã que eu simplesmente apaguei da memória [...]. Agora me dou conta que se eu não esquecesse algumas coisas teria sido difícil, ou mesmo impossível, continuar (BETTEGA, 2013, p. 244).

Não bastando a existência de sua irmã ter lhe sido revelada, é ainda Fátima quem diz: “a menina era incrivelmente parecida comigo” (BETTEGA, 2013, p. 119):

se não fosse pelo fato de eu nunca ter estado antes em Istambul, e pela época que a foto denuncia, eu poderia até dizer que aquela menina era eu. Quando mostrei a foto para ele, ele se reconheceu logo como o menino de calça curta e reconheceu também seu pai na figura do homem ao centro, mas não soube dizer quem era a menina (BETTEGA, 2013, p. 120).

Por isso, ir a Istambul através do convite da filha poderia ser penoso (tanto que ele barganhou uma estada em Paris), pois era a forma de atender a um chamado inconsciente da sua irmã morta, indo ao encontro e reconhecimento de sua existência. Mas, tudo isso só ocorreu porque decidiu viajar ao lado de Fátima.

Finalmente, se a primeira ida de Robert à Turquia tinha a ver com um motivo de trabalho, quando lá retornou foi por questões pessoais, para tentar compreender o que ocorreu na cidade e que levou seu filho Lucas a se matar. É somente voltando à Istambul, sabendo que foi lá que seu filho passou os últimos dias, e refazendo seus passos, que ele poderia tentar se aproximar de um sentido para seu suicídio. Por isso, Istambul guarda uma afetividade e uma vontade de dar sentido à tragédia, pois como ele disse a Marc, um artista francês radicado na cidade e amigo de Lucas, “só quero entender umas coisas, Marc, se você tem como me fazer

chegar ao que quero [...]” (BETTEGA, 2013, p. 175). O que desejava era descobrir o que levou Lucas a se suicidar e, por isso, este retorno reserva o simbolismo de um pai ausente que buscava reencontrar e se reaproximar do filho morto: teria ele morrido caso fosse mais presente?

Diferente dos demais que viajam “ao lado”, acompanhando ou pretendendo reencontrar alguém ainda vivo, Robert retorna à Istambul para recuperar uma proximidade afetiva com o filho morto e já enterrado em Paris. Ele iria para qualquer outro destino, desde que esse lhe possibilitasse reavivar as memórias e compreender as motivações de Lucas. Portanto, ele viaja “ao lado” de um sentimento, de um espectro filial, e sabe desde o início que o encontro nunca seria físico, mas simbólico e espiritual.

Finalmente, Narelle é uma “nômade digital”, uma profissional que trabalha no plano dos deslocamentos internacionais, “isso de eu morar um tempo num lugar, um tempo noutro [...]” (SCOTT, 2013, p. 23). Como diz Trixie, “você tem essa capacidade surreal de não se prender, não criar raízes... Sei que você não percebe, mas as pessoas invejam isso em você” (SCOTT, 2013, p. 96). Seu trabalho era pautado na garimpagem de estampas para grifes localizadas nas principais capitais da moda<sup>195</sup>, mas quando viajou para Sydney foi para atender a um pedido particular de seu irmão que estava

[...] com problemas financeiros anunciados de última hora e precisando muito de ajuda a ponto de, alegando não ter mais ninguém a quem recorrer, tê-la feito voar às pressas no último sábado da Irlanda pra Austrália pra substituí-lo na administração do Paddington Sour, seu bar-restaurant na badalada Oxford Street [...] enquanto ele, deixaria a cidade, como de fato deixou há menos de trinta horas, voando pra Auckland atrás de dinheiro pra impedir que o barco afunde (SCOTT, 2013, p. 09).

Pensando em passar somente duas semanas na capital australiana, o intuito era de substituir, provisoriamente, o irmão na gestão de seu restaurante, para “ajudar um irmão quando ele resolve precisar de mim pela primeira vez na vida” (SCOTT, 2013, p. 24). Sua partida era, pois, de solidariedade, atendendo ao chamado de Bernard, o que indicaria que ela poderia ter ido para qualquer outro destino em que ele estivesse e a houvesse solicitado: “não sei o que lhe dizer... Estou onde estou, ocupando o lugar de outra pessoa” (SCOTT, 2013, p.

<sup>195</sup> Juntamente com sua sócia Daisuki, que vive em Londres, “as duas pesquisam estampas pra vender a estilistas das grandes grifes em Nova York, eventualmente Paris. De tempos em tempos, Narelle viaja pelo interior da Nova Zelândia, Austrália, Inglaterra, da Escócia e do País de Gales atrás de tais estampas [...]. Há um roteiro preestabelecido de cidades e regiões e há também um roteiro de gestos e frases que ela desenvolveu pras aproximações” (SCOTT, 2013, p. 13). A partir dessa garimpagem de estampas para grandes marcas do mundo da moda, outros trabalhos ancorados em diversas cidades do mundo acabaram aparecendo. Assim, elas viajam como “[...] especialistas exitosas na recomendação do que funciona na produção de cenários, exposições, instalações e estandes, do que produz bom resultado quando se trata de tecidos e há pouco tempo e baixo orçamento” (SCOTT, 2013, p. 14).

42). Sydney, enfim, foi apenas circunstancial, pois o que importava era dar o apoio necessário a um membro de sua família.

Percebemos que Narelle era distante da mãe, pois esta está sempre bloqueada pela presença de seu pai: “[ela] pega o celular e liga. Pergunta se a mãe está bem e diz estar com saudades” (SCOTT, 2013, p. 71). Sua referência de casa era paterna<sup>196</sup>, e quando não viajava a trabalho estava indo em direção aos chamados dos sujeitos do sexo masculino que perpassavam sua existência:

Jörg apareceu de surpresa em Londres na semana passada e lhe deu uma passagem para encontrá-lo em Dublin na quinta-feira porque precisava falar com ela e com o irmão dele juntos, irmão esse que trabalhava como consultor no Google e não teria como se afastar do trabalho pra encontrá-los em Londres, Narelle foi a Dublin e na própria sexta-feira recebeu uma ligação de Bernard pedindo que viesse a Sydney o quanto antes pra tomar conta do Paddington Sour (SCOTT, 2013, p. 15).

Narelle foi “convocada” para ir a Dublin pelo namorado, que queria lhe pedir em noivado, e para ir à Sydney pelo irmão, que precisava de sua ajuda na administração do restaurante. Sua autonomia, provada pela mobilidade internacional, sofria interferências desses chamados masculinos que provavam, ao seu turno, uma certa dependência em relação a tais figuras.

Portanto, o que sobressai como principal motivação para suas partidas são os chamados que lhe fazem realizar uma viagem “ao lado”, como a para substituir seu irmão no restaurante em Sydney. Mas, também vemos que, em outros momentos, ela era constantemente lançada à mobilidade por questões profissionais e sua saída da casa dos pais teve a ver com uma motivação de liberdade: “a certa altura da minha vida, provavelmente aí pelos dezessete anos, percebi que me sentia melhor quando estava longe dos meus pais, dos meus irmãos. Não tinha brigado com eles nem nada, apenas percebi que não conseguia ter uma rotina... um convívio harmônico com eles [...]” (SCOTT, 2013, p. 91). Por isso, o princípio de sua mobilidade internacional (de Auckland para Sydney, Londres, Dublin, New York etc) tinha a ver com a vontade de libertação da família, provando para o pai que era capaz de ser autônoma:

---

<sup>196</sup> Aliás, seu pai chega a ser descrito, enquanto sobre sua mãe nada é dito de substancial: “Um inglês irreduzível, ex-assessor de Churchill nos seus últimos anos na Câmara dos Comuns no Parlamento inglês e que na idade de Narelle resolveu migrar pra Nova Zelândia atrás duma estudante maori que conheceu durante uma atividade combinada com o consulado da Nova Zelândia, conseguiu moldar dois filhos homens tão cheios de orgulho, incapazes de ceder a um desafio, que é de estranhar uma atitude como essa do irmão” (SCOTT, 2013, p. 26).



Volta à mesa que escolheu, pensando em como seu pai nunca facilitou pra ela e seus irmãos. Autonomia. Narelle cresceu escutando que precisava ser uma pessoa autônoma. Muitas vezes se sentiu como se mais nada importasse; e foi assim até descobrir que a tarefa somente se completaria quando conseguisse sair de casa e nunca mais voltar (sendo que sair de casa seria simplesmente a escolha de não ter casa) (SCOTT, 2013, p. 60).

Se sair de casa era a prova final de sua autonomia, da desvinculação do pai, ironicamente, ela passou a se apoiar nesse noivo e no irmão. Estaria ela buscando, nos chamados dessas potências masculinas, uma aproximação com o pai?

Finalmente, sobre os personagens lançados na viagem, temos aquelas situações em que uma autoridade (familiar, profissional, religiosa etc.) tem capital simbólico (repressivo, carismático etc.) suficiente para impor a partida de um sujeito, enquanto ele mesmo não precisa, necessariamente, locomover-se. Em tais circunstâncias, o local de chegada talvez possa até ser “negociado”, mas o que importa é a autoridade daquele que impõe a partida (muita das vezes decidindo o destino desses que se põe em marcha, outras vezes terceirizando esta decisão). Diferentemente dos que viajam “ao lado” e que, em última instância, ainda poderiam optar pela não-partida (mesmo que isso causasse danos psicológicos), no caso desses sujeitos lançados em viagens suas disposições são subjugadas por aqueles que exercem sobre eles uma pressão moral (ser expulso de casa), jurídica (como os exilados) ou econômica (o empregador que define a partida do trabalhador). Como se imagina, são viagens que constroem a vontade de retorno, mas tais decisões de quando e como voltar para casa não cabem a esses viajantes, salvo em atos de rebeldia, pois devem aguardar uma autorização que, se muito demorar, constitui a nostalgia do lar perdido.

Se nas situações de “lá”, “lado” e “lar” os sujeitos buscam realizar seus desejos por intermédio de suas viagens, no caso do “ser lançado”, como a voz passiva sugere, é o próprio viajante quem se torna o objeto de desejo dessas autoridades que lhes impõem o deslocamento. Todavia, isso não significa que os viajantes não tentarão encontrar maneiras de ressignificar e de se tornarem agentes de suas próprias viagens, buscando formas e artimanhas para sobrepor e realizar suas vontades nas brechas daqueles da autoridade. Ou seja, os desejados podem também se tornar “desejantes” dentro de um espaço de manobra autorizado ou conquistado.

Nessa categoria, temos Andrei, expulso de casa pelo padrasto que o obrigou a se alistar no exército, enquanto sua mãe, passiva e subserviente às ordens do marido, nada fez para tentar impedir. Seu padrasto Nikolai já vinha arquitetando a expulsão há muito tempo, esperando o momento certo para agir, ou seja, aguardando que a sua idade de alistamento chegasse para ter, com isso, a desculpa ideal para mandá-lo embora:

Andrei não é filho dele. Nikolai nunca se entendeu com o enteado. No fundo, não pode ver a juventude. Não se conforma em ter perdido a sua. A infância o entenece, mas os adolescentes, descobrindo o prazer, fazem-no perder a cabeça. A ideia de que o enteado pudesse escapar ao serviço militar lhe era insuportável. Durante toda a adolescência do menino, obrigado a conviver com ele por causa da mãe, quando já era óbvio que não podiam estar juntos, Nikolai esperou em silêncio a hora do desagravo. Desde o início, rivalizara com o amor que a mulher nutria pelo filho. Tentou ignorá-lo, porque também a amava. Mas, conforme o rapaz ia se tornando mais bonito, a rivalidade também crescia. Só a promessa de que toda aquela felicidade, inocência e independência um dia teriam fim podia tranquilizá-lo [...]. Por anos absteve-se de dar a sua opinião, estrategicamente, embora ela fosse clara. Enganaram-se mãe e filho. Porque quiseram. Só eles não quiseram ver. E foram surpreendidos quando chegou a hora (CARVALHO, 2009, p. 151).

Sua partida, mais do que um estopim, foi um momento crescente, um acontecimento que já vinha sendo paulatinamente tramado e tendo seu momento apoteótico quando Olga, na mesa de jantar, insinuou que estava chegando o momento de alistamento do filho e que, por isso, “[...] precisavam tomar providências para liberar o menino do exército” (CARVALHO, 2009, p. 151). A partir daí, com a passividade de Olga servindo aos interesses de Nikolai, “[...] aos berros, ele a proibiu de fazer o que quer que fosse nesse sentido” (CARVALHO, 2009, p. 152). Então, o destino militar de Andrei foi traçado e verbalizado. E se Andrei tentou entrar na universidade para ser dispensado do serviço militar, Nikolai o forçou a trabalhar como forma de ter menos tempo para os estudos. E quanto Olga buscou uma dispensa médica, já que seu filho “falava com as paredes”, ele coagiu o médico a não dar o atestado. Sendo assim, Nikolai foi quem manipulou as situações para que Andrei tivesse que sair de casa, e sua ida para São Petersburgo nunca foi planejada e nem era de interesse do garoto, simplesmente foi uma imposição do exército.

A viagem de Andrei foi, para Nikolai, a realização do seu desejo de afastar esse corpo estranho, o enteado, do seu núcleo familiar. Aqui, então, há uma questão de triângulo amoroso edipiano pois, pela expulsão, ele conseguiria uma pureza familiar, podendo viver com a esposa e a filha legítima. Porém, ele camuflou tal expulsão com uma retórica patriótica e de amadurecimento do jovem:

- Andrei não queria prestar o serviço militar. Foi Nikolai quem o forçou. Disse que, para ficar na Rússia, teria que provar que era russo [...]. Quer que Andrei siga a carreira militar. Para que seja um homem. Foi pelo bem dele que o pôs para fora de casa, para que aprendesse com a vida. É a mentalidade dele. Andrei nunca se entendeu com o padrasto. É um menino especial – Olga sorri, sem graça, passa a mão nos olhos (CARVALHO, 2009, p. 146).

Para Nikolai, impor a viagem seria uma forma de matar simbolicamente o enteado e, por isso, para Andrei, São Petersburgo seria, desde o início, o seu purgatório, o local de sua morte, pois viajou contra sua vontade. Não é por acaso que ele se despede de sua mãe: “No

dia da partida, em Vladivostok, a mãe foi ter com ele na estação. Apareceu de surpresa, quando Andrei já não a esperava, e lhe entregou um farnel para a viagem; disse ao filho que ele tinha a vida pela frente e o beijou na testa” (CARVALHO, 2009, p. 98). Deixando para trás o lar materno, ele entrava em São Petersburgo da lei patriarcal, da autoridade do padrasto.

No entanto, a partir do momento em que se envolveu com Ruslan, ele conseguiu, dentro do possível, ressignificar seu local de chegada. Na implicação amorosa e no desejo de levar uma vida feliz, ele buscou reconstituir uma família possível, entre iguais e suprimindo a ausência afetiva do pai brasileiro que lhe havia abandonado quando ainda era criança: é, inclusive, perceptível como Andrei se torna dependente deste relacionamento, sendo aquele que buscou, perseguiu, insistiu e mesmo levou Ruslan para morar com ele. Seja pela referência ao padrasto ou ao pai, São Petersburgo adquiriu uma simbologia masculina em sua vida, projetada no exército e no seu amante.

Já o motivo de viagem de Antônio Fernandes é uma meta-referência ao próprio projeto *Amores Expressos* e à situação do autor Sérgio Sant’Anna. Como Antônio explica à funcionária do Museu Kampa:

- Faço parte de um projeto privado que envia escritores brasileiros à várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio, Cairo, fora as de sempre, Berlim, Paris, Nova York, para escreverem histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um. Para mim foi designado Praga e fiquei muito feliz com isso. Me interessa tudo na cidade, inclusive as manifestações artísticas [...](SANT’ANNA, 2011, p. 14)

Na razão declarada, ele viajou para recolher informações com o intuito de escrever um romance de amor, e para tal passou 45 dias na cidade. Praga foi, como ele mesmo disse, “designada”, ou seja, não foi uma escolha pessoal, embora admitisse ter lhe agradado tal destino. Ele era, pois, um escritor viajando a trabalho, enviado por um editor que lhe cobria as despesas mas que também cobrava rendimento: Antônio o mencionava e o nomeava como “chefe”, que de seu escritório monitorava os seus escritores em viagens subordinadas:

Roberto era um homem de trinta e cinco anos, bastante rico, bem-humorado e que gostava de seu trabalho. Naquele momento profissional, costumava dizer que, dali de São Paulo, como um estrategista, comandava seus escritores e escritoras espalhados pelo mundo afora durante quarenta e cinco dias. Dizia ainda que se sentia coautor de todos os livros a serem escritos no projeto, e dos filmes que ia produzir a partir dessas obras (SANT’ANNA, 2011, p. 16).

“Você sabe por que sou tão pródigo na liberação de crédito para os meus patrocinados, Antônio?”

“Generosidade, Roberto.”

“Não é só isso, meu querido. É porque, depois da pequena fortuna inicial que cada um me custa, só me resta ir em frente, investindo mais para obter um retorno mais adiante, nos livros e filmes. Até logo, Antônio.”

“Até logo, chefe.” (SANT’ANNA, 2011, p. 17).

Nada sabemos a respeito da família do viajante, pois a narrativa se concentra em seu relato de viagem. Todavia, podemos perceber que o livro é perpassado pela pulsão de morte e por uma sexualidade exacerbada: com todas as mulheres com quem se envolveu em Praga, ele demonstrou um fetiche pelos seios e uma frustração na incapacidade de repetir o primeiro ato sexual que teve com elas (posteriormente, voltaremos a tais questões). Por isso, deduzimos que Praga traz algo de materno, enquanto o Rio de Janeiro aponta para o paterno:

O chefe estava avisado da minha chegada e havia me comunicado por e-mail que viria de São Paulo para receber-me. Fiquei feliz com isso, pois, embora ele fosse bem mais jovem do que eu, durante o tempo todo em que estivera em Praga eu o sentira como um pai protetor, que cuidava de mim à distância (SANT'ANNA, 2011, p. 136).

Roberto, quando foi buscá-lo no aeroporto, no desembarque de sua experiência de inspiração literária, deu-lhe as boas-vindas com a seguinte frase: “- Fico feliz de revê-lo cheio de saúde e histórias” (SANT'ANNA, 2011, p. 136). Como pai carinhoso que impôs e financiou a viagem, ele acolheu o filho mas também cobrou, estabeleceu sua autoridade e a lei dos compromissos. E Antônio desembarcou acompanhado de sua namorada<sup>197</sup>, que apresentou ao chefe (da família?): “- Mas essa então é... - Sim – eu disse – Essa é Gertrudes” (SANT'ANNA, 2011, p. 136).

Em Praga, para cada mulher/objeto artístico com que(m) se envolveu, ele traçou uma arqueologia da sua criação enquanto elemento estético – da composição tocado no piano, da escultura na ponte, da boneca do teatro e da tatuagem que traz o manuscrito de Kafka. Para cada criatura ele mencionou seu criador, sempre um homem apaixonado que moldava o corpo e a performance das mulheres/objetos com quem se envolvia. Com isso, vemos que o produtor artístico era, sempre, amante do objeto/corpo que ele moldava/construía. Tal percepção demonstra, aliás, o papel da arte como recurso à sublimação de desejos, onde a libido se sobrepõe aos interesses financeiros destes diretores de teatro, escultores, coreógrafos-artesãos, professores-tatuadores.

O próprio Antônio tinha um agenciador, Roberto, que investia e moldava sua produção literária. Mas, aqui, para fugir dessa relação sexual entre criador e criatura, ele impôs o contrato financeiro que anulava a libido e o desviava para uma relação pai-filho. Era pela relação comercial e mesmo filial, entre um homem de negócios e um escritor, que eles se envolviam. Logo, o viajante Antônio encobria os desejos literários e financeiros do

---

<sup>197</sup> Antônio trouxe de Praga uma boneca de pano chamada Gertrudes e que tratava como se fosse sua paixão, uma namorada de pano.

empresário Roberto, enquanto o próprio Antônio via a sua viagem como espaço à vivência dos seus desejos edipianos.

Na mesma vertente, de um escritor em viagem para cumprir obrigações contratuais, temos o caso da primeira viagem de Robert a Istambul. Ele se encontrava na cidade para cumprir uma agenda de visitas que culminariam com a escrita de um guia de viagem. Sendo assim, era seu editor Philippe que, de Paris, orquestrava a movimentação de seu funcionário:

Mais um dia. Quem sabe ele volta para casa. Não imagina até quando Paris vai continuar lhe enviando dinheiro. Mais um dia e quem sabe ele vai receber um telefonema de Philippe, que lhe dirá, no mesmo tom doce e muito cordial de costume, que o tempo, o dinheiro e sobretudo sua paciência acabaram, que é preciso ele voltar com o que conseguiu fazer até agora, e o que ele não conseguiu um outro fará em seu lugar, se ele não quiser continuar o trabalho em Paris (BETTEGA, 2013, p. 131).

Robert é um viajante a trabalho, ao menos em sua primeira ida à cidade. E embora estivesse estendendo a duração de sua estadia em Istambul, ele sabia que mais cedo ou mais tarde o seu editor o convocaria para retornar a Paris, e que essa volta não dependeria somente de sua vontade.

Embora tenha sido lançado nessa viagem pelo interesse de um terceiro, no caso o seu editor que o objetivou como fonte de seu desejo financeiro, não é de se negar que o mesmo encontrou formas de se beneficiar dessa ausência parisiense imposta pelo trabalho. Assim, se os resultados da presença do viajante em Istambul era desejado pelo editor (i.e. os benefícios econômicos e simbólicos do lançamento do guia de viagem), a própria viagem também era desejada por Robert como forma de se afastar da esposa de quem estava se separando e do filho com quem tinha problemas de relação. Por isso, enviado por um editor à capital turca, o próprio Robert viajou motivado pela vontade de liberdade, ou seja, de sair do seu cotidiano e ir em direção a um destino que, nesse caso, foi Istambul mas, provavelmente, poderia ter sido qualquer outro que lhe afastasse de casa, da sua família e de seus problemas<sup>198</sup>. Consequentemente, Istambul é o espaço da ausência familiar e da presença da amante, já que se envolveu com a brasileira Fátima.

Finalmente, sobre Iulana e Lucas, embora saibamos como as viagens terminaram para ambos, não temos informações suficientes para dizer quais foram os reais motivos que os levaram a partir, ela para Tóquio e ele para Istambul. E o curioso dessa impossibilidade de definição se encontra quando percebemos que estes dois personagens, em romances distintos,

---

<sup>198</sup> Sintomático dessa busca de uma liberdade, que lhe possibilitasse fugir de seus problemas, era que Robert sempre se preocupava com seu filho, mas nunca telefonava para sua ex-esposa para saber notícias. Ao longo de sua estada em Istambul, ele fugiu de ter que entrar em contato com Paris, até que a própria Hélène lhe telefonou para dizer que deveria retornar porque seu filho havia se matado.

estão sendo narrados por uma terceira pessoa: Lucas e Iulana não possuem vozes, e somente os acessamos pelos relatos de terceiros – ela, por Shunsuke e ele por Marc. Nossas apreensões são mediadas e, sem acesso direto a eles, mais difícil se torna a tarefa de reconstituir suas motivações, restando-nos o conformismo de só trabalhar com fragmentos das lembranças de terceiros.

Um dos maiores segredos de Iulana diz respeito à motivação de sua partida para o Japão: sabemos que ela chegou da Romênia “há seis meses” (CUENCA, 2010, p. 45), mas desconhecemos quais seus motivos - “jamais revelará aos funcionários do submarino do meu pai os motivos que a trouxeram a Tóquio” (CUENCA, 2010, p. 28). O submarino<sup>199</sup> não dava conta da estrangeira, ela inclusive conseguiu fugir do radar do Sr. Okuda, desaparecendo completamente durante um tempo. Por isso, nem o narrador Shunsuke, que é seu namorado, nem nós, leitores, temos acesso a tal informação.

Já Lucas foi passar um tempo na Turquia a partir de um “convite” de Marc, que surgiu “de maneira espontânea e natural” (BETTEGA, 2013, p. 177). Em Istambul, ele passou a se interessar pela obra inspirada no incêndio do Grande Bazar e produzida pelo misterioso artista Ahmet, pois via ali uma fonte de ideias para a produção do seu livro conceitual que problematizava a fronteira entre vida e morte. Ele também buscou, de acordo com o relato de Marc, reencontrar seu pai (Robert) que se encontrava na cidade: “estive à procura daquele imbecil” (BETTEGA, 2013, p. 188). Mas, são informações fragmentadas a respeito de seu comportamento na cidade, que não nos permitem afirmar, posto que não está nítido, o que realmente o levou a embarcar em direção à capital turca e qual seria o simbolismo dessa sua estada: seria a busca do pai?

Por último, é também impossível classificar Magnus Factor dentro de uma motivação precisa e principal para sua decisão de ficar em Dublin. Embora seja ele a narrar sua história, nem ele conseguiu interpretar e definir o motivo para sua estada na capital irlandesa, demonstrando uma sucessão de acasos que o levaram até ali.

---

<sup>199</sup> Em um estilo de ficção científica, o submarino do poeta sr. Okuda é toda uma estrutura de “grampos em telefones, câmeras e microfones escondidos em quartos e espelhos de fundo falso em banheiros por toda a cidade [...]. Esses equipamentos alimentam os monitores e as caixas de som de uma pequena sala no porão da casa do meu pai, chamado por ele de Sala do Periscópio. É a peça principal do seu posto de observação anônimo. Visto da porta, o conjunto de televisores empilhados parece o olho de uma mosca gigante” (CUENCA, 2010, p. 13). O Sr. Okuda, e o seu filho, o narrador Shunsuke, espiam e monitoram a vida daqueles sujeitos moradores de Tóquio que eles consideram dignos de serem observados. E o sr. Okuda tem uma predileção em vigiar e controlar a vida de seu próprio filho: “me acostumei com essa vigilância desde cedo - aprendi a vigiar sendo vigiado por meu pai” (CUENCA, 2010, p. 14). E mais: “[...] a tarefa de operar o Periscópio vai ficando sob minha responsabilidade. É a minha herança, ele diria. ‘É o que vai sobrar de mim, mais do que os meus livros’, ele diria” (CUENCA, 2010, p. 14).

Magnus Factor se apaixonou por Stefanja, uma garçonete eslovena de “cabelos com óbvia tinta preta” (PELLIZZARI, 2013, p. 15):

Desembarquei na Irlanda para passar algumas semanas. Um mês e meio, no máximo. Tenho vinte e sete anos, algumas economias e nenhuma ambição ou perspectiva para o futuro, além de talvez partir em seguida para algum outro país, talvez a França, talvez para ficar mais tempo. Graças ao milk-shake perfeito e a um pouco de tinta preta, tudo mudou. Chega de talvez.  
Vou ficar (PELLIZZARI, 2013, p. 16).

O que percebemos desse argumento é que Magnus também era um viajante sem rumo: ele não pretendia voltar para seu país tão cedo (afinal, qual sua nacionalidade?). Isso fica claro quando disse que pretendia “partir em seguida para algum outro país”. Sem destino certo, para ele seria indiferente ficar ou prosseguir. E, neste momento, ele decidiu se estabelecer em Dublin simplesmente porque a garçonete lhe agradou.

Dublin era um mero acaso em sua vida, e o único motivo de por lá ficar envolvia questões sexuais:

Aí ela [Laura] perguntou por que eu tinha resolvido ficar em Dublin. Todas as minhas tentativas de resposta ficaram entaladas, meu cérebro parecia estar com prisão de ventre. Não queria mencionar Stefka e muito menos a adolescente saltitante, que definitivamente não era Laura. Eu não reclamaria se fosse. Considerei mencionar o imperativo do milk-shake perfeito, mas temi que isso a fizesse não ter mais dúvidas sobre meus problemas mentais. Ela notou minha hesitação, provavelmente farejando também o cheiro doce e diarreico dos meus medos, e tentou me ajudar perguntando do que eu mais gostava na cidade. Nem pensei muito, para evitar me lembrar de que na verdade eu não gostava de Dublin e apenas estava lá porque era lá que eu estava, e fui respondendo o que me aparecia na cabeça (PELLIZZARI, 2013, p. 56) [inserção nossa].

Ele não tinha motivos claros de partida (enfim, de onde veio?) e nem para sua estadia em Dublin. Tudo foi um mero acaso governado pelos seus impulsos sexuais: “Ah. Claro. Minha vida inteira é uma história de decisões catastróficas tomadas pela cabeça do meu pau” (PELLIZZARI, 2013, p. 157). Afinal, “sexo não combina com autoconsciência massacrante e análise objetiva em tempo real” (PELLIZZARI, 2013, p. 173). Ele era um viajante sem rumo, um aventureiro de passagem por Dublin e que se deixou levar, que não sabia dizer nem para si mesmo o motivo de sua estada na cidade, já que Stefanija foi uma justificativa circunstancial e impulsiva. Sendo assim, não o consideramos como alguém que viaja “ao lado”, pois seu interesse em Stefanija foi moldado quando a conheceu, mas também poderia ser projetado em qualquer outra garota. De qualquer maneira, é nítida a potência feminina perpassando tal destino.

Enfim, percebemos que a coleção *Amores Expressos* valoriza uma motivação de viagem cuja base encontra-se na apologia que equaliza famílias fora dos padrões tradicionais,

logo, tidas como desestruturadas, com o impulso ou facilidade à mobilidade: na falta de padrões tradicionais, sendo desprezados, ignorados, solitários, mal-entendidos e oprimidos, os sujeitos se sentiriam mais à vontade para por o pé na estrada. Logo, há uma propaganda da família tradicional e da sua ausência como causadora de convulsões que acarretam a mobilidade. Por isso, a viagem é motivada por um problema, ela mesmo é um distúrbio no mundo que valoriza o sedentarismo.

Portanto, os personagens da coleção partem, principalmente, *desmotivados em relação ao destino*: seja para reencantar o lar, seja porque precisam estar ao lado de outra pessoa ou porque foram lançados na viagem por um terceiro, onze viajantes são levados a embarcar e nem valorizam tanto o local de chegada. Por sua vez, somente três se deslocam motivados pela cidade onde desembarcariam, e não conseguem imaginar que aquele local de chegada poderia ser substituído por um outro – Cleo não poderia ter outra escolha a não ser o Egito, Camila também tinha fascinação por Cuba, Fátima só encontraria a origem de sua família se fosse para Istambul. Finalmente, para outro três viajantes não temos um esclarecimento sobre os motivos que o levaram até tal destino.

Na coleção em questão, os viajantes são forçados, empurrados, lançados em direção à jornada, e os destinos se tornam mero acaso. Especificamente no caso de *brasileiros*, vemos que somente Cleo, Camila e Fátima viajam motivadas com o destino, enquanto os outros sete são levados a partir sem um encantamento específico com o local de desembarque (Anita, Serginho, Sheila, William, Renato, Antônio Fernandes e Ibrahim). Pensando por estado, os viajantes que partem de Minas Gerais e de Goiás vão motivados por trabalhos subalternos e na imigração ilegal, enquanto os de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul possuem viagens legalizadas e mais confortáveis financeiramente: trabalhos intelectuais (Anita e Antônio Fernandes), autodescoberta e afirmação (Cleo e Fátima) e para acompanhar outros (William, Renato e Ibrahim).

Quando analisamos os desejos edipianos que funcionam como engrenagens para tais motivações, então, conseguimos perceber que oito viagens, ou seja, destinos, estão associados a uma potência do masculino que toma a forma de pai, padrasto, filho, amante, irmão e namorado (Anita, Andrei, Serginho, Sheila, Cleo em Alexandria, Fátima, Robert na segunda ida a Istambul, Narelle), enquanto outros oito territórios assumem a energia feminina sob a forma de mãe, irmã, amante, namorada, filha (Ruslan, Cleo no Cairo, William, Renato,



Antônio Fernandes, Magnus Factor, Ibrahim, Robert na primeira ida à Istambul). Três viagens não estão claras tais associações (Iulana, Camila<sup>200</sup> e Lucas).

Embora exista uma leitura psicanalítica vinculada aos destinos, por outro lado, os personagens são, em sua maioria, sujeitos descolados do contexto social de onde partem em direção à jornada.

Somente cinco afastam-se de sua cidade levando em consideração a influência da sociedade e dos fatores contingenciais, políticos, econômicos e culturais que perpassam sua cotidianidade. Anita sofre pressão dos seus próximos que subvertem à visão tradicional da mulher na sociedade: ela desejava ser mãe e dona de casa, enquanto seus amigos e namorado pretendiam que ela fosse bem-sucedida profissionalmente. Ruslan é empurrado pela guerra e Andrei pela pressão do patriarcado. Já Shirley deseja fugir da pobreza do interior do centro-oeste brasileiro, enquanto Serginho chega a comentar que embarcou para Lisboa muito mais pela pressão dos outros, porque “[...] os que há pouco me aplaudiam, agora, impacientes, achincalhava, ‘E aí, Serginho, rápida a sua viagem, heim?’, um inferno [...]”, enquanto sua cunhada fazia pressão em relação ao pagamento da pensão do Pierre: “[...] ‘O tempo passando e você nada, heim, Serginho’, ou reassumia a busca no *mercado formal de trabalho* ou ia de vez pra Portugal, se não, ‘A próxima visita vai ser na cadeia’” (RUFFATO, 2009, p. 34) [grifos do autor]. Essa composição indivíduo-sociedade nas zonas emissoras é perceptível nos seguintes romances onde tais personagens supramencionados aparecem: *Cordilheira*, *O filho da mãe* e *Estive em Lisboa e lembrei de você*.

Já todos os demais doze personagens são sujeitos atomizados que viajam despregados e sem influência do contexto. Desgarrados e descolados da sociedade de partida, eles até possuem uma história pregressa, mas é individual, por isso viajam sem influência social. E ainda que todos os dez romances tenham o tempo histórico da narrativa datado no primeiro decênio do século vinte, para esses sete romances o local de partida é atemporal em sua influência sobre os sujeitos: *Do fundo do poço se vê a Lua*, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, *Nunca vai embora*, *O livro de Praga*, *Digam ao Satã que o recado foi entendido*, *Barreira*, *Ithaca Road*.

Quando cotejamos essas motivações analisadas com as transformações vivenciadas pelos viajantes, ou seja, quando comparamos causas e consequências, torna-se nítido como a coleção *Amores Expressos* constitui um *anti-bildungsroman* a partir das viagens. Os desfechos são sintomáticos de como o deslocamento não serviu à emancipação ou à

---

<sup>200</sup> Camila, por sua vez, possui um motivo declarado para sua viagem à Cuba, mas não é nítido se o destino assume uma potência masculina ou feminina.

realização dos desejos, pelo contrário, só complicou ainda mais a instabilidade e os problemas enfrentados pelos personagens.

Os que viajam motivados pelo retorno, ou seja, pelo “lar”, não conseguem colocar na mala os troféus que esperavam conquistar e que reencantariam seu cotidiano. A solução mágica não aparece, pois Anita sofre um aborto em Ushuaia. Serginho tem seu passaporte ilegalmente confiscado e não possui dinheiro nem aparato legal para recuperá-lo, ficando retido em Lisboa e impossibilitado de voltar ao Brasil. Sheila desaparece depois de conseguir um empréstimo de um agiota angolano, após ter lhe dado seu passaporte brasileiro como garantia de pagamento da dívida.

Para Anita, seu fim da viagem, como ela bem percebeu, ocorreu no cume do Cerro Bonete: “A vastidão desse cenário chegava a dar náuseas. Ou o mal-estar que eu sentia vinha de dentro? Cruzei as mãos sobre a barriga e me encurvei. Meu corpo balançava involuntariamente para a frente e para trás. Era o fim da minha viagem” (GALERA, 2008, p. 165). A queda no romance ocorreu nesse ambiente, ou seja, os personagens subiram a montanha para poderem despencar – Anita simbolicamente e Holden literalmente<sup>201</sup>. Ela, ao sofrer um aborto espontâneo, teve sua queda no sonho de maternidade: “quanto a mim, não perdi meu filho ali, mas meu corpo o expulsaria num aborto espontâneo, horas depois, num posto de saúde de Ushuaia, diante de um clínico geral idoso que levantou a hipótese de malformação, infecções e outras coisas” (GALERA, 2008, p. 168).

Posteriormente, de retorno a São Paulo e já na segurança da casa do ex-namorado, parece que Anita ainda não havia processado todos os acontecimentos de sua estada na Argentina: “ela não manifestava, não dava sinal. Apenas estava ali” (GALERA, 2008, p. 173). Sendo anti-interpretação, não acreditava em forças superiores governando as atitudes do mundo, criticando aqueles que buscavam desesperadamente encontrar sentido onde, no fundo, não havia nenhum. Sabendo que o mundo não é formado por forças em equilíbrios, ela não conseguia enxergar nas tragédias em séries que vivenciou um final feliz que compensaria todos estes seus sofrimentos. Por isso, termina melancólica, já que os infortúnios podem até trazer descobertas sobre si, mas não acarretam a redenção pela interpretação.

Sem desfecho na viagem, em São Paulo ela também não encontraria uma moral, tendo retornado da Argentina “talvez, por pura falta de opção, como se ele fosse dos males o menor”, demonstrando, “agora um afeto que não parecia tão intenso e incondicional como o

---

<sup>201</sup> No final, nem um dos dois consegue alcançar o que almejava – o outro não se instrumentalizou como meio para atingir seus fins, já que Anita abortou e Holden não foi morto pela mão da amada, mas, sim, por um suicídio que foi o mais próximo possível que chegou do seu final programado: “não era exatamente o que ele queria, mas era próximo o bastante” (GALERA, 2008, p. 168).

de antes” (GALERA, 2008, p. 171). E as súplicas de seu ex-namorado, pedindo uma segunda chance no relacionamento, foi respondido com um “tarde demais, Danilo. A gente teve um problema de sincronia” (GALERA, 2008, p. 175). Como ele mesmo diz, Anita era uma “mulher de consecutivas perdas e tragédias” (GALERA, 2008, p. 173).

Para Serginho, sua “ladeira abaixo” teve início quando conheceu a prostituta Sheila, exatamente na época em que sua situação financeira parecia melhorar, já que havia conseguido um emprego de garçom. É a partir dela que sua poupança para retornar ao Brasil seria lapidada e seu passaporte também seria “confiscado” por agiotas. “Seu” Carrilho, um português retornado que viveu muito tempo no Brasil, ainda buscou alertá-lo do problema de se envolver com uma prostituta, e que nacionalidade compartilhada não era garantia de caráter. Como lhe sugeriu Rodolfo, seu amigo brasileiro, ele deveria largá-la, pois a prostituição estava atrelado à sérios problemas

“Ficou doido?”, aconselhou a não mexer com aquilo não, “Tem uma verdadeira máfia por trás desse negócio” [...]. “É sempre a mesma história”, mas na profundidade impera a violência, as drogas, a escravatura. “Tenho nada com isso não”, mas aconselhou, “Sai dessa”, entendendo que, mesmo *bacana*, “Ela vai consumir tua poupança, vai te deixar a zero”, e continuou, “Pode escrever... É da natureza da... *ocupação*” (RUFFATO, 2009, p. 77 e 78) [grifos do autor].

O fundo do poço, Serginho atingiu quando, de forma impulsiva, ofereceu seu passaporte como garantia para o empréstimo que Sheila adquirira com um agiota:

Esperançosa, a Sheila sacou da bolsa o passaporte e apresentou pro Senhor Almeida, que, sem pestanejar, rejeitou, desdenhoso, “Insuficiente”, “Insuficiente?”, ela como que desfaleceu. Ele então voltou pra mim, deliberativo, e eu, pego de surpresa, afobei, e, mesmo adivinhando que deslizava barranco abaixo, guaguejei, “Se... o caso... é... sério...”, e, de pé, desajeitado, tratei de resgatar o meu próprio documento, disfarçado por debaixo da calça, numa cinta abraçada no quadril, junto da cueca, enquanto a Sheila lamuriava, “Não, Serginho, não é justo, não é justo”. Já arrependendo, mas sem como voltar pra trás, perguntei, “Isso contenta o senhor?”, e o Senhor Almeida, já agora esvaziado da minha simpatia, levantou da poltrona, carregou, acompanhado do [cachorro] Kilape, os dois passaportes pra um cômodo afastado, e de lá gritou, satisfeito, “Agora sim, **caracas!**” (RUFFATO, 2009, 76) [grifos do autor, inserção nossa].

Sem passaporte e sem dinheiro suficiente para recuperá-lo, Serginho acabou aprisionado em Lisboa e impossibilitado de retornar ao Brasil.

Já Sheila, desde quando fugiu da casa da mãe para Goiânia, começou a ter que abrir mão de seus sonhos: primeiramente, ela desejava continuar estudando, para “se formar pra professora de criança pequena” (RUFFATO, 2009, p. 66). Mas, com o tempo, largou os estudos e se dedicou somente ao trabalho de atendente, até que foi aliciada por um grupo para se prostituir em Madrid e, posteriormente, em Lisboa:

mas detestava aquela situação, a verdade é esta, deitar com desconhecidos em troca de trinta, quarenta euros, ir mais de uma vez pra cama numa única noite e outras jornadas amargas sem freguesia, fantasiava um emprego *descendente* numa daquelas lojas da Baixa-Chiado, rua Augusta, rua do Ouro, rua da Prata, rua do Carmo, rua Garrett, ou da avenida da Liberdade, gastava tardes rondando as montras, cobiçando o trabalho das empregadas da loja, invejando as europeias esverdeadas de tão brancas, as japonesas só-sorrisos, arrastando sacolas entupidas de trens caríssimos, mas nem arriscava, o passaporte irregular, visto de turista, se pega, deportavam ela, sem ai nem ui, botavam ela num avião e, adeusinho, nunca mais, além do quê, parecia que estava escrito na testa Prostituta, onde entrava tratavam ela mal, aos chutos e pontapés, como se portasse sida, ou lepra, e então, conformada, recolhia no seu canto [...] (RUFFATO, 2009, p. 67) [grifo do autor].

Sabemos que nem Serginho e nem Sheila conseguiram juntar o dinheiro desejado, e ambos ficaram presos na Europa já que seus passaportes estavam retidos com o agiota que lhe emprestou dois mil euros para pagar dívidas não esclarecidas – “Ela disse que não poderia falar sobre *aquilo*, ‘Um dia, quem sabe’, suspirou [...]” (RUFFATO, 2009, p. 74) [grifo do autor]. Ela, depois desta situação, desapareceu: “a Sheila, depois do episódio dos passaportes, não avistei mais” (RUFFATO, 2009, p. 79). Logo, seu final é aberto, não tem desfecho e sugere que ela estaria envolvida com a máfia da prostituição, algo incapaz de se escapar facilmente.

Imigrantes ilegais, Serginho e Sheila confirmam a fala de Rodolfo:

“É ilusão, Serginho”, pura ilusão imaginar que uma-hora a gente volta pra nossa terra, “Volta nada”, a precisão drena os recursos, “É a mãe doente na fila do SUS, é o pai com câncer de próstata que precisa de um remédio caro, é um irmão que estuda, uma irmã que casa, um sobrinho problemático”, os cabelos caem, a pele enruga, “Nessa brincadeira” cinco anos escorreram já, “E sabe quanto conseguimos acumular? Nada... Porra nenhuma” (RUFFATO, 2009, p. 79).

Esses filhos pródigos invertidos fracassaram. Clandestinos sem documentação e dinheiro, não retornaram à terra do pai e da mãe, estando presos em suas desventuras.

Se Anita reencantaria o cotidiano trazendo um filho no ventre, já Serginho e Sheila buscavam este volta triunfal a partir do dinheiro. Os três, então, viam o destino como potência de vida, onde se banhariam e trariam para casa um pouco do mana/hau<sup>202</sup> desses territórios estrangeiros, o que lhes permitiria combater a pulsão de morte do local de partida e, assim, positivá-lo. Todavia, não foi isso que ocorreu, esses locais de chegada não permitiram que

<sup>202</sup> Nos estudos antropológicos da dádiva, mana/hau são energias que os povos primeiros acreditam que as pessoas, objetos, terras e animais possuem. Sendo um tipo de espírito, uma magia da qual as coisas são feitas, é o mana/hau que faz os presentes circularem e cria a tríade dar-receber-retribuir dos laços sociais, pois o que é ofertado carrega uma parte da alma daquele que ofertou. Em outros termos: ao se doar algo, um pouco de si também vai neste ato, e esta essência tenta voltar para seu dono, para sua origem, impulsionando o contra-dom: não retribuir seria como não devolver a “alma” daquele que lhe doou algo. No caso destes estrangeiros, eles tentam “roubar” um pouco do mana/hau do território que frequentam, é uma pilhagem que não pretende o contra-dom, logo, as terras resistem a se entregar ao ato da “dádiva forçada”, pois compreendem que não haverá retribuição.

suas energias vitais escapassem de suas fronteiras territoriais, sendo o trânsito dessas potências impedido e interrompido: o que é do lá deve se manter por lá, não podendo ser instrumentalizado para redenção do lar. O controle do destino e de suas forças vitais lhes escapou, e os desejos de tais viajantes não se realizaram porque o coito entre o lar e o lá foi interrompido por essas zonas receptoras (Argentina e Portugal) que se fecharam em si mesmas.

Por sua vez, os que viajam projetando a felicidade no “lá”, definindo um destino como sendo o único possível, também não conseguem realizar seus anseios. Cleo é assassinada, Camila e Fátima desaparecem.

Cleo, que viajou para o Egito com o intuito de colocar à prova sua feminilidade, teria sua sexualidade testada da forma mais perversa: duas vezes foi estuprada, na chegada e no término de sua jornada pelas terras dos faraós. Em Alexandria, além de se decepcionar com a discrepância entre a cidade hollywoodiana do filme Cleópatra e a real contemporânea, ela teve sua primeira relação pós-operação de redesignificação sexual a partir de um estupro: “estava viva, apesar de ferida, e só aquilo interessava. Depois de algum tempo ainda perplexa, pude afinal compreender o que se passara. Bem ali, diante daquele falo de granito erigido à glória de Pompeu, eu havia recebido as boas-vindas ao mundo dos homens<sup>203</sup>” (TERRON, 2010, p. 212). Posteriormente, já estabelecida como dançarina de dança do ventre, no Cairo, ela foi explorada sexualmente pelo seu amante e cafetão Hosni e, no final, após vinte anos morando no Egito, ainda foi estuprada e assassinada, quando ele descobriu sua transexualidade:

Com um movimento brusco, ele separa meu pescoço de minha cabeça, que cai dentro do poço. Depois, dá um pontapé no meio de minhas costelas, buscando reunir no fundo seco do poço as duas partes de meu corpo separadas contra minha vontade. Enquanto caio, eu pisco os olhos na escuridão, tento cantarolar uma canção sem que minha língua obedeça e vejo vovó Univitelina ao lado de sua irmã gêmea natimorta. Elas reluzem e flutuam no espaço e sorriem para mim e dizem sim enquanto eu despenco.

VUUUUM.

Sim, Cleo, elas dizem.

TÓFT.

E não existe açúcar que torne a vida mais doce (TERRON, 2010, p. 277).

---

<sup>203</sup> Em busca da sua feminilidade, Cleo comenta: “não seria nada mau igualmente dar logo de cara com um Marco Antônio perdido no tempo e no espaço e que me esperasse havia não sei quantos séculos e tão cheio de amor nem que fosse para vender, em vez de dar. Eu ouvira falar que a prostituição masculina no Egito era uma prática secular e não excluía a possibilidade de pagar por esse tipo de serviço, caso fosse necessário. Minha insegurança de então era muitíssimo maior do que a pirâmide de Queóps, mas perdia em tamanho para meu tesão acumulado” (TERRON, 2010, p. 194). Não foi pagando e nem no romantismo que ele teve sua relação sexual. A confirmação de sua feminilidade veio pelo estupro.

A viagem ao Egito lhe possibilitou vivenciar a feminilidade da maneira mais cruel possível: estuprada e assassinada, seu corpo decapitado jaz no fundo de um poço, perdido no meio do deserto e sem identificação, velório, enterro e repatriação<sup>204</sup>:

Tenho certeza de que ao menos em um daqueles mundos desconhecidos deve existir uma nova vida para mim. Minha esperança é a mesma de quando vim ao Cairo, só não está à vista nenhuma estrela de Belém anunciando minha salvação. Não existe agora nenhum Cara lá em cima a quem eu possa chamar de Deus cuja linhas retas ou tortas, tanto faz, possam me tirar do Egito. Agora estou completamente só (TERRON, 2010, p. 23).

Para seu corpo, preso e perdido no Egito, somente a solidão e a imensidão do deserto e do céu: “existem poucas regras fiáveis na vida, a não ser uma que determina que tudo sempre pode piorar” (TERRON, 2010, p. 202).

Todavia, a ironia disso tudo é que, embora tenha sido assassinada por ser transexual, a forma de sua morte é típica das mulheres egípcias. Como disse o Doutor Samir, no final das histórias egípcias “[...] sempre existe uma mulher sendo assassinada. É muito provável que também seja a de Cleo. É sempre igual. Não tem fim” (TERRON, 2010, p. 209). Aliás, na hora do estupro coletivo, o sangue que escorreu entre suas pernas, devido à violência das penetrações, ela associou, como em um delírio, à sua primeira menstruação.

A viagem não concretizou seus sonhos, ou o realizou de maneira muito torta. É constante o modo como Cleo afirmava que, se soubesse como as coisas andariam em sua vida, ela teria tomado outros caminhos. Em retrospectiva, lembrando seu desembarque no Cairo, vinte anos antes, ela comentou: “Cleópatra VIII mal fazia ideia do que ainda estava por vir” (TERRON, 2010, p. 189).

Renato, decepcionado com o relacionamento que levava com Camila em Cuba, acabou explodindo: “minha paciência se esgotou exatos vinte e três dias depois do pouso em Havana” (MATTOSO, 2011, p. 22). E nessa explosão “disse a ela que não aguentava mais. Que se ela queria me largar, que fizesse logo. Que eu não ia ficar perdendo tempo naquele lugar enquanto ela decidia qual o melhor momento para me chutar de vez” (MATTOSO, 2011, p. 38). Após uma briga e uma noite de sexo, ele acordou sozinho e constatou que “Camila tinha ido embora” (MATTOSO, 2011, p. 43).

Camila desapareceu com essa simples constatação, não deixando rastros de seu paradeiro: para o Brasil, Renato verificou que ela não havia retornado, e seus amigos cubanos

---

<sup>204</sup> Cleo tentou, ao longo de toda sua vida, escapar das semelhanças com seu gêmeo univitelino, mas sua morte demonstra a impossibilidade de fugir da sina. Como dizia seu pai, estudioso do significado do duplo, “o fato é que, quando olhei pra vocês, percebi que nas lendas mitológicas que tratam de irmãos gêmeos acontece sempre de um deles morrer” (TERRON, 2010, p. 156).

também não tinham notícias dela.

Pepe, cubano amigo de Renato, nutria uma paranoia perante o governo da Ilha, e tinha certeza que Camila havia desaparecido porque estava filmando um documentário pelas ruas, o que teria desagradado algumas pessoas influentes:

- Eu não quero fazer deduções precipitadas – disse, enfim, enquanto dava uma olhada desconfiada no fundo do copo. – Só acho que os indícios levam a certas conclusões. Ou você acha que uma moça sai perambulando impunemente com uma câmera na mão numa cidade como Havana? [...]. A questão é que você não conhece esse país. As coisas aqui funcionam de outro jeito (MATTOSO, 2011, p. 69).

Porém, são suposições que não se comprovam. A única certeza é que ela havia desaparecido não somente para Renato, mas para todos.

Já Fátima, que foi a Istambul em busca de suas raízes familiares e acabou descobrindo como sua avó e tia haviam morrido no incêndio de 1954 do Grande Bazar, também desapareceu sem deixar rastros. Seu sumiço ocorreu após encontrar o misterioso artista turco Ahmed e o francês Lucas, envolvido em um projeto de releitura “sobre os mortos do incêndio do Grande Bazar em 1954” (BETTEGA, 2013, p. 121).

Após receber um telefonema, ela foi até o bar Fiocruz para encontrá-los, e para lá chegar entrou em uma ruela

em direção à mais completa escuridão.  
Sim, é essa a ruela que leva até o Fiocruz. Ela a reconhece. Reconhece a esquina. E avança, ela passa entre a loja de roupas para jovens e o restaurante de kebab. E deixa para trás a avenida, a luz, os ruídos, as vozes, as pessoas que vão e vêm, deixa-nos todos entregues a nós mesmos, já órfãos em nossa triste solidão de *voyeurs* agarrados a essas manchas que tremem diante dos nossos olhos sem nos dizer nada, e se embrenha no túnel escuro que é a ruela. Sua silhueta, assim de costas recortada contra as sombras do fundo da ruela, vai se dissipando aos poucos na escuridão, fazendo-se também ela substância da noite, sem forma definida, sem limites palpáveis, apenas uma sombra que termina também por desaparecer para dar lugar ao nada completo, nenhum traço, nenhum contorno, nenhuma marca, nenhuma fronteira entre as linhas de um provável corpo e a matéria da noite, nenhum sinal capaz de dar conta de sua presença, ou de sua existência real (BETTEGA, 2013, p. 125).

Fátima sumiu da história, diluindo-se na noite. Ela se afastou da vida, e foi em direção à escuridão, tornando-se ela mesma um “nada completo”. Sem corpo, passa a ser uma estrangeira dissolvida na noite de Istambul, sendo ela mesma parte da própria noite. Fátima afasta-se da vida? Qual seu paradeiro?, porque a última notícia que temos a seu respeito é a fotografia que compõe o livro lançado por Lucas, onde ela aparece simulando (?) a morte de seus parentes no referido incêndio do Grande Bazar: como saber se a imagem de seu corpo inerte é uma representação da morte ou ela própria?

Percebemos que as três viajantes que projetaram a felicidade no “lá” não conseguiram retornar para casa, encontrando-se mortas ou desaparecidas. É como se tivessem perdido o *prazo* do retorno, como se o tempo que lhes era permitido ficar na cidade para submergir na aura local tivesse sido excedido e, por isso, acabaram se afogando naquele hau/mana do território. Como disse Cleo, “os primeiros meses que passei no Cairo foram bons o suficiente para me estimular a permanecer por mais tempo, se vocês aí de cima querem mesmo saber, mas não a ponto de ter a certeza de que deveria ficar para sempre” (TERRON, 2010, p. 220). Embora não tivesse pretensões de se estabelecer em definitivo na capital egípcia, apesar dessa possibilidade de retorno à São Paulo, ela foi ficando e lá passou os últimos vinte anos.

Os viajantes que projetaram a felicidade no “lá” viram o destino como um retorno à casa idealizada: para sua feminilidade (Cleo), para os antepassados (Fátima) e para uma alternativa de mundo (Camila). Mas, foi esse mesmo sentido de retorno que os sufocou, pois expostos por tempo demais naquilo que buscavam, o presente se tornou veneno, a dádiva que buscavam virou uma maldição, levando-os à morte, ao desaparecimento ou à estagnação.

Se os viajantes que projetaram o retorno ao lar viram que o mana/hau do local de partida e de chegada não poderiam se misturar (Anita, Serginho e Sheila), essas aqui, que projetaram a felicidade no lá, descobriram tardiamente que essa energia do local de desembarque, quando absorvida em excesso por um corpo estranho (estrangeiro), acaba por causar danos. Elas não se importariam de ficar imersas o tempo que fosse necessário no espírito do local que desembarcaram; porém, enquanto corpos forasteiros recebendo uma elevada dosagem do mana/hau alheio, acabaram se intoxicando com a alma que não lhes pertenciam e, assim, sucumbiram. Enfim, tais viajantes foram esmagadas pela dádiva que buscavam, atingindo a realização de seus sonhos de maneira violenta: Cleo queria colocar a prova sua feminilidade, e então foi estuprada e morta como uma mulher egípcia. Fátima queria descobrir o passado de sua família, e então desapareceu (morreu?) ao simular (?) a forma como sua avó e tia haviam falecido em Istambul. Camila queria um documentário verdade, que captasse a “essência” cubana, e assim desapareceu, repercutindo em seu corpo-ausente paranoias sobre o sistema de perseguição e censura na Ilha.

Como Cleo ainda disse, “considerar que essa jornada através de um mundo tão vasto feito de areia, de nuvem e de tempo, um lugar tão insólito quanto este, pode ocorrer sem percalços é pura perda de tempo” (TERRON, 2010, p. 264). O real do lugar impôs sua presença, enquadrando os viajantes à sua Lei: eles se dissolveram nesta cultura que os recepcionou, por isso Cleo é morta a partir de uma tradição de assassinato de mulheres



egípcias, Camila tem seu desfecho vinculado à política cubana, Fátima some nos “mistérios do oriente-próximo”.

Mário Quintana poetizou que “viajar é mudar a roupa da alma”. Nesse caso, os viajantes que desejaram a felicidade no lar tiveram que se vestir à “moda” do lugar: perdendo o *time* do retorno ou descobrindo tardiamente que nem deveriam ter embarcado, esses estrangeiros sucumbiram à Lei, à aura autoritária do local.

Com o lar e lá, vemos que as territorialidades possuem uma certa energia masculina/feminina, ou melhor, uma forma de autoridade. Contudo, esses *manas* não se misturam: quem viaja tentando importar uma *ânim*a para casa vê que ela se recusa a se mesclar; quem pretende submergir nessa alteridade vê seu corpo esmagado pelo peso do real. Nesses modelos, o destino que era para ser pulsão de vida se torna o de morte, pelo desaparecimento, assassinato, aborto, estagnação, prisão, incompreensão...

Por sua vez, os que viajam para acompanhar outros próximos, demonstrando uma dependência sentimental e uma necessidade de estar ao lado, acabam sendo abandonados pelos companheiros. Desamparados pelo desaparecimento ou repulsa desses outros corpos que os motivaram a viajar, descobrem que não sabem como lidar com a solidão na jornada. Assim, William e Ibrahim viajaram pelo chamado de Cleo e Fátima, respectivamente, mas quando desembarcaram no Cairo e em Istambul acabaram tendo que lidar com o sumiço daquelas que lhes convocaram. Ruslan queria encontrar a mãe, mas foi repellido por ela e morto pelo seu meio-irmão, quando ele lhe enviou uma carta marcando um local de encontro como se fosse sua própria mãe quem o estivesse chamando. Já Robert se sentiu paralisado ao não encontrar, simbolicamente, o seu filho morto. Renato viajou com a namorada mas, após alguns dias de convívio em Cuba, ela desapareceu sem dar um motivo e sem deixar rastros, deixando-o sozinho e sem nada entender. Narelle encontrou com seu irmão assim que desembarcou em Sydney, mas ele acabou sumindo e lhe deixando desamparada, já que nem o celular atendia.

William já desembarcou atordoado no Cairo, e assim permaneceria ao longo de toda a sua jornada. Esse transtorno seria percebido, inclusive, pelo seu estado de alcoolismo: “ele está bêbado como sempre esteve desde sua chegada ao Cairo. William está bêbado desde que veio ao mundo” (TERRON, 2010, p. 190).

Ele viajou para encontrar seu irmão gêmeo que o contactou via cartão-postal, já que constantemente se indagava “[...] onde poderia estar a [sua] outra metade [...]” (TERRON, 2010, p. 134) [inserção nossa]. Mas, assim que chegou no endereço indicado, ele começou sua queda, descobrindo que Wilson estava sumido e seu paradeiro era desconhecido de todos.

Antes de mais nada, percebeu que não deveria procurar por seu irmão mas, sim, pela sua irmã, Cleo. Se durante anos buscou por Wilson, nessa viagem ele descobriu que estava no encalço da pessoa errada, que deveria procurar uma desconhecida cujo rosto nunca tinha visto.

Desamparado, pois não conseguiu encontrar a irmã que o convocou, o que lhe restou foi tentar compreender o que teria ocorrido com ela, até concluir que estaria morta pela mão de seu namorado Hosni. E após matá-lo, vingando a morte da irmã, William embarcou, vestido de Cleópatra, em direção ao Sudão:

O dia amanhece, iluminando o Deserto Ocidental. A areia refulge, prateada, através da janela do trem que leva Cleópatra XIX até Abu Simbel, de onde rumará ao Sudão através do lago Nasser. Ela abre os olhos e vê o mundo exterior como se o enxergasse pela primeira vez, como se o mundo acabasse de ser inaugurado, como se ela estivesse renascendo neste instante. Cleópatra ouve as batidas secas da testa do ocupante da cabine contígua à sua no piso do vagão e deduz que é a hora da primeira oração do dia. Seu vestido tem pequenas manchas do sangue de Hosni que ela procura limpar sem sucesso na pia minúscula ao lado da cama (TERRON, 2010, p. 277).

Vemos que Cleópatra XIX, que tomaria o trono e sucederia a sua irmã Cleo XVIII, nasceu no trem e fugiu do Egito em direção a Cartum, capital do Sudão:

Cleópatra XIX desce do trem na estação de Abu Simbel e toma um táxi até a fronteira com o Sudão. Na estação, ainda em tempo de alcançar o último ônibus para Cartum, ela se apresenta ao primeiro guia que exhibe uma placa à espera de outra passageira, uma desconhecida qualquer. Acompanhada do guia, Cleópatra entra no carro e é seguida por sua sombra. Então a porta se fecha. Isso me conforta, afinal o mundo visível é um traço do mundo invisível e o primeiro segue a este último como a uma sombra. Isso, ao menos, é o que costumam dizer no Cairo (TERRON, 2010, p. 279).

Cartum era apenas uma indicação de destino, mas não sabemos se William, Cleo XIX, lá chegou ou se estaria perambulando para outros lados: “El Khamasin partiu para somente voltar no início do verão seguinte. William foi carregado pela última tempestade de areia e também desapareceu na ventania” (TERRON, 2010, p. 278).

Ao vento El Khamasin, que assola o Cairo e que remete a Caim que caminhou no deserto carregando o corpo de Abel a procura de um local para enterrá-lo, temos William que conseguiu vingar a morte da irmã mas, por outro, não a encontrou. Logo, diferentemente dos irmãos bíblicos, ele não tem um corpo para velar nem uma cidade a fundar, dirigindo-se a Cartum, um destino já fundado e referenciado por outros:

Sendo assim, quando um gêmeo é sacrificado, cabe ao irmão sobrevivente o auspício de fundar uma cidade, em sua essência a mais perfeita representação do seio materno. Cabe a esse irmão que permaneceu vivo reencontrar a mãe perdida, compreendem? E no final da história, ela estará à sua espera. Fundar uma cidade é voltar ao seio da mãe, tão me entendendo? (TERRON, 2010, p. 161).

Não tendo mais um irmão gêmeo, mas uma irmã, a semelhança entre ambos se rompeu, e a tradição dos gêmeos que vingam a morte e fundam cidades se realizou parcialmente. A sua vingança foi amarga, restando-lhe um caminhar sozinho, vagando pelo deserto e na sombra da irmã desaparecida. Ele se tornou Cleópatra XIX, a sucessora, comprovando a hierarquia entre ambos que eram gêmeos univitelinos<sup>205</sup>.

Por seu turno, Ruslan, desde o início de sua jornada, quando saiu de Grózní, vivenciou uma queda que negativou toda a sua mobilidade: fugindo da guerra, foi a partir de subornos e na ilegalidade que conseguiu sair da sua terra-natal, ficar no campo de refugiados e entrar em São Petersburgo. Sua própria situação de refugiado era ilegal. No entanto, ele via a antiga Leningrado como o local da redenção, devido à possibilidade de reatar os laços maternos.

Contudo, essa esperança foi paulatinamente sendo desfeita, pois descobriu que sua mãe Anna tinha uma nova família, sendo casada e com dois filhos, seus meios-irmãos<sup>206</sup>. Tendo sido abandonado após seu nascimento, ainda em Grózní, em São Petersburgo ele teve que aceitar o segundo abandono, pois ela, com medo do marido e dos filhos, não queria que seu passado – um filho tchetcheno e fora do casamento – viesse à tona.

Ele não era bem-vindo por Anna, e assim foi ao longo de toda a história: ele buscando o carinho e afeto materno e ela, com medo de ser desmascarada por sua família, refutando-o e expulsando-o de sua vida. Não havendo possibilidade de laços maternos, só lhe restou a orfandade: “Não me procure mais, por favor. Por favor. A luz desapareceu do rosto do rapaz antes mesmo dela terminar a frase” (CARVALHO, 2009, p. 88). E com a sua insistência, ela lhe disse finalmente:

---

<sup>205</sup> William era a mão oculta, que matava todos aqueles que se aproximavam de seu irmão. Mas, o que significaria esta atitude assassina? Seria uma proteção ou uma negação? Cremos que há, neste ato, uma dificuldade de William em se ver como um ser individual e deslocado de Wilson: sendo heterossexual, recusava a homossexualidade – na realidade, transexualidade – de sua irmã, pois via tal desejo como se também estivesse projetado (espelhado, para usarmos uma metáfora recorrente no livro) em si. Por outro lado, o ritual de assassinado realizado por William era realizado com ele travestido com as roupas femininas de Cleo: foi assim com o assassinato de Milton, de Agá-Agá, de Nelson e a tentativa de homicídio de Omar. Ele também era o anjo – “não te preocupe: eu vou cuidar de você” (TERRON, 2010, p. 269) – que vingaria a morte de Cleo, matando Hosni, lhe aparecendo enquanto um fantasma, um espectro da Cleo já morta. Ou seja, todas as pessoas que se aproximaram ou que Cleo nutria desejos sexuais, foram mortos pelo irmão. Ele não desejava ser o espelho da irmã ou queria ser o único relacionamento desta irmã? Assim como a Cleópatra VII, a histórica, cuja linhagem ptolomaica incentivava incestos e casamentos entre irmão para manter o poder na família, Cleo VIII e Wilson vivem um relacionamento platônico entre irmãos. Portanto, no final, quando se transforma em Cleópatra XIX, William está reafirmando seu papel de sombra, de duplo e uma interpenetração corporal com sua irmã. É, no final, um incesto alegórico que lhe faz renascer como Cleópatra XIX?

<sup>206</sup> Ao tocar a campainha da casa de Anna, e ser atendido por um adolescente, seu meio-irmão, “o operário o examina com expressão de surpresa. Não esperava encontrar um adolescente” (CARVALHO, 2009, p. 55). Aqui, já se inicia a descida com um clima de decepção pois, primeiramente, ele está arrumado e de banho tomado, na expectativa de reencontrar a mãe (e ela não está em casa) e, segundo, porque descobre que ela tem outros filhos e era casada.

- Eu pedi para você não voltar [...]. Eu jamais quis ser mãe. Por que você não me deixa em paz? [...]. Será que ninguém tem o direito de escolher? Ninguém ama por obrigação. – Anna põe a mão sobre a boca, tentando impedir as palavras de sair, não sabe o que diz, já não sente as próprias pernas (CARVALHO, 2009, p. 92).

Ele foi abandonado pela segunda vez.

Sem a possibilidade de estar com sua mãe, Ruslan se tornou batedor de carteira, abandonando seu posto de operário da construção civil na expectativa de conseguir dinheiro para comprar um passaporte falso e fugir da Rússia. A sua esperança passou a ser, então, conseguir sair do país, sem direção específica e para qualquer lugar, já que, como ele disse, “não quero voltar pra lugar nenhum. Só quero sair daqui. – Pra onde? – Não sei. Não importa. Para longe deste lugar, para fora deste país” (CARVALHO, 2009, p. 136). Em São Petersburgo, sua descida começou com a refuta da mãe, que o levou a desejar sair da cidade, atingindo o fundo do poço quando morreu assassinado.

Acreditando que sua mãe lhe havia escrito uma carta marcando um encontro de reaproximação, Ruslan acabou indo em direção à própria morte:

Ruslan sorri:

- Tenho um encontro esta noite.

Andrei baixa os olhos, não consegue disfarçar a surpresa e a decepção.

- Se eu te dissesse que minha mãe vive em Petersburgo, você não ia acreditar.

- Pensei que você não tivesse mãe.

- Quando eu a procurei, não queria me ver. Agora, quer falar comigo [...]

- [...] Nenhuma mãe marca um encontro com o filho, à noite, no bazar, quando as lojas estão fechadas.

- Existem mães e mães. Parece que essa é a minha. Não quer que a vejam. No fundo, você tem razão. Nenhuma mãe marca um encontro com o filho, à noite, no mercado. É por isso, provavelmente, que ela marcou lá (CARVALHO, 2009, p. 159).

Na realidade, tudo era uma cilada orquestrada por seu meio-irmão Maksim, que sob a cumplicidade de Dmítri (marido de Anna) o espancou até a morte, motivado pela xenofobia, pois não admitia que ele, russo, tivesse parentes tchetchenos:

Como é que foi passar pela sua cabecinha de merda que ela pudesse amar um porco como você? Você não se enxerga, seu bunda-preta filho-da-puta? Que é que você está fazendo na Rússia? Aqui não é o seu lugar.

[...].

Com os braços sobre a cabeça, ele se protege como pode dos golpes que lhes desferem, enquanto gritam injúrias em nome da pureza do sangue e da pátria (CARVALHO, 2009, p. 177).

Andrei ainda apareceu e tentou impedir o espancamento, mas já era tarde.

Um vulto se atira sobre a vítima. É um rapaz, o dono da voz, já rouca, que continua gritando por socorro [...]. Ouve-se, então, uma sirene [...]. O policial diz que não há nenhum agente no local. Pergunta ao rapaz de moleton [Andrei] o que aconteceu e qual sua relação com a vítima:

- É meu amigo – Andrei diz. – Não é daqui – continua, agora já empurrando o

passaporte que tirou do bolso da calça e que colocou na mão do rapaz ensanguentado em seu braços. Aperta os dedos do rapaz desacordado, forçando-o a segurar o passaporte. Mas os dedos já não tem vida própria.

O rapaz de moletom verde se recusa a largar o corpo inerte, em seus braços:

- Vocês têm que tirar ele daqui, desta cidade, deste país. Ele não é daqui. É estrangeiro. Não tem nada a ver com isso. Está aqui o passaporte dele. Alguém tem que salvá-lo!

- E você, quem é? – pergunta o policial.

- Eu?<sup>207</sup> (CARVALHO, 2009, p. 178 e 179) [inserção nossa].

O chamado (falso) de sua mãe o levou à sua destruição e, de São Petersburgo, ele só conseguiu escapar morto, a partir das dádivas - um nome e uma nacionalidade - ofertadas pelo seu amante Andrei. Rebatizado como “Andrei Aleksándrovitch” e adquirindo a identidade brasileira, seu corpo foi identificado para ser repatriado e enterrado. No entanto, tal atitude, que permitiu a Ruslan realizar o sonho de escapar da Rússia, gerou um desfecho agridoce, pois seu corpo no Brasil seria de um estrangeiro enterrado em terras que não eram as suas. Tal ato também apagou definitivamente a sua identidade, logo, sua existência e a história de amor que teve com Andrei: enquanto amor secreto, não deixou rastros, pois mesmo a carta não assinada que escreveu e que foi encontrada por Marina, uma agente da organização “Mães dos Soldados”, acabou sendo interpretada por ela como um delírio de Andrei:

- Eu não podia tê-lo deixado sozinho. Ele deixou a carta no apartamento. Não tinha mais nada. Nada para deixar para trás. Nem roupas nem objetos. Eu disse que ele podia usar as roupas de Pável. E ele esqueceu esta carta – Marina responde, enquanto a guarda de volta na bolsa.

- Talvez não tivesse para quem mandar.

- Talvez. Era um menino especial. A mãe disse que falava sozinho.

- Talvez nunca tenha havido ninguém e ele precisasse do amor para sobreviver, em Petersburgo, enquanto esperava. Talvez tenha inventado um amor, porque não tinha a quem amar. Talvez tenha imaginado uma história de amor para sobreviver sozinho... (CARVALHO, 2009, p. 185).

<sup>207</sup> Desde o primeiro esbarrão nas ruas de São Petersburgo, Ruslan e Andrei se reconhecem como solitários e presos na cidade: “[...] os dois têm mais em comum do que podiam imaginar – a muito a perder [...]” (CARVALHO, 2009, p. 107). Ambos não tinham para onde voltar: Grózni estava destruída e lá não havia mais ninguém para quem Ruslan poderia retornar, Vladivostok era a terra da família viva de Andrei, mas que estava sobre a lei do padrasto que o expulsou de casa. Sendo estrangeiros clandestinos – Ruslan o ladrão refugiado que subornou para estar na cidade e Andrei o recruta desertado do exército – ambos viviam com “[...] a ameaça de serem mandados de volta para onde não querem voltar” (CARVALHO, 2009, p. 124): Ruslan para Grózni e Andrei para a caserna. Enfim, Andrei era aquele que não queria ir para a guerra, enquanto Ruslan era aquele que fugiu desta mesma guerra “a guerra os assombra. Como recordação para o ladrão, que precisa fugir do passado, e como ameaça para o recruta, que tenta evitar o futuro” (CARVALHO, 2009, p. 139). Se estivessem na Tchetchênia, estariam guerreando em lados opostos, mas em São Petersburgo, suposto campo neutro, ambos se envolveram e simularam uma guerra no campo afetivo: Andrei, o desertor, corria atrás de Ruslan, o refugiado. Andrei tinha dupla-nacionalidade, pois o pai era brasileiro e a mãe russa. E a entrega do passaporte brasileiro a Ruslan significaria sua duplicação em dois corpos: o de Ruslan, agora oficialmente de nacionalidade brasileira e de nome “Andrei Aleksándrovitch”, e o seu próprio, com a nacionalidade russa e de nome “Andrei Aleksándrovitch Guerra” – desta forma, ao se duplicar no outro, ele cumpriu a profecia da quimera (“dois fundidos num só”) e, ao tornar Ruslan um estrangeiro brasileiro, realizou o encontro com seu kunak (“um amigo estrangeiro que o salvará da morte”). Ambos são mesmo construídos de maneira espelhada: “o ladrão olha para o recruta. Está com um corte na testa, do lado oposto ao da cicatriz na testa de Andrei, de modo que, agora, quando estão um na frente do outro, são como um espelho” (CARVALHO, 2009, p. 141).

Sempre na sombra, vivendo à margem, enquanto estrangeiro ilegal e sem passaporte, a dádiva *post-mortem* de Andrei à Ruslan foi, na verdade, o apagamento definitivo de sua história: ele conseguiu escapar da cidade, mas deixou de existir e ainda foi enterrado no estrangeiro.

Enfim, podemos dizer que Ruslan caiu porque não foi aceito pela mãe e, aliás, quando morreu não foi por ser homossexual em uma cidade homofóbica, mas por ser um filho estrangeiro. E se ele foi a São Petersburgo fugindo da guerra e em direção ao ventre materno, o que encontrou foi o sentimento de orfandade e o seu leito de morte. Ruslan encontrou a lei do patriarcado, do padrasto, representado pelo atual marido de sua mãe, Dmitri, que foi a mão que arquitetou seu assassinato<sup>208</sup>.

Enquanto isso, Ibrahim tinha expectativas para seu desembarque em Istambul, “[...] quando desceria no aeroporto Atatürk e verias a alegria de Fátima estampada num sorriso [...]” (BETTEGA, 2013, p. 22). Mas, lá chegando, deparou-se com sua ausência, descobrindo que sua filha estava desaparecida, deixando-o desorientado, posto que só viajou por insistência dela. Ninguém conseguia lhe dar um paradeiro ou uma pista que pudesse levá-lo até sua filha<sup>209</sup> e, assim, ele se viu sozinho e com alguns pertences deixados por ela no quarto da pensão que havia alugado: um pen-drive contendo fotos da cidade e uma caderneta, com anotações insignificantes.

Em sua infância, Ibrahim lembrava que seu pai era o responsável por ler a cidade para ele; nesse retorno, acreditava que seria Fátima quem faria esta mediação, substituindo a voz e a autoridade paterna pelas imagens e escritas da filha: “onde as fotografias de Fátima serviam-lhe como um dia lhe serviu a mão de seu pai a levá-lo para cima e para baixo e para todos os

<sup>208</sup> Se alguém conseguiu se safar e fugir/sair de São Petersburgo, este foi Maksim, que viajou com a mãe para os EUA, escapando das possíveis punições que viriam com o processo de investigação da morte do “brasileiro” (na verdade, Ruslan). Como disse Dmitri, “só Deus sabe o que foi preciso para manter a família unida durante todos estes anos. Ultrapassou todos os limites que, por princípio, sempre considerou intransponíveis. Não se arrepende de nada. Os fins justificam os meios. Em alguns meses, quando a poeira baixar, quando tudo for esquecido, Maksim poderá voltar para Petersburgo sem o risco de ser acusado de nada e eles viverão novamente em paz, como quando os meninos eram pequenos. Sente-se mais próximo de Maksim agora que guardam o mesmo segredo. Agiram para salvar a família. E essa cumplicidade garante seu silêncio e aplaca a culpa de ter usado o filho. Se depender deles dois, Anna nunca saberá de nada. São capazes de qualquer coisa no mundo para poupá-la da pena. É isso o amor. Mas, no fundo, não é possível afirmar com certeza que ela não saiba. E o silêncio dela não deixa de ser uma forma de reconhecimento” (CARVALHO, 2009, p. 183). A crueldade do romance, então, encontra-se tanto no apagamento da existência de Ruslan quanto nesta viagem de fuga mas também de premiação/gratificação do assassino: fora Maksim e Anna, ninguém mais conseguiu escapar plenamente da cidade, pois Ruslan tornou-se um outro e se Andrei conseguiu sair vivo, ele foi condenado a viajar em direção à guerra e à morte.

<sup>209</sup> A proprietária da pensão onde Fátima se hospedava lhe disse que já fazia alguns dias que ela não aparecia. O consulado brasileiro “lamentava não ter nada a dizer sobre o paradeiro de Fátima” (BETTEGA, 2013, p. 67). O intérprete contratado por ela também não tinha muito o que acrescentar e que pudesse auxiliar Ibrahim em sua busca.

lados, fazendo-o circular desde os lugares já petrificados pela consumação turística [...] até aqueles que palpitavam por trás do mapa” (BETTEGA, 2013, p. 37). Não era mais seu pai quem segurava sua mão, mas, sim, as suposições sobre Fátima que intermediavam sua relação com Istambul: “[...] ele pensou nas imagens mudas das fotos de Fátima, no seu rastro de silêncio que o puxava e o fazia errar por toda Istambul sem saber aonde aquilo o levaria [...]” (BETTEGA, 2013, p. 42).

Neste refazimento dos percursos da filha, usando as fotografias e anotações como guias, Ibrahim tinha a sensação de que seus movimentos eram sempre retardatários, que eles aconteciam sempre após o ato que o pedia: “[...] um gesto, uma intenção, que vem tarde demais como todos os teus gestos e intenções” (BETTEGA, 2013, p. 23). Logo, seus percursos constituíam uma sombra daqueles de Fátima; por exemplo, quando ele passou pelo Grande Bazar, sentou em um banco e pensou: “Fátima esteve aqui” (BETTEGA, 2013, p. 63). Todavia, tais movimentos não o levaram até sua filha, tendo que se contentar em “encontrar na cidade os pontos escolhidos por Fátima, os espaços ocupados por ela, e dessa forma se aproximar daquilo que ela vira e, assim, dela própria” (BETTEGA, 2013, p. 39). E, para cada porta que se fechava em busca de seu paradeiro era “[...] como cair de novo, não em outro tempo, mas simplesmente cair, e cair de novo é sempre cair mais fraco, mais cansado, mais caído [...]” (BETTEGA, 2013, p. 69).

Nesta impossibilidade de reencontro físico, o máximo que conseguiu se aproximar da filha foi alugando o apartamento que ela frequentava. A última conversa que ambos tiveram via *webcam* – “foi a última vez que via a minha filha” (BETTEGA, 2013, p. 19) – ocorreu nesse apartamento, evento suficiente para fazer com que ele o locasse: “[...] compreendi que era aqui que eu devia esperar, e foi o que então fiz, todos os dias após uma jornada inteira andando eu esperava [...] chegava da rua e tomava uma ducha apressado com a porta do banheiro aberta para poder ouvir caso tocassem a campainha” (BETTEGA, 2013, p. 78).

No fundo, nem ele sabia “[...] explicar por que estava em Istambul (porque Fátima) e porque não conseguia se livrar do sentimento de que o tempo se suspendera no exato instante em que se viu dentro desta cidade (sem Fátima) [...]” (BETTEGA, 2013, p. 49). Com o desaparecimento da filha, coube a ele esperar uma notícia cada vez mais improvável sobre seu paradeiro: “[...] então tu começaste a esperar, tu ficaste ali à espera, tu estás à espera [...]” (BETTEGA, 2013, p. 27). E a notícia chegou via Robert, que bateu à porta e lhe apresentou o livro editado por Lucas: “não sei onde ela está, disse Robert, sem maiores preâmbulos, mas tenho comigo uma coisa que achei que tinha de lhe mostrar. Não me leve a mal” (BETTEGA, 2013, p. 233).

Ibrahim viu a foto de *post-mortem* da filha juntamente com o relato do incêndio que matou sua avó e tia (sua mãe e irmã, fato que ele mesmo desconhecia e que acabou descobrindo a partir de tal livro). Robert ainda argumentou:

As fotos são pura encenação. Só isso.  
Você fala como se não quisesse ver, disse Robert, levantando-se de súbito e voltando para onde estava: Lucas também aparece ali, só encenando, como você diz (BETTEGA, 2013, p. 245).

Fátima estava morta na fotografia? Estava simulando? Há uma brecha interpretativa. Ele ainda comentou: “Foi Fátima quem me trouxe até aqui, e de algum jeito vai ter que ser ela também a me tirar, entende?” (BETTEGA, 2013, p. 234); mas nessa interpretação dúbia sobre o significado da foto, restou-lhe uma última pergunta: “e agora?” (BETTEGA, 2013, p. 235).

Ibrahim terminaria preso na capital turca: ele nunca retornou definitivamente à sua cidade natal, pois não conseguia ver na Istambul moderna aquela de sua infância<sup>210</sup>, e também era incapaz de ir embora sem ter uma certeza sobre o destino da filha.

Enfim, as mulheres de sua família morreram no incêndio do Grande Bazar ou derivado dele. Por isso, Istambul estaria, para ele, vinculado ao desaparecimento do feminino: mãe, irmã e filha. Mortes, aliás, que não tiveram corpos a serem velados, o que tornou a própria cidade uma espécie de corporeidade feminina.

Quando Robert retornou à Istambul, o que ele desejava era decifrar o motivo que levou Lucas a se suicidar. Assim, ele foi ao encontro de Marc, um amigo de seu filho e que o havia hospedado. Foi a partir dele que buscou pistas para esse entendimento que, no entanto, nunca veio: “o que o prendia ainda em Istambul? Seria de fato a possibilidade de encontrar Ahmet? Encontraria alguma resposta para a atitude de Lucas? Mas como?, se nem as perguntas, as verdadeiras, ele sabia formular. O que fazia de fato naquela cidade?” (BETTEGA, 2013, p. 231).

Ele pensava que ao se livrar do livro-arte de Lucas, entregando-o a Ibrahim e dando-lhe esperanças sobre o paradeiro de sua filha, poderia finalmente se libertar dessa viagem de reaproximação do filho morto. Porém, não foi bem isso que aconteceu, porque após a entrega, quando Ibrahim indagou, “e agora?”, ele respondeu: “é a pergunta que mais tenho me feito também. E agora?” (BETTEGA, 2013, p. 235).

---

<sup>210</sup> É constante a maneira como ele afirmava não reconhecer a Istambul de sua infância, e chegando mesmo a dizer que se sentia mais estrangeiro do que um estrangeiro. Em determinado momento, comentou: “[...] não há como reconhecer algo que já não existe ou, melhor ainda, não há como ver de novo o que foi visto por alguém que não existe mais, não, eu não posso ver nada [...]” (BETTEGA, 2013, p. 12).



No final, Robert vai ao cinema, assistir um filme aparentemente polonês e com legenda em turco, impossível para ele de compreender, mas, “no fundo era uma história de amor” (BETTEGA, 2013, p. 250). De sua parte, há um conformismo final com a não-compreensão dos acontecimentos, uma submissão à impossibilidade de retrair, em Istambul, os últimos e derradeiros passos de Lucas. Com isso, assim como Ibrahim não encontra sua filha desaparecida, Robert, que ao menos teve um corpo a velar, não encontra, no plano simbólico, seu filho morto.

Já Renato realizou uma viagem de dependência, e nada libertadora. Impossível de controlar os impulsos da namorada e sucumbindo a eles para não perdê-la, essa viagem já surgiu sob o auspício de problemas, pois assim que desembarcaram em Havana, Camila passou a direcionar toda sua atenção para a produção do documentário: a viagem a hiperestimulou para seus projetos profissionais, deixando Renato desorientado sem sua atenção. Enfim, para Camila, Cuba era seu habitat, para Renato, seu cativeiro – “eu não fazia parte daquilo, de que não havia esperança para mim” (MATTOSO, 2011, p. 37). E, após uma briga, ela sumiu, não deixando rastros.

Primeiramente, Renato se sentiu livre da sua submissão. Na nova fase, iniciada com o sumiço da “porta-voz do casal” (MATTOSO, 2011, p. 50), ele teve a sensação de ter efetivamente desembarcado em Cuba: “de alguma maneira eu ainda não havia chegado a Havana, e agora finalmente colocava meus pés sobre ele” (MATTOSO, 2011, p. 44). Ou seja, ele se libertou da dependência sentimental da sua companheira de viagem e namorada, podendo viver a capital cubana sem mediações. Todavia, posteriormente, começou a perceber que essa sensação de liberdade eufórica estava vinculada a uma expectativa do retorno da amada: “se eu refletisse um pouco mais, talvez acabasse percebendo que, no fundo, ainda não era capaz de dar a nossa história como terminada – e que era essa fê silenciosa que alimentava meu desapego” (MATTOSO, 2011, p. 47). Sua liberdade e euforia eram, então, porque continuava visualizando Camila em seu futuro. E, após uma paranoia com o sumiço da namorada, crendo que ela desapareceu não por vontade própria, Renato finalmente cedeu ao marasmo<sup>211</sup> da espera de seu retorno, inclusive voltando a morar no quarto alugado por ambos no início da viagem, em uma esperança de que ela pudesse retornar prodigiosamente para casa e para ele:

---

<sup>211</sup> No final do romance, Renato disse que, pela primeira vez, sonhou com Camila, e que ela, no sonho, lhe perguntou “Mas o que você tem feito?”, ao que ele lhe respondeu: “O mínimo possível, Camila. O que eu tenho feito é isso: o mínimo possível” (MATTOSO, 2011, p. 126).

[...] voltei para cá. Não foi uma decisão. Uma decisão, nesse caso, significaria que havia uma escolha a ser feita, e isso definitivamente não estava mais em jogo. Desde o momento em que saí do hotel Inglaterra, cada um dos meus atos parece a consequência natural do anterior, como se a vida se fizesse automaticamente. Nesses últimos meses, tenho baseado minha existência em regras primárias de conduta reduzindo distrações, evitando deslocamentos, dedicando-me com afinco àquele que talvez seja meu maior talento: a capacidade de me concentrar, de manter-me fiel às coisas que me rodeiam, sem sobressaltos de nenhum tipo (MATTOSO, 2011, p. 122).

No início de sua jornada em Havana, quando começou a se sentir mal no relacionamento com Camila, ele disse: “eu precisava ir embora, mas não conseguia me imaginar fazendo isso sem Camila. Estava imobilizado: só minha cabeça seguia em movimento, girando em falso como um motor defeituoso” (MATTOSO, 2011, p. 19). Poderíamos sugerir que tal submissão aos desejos de Camila ainda persistia: e se ele ainda estava em Havana, isso se devia a dois motivos – não tinha para onde retornar (estava desempregado e finalmente livre das exigências do pai<sup>212</sup>) e não tinha Camila para voltar com ele. Em última instância, sua casa era Camila: “antes, ainda na cama, sem me dar sequer ao trabalho de levantar e escovar os dentes, costume rever a fita de Camila. Minha intimidade com as imagens é tão grande que assistir a elas é como voltar para casa. Conheço o vídeo de cor: posso antecipar cada fala, cada movimento da câmara” (MATTOSO, 2011, p. 125).

O título do romance remete ao filme *A chave do enigma*, continuação do longa-metragem *Chinatown*, ao qual o personagem diz ser fascinado:

A certa altura, embalado por uma ou duas caipirinhas, me vi exclamando que o filme de Polanski não era sobre a crise de água em Los Angeles, nem sobre o assassinato de Hollis Mulwray, muito menos sobre as relações incestuosas entre um pai e uma filha: era sobre como Jake Gittes estava preso a uma armadilha do destino, como a vida o havia imobilizado numa tragédia recorrente e infernal. “Nunca vai embora”, diz o detetive em *A chave do enigma*, a continuação de *Chinatown* dirigida por Jack Nicholson nos anos 90, e para mim aquela frase

---

<sup>212</sup> Antes da partida, ao pedir demissão do consultório odontológico onde trabalhava com seu pai, este lhe disse que “minha vaga na clínica seria ocupada, e que quando voltasse de minha ‘alucinação caribenha’ eu teria que procurar outro lugar para trabalhar” (MATTOSO, 2011, p. 20). Já em Havanás, Renato se indagou: “Como estaria meu consultório? [...]. Lembrei da minha última conversa com o doutor Polidoro. Ele disse tudo o que pensava, calmamente, saboreando a oportunidade de entornar seu desprezo sobre mim. Ouvi calado. Saí com pressa, sem retirar minhas coisas. Quem estaria ocupando meu lugar? Que fim teriam dado a meus equipamentos? Ao longo dos anos, fui acumulando uma coleção respeitável de brocas, alicates, espátulas, boticões. Houve um tempo em que os objetos presentes dentro do esterilizador eram a síntese infeliz de minhas preocupações e conquistas” (MATTOSO, 2011, p. 111 e 112).

Na realidade, sua vida de dentista e de consultório em São Paulo, “essas lembranças pareciam tão remotas que tive a impressão momentânea de que não me pertenciam – talvez eu as tivesse roubado de alguém, ou inventado tudo” (MATTOSO, 2011, p. 112). E a única prova deste passado brasileiro era o calo que desenvolveu no dedo de tanto aplicar anestesia, e que trazia como um registro corporal, uma cicatriz que arquivava esta vida passada: “Lembrei do calo no meu dedo. Num gesto discreto, passei o indicador sobre o polegar. Lá estava ele. O último resquício físico do meu passado. A prova definitiva da vida que eu levava antes de partir para Havana – a comprovação, enfim, da *realidade* de uma existência que agora, poucas semanas depois do embarque, parecia escapar completamente à minha compreensão” (MATTOSO, 2011, p. 112) [grifo do autor].

sintetizava a resignação de um homem cansado de se debater contra uma força que é muito maior que qualquer um de seus dons (MATTOSO, 2011, p. 103).

Os dois nunca foram embora. Renato se entregou à armadilha de seu destino, e assim desistiu de lutar e deixou-se levar. Imobilizado, ele nunca vai embora de Cuba, e de lá escreve o relato de sua viagem que desandou.

Por sua vez, Narelle ficaria em Sidney somente por duas semanas, para gerenciar o restaurante do irmão enquanto ele iria à Nova Zelândia para conseguir um empréstimo para cobrir seus problemas financeiros. E, só isso, já seria complicado, posto que ela não tinha experiência no ramo: “estou aqui porque não sabia que Bernard estava prestes a falir. Isso tudo é pesado demais pra mim. Sou evasiva demais... Imagine só... administrar um restaurante... Não, não é pra mim” (SCOTT, 2013, p. 41).

Todavia, enquanto lá estava, ela foi comunicada da “abertura de um processo de falência contra Bernard”, cabendo a ela responder “pelo estabelecimento comercial perante o Poder Judiciário até que ele volte de Auckland”. Como consequência, “por razões óbvias, não [poderia] cogitar em sair da Austrália” (SCOTT, 2013, p. 11) [inserção nossa]. Então, por questões familiares, ela se viu legalmente presa ao país, tendo que resolver os problemas financeiros de seu irmão. Envolvendo-se burocraticamente em um processo de falência, ela teria que assinar acordos, conversar com credores, conseguir um advogado e participar de reuniões com o encarregado pelo governo de realizar o inventário de abertura da falência: “a situação de Bernard é mais séria do que ela imaginava. Pela estimativa inicial, fez questão de saber, seu patrimônio não cobre um quinto das suas dívidas” (SCOTT, 2013, p. 30).

No entanto, ela se sentia coagida entre a Lei australiana<sup>213</sup> e o direito de privacidade do irmão. Em diversos momentos, como quando deveria permitir a abertura de arquivos ou do cofre, Narelle comentava “sinto muito, eu não poderia autorizar nada sem falar com o Bernard, não tenho permissão...além do quê, não tenho a chave...” (SCOTT, 2013, p. 29). Mas, o problema era que o irmão havia se tornado um sujeito incomunicável, com celular desligado: “liga mais uma vez pra Bernard. O celular está desligado. Ela prometeu a si mesma não ligar pros pais, tentará manter a decisão que tomou” (SCOTT, 2013, p. 30). O que ela concluiu, então, foi que seu irmão havia fugido de Sydney, deixando o problema da falência de sua empresa para ela resolver: “Bernard fugiu de Sydney, essa é a verdade. Como ele

---

<sup>213</sup> O síndico encarregado do processo representa, então, a autoridade do lugar: a Lei que ela busca desviar, burlar e não aceitar. Como ele lhe diz: “quando eu ligar pra senhorita e a senhorita não conseguir atender retorne o mais rápido que puder” (SCOTT, 2013, p. 60).

podia não saber que estava prestes a ser demandado num processo de falência?” (SCOTT, 2013, p. 32).

Ela se tornou uma nômade legalmente bloqueada e tendo que resolver problemas que não eram delas. Derivou, daí, a volta da psoríase:

“[...] viu como está meu rosto? Uma bagunça... Estou entrando naquela fase de não querer me olhar, de ficar fugindo dos reflexos... Nem sei dizer quantos anos faz que isso não acontecia”. Trixie balança a cabeça. “Vontade de fugir, viu...”, Narelle se entrega. “Você não pode...” (SCOTT, 2013, p. 70).

Na sua viagem a Sidney, “a psoríase está ali, quieta, ardendo, de volta” (SCOTT, 2013, p. 18). Como disse Narelle a sua amiga Trixie, “contra a psoríase as únicas coisas infalíveis são a luz do sol e a cabeça tranquila” (SCOTT, 2013, p. 13). Dois “remédios” vinculados à ideia de paraíso – de ilha, de férias na Austrália – que, todavia, ela não tinha: lidando com os problemas do irmão e ficando grande parte do tempo no restaurante, ela não aproveitava o sol e nem desanuviava a cabeça.

Mas, para piorar sua situação, o síndico responsável pela auditoria governamental começou a suspeitar que ela estaria envolvida e seria cúmplice de uma falência forçada: “eu não devia, mas vou lhe dizer: minha dúvida maior neste minuto é sobre o quanto a senhorita estaria envolvida no caso de se tratar de uma simulação...” (SCOTT, 2013, p. 73). No final, através do advogado que a representava, ela realmente descobriu que o seu irmão a estava usando: “seu irmão está bem. Não sei exatamente onde está, mas posso garantir que está bem. Até a próxima sexta vai estar de volta [...]. Empresários têm os seus truques, Narelle [...]. Seu irmão precisa de você. Ele tem planos para você” (SCOTT, 2013, p. 101).

Com tanta pressão, na incapacidade de contactar o irmão e, pior, ao saber que ele a estava usando para interesses escusos, Narelle decidiu, finalmente, abandoná-lo:

A brincadeira, mesmo que não haja brincadeira alguma da parte do seu irmão, acabou. Não haverá mais abertura de cofre nem de arquivo de pastas, síndico, credores que não são exatamente credores, Paddington Sour e nem sequer Ihaca Road, existem coisas mais importantes, Bernard é que ainda não descobriu. Dormirá no Sofitel Sydney Wentworth e deixará Sydney no primeiro voo pra Auckland. Não sabe como contará ao pai o que aconteceu e por que não disse a verdade quando conversaram por telefone, mas sabe que estará com ele, com a mãe e o irmão mais velho, tentando encontrar uma saída praquilo que pode não ser mais do que uma grande baboseira (SCOTT, 2013, p. 102).

O irmão sumiu propositalmente, usando-a como cúmplice não informada para o processo de falência da sua empresa. No final, sentindo-se traída e usada, Narelle cogitou recorrer à família, nessa volta pra casa que tanto havia evitado. Não seria um retorno redentor, seria uma forma de escapar dos problemas que estavam recaindo sobre ela e, assim, torná-los

um assunto familiar. Posteriormente, no entanto, mudou de ideia e decidiu ir ao Brasil ao encontro do noivo: “Tava pensando lá no bar. Acho que vou ao Brasil” (SCOTT, 2013, p. 108). Seria, então, a ida ao Brasil uma forma de encontrar o sol e manter a cabeça fresca, para evitar a psoríase? Entre o pai, o irmão e o noivo, o último venceu em suas preferências – e vale perceber que, nessa viagem, ela iria ao seu encontro por iniciativa própria, sem pedido e solicitação de Jörg, sem mesmo ele saber de sua chegada. Há, então, uma mudança na condição de seu relacionamento afetivo: a “Penélope” de *Ithaca Road* cansa de esperar e parte por conta própria.

Mas, independentemente do destino, houve uma ilegalidade em seu gesto, já que ela estava impedida judicialmente de deixar a Austrália. Narelle, então, fugiu da lei australiana e da sua família neozelandesa.

Vemos, então, que tais personagens que viajam “ao lado” perderam suas companhias ao longo da viagem.

Os que foram chamados, embora as motivações para suas convocações não estivessem sempre elucidadas (Por que Cleo chamou o irmão ao Cairo, ao invés de retornar ao Brasil? Por que Fátima insistiu para o pai viajar ao seu encontro?), tiveram que lidar com as ausências físicas de seus “convocadores”: alguns (William e Ibrahim) não encontraram aqueles que lhes solicitaram, outros (Renato) viajaram juntos mas se desconstruíram no destino, uns (Narelle) ainda tiveram um momento de passagem de bastão antes do sumiço de uma das partes.

Por seu turno, existem aqueles que ouviram um chamado que, na realidade, nunca foi feito: Ruslan e Robert se fazem chamar, mas, sem o consentimento daqueles aos quais vão ao encontro, são recebidos com a porta fechada, que impede qualquer aproximação e compreensão possível. Anna se sentiu ameaçada com a presença do filho que abandonou, e por isso o repulsou até a morte, Lucas não tem mais voz e os rastros que deixou foram insuficientes para Robert reconstituir um sentido para o seu suicídio.

O viajar contra a vontade, simplesmente para agradar alguns impulsos alheios, ou uma viagem de reconciliação, confiante na boa acolhida do outro, isso só poderia surgir como fonte de perigo e instabilidade. Em outros termos: seja para manutenção dos laços ou para reaproximação, a viagem cuja motivação é o outro (e não o território), só poderia trazer frustrações, porque insinuaria uma prisão, dependência ou romantização daquele alteridade que serviu como impulso ao deslocamento. A moral foi clara: a partida constituída como forma de vigiar e se apropriar dos sentimentos alheios não deu certa, porque a viagem se incumbiu de punir este companheiro dependente sentimentalmente do outro. Por isso, William se sentiu desamparado, Ruslan órfão, Ibrahim perdido, Robert anestesiado, Renato

sem entender nada, Narelle traída. Eles ora culpavam a si mesmo, ora o sistema, em alguns momentos apontaram terceiros e outras vezes acusaram aqueles que motivaram suas partidas como fonte de suas desventuras.

O certo é que a viagem ao encontro se tornou de desencontro físico e simbólico.

Os fisicamente desaparecidos não retornaram, e na maioria das vezes seus sumiços não foram desvendados: não houve corpo, não houve retorno e nem redenção para Cleo, Fátima, Camila e Bernard, logo, não houve também conclusão para as viagens de William que continuou vagando, Ibrahim e Renato que se mantiveram estagnados naquelas casas onde viram pela última vez suas companheiras, nem para Narelle que desistiu dos laços familiares. O curioso disso tudo é a construção hierárquica: se o “líder” viajou porque viu o território de chegada como local de vida, o “liderado” acompanhou porque viu nesses sujeitos seus motivos de existência. Cléo só poderia ir pro Cairo, e William foi atrás; Camila só via Havana, e Renato a acompanhou; Fátima não podia ir pra outro destino a não ser Istambul, e Ibrahim a seguiu. Narelle foi uma exceção posto que não sabemos o que motivou seu irmão a se instalar em Sydney.

Por sua vez, houve também o desaparecimento simbólico, pois alguns que têm endereço pedem para não serem contactados: Anna deixou claro para Ruslan que não queria mais vê-lo e insistiu, implorou, para que ele não fosse até sua casa. Por isso, ele se afastou, e quando se reaproximou, devido a um falso chamado, acabou sendo morto.

E, finalmente, para além do desaparecimento físico e simbólico, existiu o chamado *post-mortem*. Todavia, os mortos não falam e, por isso, Lucas se calou e não deixou pistas para Robert, que ficou sem compreender as motivações para seu suicídio.

Como sombras, tais viajantes “do lado” estão sempre um passo atrás das pessoas que motivaram suas partidas, nunca alcançando-os e sem saber brilhar por conta própria. Os motivadores de suas viagens se tornam inalcançáveis e incompreensíveis (somem, se escondem, se calam), fazendo com que esses viajantes se sintam desamparados, pois perderam aqueles mediadores de suas realidades: sem Fátima e Lucas, não existe Istambul para Ibrahim e Robert, assim como Cleo seria o Cairo para William, Anna a São Petersburgo para Ruslan, Camila a Cuba de Renato, Bernard a Sydney de Narelle.

Para eles, o destino era secundário, pois eram seres que gravitavam em torno de outros sujeitos, buscando abastecer-se dessa luminosidade que emanava não do território, mas daqueles que o convocaram. E, uma vez que esta luz se extinguiu, eles não sabiam mais como agir: a cidade de chegada perdeu sua luminescência, porque o seu principal atrativo não estava mais lá. Esses destinos-mediados não emitem luzes por si mesmos, e os viajantes são

dependentes do mana/hau que emana dessas outras pessoas: atraídos pelas luzes, vão onde eles estão, e uma vez que não os encontram, se desesperam, e buscam sair, sem sucesso, dessas cidades; e mesmo quando conseguem, é por desvios: não podem retornar para casa, seja porque morreram seja porque devem continuar vagando sem rumo. Sendo seus lares o próprio corpo da alteridade, a volta para o ponto de partida não lhes parece uma possibilidade.

Enfim, tais viajantes que se descolam daqueles que consideram como seus semelhantes se sentem, no final, impossibilitados de retornar para o local de partida: ou se estabelecem precariamente na cidade, passando as horas no aguardo do retorno redentor daquela pessoa que os abandonou (voluntariamente, ou não), ou buscam outros caminhos, em uma deriva sem rumo. Parados ou deambulando, esses viajantes perderam o farol que os guiavam. Perdendo a pulsão de via que lhes inundava, eles se tornam seres mortos que não conseguem gerar e irradiar suas próprias luzes. Não cintilam, não brilham, e ficam sedentos de uma presença não mais possível<sup>214</sup>.

Perdidos nas suas desventuras, inertes ou na deriva incerta, alguns atravessam a linha do querer entender o que aconteceu com eles, entregando-se à uma passividade na aceitação da precariedade causada pela ausência de seus companheiros.

Renato entra em uma super-interpretação para o desaparecimento de Camila, sendo levado por Pepe através de teorias da conspiração: “- Acho que eu sei como encontrar a sua namorada” (MATTOSO, 2011, p. 67); e mais: “- É uma questão de averiguação – explicou –, mas desde já posso adiantar que essa moça não te deixou por vontade própria” (MATTOSO, 2011, p. 68). Para ele, “não existiam coincidências” e onde “nada que acontecera nos últimos tempos podia ser fortuito ou acidental” (MATTOSO, 2011, p. 107).

Pepe dizia que “as boas pistas nunca estão onde você procura [...]. Você tropeça nelas” (MATTOSO, 2011, p. 82) [grifo do autor]; mas, quando finalmente percebeu<sup>215</sup> que o desaparecimento de Camila se tornou impossível de ser decifrado, ele saiu desse estado de euforia paranoica e começou a perceber que o mundo não necessariamente possuía sentido, e

---

<sup>214</sup> A única personagem que se rebelou contra essa ausência foi Narelle, que buscou traçar seu próprio destino, indo ao encontro do namorado.

<sup>215</sup> O ápice desse excesso de significação ocorreu no momento em que ele assistia uma peça teatral produzido por um amigo de Camila. Na certeza de que ela estaria por lá, escondida, “minha cabeça começou a trabalhar em alta velocidade, traçando paralelos, fazendo conexões. As ideias mais disparatadas se uniram” (MATTOSO, 2011, p. 117); assim, ele chegou a uma interpretação definitiva para o sumiço da namorada: a culpada só poderia ser, de fato, Camila simulando um desaparecimento – “Camila, sua sacana, você pensou em tudo! Em tudo!” (MATTOSO, 2011, p. 118). Todavia, na sequência desta epifania, o excesso de significação se desmoronou ao perceber que outros estavam lhe culpando pelo desaparecimento da namorada: “Onde você enfiou a Camila?, perguntou Pablo, pouco antes de atingir um chute no meu rosto. O que você fez com ela, seu filho da puta do caralho?” (MATTOSO, 2011, p. 118). No limite das super-interpretações, tanto Camila e depois ele se tornaram culpados.

que a busca de um grande significado nos pequenos atos era um caminho seguro para uma hermenêutica da autodestruição. Como disse um outro personagem, talvez, “ela largou o cara. Só isso” (MATTOSO, 2011, p. 59).

Já Robert retornou à Istambul, e como lhe disse Hülya a respeito do sumiço de Fátima e Lucas:

Você queria saber o que é feito dela, por onde ela anda, que rumo tomou, essas coisas. A continuação, né? Isso da sequência, uma coisinha depois da outra... é importante pra você isso, não é? (BETTEGA, 2013, p. 227).

É como se abrisse uma estradinha, né? (ele acreditou ouvir “meu filho”: “uma estradinha, né, meu filho?”). E a gente não descansa enquanto não souber onde ela vai dar. Como se toda estradinha tivesse que dar em algum lugar. Ou melhor, como se a gente tivesse que saber onde ela leva só porque num relance a gente viu ela aberta. Só que o que mais tem na vida da gente são essas estradinhas que a gente não sabe onde terminam, que a gente acaba abandonando pra poder seguir adiante. Saco, né? (BETTEGA, 2013, p. 228).

O que lhe escapa, sempre, é um processo interpretativo, e os rastros deixados por Fátima também não levam Ibrahim a lugar algum: eram apenas “[...] espécie de lembretes ou breves anotações a serem retomadas mais tarde e que só poderiam ganhar algum sentido se completadas pela interpretação ou por uma segunda intervenção dela [...]” (BETTEGA, 2013, p. 38).

O desaparecimento/morte dos filhos não possui uma explicação racional, ou se ela existe, eles não conseguiriam alcançá-la:

Mas chega uma hora que nada disso tem sentido. E tentar entender, buscar um sentido, acaba te afastando do que de fato interessa, daquilo que finalmente pode dar sentido à coisa. O sentido não existe antes de a gente chegar nele. Tem momentos em que é preciso desistir de buscar sentidos, talvez aí a gente vai poder entender alguma coisa. Está me entendendo?

Não.

Não faz mal (BETTEGA, 2013, p. 235).

A viagem os atordoa, não traz inspiração epifânica para a compreensão de suas vidas, e quanto mais tentam interpretar e encontrar uma “moral da mobilidade”, mais se afundam na falta de sentido. Não há inspiração já que não existe conclusão.

Outros viajantes elaboram premonições em retrospectiva, ou seja, reveem sua viagem e mencionam que o destino já estava traçado para a queda na viagem. Para eles, existe uma autoacusação, e assim se culpam por não terem prestado atenção aos instintos, que lhes sugeriam ficar em casa sem colocar o pé na estrada.

Havana surgia, para Renato, sob o auspício dos problemas desde o momento em que se deixou levar pela insistência da namorada e decidiu embarcar para Cuba:



Ainda argumentei por alguns minutos, mas era inútil: só me restava engolir o orgulho e aceitar a proposta. Camila voou sobre mim, começou a me beijar, ai, gato, cê vai ver, isso vai ser genial. Sufocado pelos carinhos da minha namorada, eu tentava com todas as forças embarcar naquela onda de euforia, mesmo que no fundo tivesse a sensação de que havia algo de errado, que um dispositivo sinistro acabara de ser acionado e agora só me restava seguir em frente e, com o rabo entre as pernas, esperar pelo desastre (MATTOSO, 2011, p. 14).

Paulatinamente, tal premonição de Renato começou a se concretizar.

Ibrahim também admitiu que algo instintivo já lhe avisava que sua viagem não deveria acontecer: “quando cheguei aqui pela primeira vez, eu já sabia o que ia encontrar. De certa forma sabia também o que não ia encontrar” (BETTEGA, 2013, p. 234). “[...] pois tudo aquilo, cada detalhe da tua chegada só fazia confirmar a ideia de que tua viagem tinha sido um erro, um absurdo imaginar que poderia encontrar alguma coisa que condissesse com a tua memória pálida de cinquenta anos atrás [...]” (BETTEGA, 2013, p. 25).

Então, vemos que Renato e Ibrahim não conseguem interpretar o sumiço de seus pares (Camila e Fátima, respectivamente), mas em retrospectos admitem que a viagem “forçada” pelos companheiros (namorada e filha), estava programada para dar errada desde o início. Para eles, não existe interpretação para as desventuras, mas, sim, premonição avisando que a viagem iria desandar. Em última instância, eles cansam de se debater contra o destino, de tentar encontrar causas-consequências para os desaparecimentos e suas solidões. Desiludidos, abraçam o fatalismo existencial.

Por sua vez, os que foram lançados na viagem conseguiram realizar os desejos daqueles que impuseram a partida, afinal, só o ato de se afastarem já sinalizava a concretização do desejo alheio. Portanto, Andrei materializou o sonho de seu padrasto que não o queria mais em casa, Antônio Fernandes entregou um livro de amor publicado pelo seu editor, enquanto a respeito de Robert não podemos afirmar se ele conseguiu escrever o guia de viagem para a empresa francesa.

Todavia, no plano pessoal, essas viagens tiveram desfechos problemáticos: Andrei não conseguiu manter o relacionamento com Ruslan, e ainda foi morto por um outro recruta quando servia o exército em Grózni. Perversões sexuais e envolvimento com certas mortes fizeram com que Antônio Fernandes fosse convidado pelas autoridades locais a se retirar da República Tcheca. Robert, que na sua primeira viagem a Istambul tentou fugir dos problemas com a ex-esposa e com o filho, teve que lidar com o telefonema de Hélène que lhe obrigou a retornar à Paris para o velório de Lucas.

A descida/queda de Andrei começou quando foi expulso de casa, mas se agravou quando encontrou Ruslan em São Petersburgo. É através da desculpa de tentar recuperar o

dinheiro roubado pelo batedor de carteira e que deveria entregar no quartel, que Andrei passou a noite fora da caserna, desertando do exército. A obsessão por Ruslan se tornaria seu principal desafio para conseguir se manter vivo, fazendo-o perder sua oportunidade de fugir para o Brasil como cidadão brasileiro e, posteriormente, o levando à morte. Como Andrei deduzia, “agora, sabe que só vai encontrá-lo quando não tiver mais o que perder” (CARVALHO, 2009, p. 121).

Ao entregar a Ruslan seu passaporte brasileiro e “se duplicar”, ao mesmo tempo, Andrei abriu mão da sua liberdade, que viria com o embarque para o Brasil em direção à terra e casa do pai. Mais sozinho do que nunca, o que lhe restou foi se reapresentar ao exército, sendo enviado para combater no Cáucaso, ironicamente a terra de Ruslan. Nas cenas finais, Andrei, ao matar seu superior que pretendia assassinar uma senhora, acabou sendo morto por um outro recruta.

Ouve-se um tiro vindo do curral e, nessa hora, como se obedecesse a um chamado, Andrei corre na mesma direção da mulher, para o curral. Num gesto intempestivo, o outro recruta faz uso de sua arma pela primeira vez e dispara. Andrei cai. Dois soldados e o motorista tchetcheno correm para o curral, ignorando o corpo do recruta caído na lama (CARVALHO, 2009, p. 199).

Morto, ele pôde finalmente retornar à casa da mãe, que foi até Rostov reconhecer o corpo. Todos os seus deslocamentos foram decididos pela lei do patriarcado, do padrasto e do exército, e seu retorno à mãe só ocorreu após a morte. Ao menos, diferentemente de Ruslan, Andrei seria velado e enterrado por um parente.

Antônio Fernandes foi enviado pelo seu editor para experimentar a cidade de Praga e, posteriormente, escrever um romance. Livre para ocupar da forma que pretendesse seus dias à deriva e de inspiração pelas ruas da capital tcheca, vemos que suas experiências giraram em torno de uma perversão sexual, uma parafilia com sentido estético. Repertoriando suas incursões estético-sexuais, vemos que ele foi masoquista com uma pianista que lhe concedeu uma audição privada com composições inéditas, metaforicamente necrófilo com uma turista que cometeria suicídio, voyeur e verbalmente depravado com a tatuada que exigia textos inéditos de Kafka em seu corpo, agalmatófilo e profanador com a estátua de Santa Francisca presente na ponte Carlos, mais uma vez agalmatófilo e metaforicamente pedófilo com uma boneca de pano que comprou como souvenir da peça *Aspects of Alice*. São essas vivências que permearam sua estada em Praga, e que o levou a ser confrontado três vezes pela Lei policial da cidade.

Todavia, embora imoral, nada foi verdadeiramente ilegal. Como disse o especialista contratado para defendê-lo: “no amor e na sexualidade, era impossível traçar uma fronteira

precisa entre o perverso e o natural. E que os meus atos eram até inocentes, singelos, se comparados ao que se costuma chamar de perversão sexual” (SANT’ANNA, 2011, p. 99). Da participação em um suicídio, ele foi eximido; já sobre o “estupro” e pedofilia, por mais que se tenham ouvido vozes de uma criança vindo de seu quarto no hotel, nada foi comprovado, e o relacionamento com uma boneca em um quarto privado não se constitui, necessariamente, um crime (para este respeito, mesmo um especialista foi acionado pelo advogado de defesa, concluindo que ele era sonâmbulo). O único ato realmente obsceno, que foi a bolinação da estátua da Santa Francisca na ponte Carlos e que caracterizaria um atentado ao pudor público, foi abafado pela tenente Markova, não chegando ao conhecimento do inspetor de polícia.

Nessa descida acusatória sem comprovações, Antônio também teve de sair do hotel Três Avestruzes por ser considerado um cliente suspeito e não desejado, mudando-se para uma zona não central: “desde que tivera de me mudar para novas acomodações, no hotel Slavia, mais acanhadas que as do Três Avestruzes, eu me sentia um tanto aprisionado e também me fazia falta a beleza do cenário do centro histórico, por onde estava acostumado a transitar” (SANT’ANNA, 2011, p.123). Ele foi banido para a periferia de Praga pela lei do hotel e, na sequência, foi metaforicamente deportado (convidado para sair) do país pela lei da polícia e do Ministério Público. A Lei local impôs a pena, como comentou a tenente Markova:

- Bem, você deve estar ansioso por ouvir o que tenho a lhe dizer. Primeiro, vou dar-lhe uma notícia boa. Sei de fonte segura que você será impronunciado, pois é evidente que a sua relação com a boneca não constitui nenhuma infração à lei. No máximo, um incômodo a alguns hóspedes do hotel.

Ela fez uma pequena pausa e continuou:

- Agora devo dar-lhe a segunda notícia, não muito boa. O Ministério do Interior, por sugestão do inspetor Arnocheck, o notificará para que deixe o país no prazo de uma semana. Todos consideram que você já se envolveu em suficientes complicações.

- Preferiria deixar o país de outro modo. De toda maneira, já estava chegando a hora de eu partir. E, de fato, já me meti em complicações suficientes – tentei rir e devo ter conseguido, porque a tenente Markova sorriu (SANT’ANNA, 2011, p. 125).

Melhor prevenir do que remediar, a Lei o detectou como fonte de problemas e, assim, impôs a ele o controle dos atos libidinosos e sexuais. Em terras estrangeiras, culpado mesmo depois que se provou o contrário, ele foi condenado à expulsão do país. Sua despedida de Praga foi agridoce, pois ainda que já estivesse se preparando para retornar, essa volta também foi oficializada como necessária pela ordem local. Recepcionado pelo seu editor no aeroporto do Rio, no final ele ainda entregou o relato de suas experiências em Praga, cumprindo, em termos, sua parte no acordo: embora o personagem-narrador comentasse ter viajado para se inspirar na escrita de um romance, o que ele entregou foram relatos em primeira pessoa de sua experiência. Roberto, o editor que lhe lançou na viagem, teve um desfecho não exatamente

como desejado: se visualizou um romance como resultado final, o que recebeu e publicou foram vários contos-relatos<sup>216</sup> contendo as experiências sexuais do viajante-narrador-personagem.

Já Robert foi a Istambul por motivo declarado de trabalho, e assim não temos informação suficiente se seu editor conseguiu ter aquilo que desejava, ou seja, o guia de turismo da cidade. Todavia, sabemos que a fuga que Robert empreendeu da sua ex-esposa e, principalmente, do seu filho, acabou complicando sua situação familiar: fugindo de seus problemas parisienses em Istambul, constantemente ele pensou em telefonar e saber notícias de Lucas, mas sempre declinava desta ideia. Assim, passava seus dias adiando a entrega do relatório como forma de postergar o retorno:

De repente me pareceu óbvio que aquela situação poderia durar muito tempo, ou pelo menos até que eu fizesse alguma coisa para alterá-la.

Apanhei o telefone para ligar a Philippe [seu editor] e, enquanto percorria a agenda em busca do número, o aparelho tocou. O nome de Hélène [sua ex-esposa] apareceu no visor. Deixei tocar. Chamou de novo. E de novo não atendi. Mais uma, e dessa vez atendi e desliguei num ato contínuo. Ela insistiu. Atendi outra vez, mas agora pronto a soltar os cachorros, a fazer provar toda a minha raiva, a dizer, para começar, que se eu não tinha atendido antes era porque estava ocupado e não podia fazê-lo, que ela deixasse uma mensagem ou ligasse depois se quisesse, e se não quisesse melhor ainda, porque eu não tinha a mínima vontade de ouvir o que ela ia falar.

Mas ela falou antes mesmo que eu pronunciasse a primeira sílaba.

Agora chega, você precisa voltar, ela disse. E desatou a chorar convulsivamente (BETTEGA, 2013, p. 138) [inserções nossa].

Essas poucas palavras foram suficientes para lhe fazer retornar a Paris, pois seu filho havia se suicidado. Foi, então, por um chamado da morte, que representava tudo aquilo do qual fugia, que ele teve que retornar e enfrentar um problema maior do que aquele que lhe incentivou a partir para Istambul.

Os viajantes que são lançados na viagem visam, em primeiro momento, atender as vontades de uma autoridade que os objetificam enquanto potenciais realizadores de seus desejos. Portanto, Andrei, enquanto viajante, foi o desejo realizado de Nikolai que queria a pureza de sua família, alcançando-a plenamente com a morte deste seu enteado. Já Antônio Fernandes realizou parcialmente o desejo editorial de Roberto. Por seu turno, Robert também deveria atender os interesses de seu editor parisiense, mas nada sabemos sobre se e como cumpriu tal missão.

---

<sup>216</sup> Na realidade, foi um relato em formato de contos, onde cada história é uma referência à uma experiência sexual do viajante-escritor em Praga. Logo, pelos contos, ainda poderíamos perceber a incapacidade do escritor em construir um discurso único sobre suas experiências, posto que estas, na contemporaneidade, se tornam vivências fragmentadas.

De qualquer maneira, com exceção de Nikolai que impôs uma partida sem retorno, vemos que Roberto e o editor francês eram benevolentes, pacientes com seus viajantes: eles forneciam dinheiro e flexibilidade para o regresso. E se Antônio Fernandes voltou no prazo estipulado, Robert não sentiu tal cobrança:

E seu negócio ele sabia fazer muito bem. Eu próprio já era uma invenção do seu negócio. Era normal que ganhasse com isso. E no verbo ganhar, para ele, está subentendido o complemento “dinheiro”. Por isso eu não entendia como eu ainda não recebera um ultimato. Nem mesmo um e-mail pedindo notícias. Eu já não lembrava quando tínhamos nos falado pela última vez. Meus pedidos de verba eram tratados diretamente com a secretária, e aceitos sem contestações. De repente me pareceu óbvio que aquela situação poderia durar muito tempo, ou pelo menos até que eu fizesse alguma coisa para alterá-lo (TERRON, 2013, p. 138).

Enquanto Andrei fugia e sucumbia ao patriarcado militar de São Petersburgo, os escritores viviam um *dolce far-niente* em Praga e Istambul, impulsionados pela complacência e *laissez-faire* de seus superiores que os contrataram e o puseram nessas cidades. Enviados em missão por outros, os viajantes buscaram ocupar o local de chegada a partir de brechas que possibilitassem construir o mínimo de vínculo e afinidade com o local: se o motivo da partida foi alheio, ao menos eles tentaram encontrar uma forma de personalizar e justificar no âmbito afetivo suas estadas nesses destinos para onde foram lançados.

Mas, mesmo os viajantes “terceirizados” não conseguiram se realizar no plano pessoal: Andrei que tentou encantar o “lá” teve que vivenciar o assassinado do amante para, posteriormente, também ser morto em missão pelo exército. Antônio Fernandes que queria reencantar o “lar” com inspirações para a escrita do romance teve que se contentar com o relato e com sua expulsão de Praga pelas autoridades locais. Já Robert que pretendia aproveitar da viagem para se “libertar” do cotidiano foi convocado a retornar para ter de lidar com aqueles problemas dos quais estava fugindo.

Finalmente, os viajantes que não possuíam uma motivação nítida para a partida e estada também foram levados a um declínio: Magnus Factor retornou para a namorada, mas dizendo que seus problemas estavam apenas começando; Lucas transformou a inspiração artística que teve em Istambul no seu suicídio performático em Paris; enquanto isso, Iulana morreu em um acidente de trem.

Magnus Factor, ao ver Stefaniya, a atendente de uma lanchonete, agiu por impulso e decidiu ficar em Dublin. E assim eles passaram a viver juntos, até que ela o abandonou: “Stefaniya foi embora e eu nem ligo” (PELLIZZARI, 2013, p. 24). Como comentou, “um final estranhamente desprovido de dramas para um relacionamento de dois anos com uma jovem mulher eslava” (PELLIZZARI, 2013, p. 26). Todavia, posteriormente, ele começou a se

atormentar com tal separação, e disse: “Stefanija foi embora e isso me deixou completamente transtornado” (PELLIZZARI, 2013, p. 47).

O único motivo que lhe fazia ficar em Dublin já não estava mais presente em sua vida. Isso gerou um vácuo existencial nesta sua viagem de estada prolongada pela capital irlandesa: “de todas as peças que formavam minha vida recente em Dublin, não me tinha sobrado muita coisa além da minha coleção de videogames. Estava sem trabalho, com amores zerados e amigos também” (PELLIZZARI, 2013, p. 173). E continuou este seu calvário entediante por Dublin:

Depois disso os dias se tornaram uma coleção de repetições. Andar a esmo pela cidade, encher a cara no Hairy Lemon, cravar novos recordes em *shmups*, tentar pensar em não pensar no que fazer para ganhar dinheiro com as economias chegando ao fim. Eu teria voltado para casa, se soubesse onde ficava. Mas como eu não tinha mais certeza sobre coisa nenhuma, resolvi ficar parado no mesmo lugar para ver se minha casa acabava me encontrando. E de um modo torto, como tende a ser tudo nessa minha vida, foi bem isso o que aconteceu (PELLIZZARI, 2013, p. 177).

Sua referência de casa passou a ser Stefanija, que havia lhe abandonado mas que, no final, reapareceu suplicando para voltar:

de certo modo, era como se ela nunca tivesse ido embora. Mas tinha. Tinha me traído da pior maneira possível, tinha me abandonado, tinha arruinado tudo. Muita coisa tinha acontecido em pouco tempo, como aquela barriga imensa nunca me deixaria esquecer. Por outro lado, ali estava ela, retornando ao lugar de onde nunca deveria ter arredado o pé. Minha eslava com um demônio no útero (PELLIZZARI, 2013, p. 178).

Grávida de um amigo de Magnus que havia sido assassinado, Stefanija já retornou querendo impor suas vontades, levando-o a dizer a última frase do romance: “e foi assim que meus problemas começaram” (PELLIZZARI, 2013, p. 178). Se ele ficou em Dublin por causa dos desejos que nutria por Stefanija, seria essa mesma pessoa quem provocaria sua derrocada. Retornar simbolicamente para casa, ou melhor, ter sua casa voltando para si, não foi um prenúncio de felicidade.

O término do romance aponta para uma intensificação de seus problemas. Uma personagem, ao recordar das lições de seu avô, comentou: “uma vez, acho que eu tinha uns seis ou sete anos, ele me falou que o destino de todo mundo é virar idiota. Algumas pessoas percebem, outras não, mas todas acabam virando idiotas” (PELLIZZARI, 2013, p. 22). Se apontarmos tal frase para lermos o final de Magnus, podemos sugerir que ele também se transformou em um idiota.

Já Lucas viajou sem propósito definido, mas em Istambul descobriu inspirações artísticas nas obras de Ahmed e no incêndio do Grande Bazar. Como disse Marc:

Ele fazia planos, sim, sim me falou do livro que tinha na cabeça, uma ideia bestinha a princípio, fotografar a morte [...] quando ele começou a me falar daquela ideia logo pensei no *Douleur Exquise*. O.k., depois ele meio que copiou o formato: os relatos muito breves e apócrifos, as fotos e tal. Mas em dois pontos o trabalho dele é diferente: 1) propõe um diálogo com a obra de outro artista, no caso Ahmed, e uma instalação feita com fotos dos mortos no incêndio do Grande Bazar (Robert lembrou vagamente de Fátima falando sobre isso), ao partir do relato dos descendentes daqueles mortos para projetar no tempo a verdadeira dimensão e o efeito de devastação do tal incêndio, e 2) as fotos; aquelas fotos dos próprios autores dos relatos, fotos fabricadas, numa alusão direta à fotografia post mortem muito comum no século XIX [...]. O que antes era uma encenação da vida passa a ser uma encenação da morte, aí sim com um gosto mórbido evidente, [...] sobretudo em função do “gesto final” de Lucas, gesto este que está fora do livro, veja bem, que vem depois dele, mas que já está ali anunciado, na foto dele próprio, Lucas, na sua própria encenação, a encenação da própria morte. É a última foto do livro, você deve ter reparado, e a única de alguém, um personagem, se a gente pode falar de personagens aqui, sem relação com os mortos do incêndio e, portanto, a única que não dá para associar a nenhum dos relatos da primeira parte do livro, disse Marc (BETTEGA, 2013, p. 178 e 179).

Fátima fez parte da obra, ensaiando a sua própria morte (ou morrendo de verdade?), pois estava vinculada a esse incêndio – sua avó e tia (mãe e irmã de Ibrahim) morreram nessa tragédia. Por sua vez, Lucas, que não foi a Istambul para encontrar um passado familiar e nem tinha descendentes na cidade, buscou alternativas para se inserir na narrativa de tal incêndio; mas, ao contrário dos demais, se ele não perdeu nenhum parente, o seu gesto performático de inserção efetiva na história foi pelo suicídio.

Lucas buscou a forma mais solitária de morte que poderia haver:

Lucas disse que pôr em cena o suicídio, disse Marc, era uma forma de potencializar o ato, porque por si só o suicídio é um gesto teatral, uma mise-en-scène sempre destinada ao outro, não há suicídio sem público, o.k. disse Lucas, disse Marc, talvez eu esteja tentando desdramatizar uma coisa que é hiperdramática, mas o drama está justamente aí, nessa necessidade de público quando ele, o público, não está mais lá, o suicídio, com exceção da matança coletiva ministrada pelos gurus dementes de algumas seitas religiosas, é um ato solitário, o grande gesto solitário por excelência, o.k., tem a escrita e a masturbação, mas essas duas podem ter um fim em si próprias, já o suicídio é sempre para o outro, contra o outro, sem o qual ele não teria nenhum sentido, o suicida está sozinho e quer atenção, e ele sabe que o público só vai voltar se e quando ele enfim levar a cabo sua mise-en-scène, disse Lucas, disse Marc (BETTEGA, 2013, p. 184).

Em Istambul ele se inspirou<sup>217</sup>, fez o ‘trabalho de campo’ para seu livro, indo às fontes e aos lugares míticos que giravam em torno do incêndio; lá ele também organizou o livro, e

<sup>217</sup> Lucas se torna um seguidor do misterioso artista Ahmet: “aquilo que até então era apenas a ideia de um livro, só tomou a forma que tomou porque Lucas tinha entrado em contato com o que Ahmet vinha fazendo naquele momento, ou melhor, com aquilo que dava voltas na cabeça de Ahmet e que ele não chegou a levar adiante, disse Marc” (BETTEGA, 2013, p. 188). Seriam os suicídios de Lucas e de Fátima um projeto artístico a ser exposto por Ahmet? Seria ele, no final, o grande artista orquestrador destas mortes performáticas? Ahmet dizia a seus discípulos, como Lucas e Fátima, que “o suicídio era um gesto artístico [...], a gente sabe que um gesto desse se prepara, amadurece lentamente no silêncio do espírito, como todas as grandes obras” (BETTEGA, 2013, p. 248).

quando retornou para casa, em Paris, se suicidou como ato final do trabalho artístico iniciado na capital turca. A inspiração de viagem levou o artista à morte, quando voltou para casa.

Finalmente, não sabemos os motivos que levaram Iulana à Tóquio, mas seu final foi trágico: ela não sobreviveu ao atentado que o Sr. Okuda promoveu no trem, como estratégia para fazer que seu filho Shunsuke, namorado de Iulana, voltasse à morar com ele. Foi Okuda quem orquestrou toda a narrativa, tornando seu filho e a viajante marionetes em suas mãos. Em determinado momento, Shunsuke comentou sobre a relação com seu pai:

Quando cresci, chegamos a compartilhar algumas dessas tristes mulheres – o senhor Lagosta Okuda incentivava que elas dormissem comigo. Sentava-se à beira da cama com os dois punhos cerrados sob o queixo e, enquanto nos olhava, comumente escrevia seus poemas ali mesmo, em longos rolos de papel. Isso começou quando eu tinha doze anos e só parou quando saí de casa. Depois, meu pai começou a escrever poesia para as minhas namoradas, que conhecia por mandar perseguir, gravar, fotografar e filmar com câmeras escondidas (CUENCA, 2010, p. 69).

A vontade do sr. Okuda era que seu filho retornasse para casa, para assim restabelecer esta forma doentia de uma promiscuidade que lhe inspirava em seus poemas. Na conversa do Sr. Okuda com a Kazumi, percebemos que todos estão participando do complô:

- Onde está a estrangeira?  
 - Senhor Okuda, eu lhe asseguro que a gaijin está com Shunsuke na mão. Seu filho está completamente apaixonado por ela. E ela por mim. Ou seja... É questão de tempo até Iulana Romizswoska convencer Shunsuke. Então nosso domínio será total [...].O senhor logo terá Shunsuke de volta, em casa, junto ao senhor e à boneca Yoshiko Okuda. E Iulana Romiszowska também (CUENCA, 2010, p. 129).

A própria viajante fazia parte do esquema, pois a vontade do sr. Okuda era poder viver com seu filho em casa, compartilhando entre eles as amantes: a boneca hiperrealista Yoshiko e a estrangeira romena Iulana. A partir do momento que Iulana desapareceu e não cumpriu sua parte no acordo, apaixonando-se por Shunsuke, o que lhe restou foi assassiná-la em um acidente de trem.

Dessa maneira, o romance termina com Yoshiko, a boneca de alta tecnologia encomendada pro Okuda, possuindo um direito de existência que foi negado a Iulana, a estrangeira ocidental<sup>218</sup>. Esta, morta fora de casa, assassinada em um acidente de trem simulado, foi incinerada no quintal da casa do Sr. Okuda: “na entrada do jardim, eu e o sr.

<sup>218</sup> A melhor maneira de compreender a viajante é a partir da boneca erótica de alta-tecnologia. Na realidade, a obra traça um paralelo entre ambas, já que Yoshiko comenta que ela foi criada fora de Tóquio – “o meu criador é a Luvdoll Inc. localizada em 4-5-28 Nishi-Kawagushi, na cidade de Kawagushi, província de Saitama” (CUENCA, 2010, p. 10) – e que chegou embalada em caixa até a capital japonesa. Tanto Iulana quanto Yoshiko são estrangeiras, mas podemos cogitar que, no sistema cultural proposto pelo romance e representativo de uma sociedade japonesa, a boneca de plástico é hierarquicamente superior à própria ocidental, posto que aquela, ao menos, tem voz e se narra, enquanto a outra só nos aparece à sombra de Shunsuke.



Lagosta Okuda observamos em silêncio o contorno do cadáver incinerado de Iulana Romiszowska, retirado da cena do acidente no ano passado [...] - Aquela grama queimada vai demorar para ganhar cor - meu pai diz, como se falasse do clima” (CUENCA, 2010, p. 145).

Vista pelo seu amante japonesa como uma gigante, um animal, um objeto, uma prostituta e uma *gaijin* (literalmente, uma “pessoa de fora”), seu corpo, no final da narrativa, se transformou em uma metáfora para sua situação dúbia de estrangeira: propositalmente incinerada, ela não está nem na cultural ocidental do enterro e nem na oriental da cremação<sup>219</sup>.

Dos dezessete personagens analisados, percebemos que onze pretendiam, em algum momento, sair do destino onde chegaram, sendo que nove visavam retornar para casa (Anita, Serginho, Sheila, Renato, Camila, Antônio Fernandes, Ibrahim, Fátima, Lucas e Narelle), enquanto dois pretendiam fugir dessa cidade onde se encontravam e ir para qualquer outro lugar (Ruslan e Andrei). Dos outros seis personagens, sabemos que Robert, na primeira ida a Istambul, não queria voltar à Paris, mas nada é dito sobre a vontade dos demais em retornar, ficar na cidade ou ir em outras direções (Cleo, William, Iulana, Magnus Factor, Robert na segunda ida à Istambul).

De qualquer modo, nenhum deles atinge o final desejado e, por isso, ficam retidos na cidade onde são acolhidos (mortos, à espera, desaparecidos) ou conseguem escapar (retornando para casa de modo precário ou indo para outras paragens). Quando pensamos no desfecho dessas viagens, vemos que a morte, o encarceramento no destino, o sumiço, o difícil retorno à casa e a deriva são situações recorrentes.

A morte perpassa o corpo de seis viajantes, sendo que quatro são assassinados longe de casa (Andrei, Ruslan, Cleo e Iulana), enquanto uma sofre aborto no final da viagem (Anita) e mais um se suicida quando retorna à sua cidade-natal (Lucas). A morte nunca é um processo natural, como podemos bem perceber.

A respeito do desaparecimento, um homem (Ruslan) e cinco mulheres somem sem deixar rastros (Cleo, Sheila, Camila, Iulana e Fátima). Aqui, então, o corpo do viajante é problematizado, pois o desaparecimento significa a ausência de um desfecho físico. E mesmo

---

<sup>219</sup> O romance é uma história de amor, ou não? A dúvida se instaura quando nos atentamos para a frase que o sr. Okuda diz, em sonho, a seu filho Shunsuke: “- Um dia você entenderá que o único final feliz possível parra uma história de amor é um acidente sem sobreviventes. Sim, Shunsuke, meu estorvinho, meu pequeno fugu idiota: um acidente sem sobreviventes” (CUENCA, 2010, p. 15). Então, descobrimos que o título da obra diverge desta fala do personagem: *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* suprime a condição “sem sobrevivente” e, assim, poderíamos dizer que o romance se realiza enquanto história de amor, já que há um tragédia ferroviária. Todavia, se levamos em consideração a fala condicionante do sr. Okuda, a obra não se constitui como tal, pois houve passageiros que escaparam com vida.

os mortos não têm garantia de velório e enterro dignos: Cleo jaz sem identificação no meio do deserto - “mal sabia eu que nunca mais veria o céu sujo de fuligem não muito acima de São Paulo e ficaria à deriva em meio a estrela tão translúcida como estas aqui do deserto – não que isso me sirva de consolo” (TERRON, 2010, p. 23). Iulana foi carbonizada no quintal da casa de seu assassino, enquanto tudo leva a crer que Ruslan seria enterrado como brasileiro, mas seria um estrangeiro “repatriado” e velado em terras estranhas - seu corpo estaria fora do lugar. Somente Andrei e Lucas indicam a existência de um velório, mesmo assim porque ambos são viajantes que morreram em suas próprias terras: aquele era russo combatendo pelo exército de seu país e este se suicidiu na sua própria casa em Paris.

Já cinco viajantes se veem retidos no destino, sem condições de voltar para casa, sendo que dois aguardam o possível retorno de alguém que desapareceu (Renato e Ibrahim), um por causa da ilegalidade nos documentos (Serginho), mais um porque não tem para quem retornar (Robert na segunda ida à Istambul) e mais um outro porque reatou com a namorada problemática (Magnus Factor).

Somente sete conseguiram escapar da cidade onde haviam desembarcado. De fato, quatro viajantes voltaram para suas casas: Anita após ter abortado e presenciado um suicídio; Lucas voltou para Paris mas só para se suicidar; Robert foi obrigado a retornar à Cidade Luz para o velório do filho, Antônio Fernandes é o que parece ter tido o melhor retorno, mas mesmo assim sua saída coincidiu com o ‘pedido’ das autoridades para que ele fosse embora de Praga. Outros três conseguiram escapar das teias do destino, mas foram para outros locais que não eram o lar de partida: Andrei foi enviado pelo exército russo para Grózní; Narelle foge ilegalmente de Sydney e vai para o Brasil encontrar o namorado; já William também partiu do Cairo, mas sem rumo e à deriva, nada garantindo seu retorno à São Paulo.

Quando analisamos os desfecho a partir dos gêneros dos personagens, temos que as mulheres mais a transexual correspondem a sete viajantes, sendo que somente duas (Narelle e Anita) terminam a narrativa com a certeza de estarem vivas (mas, mesmo esta última sofreu um aborto). Todas as outras cinco ou estão mortas (Cleo e Iulana) ou desaparecidas (Sheila, Camila e Fátima). Já os homens correspondem ao total de dez viajantes, sendo que sete (Serginho, William, Renato, Antônio Fernandes, Magnus Factor, Ibrahim e Robert) estão vivos e possuem um final, ainda que precário; e somente três (Ruslan, Andrei e Lucas) estão mortos.

Tal constatação indica uma precariedade na mobilidade feminina promovida pela coleção *Amores Expressos*, pois embora sejam elas as personagens que possuem a maior motilidade espacial, seus futuros são incertos, e tendem a levar ao extremo da morte ou do

desaparecimento, enquanto para os homens as viagens, se apresentam problemas, ao menos lhes mantêm vivos com maior frequência. Elas pagam um alto preço por suas mobilidades físicas: andam mais, dispersam-se mais e, talvez por isso, também sofrem as consequências desse caminhar sozinhas pelo mundo. No final, há uma ideologia de que as viajantes são inconsequentes, descuidadas, desatentas e inocentes, o que torna suas mobilidades perigosas.

Ainda nessa relação de gêneros, temos a percepção de que são elas as culpadas por arruinarem as viagens dos homens. As mulheres que viajam causam problemas e perturbam a mobilidade masculina: Cleo desaparece e deixa seu irmão William vagando sem rumo; Camila faz o mesmo com seu namorado Renato, Fátima com seu pai Ibrahim, Sheila com seu “namorado” Serginho, enquanto a eslovena Stefanija prende Magnus em um relacionamento problemático em Dublin. Por seu turno, o homem aparece como porto seguro e lugar de retorno para Anita, que volta para casa do ex-namorado em São Paulo, e para Narelle que vai ao encontro do noivo no Brasil.

Esses desfechos e relações de gêneros nas viagens ficam evidentes no caso dos personagens brasileiros analisados. Na situação dos dez viajantes brasileiros, vemos que somente dois retornam para suas cidades (Anita e Antônio Fernandes), enquanto quatro mulheres morrem/desaparecem (Cleo, Camila, Fátima, Sheila) e quatro homens estão retidos no destino (Serginho, Renato, Ibrahim, William). Curiosamente, o enredo da viagem segue uma estrutura: elas desaparecem e eles, que as seguiram, ficam desorientados. E os dois que retornam são recepcionados e acolhidos por homens, que lhes dão as boas-vindas.

No que tange a poética da mobilidade, podemos interpretar essas consequências da viagem pelo prisma antropológico da dádiva ou da psicanálise do tabu.

Em termos antropológicos, esses viajantes, que buscam a felicidade tanto no “lá” quanto no “lar”, estão interessados em subtrair do território de chegada aquilo que vieram buscar (filho, dinheiro, sexualidade, história familiar, documentário) e não se preocupam em retribuir o presente (dádiva) que estão recebendo. O mesmo ocorre com os personagens que partem motivados por aqueles que estão ao lado: quando aqueles que julgam como sendo a fonte de suas felicidades desaparecem/morrem/lhes repulsam, esses viajantes sentimentalmente dependentes têm que sobreviver fora de um egoísmo vivido a dois, e não tendo mais de quem receber o fluido inspirador da vida, se veem paralisados em seus vínculos sociais. Em outros termos, esses tipos de viajante “lá”, “ao lado” e “lar” vampirizaram a energia alheia (do outro,

da terra), e por isso são punidos com a ausência desses mana/hau<sup>220</sup> – a transmissão do dom é interrompida, e o que era fonte de solução se torna problema. Aliás, como vimos, na língua germânica, *gift* traz um significado farmacêutico, indicando tanto “remédio” quanto “veneno”.

Em termos psicanalíticos, vimos que os territórios de chegada também reservam um significado edipiano. Todavia, o incesto é um tabu, e como tal deve ser punido, e por isso os desejos dos viajantes (que inconscientemente são incestuosos) não podem ser realizados, sendo interditados pelas sociedades. Logo, o princípio do prazer é posto à prova pelo princípio da realidade, que julga, condena, detecta disfunções e as pune.

E esses princípios de realidade caracterizam uma política da mobilidade. Por isso, até que ponto as descidas desses personagens são consequências do contexto social, político, econômico e cultural do local de chegada? Como a materialidade e simbolismo do real se impõem entre o viajante e seus desejos?

O contexto nos parece ter grande impacto no destino de dez viajantes. Esses têm suas histórias verdadeiramente entrelaçadas com a sociedade onde desembarcam, e assim suas narrativas estão ancoradas nesses territórios.

O desaparecimento e assassinato de mulheres parece ser cultural no Egito, como vimos pela fala do Doutor Samir. Junte-se a isso a homo e a transfobia islâmica, pois foi a partir da descoberta de sua sexualidade que Hosni decidiu matar Cleo: “- Isso aí não é mulher, é um homem – ele diz [...]. Agora ele sabe. Sente-se enganado” (TERRON, 2010, p. 272 e 273). Já Andrei e Ruslan têm seus destinos traçados pela Guerra da Chechênia e pelo poder do patriarcado russo que dita a violência e a subserviência das esposas e mães<sup>221</sup>, sem falar na xenofobia que matou e a homofobia que fez com que a história de amor entre os dois passasse

---

<sup>220</sup> Falamos somente destas três categorias pois os viajantes que “são lançados”, ao buscarem uma margem de manobra no destino, acabam se enquadrando em uma delas. Poderíamos pensar, em termos de dádiva, as punições que as autoridades que lançaram os viajantes sofreriam, porém, o romance não nos dá subsídios para analisar estes agentes: o padrasto de Andrei, os agentes editoriais de Robert e Antônio Fernandes são apresentados mais como motivadores do deslocamento do que como sujeitos que sofrem as consequências da mobilidade que impõe aos seus “subordinados”.

<sup>221</sup> Os maridos são possessivos e ciumentos, agindo de forma a expulsar os “filhos bastardos” de suas esposas, impondo uma ideologia da “família russa pura”. Tal como Nikolai esperou pacientemente para tramar as armadilhas que expulsariam Andrei de casa, Dmitri também foi cúmplice de seu filho e tramou a agressão que culminou com a morte de Ruslan. Enquanto isso, uma mãe não teve coragem de assumir o filho que a procurou, e a outra não lutou para que o filho ficasse e não se alistasse.

despercebida pela sociedade, tendo que ser vivida às margens e na sombra<sup>222</sup>. Por sua vez, Serginho e Sheila estão integrados às questões políticas e econômicas que perpassavam a vida de imigrantes ilegais em Portugal, às atividades precárias e à impossibilidade de retorno à pátria. Enquanto isso, Narelle tem sua história em Sydney entrelaçada com falsa falência e formas de burlar a justiça australiana.

Os personagens do romance *Barreira* (Ibrahim, Fátima, Lucas e Robert) têm seus destinos traçados pelo incêndio de 1954 do Grande Bazar. Foi tal calamidade que fez o pai de Ibrahim e ele próprio migrarem para o Brasil, é ela que também traçou o destino de Fátima, que desapareceu na performance que imitava a morte da avó e tia. Esse desastre inspirou Lucas a escrever seu livro-arte e a se suicidar, fazendo com que Robert retornasse a Istambul para tentar entender o que de fato aconteceu com o filho. Logo, se algumas narrativas problematizam o viajante por intermédio da política, da economia ou da cultura do destino, *Barreira* ancora a viagem em um fato histórico ocorrido neste local de chegada/partida. Como diz Fátima, “nada daquilo [daquele incêndio] tinha ficado para trás... [...]. Você sabe, durante um tempo meu pai falou muito desse incêndio. Acho que é a última lembrança dele da cidade, ou a mais forte” (BETTEGA, 2013, p. 97) [inserção nossa].

Por sua vez, Camila é uma incógnita em relação à influência do contexto local nos seus processo de transformação pela viagem. É certo que Renato entra em uma paranoia de que o sumiço de sua namorada tinha relação com a política de vigilância e censura cubana:

A certa altura da conversa, Pepe começou a discorrer sobre o fato de a história cubana ser pródiga não apenas em desaparecimentos como o de Camila, mas também em mortes de fachada, arrançadas para que certos cidadãos sumissem estrategicamente da vida pública (MATTOSO, 2011, p. 82).

Mas nada é comprovado, nada é esclarecido, o que não nos permite refutar ou afirmar esta ideia. Camila desapareceu por vontade própria ou por questões políticas?

---

<sup>222</sup> Para os turistas de passagem, a cidade parece esconder seu lado mais perturbador e de controle, apresentando-se como um cenário planejado de arquiteturas e avenidas amplas e clássicas. Mas, a situação de Ruslan e de Andrei não é esta, a de viajantes com direitos de ir e vir, o que lhes faz ter uma vivência opressora de São Petersburgo: “na capital da visibilidade, do poder e da beleza planejada, ele só vê o horror, o *bunker*, a cidade sitiada para sempre” (CARVALHO, 2009, p. 178). Por isso, a cidade de São Petersburgo é apresentada, desde o início, como o espaço do poder opressor e que aproveita dos pontos fracos das pessoas para explorá-las. É o local da disciplina e da visibilidade total, que embora tenha trezentas pontes, nenhuma leva a algum lugar. Como diz a carta deixada por Andrei a Ruslan, “ninguém nunca vai sair daqui” (CARVALHO, 2009, p. 22). É uma cidade que transforma seus residentes, e aqueles que lá chegam por ordem dos militares, em prisioneiros. A cidade é panóptica.

Por seu turno, cremos que seis viajantes não possuem desfechos vinculados às especificidades territoriais: são questões pontuais, e não contextuais, que fazem com que eles caiam e se vejam desnorteados, perdidos ou mortos em suas viagens.

Antônio Fernandes tem problema com a polícia local, mas sua conduta sexual vinculada à arte, bem como sua proximidade com o suicídio de uma turista, poderia ter ocorrido e derivado dificuldades legais em outros destinos para onde fosse enviado pelo seu editor. Magnus Factor nem sabe o que está fazendo em Dublin, e poderia ter encontrado uma paixão problemática em bares de outros lugares. Iulana também poderia ter se envolvido em um relacionamento complicado de pai e filho e ser morta por aquele em outros destinos e de outras formas. Já a seita literária que influencia Anita, bem como a sua gravidez de um desconhecido e o aborto final, poderia ter ocorrido em viagens para outras cidades. Curiosamente, embora percebamos como o destino da Cleo é moldado pelo contexto político-religioso-cultural, o mesmo não podemos dizer de seu irmão William: é certo que ele não a encontra viva, mas o seu desfecho tem mais a ver com a vontade de vingar a morte da irmã do que com o motivo que a levou a ser assassinada; ou seja, o Egito em si tem pouco impacto em sua vida. Finalmente, ainda que não saibamos o que de fato aconteceu com Camila, sabemos que Renato também tem uma situação descontextualizada, pois a espera do retorno de amada poderia ocorrer em qualquer destino e a partir de qualquer motivo que levasse ao seu desaparecimento.

Sendo assim, percebemos que os viajantes da coleção *Amores Expressos* são levados por motivos pessoais (somente cinco apresentam-se arraigados à sociedade de partida). Mas, na transformação proporcionada pela viagem, vemos que dez sofrem influência dos territórios onde desembarcam. Tal constatação é interessante, pois nos mostra que a vontade de partir é, normalmente, vinculada a fatores psicológicos e pessoais, mas esses desejos sofrem interferências e distorções em suas realizações, causadas pela prática da sociedade onde tentam se realizar.

Em termos dos romances, *Cordilheira* constitui uma contextualização social no ponto de partida, ou seja, em São Paulo, mas Anita é deslocada da sociedade portenha onde desembarca. Enquanto isso, as obras *O filho da mãe* e *Estive em Lisboa lembrei de você* trazem um equilíbrio entre as zonas emissoras e receptoras, ou seja, seus personagens estão entrelaçados e contextualizados com a sociedade que os expõe e aquela que os recebe. Por sua vez, *O livro de Praga*, *O único final feliz...* e *Digam a Satã* operam no sentido oposto: os personagens estão deslocados das sociedades de partida e de chegada, nem aquela influencia na motivação e nem esta na transformação. Os romances *Nunca vai embora* e *Do fundo do*

*poço...* possuem uma situação interessante: ambos demonstram como que as histórias dos viajantes são independentes *vis-à-vis* à conjectura social e seus impactos – Cleo sofreu influências e de Camila nada podemos afirmar, mas Renato e William não estão vinculados à sociedade onde desembarcaram (e todos os quatro estão despregados do contexto das zonas de partida). Por fim, *Ithaca Road* e *Barreira* colocam a ênfase nos locais de chegada dos viajantes, sendo assim, eles pairam alheios sobre a sociedade de onde partem, mas sofrem influências contextualizadas do local onde desembarcam.

Seja buscando, fugindo ou acompanhando, não importa qual o motivo declarado da viagem, o que percebemos é que todos os viajantes estão com problemas de relacionamento e, assim, a viagem se torna o desejo de refazimento de laços. Os destinos para onde se dirigem abrigam, então, os desejos de completude e de retorno a um estado primeiro. Em termos da poética da mobilidade, esse “desandar” da viagem se torna uma metáfora para a não-retribuição, o vampirismo nas dádivas, os tabus edipianos e a impossibilidade de preencher a falta, logo, de colocar fim ao desejo de retornar à plenitude da primeira infância, ou seja, aos vínculos maternos e paternos. E no que tange à política da mobilidade, esses destinos onde desembarcam se impõem enquanto lugares com suas próprias regras que impedem os viajantes de alcançarem a realização das suas vontades: na passagem ao ato, a realidade se impõe e subverte o processo de concretização dos desejos. Por isso, tais personagens sofrem transformações, mas elas são negativas: da viagem de formação, a coleção *Amores Expressos* desenvolve o argumento da viagem da deformação e não-formação.

Se o argumento da viagem, no romantismo e no modernismo, servia como tropos da nação e do avançar sempre para um progresso coletivo e pessoal, a Coleção *Amores Expressos*, enquanto produto de sua época, perverte esse significado da mobilidade: em tempos de problematização da nação e do indivíduo centrado e que progride, a viagem é o espaço da danação e da deriva que apontam para a desilusão de um porto-seguro. Morrer, desaparecer e não conseguir retornar para casa são finais de viagem e alegorias para a nossa contemporaneidade pós-utópica, distópica e das ruínas.

As mobilidades na coleção *Amores Expressos* expõem um *anti-bildungsroman*, em que os viajantes não terminam em uma posição melhor ou superior em relação àquela em que começaram a jornada: o estrangeiro vê os seus prazeres tendo que se dobrar ao princípio de realidade, à ordem do local ou aos tabus do inconsciente coletivo, e por mais que resista ou tente subvertê-la a seu *bel prazer* ele é, em algum momento, violentado pela sociedade que os acolhe. No final, são todos viajantes solitários. A viagem não se realiza plenamente, não se

fecha enquanto construção de uma sociabilidade e de uma subjetividade - estamos longe das viagens de autoajuda.

### **4.3. O corpo lá(r) do viajante: direitos de entrada e de permanência na viagem**

Se os estrangeiros de *Amores Expressos* encontram-se cativos, mortos, desaparecidos ou desiludidos com a viagem, isso se deve à junção de diversos fatores, em que destacamos a motivação vinculada ao desejo, onde o princípio do prazer deve submeter-se ao da realidade que opera sobre estes sujeitos e os coloca em confronto com um contexto político, econômico, social e cultural que força desvios e, conseqüentemente, desilusões em relação ao idealizado como felicidade na mobilidade.

Mas, como se constitui no corpo do viajante essa tensão entre o lar, onde opera o princípio das motivações, e o lá, território do princípio das conseqüências? Nosso intuito, neste momento, é de traçar um panorama geral do corpo lá(r) na coleção em questão. Diferentemente das análises realizadas nos subcapítulos anteriores, nossa intenção não é a exaustão na análise comparativa dos dezessete viajantes repertoriados, mas, sim, de destacar o que consideramos pertinente e exclusivo de determinados personagens em detrimento da ênfase em outros que avaliamos como sendo menos elaborados em algumas das categorias que definimos como constituinte dessas tensões.

Relembramos que as categorias estão subdivididas em dois principais eixos interacionais: ao direito de entrada (transporte, bagagem, documentação e dinheiro) passamos aos dramas da viagem (linguagem, sexualidade, violência e terra). É sobretudo a partir desses oito elementos e seus derivados que os viajantes se põem em relação de *hospitalidade* com os principais agentes da viagem (residentes, outros viajantes, prestadores de serviço, companheiros de viagem e os “deixados para trás”), através de transações que ocorrem pela dádiva, pelas leis ou pelo mercado em ações tempo-espacialmente demarcadas (locais públicos, domésticos, comercial ou virtual).

Primeiramente, analisemos os direitos de entrada na viagem colocados em prática pela coleção *Amores Expressos*.



#### 4.3.1. Transportes:

É principalmente pelo avião, meio de transporte contemporâneo, que os viajantes chegam aos seus destinos. A exceção fica para os personagens de *O filho da mãe*: Ruslan foge de carro de Grózni, e Andrei chega de Vladivostok vindo de trem. Outros trechos dos deslocamentos destes dois viajantes não são indicados, logo, não nos é permitido supor se as aeronaves participam do plano da história.

Aliás, o trem, que é um meio de transporte não popular e com pouquíssimas linhas no solo brasileiro, aparece com relativa constância nos romances: não é só Andrei quem o utiliza, mas William foge do Cairo para Cartum de trem, Iualana é morta em um e Magnus Factor vai até uma estação ferroviária para embarcar pra Howth. Há também menções a trajetos entre destinos servindo-se de carros e ônibus, ou seja, são os meios aéreos e terrestres que os viajantes utilizam em seus trajetos, e nenhum menciona os aquáticos (navios e barcos, por exemplo).

Contudo, não é só isso, porque alguns viajantes possuem uma mobilidade que valoriza a intermodalidade e as conexões entre diferentes meios de transporte: Serginho mora na periferia de uma cidade do interior de Minas. Sendo assim, há todo um trânsito a ser percorrido até chegar a Lisboa. Primeiramente, ele é levado de táxi de sua casa até a rodoviária de Cataguases, onde embarca em um ônibus até o Rio de Janeiro. A narrativa elipsa sua chegada ao Rio e seu embarque no avião, e assim encontramos o personagem já no aeroporto de Lisboa, relatando suas sensações de voar pela primeira vez. Ou seja, o mais importante é o processo de saída de Cataguases do que o voo em si. Já através do sonho de William, descobrimos que ele fez conexão em Amsterdã vindo de São Paulo para o Cairo. E pelo relato de Antônio Fernandes, que viajou de Air France para Praga, sabemos que ele fez conexão em Paris, mesmo aeroporto de conexão para Ibrahim (e provavelmente de Fátima que o antecedeu) que ia para Istambul. Vemos, então, que os brasileiros em voos para Europa Oriental ou Oriente Médio passam pela Europa, representando uma rede de mobilidade que tem Amsterdam e Paris como *hubs* de civilização internacional.

O detalhe mencionado por Cleo nos faz descobrir que os irmãos viajaram pela companhia aérea KLM. E ela também demonstra a diferenciação entre as aeronaves utilizadas para voos internacionais e domésticos, quando enfatiza que, posteriormente ao desembarque no Cairo, pegou um avião turboélice da Egyptair para acessar Alexandria (e, depois, retornou de lá através da linha férrea).

Esses voos com conexões ampliam o tempo de trânsito, o que acarreta cansaço nas viagens. Como diz o narrador a respeito do desembarque de Ibrahim: “[...] de repente todo o cansaço de trinta e seis horas de viagem parece descer de uma só vez sobre teu corpo” (BETTEGA, 2013, p. 32). Por isso, para alguns viajantes, ato contínuo ao desembarque é conseguir dormir: Serginho diz que “passei dormindo meu primeiro dia em Portugal” (RUFFATO, 2009, p. 39), enquanto Cleo comenta sobre seu irmão: “vamos deixá-lo, portanto, à sua confusão e à turbulência dos pesadelos proporcionados pelo jet lag [...]” (TERRON, 2010, p. 16).

Mas, outros viajantes estão tão animados ou aturdidos pelo que (não) encontraram no desembarque que transformam o cansaço em ação: Cleo, assim que se instala no Cecil Hotel, em Alexandria, já contrata uma carruagem para levá-la até a Coluna de Pompeu. Ibrahim, quando descobre que Fátima estava sumida, começou a perambular pelas ruas de Istambul, até que retorna para a pensão e “[...] tu te deixas cair sobre a cama vazia e dormes como se fosse para sempre” (BETTEGA, 2013, p. 33).

#### **4.3.2. Documentação:**

Aparentemente, todos viajam bem, sem problemas no deslocamento, a não ser o tempo de conexão ou questões como falta de ar condicionado na van que levou Cleo para o show em Sharm el-Sheik e que, para ela, serviu como uma premonição de mau-agouro. Mesmo quem tem uma mobilidade ilegal não relata problemas nos meios de transporte, afinal, eles estão sob a tutela da hospitalidade do mercado. Enfim, não há precariedade nos transportes, mas isso não impede que alguns tenham problemas na hospitalidade pública presente nas leis de segurança que ocorrem nos portões de entrada e saída dos territórios.

Estando regulados pelas leis, o imigrante ilegal Serginho teve sorte: “[...] e quando pus os pés em Lisboa, o rapaz olhou o retrato no passaporte, falei bom dia, nem respondeu, bateu um carimbo e mandou seguir, e já fui desgostando desse sistema, pensei comigo que ele não devia estar bem dos bofes, mas toquei pra frente [...]” (RUFFATO, 2009, p. 39). O tédio do funcionário e a falta de diálogo acabaram por lhe salvar da deportação, pois tudo indicava, como inferimos da conversa que ele teve com a atendente da central de informação do aeroporto, que ele revelaria, inocentemente, toda a verdade de sua viagem caso fosse interrogado pelo fiscal:

[...] e, detetiva, a sobancelha interrogou o que *então* me trazia à Europa, e delatei o desemprego em Cataguases [...], e meu pensamento de trabalhar firme por um tempo, ganhar bastante dinheiro e voltar pro Brasil [...], e ela, assustada, falou pra não repetir aquilo pra ninguém, “Ninguém!”, pois, se descobrem, me pegam e mandam de volta na hora [...] (RUFFATO, 2009, p. 40).

Se Serginho contou com a sorte, Ruslan e sua avó contaram com o dinheiro para driblar as leis de entrada e saída promovidas pela guerra. No caso do arco da mobilidade desses personagens, o narrador contenta-se em comentar a respeito das corrupções nas travessias: há constante menção aos subornos que Ruslan e Zainap tiveram que se submeter para sair de Grózni - “de repente estava rica, ainda mais se se comparasse à maioria dos que permaneciam na cidade, como ela, por não terem dinheiro para pagar para sair” (CARVALHO, 2009, p. 26). Para entrar no campo de refugiados, ela teve de “[...] pagar a cada barreira, corrompendo os guardas à entrada do campo, uma vez que as autoridades inguches já não concediam abrigo oficial a novos refugiados<sup>223</sup>. Subornou Deus e o diabo” (CARVALHO, 2009, p. 37). E para sair do campo e entrar em São Petersburgo:

Aprendeu com os anos que ninguém é incorruptível. Há rumores sobre o esquema do coronel e a verdadeira razão de suas visitas semanais. Vem recrutar jovens que ainda têm forças para trabalhar no canteiro de obras de Petersburgo – não só os mais aptos, e que aceitam as condições mais indignas para deixar o campo, mas também os que estão dispostos a pagar por isso com o pouco de que lhes resta e apesar de sua condição física (CARVALHO, 2009, p. 25).

Estes viajantes – Zainap, Ruslan, Iulana, Serginho e Sheila – são os que problematizam a legalidade do “direito de entrada” nas viagens: os demais viajantes da coleção nada mencionam ou não apresentam seus fluxos autorizados pelas leis de chegada<sup>224</sup>. Para estes cinco, o problema não é a ausência de documentação, afinal, todos têm passaporte, mas, sim, a permissão para a estada, o visto de turista vencido. Por sua vez, Cleo renasce com seu nome feminino no passaporte falso que apresentou na imigração do Cairo, mas que passou como autêntico pelo oficial.

Então, vemos que a lei da hospitalidade que recepciona os viajantes nos destinos não opera sobre o documento, pois todos estão munidos de passaporte, o que demonstra uma cidadania em seus territórios de partida (mesmo que comprada ilegalmente, como no caso de

<sup>223</sup> Tanto Zainap quanto Ruslan transitam na ilegalidade, soturnamente, enquanto fantasmas de guerra. Possuem imobilidades e mobilidades forçadas pela guerra da Tchetchênia, e no campo de refugiados, devido à ilegalidade provocada pela ausência de permissão para lá estarem, ainda compõem uma subcategoria, um patamar abaixo dos refugiados autorizados.

<sup>224</sup> Antônio Fernandes e Robert estão em missão profissional, logo, tudo indica a presença do visto. Magnus Factor é proprietário de uma empresa em Dublin, o que exige documentação. Ibrahim possui um passaporte turco, “sem falar uma só palavra em turco” (BETTEGA, 2013, p. 74). Dos demais personagens, nada é comentado ou problematizado a este respeito, mas a narrativa nos leva a crer que são viajantes com presenças legalizadas nos destinos.

Cleo). Essas leis de entrada se vinculam ao visto necessário sobre tais documentos de cidadania; e, quando não conseguem o carimbo, os estrangeiros entram ilegalmente – com sorte ou com suborno – nas cidades que os recebem. Como veremos sobre a violência, nos dramas de viagem, esta falta de autorização, algumas vezes para entrar e outras para permanecer no destino, faz com que os estrangeiros se tornem reféns de outros sujeitos.

#### 4.3.3. Dinheiro:

Por seu turno, a questão do dinheiro está diretamente vinculada aos motivos de viagem desses viajantes e ao tempo de permanência no destino. Todos que comentam sobre a questão financeira demonstram que o dinheiro era pré-requisito para entrarem na mobilidade e, assim, esse recurso para passagem/suborno/estadia surge por vários meios.

Anita, tendo como motivação externa a promoção do seu livro, teve sua viagem financiada pela Embaixada Brasileira em Buenos Aires:

eu ficaria cinco dias na capital argentina, com tudo pago pela embaixada brasileira. Em breve receberia um adiantamento de direitos autorais no valor de dois mil dólares, uma soma atraente, visto que o aluguel de um apartamento de dois quartos, uns pinguinhos de direitos autorais aqui e ali e a raspa da panela de uma pequena herança eram minhas únicas fontes de renda nos últimos tempos (GALERA, 2008, p. 24).

Assim, “o dinheiro do adiantamento pago pela editora argentina me permitira permanecer lá por algumas semanas” (GALERA, 2008, p. 29).

Como vimos, para Ruslan, o dinheiro substituiu a legalidade dos vistos de entrada e saída. E este recurso financeiro Zainap conseguiu por um ato de bondade da atual esposa de seu ex-marido (avô de Ruslan): “este dinheiro é seu, por direito, por herança. É o dinheiro que o pai do seu pai guardou ao longo da vida e para qual a viúva não tinha uso depois da morte dos filhos” (CARVALHO, 2009, p. 46). Enquanto isso, o dinheiro para viajar veio, para Serginho, do arranjo que fez com sua irmã na partilha da herança: ele lhe venderia sua metade na casa herdada após a morte da mãe. É com este lucro, mais algumas economias e a venda de alguns poucos bens que ele teria condições financeiras para embarcar. Já Cleo viajou com aquilo que economizou trabalhando em seu salão de beleza “Alexandria”; Renato financiou sua viagem a partir da “venda do carro, do computador, de um bisturi eletrônico de alta frequência” e, sobretudo, com a saída da clínica, que “tinha me rendido algum dinheiro, fruto da milagrosa benevolência do meu pai, que aceitou suspender o pagamento da minha dívida (eu ainda lhe restituía mensalmente o dinheiro da faculdade) [...]” (MATTOSO, 2011, p. 20).

É, principalmente, através das economias realizadas ao longo da vida de trabalho e com a venda de bens considerados caros (e que não teriam mais valia quando se colocassem em marcha), que estes viajantes embarcam para a (des)aventura. Vendendo seus bens, eles transubstanciam aquilo que pertence ao universo do sedentarismo em potências nômades. Enfim, a viagem é um sonho que para se realizar exige o desprendimento, dilapidando a poupança e/ou os bens de um sujeito que entende tal mobilidade como um investimento com lucros finais garantidos (o que, como vimos, nem sempre ocorre, pois as viagens se tornam envolvimento de alto risco com dívidas e prejuízos que fazem despencar seus ganhos). Mas, outros continuam recebendo uma renda “de casa” enquanto viajam, mostrando a validade do trabalho nômade ou da aposentadoria como meios de subsidiar uma viagem.

A renda de Ibrahim vinha da aposentadoria como funcionário público no Brasil. Por exemplo, sabemos que o aluguel do apartamento em Istambul era “equivalente a um quarto da aposentadoria de funcionário público que me era paga no Brasil” (BETTEGA, 2013, p. 74). E Narelle viajou para Austrália tendo consigo o dinheiro necessário para viver na cidade: “[...] tenho minhas economias, você ficaria espantado se visse a enorme habilidade que tenho pra economizar” (SCOTT, 2013, p. 52). Todavia, mesmo à distância, ela continuava trabalhando para sua empresa sediada em Londres.

Já Anita, como vimos, recebia dinheiro de aluguel e de direitos autorais, enquanto Robert vivia daquilo que lhe era enviado por Philippe, seu editor e responsável pelo guia de viagem que vinha escrevendo sobre Istambul: “meus pedidos de verba eram tratados diretamente com a secretária, e aceitos sem contestações” (BETTEGA, 2013, p. 138). O mesmo ocorria com Antônio Fernandes, que para pagar suas despesas dependia do seu mecenas Roberto Martins, aquele empresário que financiou sua viagem com o intuito de rentabilizar em cima do romance a ser lançado. Como ele disse, quando se interessou pelo show particular da pianista Béatrice: “leve um susto com aquele preço [...]. Mas aceitá-lo ou não, não dependia de mim” (SANT’ANNA, 2011, p. 13). Com seu cartão de crédito, ele nunca tinha problemas financeiros, ostentando, constantemente, frases do tipo: “aqui está meu *worldcard* para o pagamento” (SANT’ANNA, 2011, p. 18). Ou, “- vou levá-la – eu disse, estendendo para a vendedora o meu *worldcard*” (SANT’ANNA, 2011, p. 84). A fatura ia para Roberto.

Embora certos viajantes levem consigo uma determinada quantia de dinheiro para passar uma temporada no destino, posteriormente, quando resolvem estender seu tempo de permanência, e com a economia sendo dilapidada cotidianamente, começam a se preocupar em encontrar alternativas para gerar receitas. E, nesse momento, vemos como que esses

sujeitos “forçados” a trabalhar despencam no status profissional.

Cleo, que tinha um salão de beleza em São Paulo, tornou-se secretária particular de Madame Mervat, a proprietária do hotel Odeon, onde se hospedara. Posteriormente, ela ascendeu como dançarina renomada de dança do ventre, atuando no Club Palmyra, tido como mal-frequentado. Já Narelle trabalhava com “marcas relevantes, estrelas da revista *Vogue* e de suas concorrentes” (SCOTT, 2013, p. 14); mas, em Sydney, com o intuito de ajudar o irmão Bernard, atuou, também e provisoriamente, como gerente no seu restaurante, ainda que ficasse perdida com o modelo de funcionamento desse tipo de estabelecimento: “Narelle não tinha ideia de que os salários eram pagos semanalmente, não tinha ideia de que seria submetida a cobrança trabalhista, nenhum dos empregados lhe dissera nada nesse sentido até aquele momento” (SCOTT, 2013, p. 38).

Iulana “estudou história da arte em Bucareste, o que lhe faz dominar histórias como essa, e é o tipo de mulher que pede um *bloody mary* quando pega um avião” (CUENCA, 2010, p. 27). Contudo, em Tóquio, trabalhava em um bar chamado “Abracadabar”, no bairro de Kabukicho, como uma “garçonete ocidental”, sendo uma atendente exoticamente europeia nos bares japoneses. Posteriormente, Shunsuke comentou que “[...] passei a lhe pagar o dobro do salário que ela ganhava para que não trabalhasse mais e passasse as noites comigo” (CUENCA, 2010, p. 108). Porém, ela lhe jurava que nunca havia se prostituído, “[...] desde que chegou no Japão” (CUENCA, 2010, p. 108). Por sua vez, Serginho, em Cataguases, era um funcionário da “Seção de Pagadoria da Companhia Industrial Cataguases”, até ficar desempregado. Ao chegar em Lisboa, passou por problemas financeiros:

[...] e clamei pra que Deus auxiliasse aquele momento difícil de solidão e arrendimento, que Ele providenciasse logo uma colocação, porque o dinheiro escasseava, mal dava pra bancar o aluguel do quarto e o almoço, minha única refeição, rifados o café-da-manhã e a janta, por demanda de economia, andando a pé pra cima e pra baixo e negaceando dos fiscais nos **elétricos** e **autocarros**, e prometi mundos-e-fundos, até mesmo peregrinar a Aparecida do Norte de-a-pé, porque as noites incendiavam meu estômago vazio (RUFFATO, 2009, p. 54) [grifos do autor].

Ele conseguiu um trabalho como garçom no restaurante *O Lagar do Douro*, no Bairro Alto, região turística da cidade, competindo com outros garçons pelas gorjetas deixadas pelos clientes, até ser despedido porque “[...] os fregueses preferem ser atendidos por **gajos** louro de olhos azuis” (RUFFATO, 2009, p. 81). Após um período desempregado, posteriormente, conseguiu um emprego como pedreiro. Enquanto isso, Sheila, que sonhava ser professora e era atendente de loja de shopping em Goiânia, vivia de prostituição pelas ruas de Lisboa.

Ruslan era um estudante de medicina em Grózní, mas, com a guerra e tornando-se

refugiado, passou a trabalhar como operário da construção civil em São Petersburgo, atuando na reforma do Museu de Zoologia. Posteriormente, abandonou o emprego e passou a roubar carteiras pelas ruas da cidade, vivendo de pequenos furtos (sua esperança era, como vimos, conseguir roubar um passaporte para, assim, poder sair da cidade). Aparentemente, era de uma classe média mas, com a guerra, viu-se pobre e dependente da ajuda alheia. Enquanto isso, Andrei, antes de ser expulso de casa pelo padrasto, era um estudante com pretensões de ingressar na universidade. Mas, tendo sido obrigado a se alistar, ele se tornou um recruta do exército, atuando no submundo da prostituição, “[...] forçado a arrecadar verbas para completar o salário dos superiores e sustentar o quartel falido” (CARVALHO, 2009, p. 98). Após desertar, passou a ser bancado por Marina, sua protetora.

Nessa mesma vertente, do dinheiro trazido na bagagem mas que começa a minguar, Fátima não tinha renda fixa e, inclusive, dizia que gostaria de entrevistar o fotógrafo turco Ara Güler “para tentar vender a alguma revista. Essas coisas que se faz quando a gente está fora do país por uns tempos e sem emprego fixo” (BETTEGA, 2013, p. 111). Magnus Factor, no início, dizia ter algumas economias, mas começou a trabalhar em uma agência de turismo receptivo que ofertava passeios por locais assombrados: “nosso ramo são os tours por locais supostamente mal-assombrados de Dublin [...]. Mostramos aos clientes uma Dublin assombrada secreta, com um roteiro exclusivo de paradas que não se repetem em nenhum dos outros tours da cidade” (PELLIZZARI, 2013, p. 30). Seus clientes “são turistas, afinal de contas. E turistas não sabem nada sobre a cidade, especialmente o tipo de turista que se interessa por tours [...]. turistas que querem apenas se divertir e engolem qualquer história, desde que bem contada” (PELLIZZARI, 2013, p. 31). Assim, era um imigrante que trabalhava no mercado turístico até que a empresa faliu e ele ficou desempregado. Já Anita, que comentou que suas economias estavam acabando, passou a ser sustentada por Holden, com quem foi morar: “quando meu dinheiro acabou, saí do hotel e me instalei na casa de José Holden” (GALERA, 2008, p. 91). Ao falar das compras que realizava para melhoria da casa, afirmou: “fiz tudo isso com dinheiro dele. Não demorou muito para ficar claro que Holden tinha muito dinheiro” (GALERA, 2008, p. 95). Mas, é importante deixar claro que Anita não estava com ele por causa do dinheiro, seu interesse não era financeiro, mas materno, de uma gravidez clandestina. Por seu turno, mesmo se instalando em Cuba por um longo prazo, o dinheiro não parecia ser uma preocupação para Renato.

É também, pelo dinheiro, que se cria o estranhamento e a familiaridade com o destino. No início, a moeda egípcia era um fator de choque cultural para Cleo: “depois de negociar com o condutor um valor que me parecia abstrato, tal a quantidade de zeros [...]” (TERRON,

2010, p. 196). Ela não conseguia perceber o real valor dos serviços prestados, ou seja, não possuía referencialidades sobre o custo de vida egípcio, pois a moeda com muitos zeros diferenciava daquela brasileira com a qual estava habituada. Já Serginho, paulatinamente, começou a ter noção do custo de vida português. Portanto, ele achava caro a cerveja de cinco euros (RUFFATO, 2009, p. 59) e o valor de quarenta euros cobrado pela prostituta para um programa (RUFFATO, 2009, p. 60).

Constituindo vínculos com os “deixados para trás”, mensalmente, Serginho depositava o dinheiro da pensão para seu filho e esposa:

[...] eu transferia para conta da minha cunhada, religiosamente, um *auxílio* pro Pierre e pra Noemi, na agência da Uêstem Únion, sobrava uma mixuruquice pra vencer as quatro semanas seguintes, e, economista, ainda juntava pra adquirir imóveis em Cataguases, garantidores do meu futuro, e o seu Carilho bradava, “Um descalabro”, que eu esfalfava achando que sustentava a esposa *incapacitada*, o filho *necessitado*, quando, “Conheço a alma humana, a **rameira** da Stela e e o *cornio* do marido é que deviam estar esbaldando, comendo e bebendo do-melhor, divertindo às minhas custas, “Quem garante” que a *ajuda* escoava até os *destinatários*?, e isso me intoxicava, vontade de estancar a hemorragia, desfazer de vez os vínculos com o Brasil, desaparecer, quando minha mãe era viva e meu pai também, que Deus os tenha em bom lugar, ainda importava de não deixar eles cismados, a-descoberto, mas, agora, quem ia sentir a minha falta? [...], mas, aí, eu refletia, a infelicidade que podia provocar a Pierre, já tão prejudicado por encorpar fora da vista do pai [...], aí, remoendo tudo isso, e mesmo revoltado por sonhar com os churrascos, custeados pelos meus suados euros, que a Stela, toda metida-a-besta, oferecia, passeando de biquíni e banha dela, porque a maldade tem este dom de engorgar e enfeiar a pessoa, mastigava o meu orgulho e ia no Rossio depositar o dinheiro (RUFFATO, 2009, p. 71 e 72) [grifos do autor].

O envio mensal do dinheiro era um monólogo que ele travava com seus próximos, pois não tinha retorno e nem sabia ao certo como esse recurso financeiro era empregado, deduzindo que quem o gastava era sua cunhada. Por outro lado, não tinha coragem de deixar de enviá-lo, pois seu filho poderia precisar. Assim, a pensão depositada era uma maneira de amenizar a distância e a culpa de um pai ausente. Por seu turno, Sheila nunca mais teve notícias de seus parentes - “[...] não respirou mais o ar de Riverlândia, nunca nem notícia da mãe, dos irmãos, também ‘Pra quê?’, só desgosto, aquele marasmo, gente atrasada, infeliz [...]” (RUFFATO, 2009, p. 66) -, mas continuava fazendo o discurso de “boa filha” que enviava dinheiro para os seus parentes: “‘Estou aqui tentando ganhar a vida, pra ajudar minha família que ficou lá em Goiás’” (RUFFATO, 2009, p. 75).



#### 4.3.4. Bagagem:

Em termos de bagagem, os viajantes partem ligeiro, com poucos pertences: seja para viagens planejadas ou decididas à pressa.

Para uma estadia maior, parecia uma decisão drástica levar somente uma mala, como apontou Danilo ao ver a decisão repentina de Anita: “-Vai levar uma mala para Buenos Aires e pronto? Simples assim? Acabou? – É isso aí” (GALERA, 2008, p. 30). Já a bagagem de fuga de Ruslan e Zainap também era leve, com objetos de valor escondidos: “costurou as notas no cós da saia e fez as malas” (CARVALHO, 2009, p. 36), o que deixa o dinheiro “todo furado de agulha, [e] terminou adquirindo o cheiro do seu corpo” (CARVALHO, 2009, p. 38). Ruslan, menos pragmático, preocupou-se em carregar consigo uma concha que ganhou de seu amante e que “guardava como amuleto” (CARVALHO, 2009, p. 34). Depois, ele repassaria esse objeto para Andrei:

Ruslan se afasta e lhe estende a mão com uma concha. É a concha que ganhou de Akif.  
- Antigamente, de onde eu venho, diziam que as conchas guardavam a ressonância das coisas (CARVALHO, 2009, p. 160).

Andrei, quando partiu de Vladisvotok, levou também poucos pertences, basicamente um farnel com comida preparada por sua mãe e que serviria para matar a fome ao longo do trajeto. E, quando foi enviado pelo exército para Grózni, levou aquela concha que remetia ao amado morto: “suas mãos estão trêmulas. Já não tem condições de segurar o que quer que seja. Enfia a mão direita no bolso e aperta uma concha” (CARVALHO, 2009, p.198).

Cleo arrastou para o Cairo, de sua vida passada, somente aqueles objetos que foram encontrados consigo após a inundação do teatro e que lhe serviam como referências da nova identidade: a biografia de Elizabeth Taylor e o vestido que usava no espetáculo. Dentro do livro contendo a biografia de Taylor, foi também, escondido até mesmo para ela, um recorte de jornal que noticiava os eventos ocorridos na noite de inundação do Teatro Massachusetts.

Iulana chegou ao Japão carregando alguns livros que decoravam sua casa. Ao lado de sua cama, “[...] há um copo de *bloody mary* sobre um dicionário romeno-japonês, sobre um romance de Gide, sobre uma revista *Plastik* e sobre um guia turístico de Tóquio” (CUENCA, 2010, p. 61). Enquanto isso, nada de muito substancial é dito a respeito da bagagem de Antônio Fernandes, mas sabemos que ele carregou consigo um pijama “azul-claro, de mangas compridas, que resolvera trazer na viagem para usar em noites frias e também para sentir-me em casa enquanto estivesse longe” (SANT’ANNA, 2011, p. 50). Ele também levou, do Rio de

Janeiro, “[...] ansiolíticos tarja preta” e sandálias havaianas (SANT’ANNA, 2011, p. 63). Ibrahim embarcou, para Istambul, com um mapa da cidade e um dicionário turco-português (BETTEGA, 2013, p. 45), o que demonstra a falta de referência de alguém que, supostamente, estaria retornando para sua terra natal. Fátima levou sua máquina fotográfica profissional e Narelle seu computador portátil: instrumentos para profissionais nômades e globais.

Assim, na mala, vão fragmentos de uma vida, que possuem finalidades práticas (pijama, dinheiro, remédio...). Outros são objetos memorialísticos e simbólicos, que funcionam como souvenirs de uma terra e vida deixados para trás (concha, livros, vestidos). E, finalmente, na bagagem também estão pedaços de papéis com contatos a serem travados na nova territorialidade, dando um rumo e um nome para o viajante após seu desembarque: Zainap transmitiu para Ruslan, antes dela morrer e ele partir para São Petersburgo, uma folha– “aqui está o endereço, se algum dia você decidir procurá-la” (CARVALHO, 2009, p. 45). Um português residente em Cataguases também passou para Serginho um contato de seu amigo que residia no Porto. E William levou para o Egito, além de algumas roupas, o próprio cartão-postal que Cleo lhe havia enviado, solicitando sua presença e lhe dando o endereço do hotel onde poderia encontrá-la. No final, esses contatos não serviram para nada.

E o que não vai na bagagem também serve para lóstimas futuras. William lamentou não ter colocado na mala um guarda-chuva e roupas de frio para serem usados em Amsterdã, enquanto aguardava a conexão para o Cairo:

Vindo de altas temperaturas e rumo aos extremos ainda mais elevados da África, nem sequer lhe passou pela cabeça levar um agasalho de mão para a conexão europeia. Igualmente, a última coisa que pensaria em acrescentar à bagagem seria um guarda-chuva. Meu irmão não costuma ser muito inteligente, porém sabe que água não é coisa que o deserto esbanje (TERRON, 2010, p. 17).

Por também ser um brasileiro não habituado ao frio europeu, Antônio Fernandes precisou readaptar seu guarda-roupa ao outono de Praga: “usava um sobretudo, luvas e um gorro, tudo comprado num brechó” (SANT’ANNA, 2011, p. 123).

Alguns viajantes que retornaram para casa trouxeram consigo memórias físicas e/ou sentimentais de suas experiências de mobilidade.

Em São Paulo, Anita apontou suas recordações para um museu em Ushuaia, e não para Buenos Aires, onde passou a maior parte de seu tempo. De lá, ela trouxe a palavra *Mamihlapinatapai*<sup>225</sup>, que “é o olhar que duas pessoas trocam quando cada uma fica

<sup>225</sup> Embora o texto esteja permeado com palavras e expressões castelhanas, o que ela retém como palavra definidora de sua viagem é uma de origem indígena, o que traz também o ideal de uma língua-primeira e que consegue expressar o que as outras não tem condições.

esperando que a outra inicie uma coisa que as duas querem, mas que nenhuma tem coragem de começar” (GALERA, 2008, p. 175). A curiosidade reside no fato de o local com menor composição temporal, afinal sua estada em Ushuaia equivaleu a uns poucos dias, ser aquele que guardou a moral da sua experiência de viagem. Enfim, foram nas ações condensadas da viagem periférica à Patagônia que surgiu seu principal souvenir.

Por sua vez, Antônio Fernandes, como deixou subentendido, também carregou consigo as cadernetas com anotações e inspirações para o romance que escreveria, além das recordações afetivas: “eu era um viajante solitário como quando de minha chegada à cidade, no entanto era bem outro, transformado pelas pessoas e acontecimentos em minha vida no último mês e pouco” (SANT’ANNA, 2011, p. 132). Por pessoas, ele se referia, principalmente, às mulheres com quem se relacionou, posto que, na incapacidade de transportar estes objetos femininos do desejo, ele buscava guardar, em seu corpo, as experiências sexuais. Todavia, a situação foi outra com a boneca de pano, personagem do espetáculo *Aspects of Alice*, uma vez que de todas as mulheres com quem se envolveu ela era a única realmente móvel. Comprando uma outra Gertrudes na loja do aeroporto de Praga (a primeira havia sido confiscada pelos policiais), Antônio a carregou como sua amante, inclusive com direito à assento próprio no trajeto Paris-Rio.

Já Narelle, consumidora compulsiva de bens (roupas, cremes, skate, colchas...), não indicou os destinos desses produtos quando resolveu partir da Austrália: estariam em sua bagagem ou ficariam juntamente com seus outros pertences em Sydney?

Vemos que os souvenirs de viagem estão relacionados com o universo cultural, da arte e das inspirações, remetendo às experiências do deslocamento. E tais lembranças não são instrumentalizadas como presentes para os que ficaram: sendo elementos subjetivos que resgatam uma vivência pessoal e intransferível, constituem-se como objetos totêmicos.

Observamos que os direitos de entrada na coleção *Amores Expressos* trazem uma pluralidade de situações e elementos, mas que consolidam uma tecnicidade e um pragmatismo na mobilidade, representados pelo avião, pelos itens nas bagagens, pela economia e outras formas de recursos financeiros que autorizam o trânsito, bem como pela necessidade de documentos e vistos. Por outro lado, esses viajantes nunca estão totalmente preparados para a jornada, pois nenhuma programação prévia dá conta do confronto com a realidade imposta pela mobilidade: a logística do transporte e os *jet lags* cansam, o dinheiro acaba e eles têm que se virar para conseguir mais, a entrada ilegal não é uma vitória, pois leva a problemas

derivados, enquanto outros viajantes lastimam não terem trazido determinados objetos em suas malas.

Por sua vez, nos “dramas da viagem”, o quarteto linguagem, sexualidade, violência e terra guardam as maneiras como os personagens interagem com a territorialidade de chegada. Inclusive, são a partir desses elementos que, algumas vezes, os estrangeiros são identificados como tal pelos demais agentes da mobilidade.

#### 4.3.5. Linguagem:

Na linguagem, nossa preocupação é a de perceber como o idioma constitui uma zona de contato que traz a percepção da mobilidade e do estranhamento entre os interlocutores. Mas, para além da língua que se fala, o que também nos interessa é a constituição das imprecisões entre os interlocutores, constituindo uma *hostipitalidade* através dos segredos e confissões, ou seja, o que o viajante (na maioria das vezes falando em uma língua que não é a sua) omite ou revela sobre si.

Alguns viajantes, antes mesmo da partida, começam a constituir segredos na sua própria língua, omitindo situações para aqueles que ficarão. Por exemplo, Anita resolveu esconder de seu ex-namorado Danilo a decisão que tomou de ficar um tempo maior em Buenos Aires, estabelecendo um tipo de “segredo de partida e permanência”. Ele sabia que ela iria para o evento de lançamento do seu livro, mas desconhecia essa sua vontade de “esticar” por mais um tempo sua permanência no destino:

Escondi essa decisão do Danilo até onde eu pude, por insegurança, mas uma semana antes da data marcada ele propôs me acompanhar na viagem à Argentina. Seria divertido, ele precisava de umas feriazinhas, Buenos Aires é romântica, vamos dançar tango, o câmbio está favorável. Falei que não. Iria sozinha. Ele se ofendeu um pouco. Então eu disse que não apenas iria sozinha como pretendia passar um tempo lá (GALERA, 2008, p. 29).

Uma vez confrontada, pois Danilo queria se tornar uma companhia de viagem, ela teve de confessar seus intuitos, colocando-o e afirmando-o na posição de alguém que fica. Serginho também pede à sua irmã para não dizer à família de sua esposa que ainda tinha algumas economias, com receio de que eles exigissem mais dinheiro e acabasse com o orçamento que lhe daria direito de entrada à mobilidade.

No destino, e em relação aos que os acolhem, o segredo é de cunho legal, como quando a portuguesa do aeroporto de Lisboa diz para Serginho não repetir para ninguém o motivo que o levou até à Europa. É também de cunho sentimental, pois na Rússia

homofóbica, Ruslan e Andrei vivem seu relacionamento de maneira furtiva, escondido de todos (e, no final, é como se realmente a história deles nunca tivesse ocorrido). É de cunho profissional, já que Anita não conta ao profissional da sua editora, em Buenos Aires, os motivos reais de sua viagem: “afinal, eu tinha um segredo por ora inconfessável: não estava nem aí para o meu livro, nem para a editora dele e muito menos para a promoção da cultura brasileira no exterior” (GALERA, 2008, p. 34).

Aliás, o motivo pessoal das viagens, aqueles desejos que impulsionam a partida, são normalmente guardados para si, e o viajante não os confessa: Cleo se calou durante anos a respeito de sua transexualidade, reforçando, com esse ato, uma feminilidade biológica; Anita, que ansiava por uma gravidez independente, não contou para ninguém esse seu intuito, nem mesmo para Holden, que seria pai sem saber:

Ali estava o pai do meu filho, mas se dependesse de mim ele jamais saberia disso. Me perguntava o que esperava dele a partir de agora, pois o principal eu já tinha obtido [...]. Mas éramos dois farsantes. Ele, um todo idealista que se arrependia de ter nascido e procurava encarnar um personagem suicida inventado por ele mesmo, e que projetava em mim a protagonista de um livro ruim que eu tinha escrito anos antes. Eu, uma mentirosa que assumia em parte o papel que me era dado apenas para esconder o desejo egoísta e inadiável de arrancar do mundo um filho, sonhando em obter algo muito próximo de uma paternidade anônima. E não é que, em certo sentido, Holden tinha razão? Era como se tivéssemos sido feitos um para o outro, mas não por afinidade, como ele acreditava, mas por efeito colateral do mais extremo fingimento. Ele desejava o mesmo destino de seu personagem. Eu desejava o mais próximo que poderia haver de uma concepção milagrosa. Pois bem. Uma morte, um nascimento. Uma troca justa (GALERA, 2008, p. 141).

Mas, esses silêncios são quebrados e se fazem confessar involuntariamente por situações externas: o segredo da transexualidade de Cleo só vem à tona devido à aparição no Cairo de certos homens que conviveram com ela em São Paulo (Osmar e William), e foi tal revelação que a matou; já Anita abortou, e seu próprio corpo, o feto que carregava, trouxe à tona a verdade da gravidez oculta.

À distância, os mal-entendidos na comunicação se intensificam em relação aos que ficaram. Via telefone e e-mail, as conversas são truncadas, enquanto os segredos que os interlocutores tentam manter são revelados. Conversando com Danilo por MSN, Anita disse: “comecei fingindo estar alegre e ele fingindo tristeza. Logo ficou claro que eu estava mal e ele bem. Eu achava que ele também devia estar mal e ele achava que eu também devia estar bem, até que fiz a besteira de perguntar se ele já tinha trepado com alguma putinha e ele fez a besteira de ceder à provocação e admitir que sim [...]” (GALERA, 2008, p. 58). Há confissões que, talvez, deveriam ter permanecido ocultas?

Nessa mesma direção vai Narelle: em Sydney, ela telefonou para seu pai, mas omitiu a sua localização: “o pai quer saber apenas como anda a sua saúde e quando voltará à Nova Zelândia pra concluir a universidade como prometeu há três anos” (SCOTT, 2013, p. 71). Conversando com o noivo via Skype, “ele pergunta sobre os envelopes e o anel, se ela está usando. Ela responde da forma como ele gostaria” (SCOTT, 2013, p. 32). Na realidade, em Sydney, ela guardava a aliança no bolso.

Enquanto recruta que se prostituía para arrecadar dinheiro pro exército, Andrei levava uma vida indigna em São Petersburgo. E mesmo vendo sua mãe como uma das culpadas pela sua expulsão de casa, ele tinha vergonha de lhe revelar tal situação a qual era obrigado a se submeter: “nem a raiva que a frase lhe despertou naquele momento [...] seria capaz de fazê-lo desejar que a mãe soubesse o que a vida se tornou, que vida é essa que ele leva agora” (CARVALHO, 2009, p. 98).

E, quando esses “deixados para trás” resolvem visitar o viajante, a este só lhe resta equilibrar uma vida dupla: nos moldes do interacionismo goffmaniano, agentes de zonas distintas nunca deveriam se encontrar, evitando com isso crises e incongruências no *self* do ator que interpreta personagens diferentes e adaptados para cada um desses palcos. Logo, o viajante tem que se articular para manter seus segredos e, assim, evitar contradições sobre si.

Esse é o caso de Anita, que ficou incomodada com a presença de sua amiga Julie que foi visitá-la, pois assim ela perdeu o controle sobre o que narrar e ocultar de sua vida portenha, inserindo uma juíza que analisava suas experiências em Buenos Aires a partir dos valores e morais da vida em São Paulo:

por mais que eu amasse Julie, estava arrependida de tê-la convidado a Buenos Aires. Ao fazer isso, tinha me esquecido de todos os motivos que me fizeram fugir de São Paulo, dos julgamentos maldosos que minhas amigas deprimidas faziam de mim enquanto ensaiavam ou levavam a cabo tentativas de suicídio, da recusa de Danilo em me enxergar e me aceitar como eu queira ser, do vazio de afeto e de família que ameaçavam me sufocar. Buenos Aires era agora um espaço só meu, e ela era uma intrusa. Deveria ter esperado para reencontrar Julie meses depois, e então lhe descreveria minha temporada portenha de uma maneira que ela estaria pronta para ouvir. Eu traria mentiras e uma novidade e bolaria uma versão diferente para cada ouvinte, tantas quantas fossem necessárias.

Agora, porém, me via na ingrata situação de ter que dissimular diante de Julie a razão parcial que atribuía a suas palavras. Se contasse a verdade, se falasse do filho que pretendia ter a qualquer custo, da forma mais simples e independente possível, ela surtaria. Precisava dar a entender que Holden era só um namoradinho, que ele e seus amigos eram pessoas ligeiramente extravagantes e nada mais. Nada sobre livros e personagens. Nada, sobretudo, a respeito do romance de Holden, que eu tinha terminado de ler dois dias antes (GALERA, 2008, p. 116 e 117).

Sua vida portenha era um segredo que não gostaria de compartilhar com seus amigos paulistas. E Julie trouxe à viagem de Anita uma consciência que ela queria se abdicar ou

afrouxar: “Buenos Aires era um capítulo secreto da minha existência. Um caso particular. Julie não tinha nada que estar ali” (GALERA, 2008, p. 124).

Viajando juntos, Renato guardava alguns segredos de sua namorada. Ela ignorava sua solidão, mesmo porque ele disfarçava seus sentimentos: “nunca disse nada a Camila. Diante dela, eu me esforçava para representar um Renato seguro e feliz. Contava piadas. Inventava histórias. Repetia frases lidas no guia de viagem, análises histórico-culturais sobre os pontos turísticos da cidade” (MATTOSO, 2011, p. 22). Enfim, para guardar seus sentimentos, ele mentia sobre suas experiências turísticas.

Em outros momentos, os companheiros de viagem fazem pactos de segredos. Em Ushuaia, os amigos de Holden já apresentaram a Anita a narrativa oficial que defenderiam quando retornassem do ritual de assassinato de Holden. O segredo compartilhado, para ser bem guardado, deveria ser defendido por uma narrativa que todos aceitassem como legítima e que fosse repetida à exaustão entre si e para todos:

- Suponho que Holden já tenha explicado como vai ser depois. A história é a mais simples possível. Um acidente. Deixaremos você no aeroporto amanhã e depois você faz o que quiser com a sua vida. Você vai ficar em Buenos Aires?  
 – Não te interessa. – Olhei para ele. – Pepino, vá à merda, antes que eu me esqueça.  
 Ele riu (GALERA, 2008, p. 158).

E, de retorno a São Paulo, aparentemente, Anita contou para Danilo tudo o que se passou com ela, ocultando, contudo, a parte do suicídio de Holden.

No entanto, e de modo paradoxal, os desconhecidos são, constantemente, receptáculos de confissões íntimas para os viajantes. Próximo de uma alteridade que lhe é estranha, o estrangeiro entrega ou ouve revelações. Por exemplo, Anita utiliza um tom confessional no primeiro encontro com Holden, quando ele ainda era um desconhecido:

aí ele começou a perguntar coisas sobre mim. A manifestação natural de curiosidade converteu-se num interrogatório interminável [...]. Ficou interessadíssimo pelas mortes que haviam marcado a minha vida. Queria saber em detalhes o que eu tinha sentido na ocasião de cada uma. Era fácil falar dessas coisas em outro país para um homem atraente e quase estranho que sabia ouvir com atenção e não retrucava nem oferecia suas próprias histórias em contraponto. Quando cansei de me confessar, ele pagou a conta e, para meu espanto, me pegou pela mão e rebocou em direção à saída (GALERA, 2008, p. 68).

Holden, em viagem ao Ushuaia, também revelou sua vida para Anita, contando-lhe histórias pessoais da sua relação com os pais que, até então, mantinha ocultas. Já Renato, em um bar cubano, desabafou sobre seus sentimentos por Camila, em um estilo catártico que colocou os desconhecidos como depositários dos seus maiores dramas:

Enquanto falava, fui me dando conta de que era a primeira vez que contava algumas daquelas histórias. Não que houvesse algum segredo. Eu simplesmente nunca tive vontade de conversar sobre certos assuntos, nunca achei que minha vida pudesse ter algum interesse para alguém. Talvez fosse efeito da bebida ou da certeza de que jamais voltaria a ver aqueles dois – o fato é que desandei a tagarelar (MATTOSO, 2011, p. 58).

Por seu turno, Iulana era uma estrangeira repleta de segredos. Mas, quando bêbada, confessava alguns a Shunsuke, “[...] segredos que prometemos no dia seguinte esquecer. Jamais conseguirei me livrar deles, registrados pelos gravadores do submarino instalado aqui em casa” (CUENCA, 2010, p. 96). No dia seguinte, ela tentava desmentir o dito, constituindo constantemente um relacionamento embaçado nas incertezas e imprecisões sobre o seu passado, o que, aliás, impulsionava as suposições que Shunsuke traçava sobre ela. Mas, o que nunca foi revelado e que se tornou um de seus maiores segredos, diz respeito à motivação de sua partida para o Japão.

Enfim, vemos que os segredos servem como barreiras erguidas pelo viajante, mas, por outro lado, o desconhecido também é terapêutico, pois lhe permite confessar e falar de sentimentos que, até então, eram omitidos até para si mesmos. Seja em sua língua seja na do outro, esses viajantes constituem um campo de imprecisão, do dito e do interdito que somente a distância entre conhecidos e o encontros entre desconhecidos, permitidos pela viagem, são capazes de articular<sup>226</sup>.

A respeito do idioma da alteridade, a coleção *Amores Expressos* apresenta uma pluralidade linguística com as quais os viajantes têm que se confrontar: espanhol, russo, português, árabe, japonês, tcheco, inglês, irlandês, turco.

Desses viajantes, alguns possuem como língua materna aquela do local de chegada, e por isso não apresentam dificuldades comunicacionais, sendo que os diferentes sotaques quase nunca são problematizados nesses casos. Andrei é russo de Vladivostok que vai para São Petersburgo. Serginho também fala o idioma do país que se faz recepcionar, mas entende o sotaque e a sintaxe com estranhamento, o que o faz ouvir o português lusitano como sendo

---

<sup>226</sup> Para além desses dezessete viajantes analisados, existem outros personagens que também guardam seus segredos de mobilidade. Por exemplo, Zainap, embora tenha confessado toda a história progressiva de sua família, inclusive dizendo a Ruslan que sua mãe estava viva, ela ainda assim continuou mantendo um segredo, que escondeu do neto: “é claro que não vai mencionar a carta que escreveu faz três dias e que conseguiu enviar na véspera, apesar de todas as barreiras e interdições, porque tudo tem um preço” (CARVALHO, 2009, p. 37). Olga, para ir à Moscou para entregar os documentos do filho, escondeu o verdadeiro motivo da partida para a filha, dizendo que iria até à capital russa para “visitar o tio Fédia, seu irmão mais velho, e que a vizinha cuidará dela até o pai voltar, em uma semana. Ievguênia pergunta se o tio Fédia está doente, mas Olga não responde” (CARVALHO, 2009, p. 117). Olga precisava ocultar, mas não tinha coragem de elaborar a desculpa. Na realidade, sabemos que o referido tio realmente estava doente, mas não era por isso que ela tinha ido até Moscou; assim, ela encontrou um alibi para sua viagem. Alexandre, quando retornou ao Brasil, nunca mais mencionou a existência de seu filho Andrei. E ele só começou a expor e “confessar” a sua existência a partir do momento que se empolgou com a possibilidade dele vir a morar com ele.



uma nova língua. Narelle é neozelandesa que transita por países anglófonos (Austrália, Irlanda, Estados Unidos e Inglaterra), não tendo dificuldades nas comunicações interpessoais, inclusive, consegue mesmo identificar quem são os estrangeiros na sociedade australiana: “ainda assim, enquanto escolhe o que vai comer, acaba ouvindo esses dois sujeitos. O que tem um sotaque estranho, sotaque de quem não tem o inglês como língua natal [...]” (SCOTT, 2013, p. 59). Narelle é uma estrangeira tanto quanto o outro que ela ouve, mas se posiciona em um nível de distinção ao falar a mesma língua de seus anfitriões e saber identificar, pelo sotaque, quem são os falantes nativos e aqueles que têm o inglês como segunda língua<sup>227</sup>.

Os demais personagens possuem distúrbios na interação com a alteridade, devido às dificuldades de falar a língua da comunidade receptora. Muitas das vezes, os estrangeiros recorrem às línguas francas: Ibrahim, turco-brasileiro, esqueceu a língua materna e só interage nestes idiomas do trânsito internacional; e da mesma forma se comporta Antônio Fernandes, brasileiro, que fala inglês e francês em Praga. No entanto, quando este teve que se servir da lei tcheca para se defender das acusações criminais, contratou um advogado bilíngue tcheco-inglês indicado pela Embaixada Brasileira. A Lei e a Tradução não entendem português, não há salvação na língua materna.

Anita acreditava que não teria dificuldades de se expressar em espanhol, demonstrando o contumaz *portunhol* latino-americano: “[...]tive a impressão de que me viraria bem falando português e ouvindo espanhol” (GALERA, 2008, p. 32). Essa constatação indicaria uma aproximação linguística via própria língua, ou seja, uma aproximação à distância. Mais adiante, ela se deu conta do uso excessivo do diminutivo, insinuando uma incorporação na língua de chegada de certos lastros da materna (o português): “[...]umas das peculiaridades do meu portunhol era o uso indiscriminado de diminutivos. Por que dizer ‘poco’ quando se podia dizer ‘poquito’?. Bem mais bonitinho” (GALERA, 2008, p. 112).

Renato e Camila não problematizam a interação linguística com os cubanos, dizendo ao menos que ambos já haviam conhecimentos prévios do idioma: “seu espanhol era confuso, veloz, tão cheio de erros quanto de naturalidade – quase o oposto do meu, sempre correto e claudicante, fruto do tempo em que o doutor Polidoro ainda investia no meu potencial e, sem

---

<sup>227</sup>No entanto, mesmo tendo o inglês como língua materna, seu local de partida é constantemente marcado e lembrado por alguns de seus interlocutores australianos. Por exemplo, o australiano Justin lhe diz constantemente, “nos batemos por aí, neozelandesa [...]” (SCOTT, 2013, p. 18); e mais na frente: “Vocês, estrangeiros, chegam aqui achando que a boa vontade australiana não tem fim, que autoriza vocês a fazerem tudo o que querem... [...] Então, neozelandesa, esquece” (SCOTT, 2013, p. 36). O mesmo ocorre com Trixie, sua amiga australiana que lhe diz “sente esse ar, neozelandesa” (SCOTT, 2013, p. 23). Ao menos, aqui, a personagem tem uma nação ao qual os residentes a remetem, enquanto no caso da romena Iualana ela é simplesmente uma “gajin”, como veremos posteriormente.

pensar duas vezes, me enfiou na escolinha de língua mais disputada da cidade” (MATTOSO, 2011, p. 25). Camila, como devemos recordar, já havia viajado e passado uma temporada em Cuba, Renato, por sua vez, frequentou cursos de idioma em São Paulo<sup>228</sup>. De qualquer maneira, ele sempre compreendia tudo que lhe era dito e também se comunicava sem problemas com seus anfitriões, por isso, a linguagem não era fonte de ruído e desencontros na hospitalidade. Em um dado momento, Renato comentou que “podia ser bastante penoso decifrar o espanhol dos cubanos, principalmente quando falavam entre si; o ritmo veloz, somado ao hábito de omitir as consoantes, fazia a língua soar como um uivo desconexo” (MATTOSO, 2013, p. 66). Todavia, à parte esta observação linguística, tal dificuldade não se insinua no enredo, não integra a narrativa e nem estipula uma forma de enunciação.

Talvez, o momento de maior problematização da língua seja, curiosamente, aquele em que um taxista cubano é posicionado como estrangeiro em sua própria terra:

Em cinco minutos eu estava diante do prédio azul, tentando convencer o motorista de que não era justo, que ele não podia me cobrar aquele absurdo, que não precisava falar inglês comigo. Special cab, ele insistia, special cab, quase como se o estrangeiro fosse ele e não eu – e tive que desembolsar vinte dólares (MATTOSO, 2011, p. 23).

Nessa inversão de referencial sobre quem seria o estrangeiro, o morador persiste no inglês, enquanto o viajante busca reafirmar seu conhecimento do espanhol. Em *Nunca vai embora*, é sempre o anfitrião que se posiciona como estrangeiro *vis-à-vis* ao viajante: primeiro, nesta insistência do taxista em falar inglês, em outro momento, quando o cubano Pepe telefona para a família de Camila, no Brasil, e conversa com a empregada que atendeu a ligação a partir de “um portunhol desajeitado” (MATTOSO, 2011, p. 84). Mais uma vez, o cubano também é posicionado enquanto estrangeiro quando, encontrando-o no bar térreo do Hotel Inglaterra, Renato comenta que “havia algo estranho em sua voz, uma entonação mais rascante e vagarosa. Quando me sentei, Pepe explicou que em alguns hotéis precisava fingir que era espanhol, para evitar maiores complicações” (MATTOSO, 2011, p. 71). É o havanês que disfarça, simula ou oculta a sua identidade ao falar a língua do outro: inglês, português e espanhol europeu.

A língua portuguesa, em Portugal, é compreendida como uma linguagem estranha pelo Serginho: “[...] de repente um sujeito me cumprimentou simpático, levantei, ‘Você é

---

<sup>228</sup> Aqui, mais uma vez, é posta a diferença entre os personagens, em que Camila se apresenta como a integrada à rua e ele como o que aprende via artificialidade das instituições. Ela, ousada na fala e nas interações inter-humanas, ele como o que vacila e recua com medo de errar. Renato e Camila também são constituídos por binômios, e “o único filme que parecia capaz de equilibrar nossos gostos era, claro, *Chinatown*” (MATTOSO, 2011, p. 15).

brasileiro?’, confirmou e, satisfeito, eu disse, ‘Puxa vida, que bom encontrar alguém que fala a mesma língua da gente’” (RUFFATO, 2009, p. 46). Enquanto isso, Sheila também reconhece seu conterrâneo pelo sotaque, inclusive identificando o regionalismo mineiro: “‘Meu Deus’, e, num tremelique, ‘Um conterrâneo’, me agarrou [...]. ‘Quer dizer que você é brasileira?’, ‘Brasileiríssima. E você é mineiro’, ‘Ué, como é que você sabe?’, ‘Só mineiro fala ‘Aqui’ [...]’” (RUFFATO, 2009, p. 61). O português brasileiro é o que faz com que os viajantes se reconheçam e se sintam como estranhos íntimos, pois alivia a pressão da alteridade linguística, baixa as armas do trato social e constitui a nostalgia afetada pelo entusiasmo de corporificar naquele outro o sentimento de casa.

Para William, a língua árabe lembraria a portuguesa, em que o brasileiro quase consegue compreender o que lhe é dito na algazarra de vendedores de rua:

[...] rumor que principia a subir do nível das ruas até a janela do apartamento, trazendo aos ouvidos de William outras vozes incompreensíveis, mas cujo ritmo e potência ele pode relacionar à cantilena dos camelôs de São Paulo, ao bramido indistinto da multidão em movimento que por vezes lembra o árabe. Há vários aspectos daquela paisagem que não diferem muito de certas coisas dos cortiços do centro de nossa cidade natal. Esse é apenas um deles e William tem a ilusão de ouvir em meio à algazarra algumas palavras em português: o mascate que percorre a rua Abdel Hamid Said logo abaixo parece lhe oferecer algo que por muito pouco ele não alcança compreender. Comigo não foi diferente em minha chegada, anos atrás. É o mesmo vendedor que passa todos os dias por ali, o velho Suleiman, e ao anunciar as frutas da estação como *guava* ou *manga*, eram goiaba e manda que antes vinham aos meus ouvidos e são as mesmas palavras que agora vêm aos ouvidos de William. E afinal ele as compreende (TERRON, 2010, p. 26).

O português tem ecos árabes, a interpenetração linguística é, por si mesma, reminiscência de outras épocas, dos mouros em terras lusitanas. Mas, William não tem domínio nenhum da língua árabe, inclusive é incapaz de perceber quando, no rádio, termina uma oração e começa uma música: sem conhecimento linguístico, ele se perde na cadência das palavras. Ele é um analfabeto na língua de chegada; e a situação não melhora porque seu inglês é precário – “a desconfiança de William em relação à capacidade de se comunicar usando seu inglês de Fisk [...]” (TERRON, 2010, p. 57) – e o francês, língua também corrente no Cairo, ele desconhece totalmente. Em termos linguísticos, ele está à deriva, servindo-se de fragmentos de compreensão e de mímicas para se comunicar, como quando pede cerveja para o garçom, fazendo “com as mãos o símbolo universal para garrafas de cerveja” (TERRON, 2010, p. 63); ou quando ao entrar no táxi, ele entrega ao motorista um cartão de visita com o nome e o endereço do hotel para onde deveria ir.

Cleo também chegou ao Cairo sem compreender o árabe, e no letreiro do cinema só conseguiu “decifrar” o nome Tahia Carioca, que lhe trazia um significado que lhe motivou a entrar para assistir o filme:

Eu não compreendia nada do que aquelas palavras em árabe diziam, além do nome dela, mas mesmo assim resolvi entrar no cinema. Sentindo-me ainda baratinada, demonstrei à mocinha da bilheteria com o indicador apontado para cima que gostaria de um ingresso. Ela olhou para mim com uma curiosidade meio antipática e sinalizou que eu cobrisse a cabeça com um lenço, o que obedeci. Eu então ergui os olhos para o letreiro e vi umas luzinhas vermelhas e azuis piscando acima de minha cabeça e em torno do nome do cinema: Odeon. A palavra soou familiar e me deixou aliviada, pois de repente eu parecia ter sido teletransportada de volta para casa. Vamos combinar que não existe nome de cinema mais conhecido do que Odeon, tá certo? (TERRON, 2010, p. 216).

Gestos universais e palavras transnacionais lhe dão a possibilidade de transitar com o mínimo de desenvoltura pela cidade que a recebe. Nomes familiares, por seu turno, como os *Odeon* e o refrigerante *Samba*, trazem reminiscências de casa, servindo como ponto de apoio, acolhida linguística e zonas de conforto para a viajante no Cairo.

Com o passar dos anos, Cleo foi adquirindo fluência na língua e na cultura local, graças a madame Mervat que pediu ao recepcionista do seu hotel que lhe ensinasse o árabe. Com isso, de todos os viajantes da coleção, ela é a única que adquiriu fluência na língua do país de chegada, ampliando suas interações e imersões culturais.

Ruslan possuía fluência no russo, mas ela foi adquirida antes mesmo da partida, por morar em Grózní que se encontrava sob controle da Rússia. Mas, mesmo com a fluência, a pronúncia lhe entregava enquanto estrangeiro: “pelo sotaque, Roman diria que ele é do Cáucaso, embora se expresse com fluência, num russo gramaticalmente impecável” (CARVALHO, 2009, p. 55). Foi também pelo seu sotaque do Cáucaso que Dmítri se sentiu ainda mais humilhado, crendo que sua mulher o estava traindo com um estrangeiro étnico-culturalmente “inferior”. Não era sua aparência, mas seu acento que o entregava, obrigando-o a confessar, involuntariamente, as suas origens.

Por sua vez, lutando pelo exército russo no Cáucaso, Andrei passou a sentir a língua tchetchena com certa familiaridade, ouvindo a língua do amante “como se fosse a sua própria língua” (CARVALHO, 2009, p. 198).

Iulana, sem conhecimentos da língua japonesa, era alheia ao que ocorria no seu entorno - “como Iulana não é capaz de entender um décimo do que se passa a sua volta, não percebe os olhares que desperta, os comentários grosseiros dos velhos, as piadinhas dos colegiais” (CUENCA, 2010, p. 107). E sua situação não era melhor no que tangia ao nome

próprio, esse “nome impronunciável” para um oriental, trazendo desafios para o anfitrião, afinal, era

[...] um conjunto de caracteres romanos que, intuo, se parecem com seu nome [...].  
 - Iur... Iuran... Iu-lla-n  
 [...]  
 Digo seu nome e Iulan Romiszowska me abraça e me beija pela primeira vez  
 (CUENCA, 2010, p. 57).

Shunsuke não conseguia pronunciar o nome de sua amada, ou seja, não conseguia dominá-la, o que lhe fez ficar com ciúmes quando encontraram um estrangeiro ocidental “[...] que se aproxima do sofá onde estamos sentados e diz o nome Iulana Romiszowska, com a pronúncia perfeita que eu jamais serei capaz de entoar” (CUENCA, 2010, p. 102). Ela era constantemente reinventada na pronúncia problemática de seu nome de família.

Sobre Magnus, não sabemos de onde ele veio. Todavia, ele tinha sotaque para falar inglês e não entendia a língua gaélica irlandesa, como percebemos no momento que Laura teve que traduzir, para o inglês, a placa em irlandês que dizia “Proibido pisar na grama”. E Dublin, como uma capital multiétnica de imigrantes e turistas, impunha dificuldades ao viajante que, às vezes, não entendia as conversas dos estrangeiros. Por exemplo, em certo *pub*, um russo se aproximou e “[...] resmunga alguma coisa cheia de consoantes que termina num ditongo interrogativo [...]- Desculpa, não entendi – explico [...]. – Eu pareço russo? – insisto” (PELLIZZARI, 2013, p. 11). Mas, mesmo alguns imigrantes falavam inglês de forma tão mal-articulada que se tornava complicado compreendê-los. Magnus fez o seguinte comentário sobre o polonês Zbiginiew: “infelizmente, por conta do seu curto vocabulário em inglês de sotaque eslavo, nunca conseguiu nos transmitir muita coisa além de entusiasmo” (PELLIZZARI, 2013, p. 35).

Ibrahim já não sabia mais falar a língua materna, e Istambul, para ele, era composta de “[...] nomes de sonoridade e grafia bizarras [...]” (BETTEGA, 2013, p. 11). Sua pronúncia também era precária, como quando disse o nome de certa rua ao taxista de uma forma que “visivelmente o confundia” (BETTEGA, 2013, p. 24). Ele não se comunicava em turco, e mesmo o nome de seu amigo, o Semir Önsöz de sua infância, ele esqueceu como se pronunciava: “[...] então vai dizer o nome Önsöz, ainda sem muita convicção, sem conhecer as entonações e a maneira de pronunciar aquilo que para ele é onssós, bizarramente onssós, apenas um nome estrangeiro já esvaziado de qualquer componente afetivo que um dia pode ter tido e que deve soar como uma fala alienígena para aqueles homens [...]” (BETTEGA, 2013, p. 44). Enfim, sua fala acontecia em um “gaguejo daquela língua que o afrontava” (BETTEGA, 2013, p. 44), o que lhe fazia se sentir estrangeiro em sua própria terra natal.

Em Istambul, Ibrahim se via como “um completo estrangeiro nesta cidade, o mais completo estrangeiro que pode existir em Istambul [...]”(BETTEGA, 2013, p. 24). Isso porque não reconhecia mais sua cidade de nascimento e de primeira-infância:

[...] mas não, tu dirás, quase a título de defesa, tu és diferente, não há ninguém mais estrangeiro do que tu nesta cidade não porque não trazes nenhuma referência ou ideia preconcebida, mas porque o que trazes contigo não pode ser verificado nem aqui nem em nenhum outro lugar, o que trazes contigo não está mais, não é mais [...] (BETTEGA, 2013, p. 28).

Para além do espaço, ele estava deslocado no tempo, e mesmo a língua lhe soava estranha, com aquela “grafia desconcertante” (BETTEGA, 2013, p. 24).

Robert também não entendia a língua de Istambul e nem as anotações em português de Fátima, constituindo, para o leitor, uma inversão no estranhamento linguístico. Ele também nem desconfiava que o nome Burcu poderia ser feminino: “e agora se dava conta que nada, com seu parco conhecimento da língua turca, podia fazê-lo pensar com tanta certeza que se tratava, ao contrário, de um nome masculino” (BETTEGA, 2013, p. 206). E quando pegou um livro escrito em turco, já deduziu os clichês que estariam escritos: “na contracapa, frases entre aspas pescadas de resenhas publicadas em jornais, muito deles do estrangeiro, provavelmente dar conta, pensou Robert, de ‘uma das vozes mais expressivas de sua geração’ ou de ‘um escritor extremamente original’ e de ‘um dos livros mais importantes da nossa década” (BETTEGA, 2013, p. 204). Ele “leu” mediado por códigos estereotipados universalmente e presentes em contracapas de livros que circulam em qualquer lugar do planeta.

Os clichês de Robert, assim como as mímicas de William e os nomes das marcas de Cleo são linguagens universais. Por outro lado, a língua da alteridade também serve para constituir um sentimento de *unheimlich*, pois é pelo estranhamento familiar que Anita buscou se comunicar em *portunhol*, que Serginho entendeu o português lusitano e William quase apreendeu o árabe pelo ritmo parecido com o da sua língua materna; enquanto isso, Andrei seguiu dois turistas brasileiros pelas ruas de São Petersburgo, acompanhando a sonoridade daquela língua paterna e da sua infância. Os viajantes, então, buscam identificar e construir uma sentimento de lar dentro da língua do outro.

Em outros momentos, é a verbalização que faz o estrangeiro confessar sua condição. O biofísico de Ruslan não o diferenciava completamente de um russo, e Fátima, por ser filha de turco, passava despercebida por Istambul: “se não abre a boca até pode passar por turca” (BETTEGA, 2013, p. 110). Mas, quando falava, “ela dizia alitch se esforçando para fazer passar por natural a pronúncia carregada e bem típica de um aluno em suas primeiras aulas de turco [...]” (BETTEGA, 2013, p. 12).

Outras vezes, o sotaque nem sempre permite identificar a nacionalidade: Magnus Factor se comunicava em um inglês cuja pronúncia tornava irreconhecíveis sua língua primeira, aquela de suporte para todas as demais. E o idioma aprendido artificialmente em cursos não dá conta da realidade que a viagem impõe: Renato tem um espanhol perfeito mas vacilante, e o inglês de William não é suficiente para a interação. Mas, para ambos, a problemática é mais anunciada do que integrada à trama enquanto distúrbios de *hostipitalidade*.

Aliás, em todos os romances, a língua estrangeira tende a entrar no enunciado através de palavras soltas, trazendo uma referencialidade ao real expressa por substantivos variados e nomes de ruas, pessoas, marcas, produtos e estabelecimentos.

A esse respeito, um fato curioso ocorre com a obra *Estive em Lisboa...* Serginho se expressa com sotaque mineiro, utilizando gírias, corruptelas e vícios de linguagem que o identifica como de Minas Gerais. É esse sotaque que se mescla com as expressões lusitanas, no segundo capítulo. Todavia, a nosso entender, há um equívoco na composição narrativa: se o romance é todo relatado por Serginho a partir da capital portuguesa, então, esses termos lisboeta também não deveriam ter contaminado o primeiro capítulo, quando ele relata sua vida em Cataguases? Se toda a enunciação se encontra em Lisboa, por que só na segunda parte aparece os termos lusófonos?

#### **4.3.6. Sexualidade:**

Para alguns viajantes, a língua é também a ponte para a vivência da sexualidade. No primeiro relacionamento sexual com Holden, o uso erótico do castelhano tomou, para Anita, ares de prazer orgástico compartilhado com um semidesconhecido: “[...] me beijando o pescoço, colado aos meus quadris, sussurrando coisas que eu não entendia e que o tornavam ainda mais desconhecido para mim [...]” (GALERA, 2008, p. 81). A língua tcheca, incompreensível para Antônio Fernandes, é também erótica; assim como ele também se serve do português ou francês para proferir ousadas ou palavras de amor às suas amantes. E Burcu, na relação sexual com Robert, ficava “[...] sussurrando umas palavras em turco que pareciam um xingamento [...]” (BETTEGA, 2013, p. 223).

A língua desconhecida, incompreensível, torna o outro ainda mais outro: quem é você que sussurra estas palavras que não entendo? Com isso, o envolvimento sexual ocorre pela língua materna da alteridade, que não precisa de ser entendida, apenas sentida em seus calafrios de “pé-de-ouvido”. A sonoridade é orgástica.

Mas, quando o erotismo encontra-se na poética de um sexo verbal, a situação se inverte, e a língua passa a ter que ser compreendida. Por isso, Antônio Fernandes prefere a tradução para o francês do texto escrito em alemão no corpo de Jana:

- Você não fala ou lê alemão, não é verdade? – ela disse.
- Sim, é verdade.
- Eu poderia dizer que é uma pena, mas não, pois você pode ver em mim o idioma, a sua beleza – ela fez um ligeiro movimento para a frente. – E também ouvi-lo em sua musicalidade um tanto áspera, pois sei o texto de cor. Mas, se preferir, enquanto vê o texto posso dizer sua tradução em francês, muito linda, de nossa amiga Marguerita Duprat.
- Em francês, por favor (SANT’ANNA, 2011, p. 116).

Antônio Fernandes se inebria com a textura da grafia alemã no corpo da *performer*, enquanto ouve a sonoridade do francês inteligível.

Para além da linguagem, e como já vimos em discussões anteriores, é a sexualidade que dá sentido à viagem para diversos personagens, inclusive sendo intensificada pelo deslocamento.

Portanto, entre São Paulo e Buenos Aires, há uma diferenciação na vivência sexual de Anita: o portenho Holden é dominador, do sexo bruto, enquanto o brasileiro Danilo era o do sedutor, do sexo calculado para dar prazer: um é instintivo, outro era racional-calculista. Na primeira relação sexual com Holden, ela diz: “eu me encarava no espelho e via uma Anita com expressão de perplexidade, como se estivesse me reconhecendo depois de anos sem me lembrar quem era [...]” (GALERA, 2008, p. 80).

Andrei e Ruslan se reconhecem no primeiro esbarrão que se dão. Se veem enquanto almas solitárias que penam sem poder sair da cidade. Se reconhecem também enquanto homossexuais; e, nesse primeiro encontro, o desejo de ambos se mescla com a relação antagônica em que se encontram (um é o ladrão, outro a vítima) e, também, com o medo comum que têm da polícia: um por ser batedor de carteira e outro por ser um recruta que não deveria estar fora do quartel. A sexualidade deles não tem relação com a partida, mas Ruslan já havia assumido para si a sua homossexualidade, possuindo namorados e amantes prévios. Por sua vez, Andrei sentia atrações por outros recrutas, até o momento em que encontrou com o tchetcheno, com quem se entregou ao sexo e ao relacionamento homoafetivo. Encobertos pela invisibilidade, ambos os estrangeiros experimentaram pelas vielas e casas de São Petersburgo uma sexualidade interdita.

Lucas também teve uma relação homoafetiva, cujo parceiro desconhecemos. Narelle, por sua vez, apresentou uma sexualidade fluida: ainda que tivesse um noivo, ela vivenciou um sexo casual e rápido com um semidesconhecido. Posteriormente, na cidade de Blacktown,



teve uma noite de relacionamento lésbico com Anna, a jovem com sintomas de autismo e de quem era amiga.

Já a sexualidade de Iulana, no Japão, também era dúbia e fluida: ela namorava Shunsuke, mas também desejava sua amiga japonesa, “ninguém poderia saber, além de nós, mas Iulana está apaixonada - ou desconfia que sim, já que não é grande conhecedora dos próprios sentimentos. O que ela pensa sentir pela dançarina Kazumi está numa encruzilhada entre a admiração de uma caçula pela irmã mais velha e o desejo de posse total” (CUENCA, 2010, p. 32). Ela, então, era uma estrangeira que compartilhava seu apartamento com uma japonesa, por quem era apaixonada e tinha alguns momentos de intimidade.

Toda a questão da viagem de Cleo está diretamente vinculada à sexualidade pois, como já dissemos, ela viaja para poder provar sua nova feminilidade, e é no Egito que ela tem sua primeira relação sexual após a redesignificação sexual. Todavia, sua mobilidade é toda percorrida por relações problemáticas, ou seja, Cleo não tem sua sexualidade plenamente satisfeita, pois está constantemente sendo subjugada por um homem, seja pelos abusos seja pelas explorações sexuais. Aliás, vale lembrar que seu ciclo de viagem ao Egito começa e termina com um estupro.

Após conseguir emprego e começar a se estabilizar financeiramente em Portugal, Serginho buscou um relacionamento sexual com as prostitutas:

Por essa época que eu conheci a Sheila. Andava *apurado* e, quando meus dedos roçaram as notas da primeira poupança, chamei num canto o Nino e especulei discreto onde podia arrumar uma, quer dizer, alguém, “Você entende, né?”, já nem lembrava mais de como bajular um rabo-de-saia (RUFFATO, 2009, p. 58).

O que ele desejava era o sexo casual, pragmático, que aliviaria seus desejos e que não o impediria de manter o foco no trabalho que o motivou a imigrar. Mas, acabou se envolvendo com Sheila e, assim, pela sexualidade romantizada, inclusive de maneira impulsiva pedindo-a em casamento, seu dinheiro escoou e seu passaporte desapareceu.

É, então, a sexualidade que molda a identidade de Sheila em Portugal, sendo um estereótipo para as brasileiras e do qual ela não consegue escapar: “[...] o seu Peixoto decretou, ‘Putá’”, enquanto Dona Celestina, “ranzinzou, para desconsolo meu, ‘Brasileira? Então é rameira” (RUFFATO, 2009, p. 62) [grifo do autor].

Magnus, como vimos, ficou em Dublin levado por impulsos sexuais: tanto por Stefanija quanto por uma garota misteriosa que ele viu na rua e que desapareceu em seguida: “[...] a garota saltitante se infiltrava no meu pensamento mesmo quando eu conhecia alguma outra mulher que não tinha objetivamente muitas coisas em comum com ela” (PELLIZZARI,

2013, p. 52). Posteriormente, ele tentou se aproximar de Laura, uma estudante de antropologia de 19 anos, mas ela o repeliu para a *friend zone*: “aquilo de novo. Uma vida inteira flutuando no miasma das boas pessoas, onde vivem os amigos e os eunucos” (PELLIZZARI, 2013, p. 56). Com a irlandesa, só lhe restou nutrir uma amizade que escamoteava sua paixão platônica.

De todas as obras, é a viagem de Antônio Fernandes que traz vínculos intensos com uma sexualidade plural e constantemente apresentada como vivência estética. Ele é perpassado por diversas abordagens sexuais, sempre em busca de uma “garimpagem de experiências” para a escrita de seu romance. E, em todos os seus casos, o viajante tem um fetiche pelo seio das mulheres com quem se envolve: seu primeiro contato físico com Béatrice acontece com ele apertando seus peitos, que a pianista reagia variando os sons do teclado de acordo com este toque-regência musical de Antônio; com Giorgya, ele começa tocando “um dos seus seios com as costas da mão, entre dois botões do paletó de pijama” (SANT’ANNA, 2011, p. 52). Com a estátua da santa,

as costas da minha mão acabaram por se recostar em seu peito, e Francisca cerrou os olhos, o que me deixou à vontade para afagar os seus seios, muito, muito, de leve, ainda com as costas da mão, simulando casualidade, praticamente fingindo que não fazia aquilo. Não havia por baixo de sua veste nada parecido com sutiã, ou uma faixa, e senti os bicos de seus seios brotarem, fazendo com que eu não resistisse e virasse a mão, para melhor conhecer aqueles seios, de tamanho e consistência perfeitos, afinal ela fora retirada deste vale de lágrima aos dezoito anos (SANT’ANNA, 2011, p. 73).

Sobre a boneca de pano Gertrudes, ele nos diz: “da mesma forma, seria de extremo mau gosto se Vert tivesse dotado Gertrudes de seios, com ou sem sutiã. O que havia ali eram mamilos, levemente esboçados, como os de uma menina, mas a que o colarzinho de pérolas, entrando pelo vestido, concedia um toque maior de feminilidade” (SANT’ANNA, 2011, p. 90). E, mais na frente, quando se deita com ela em sua cama, no quarto do hotel, diz: “fui descendo a mão bem devagarzinho pelas contas do colar, por dentro da gola do vestido, até chegar ao ponto onde estariam os seios, se ela os tivesse” (SANT’ANNA, 2011, p. 92).

Com Jana, ele não tem permissão de se aproximar, mas seu impulso de tocá-la ocorre quanto ela narra o seguinte trecho do manuscrito de Kafka: “...tua língua áspera em meus seios, sentindo os seus grãos minúsculos, e repara que, à simples menção disso, os bicos destes seios, que também debes morder de leve, se tornaram durinhos...” (SANT’ANNA, 2011, p. 117). E com a tenente Markova, “senti-me provocado a abrir os botões na parte superior de seu uniforme e logo vi um sutiã negro e rendado. Enfiando a minha mão dentro dele, comecei a acariciar os seios pequenos de Markova” (SANT’ANNA, 2011, p. 128).

Desejando o seio da alteridade, seu corpo se torna um palimpsesto de atos sexuais, acumulando experiências que lhe impedem de manter uma normalidade: “eu queria voltar à normalidade, embora nem me lembrasse direito dos dias em que fora um visitante comum em Praga” (SANT’ANNA, 2011, p. 78). E, com isso, “eu atravessava uma crise total de identidade [...] depois de experiências tão marcantes, de amores até bizarros, eu jamais poderia voltar a ser o mesmo” (SANT’ANNA, 2011, p. 78).

Sendo pagas algumas dessas experiências sexuais, ele nos informa que seu editor financiou os valores investidos na compra da boneca de pano, para o acesso à sessão individual com a pianista e, posteriormente, com a tatuada. Com Antônio Fernandes, temos a prostituição transvestida de cunho estético e artístico, enquanto para Sheila, Serginho e outros personagens, ela é mais direta e crua.

Aliás, como vemos, a viagem permite e autoriza uma sexualidade tida como marginal pelos padrões tradicionais, ou seja, homossexual, da prostituição e iniciática, como ocorre entre Robert e a turca Burcu: “[...] (Burcu) continuava com os mesmos movimentos ritmados a tocá-lo por dentro, deixando-o com a sensação de que aqueles dedos incríveis continuavam entrando, que não cessavam de entrar [...]. Robert Bernard, com dois dedos enterrados no cu, gozou como nunca tinha feito antes” (BETTEGA, 2013, p. 224) [inserção nossa].

A cotidianidade da alteridade recebe os distúrbios sexuais ou o amor proibido dos viajantes. Mas, mesmo se permitindo viver seus desejos sexuais, esses estrangeiros ainda devem ficar atentos e sofrer as sanções da lei desses territórios: Ruslan e Andrei vivem o amor às escondidas, Antônio Fernandes é acusado de pedofilia, Sheila não pode recorrer à polícia porque é prostituta e ilegal.

A sexualidade se torna, em suas múltiplas possibilidades, uma forma psicanalítica de construção de vínculos afetivos em/com uma terra estranha. A conversa de Robert com Fátima traz toda essa teoria freudiana para o plano da mobilidade:

“Não, não é isso. É que para quem vem de fora há sempre um fascínio natural pelo que é local, inclusive pessoas.”

Ela sorri. Toma um gole.

“E?”

“O.k. Querendo ou não, por mais experiente que seja, o viajante sempre traz na cabeça uma esperança de sexo com os locais.”

Ela continua sorrindo. Coloca uma segunda almofada à altura do pescoço. Ele prossegue:

“Não exatamente esperança, uma fantasia, claro. Ou talvez nem isso. É como se em viagem a possibilidade do sexo fosse maior do que realmente ela é. Do sexo e da morte. Quando se está sozinho numa cidade que não conhece, e também sem conhecer ninguém nem a língua local, sempre há um momento em que você pensa que pode morrer ali, ou pelo menos correr um risco de morte. No fundo esse risco é tecnicamente o mesmo que você corre vivendo no bairro em que mora desde a

infância, o que assusta é a solidão. ‘E se me acontece alguma coisa aqui e eu estou sozinho?’, você se diz. Mas se acontece alguma coisa de fato muito grave, na maioria das vezes não adianta conhecer ninguém, não há tempo para que isso venha a ser uma vantagem. No fundo o que você pensa é “E se eu morro aqui sozinho?”

“E o sexo?”

“A gente pensa no sexo pra não pensar na morte. É mais fácil e mais agradável eu pensar que em meio à minha solidão, escancarada pela viagem, posso a qualquer momento tropeçar na possibilidade de transar com alguém do que na possibilidade de morrer.”

“Meu uísque acabou.”

“Isso eu li há algum tempo, já não sei mais onde.”

“Como assim?”

“Essa história do sexo e da morte durante a viagem. Li isso num livro.” (BETTEGA, 2013, p. 100).

Curiosamente, muitos desses vínculos amorosos e sexuais são vivenciados com outros viajantes. São relações entre estrangeiros que supostamente pairam sobre a vida dos residentes, passando à margem da sociedade que os recebe: Andrei e Ruslan não são de São Petersburgo; Serginho e Sheila também não são de Lisboa; Ibrahim, em Istambul, tem uma noite de sexo com uma dançarina e prostituta ucraniana; o francês Robert se envolve com a brasileira Fátima enquanto se encontravam na capital turca; Antônio Fernandes também se relaciona com uma turista ucraniana e suicida. Sexualmente, Renato só deseja Camila.

Aliás, as paranoias de Renato em relação à namorada começaram exatamente quando ambos deixaram de ter relações sexuais:

A indigência sexual alimentava minha desconfiança, e não demorou para eu me arrepender de ter embarcado naquela viagem. Alguma coisa tinha acontecido no caminho, alguma transformação radical e misteriosa parecia ter se operado no instante em que pisamos em solo cubano [...] (MATTOSO, 2011, p. 18 e 19).

Ele acusava Camila de ter se afastado físico e sentimentalmente, e essa falta de atenção seria percebida com maior intensidade no desinteresse sexual: “ela havia se dado conta de que fazia quase um mês que a gente não trepava? Que ela se agarrava àquela câmera como a uma pica de ouro?” (MATTOSO, 2011, p. 38).

Embora admirasse a beleza das cubanas, após o desaparecimento de Camila, somente uma vez se envolveu rapidamente com uma mulher, uma colegial de 15 anos. Mas, tal envolvimento foi efêmero e cheio de culpas:

Não acho que ela [Yusimí] estava realmente interessada em mim. Talvez só quisesse me usar: eu era mais velho, vinha de outra parte do mundo, falava um espanhol hesitante, e isso tudo me dava a fragilidade e o fascínio necessários para que, aos olhos de Yusimí, eu me transformasse em cobaia para seus exercícios de sedução. Mas a coisa não era tão simples. Ela dançava como mulher. Seus movimentos, se não traduziam experiência, sugeriam uma intuição aguda, um enorme talento imitativo. Yusimí, enfim, tinha todas as ferramentas e as manipulava com perfeição – só não sabia muito bem quais as consequências de seu uso (MATTOSO, 2011, p. 53).

[...]

Foi quando me atirei sobre ela [...]. Aos poucos, fui sentindo que manipulava uma mulher assustada, arrependida por ter começado aquilo mas orgulhosa demais para voltar atrás [...]. Meu tesão desapareceu [...]. Saí apressado e sem direção (MATTOSO, 2011, p. 54).

O ato sexual não se realiza, é interrompido pela fragilidade da outra. E, assim, Camila, mesmo desaparecida, continua sendo sua referência de amor e erotismo.

Porém, independente do com quem o estrangeiro se envolve, é fato que a sexualidade serve para driblar a solidão e escapar da morte. Mas, tal sexualidade não protege e não impede que o viajante seja constantemente violentado em seu trânsito: são autoflagelos, angústias, solidão, pânico, desaparecimento e agressões que ele sofre ou impõe aos outros, instituindo uma morte literal ou simbólica ao longo do percurso.

#### **4.3.7. Violências:**

O sentir-se sozinho é algo recorrente nos romances, remetendo a uma violência sofrida pelo viajante em terras estrangeiras. É sua morte simbólica, caracterizada pela distância física de casa e de seus semelhantes.

No caso de Anita, tal solidão ocorre em diversos momentos, antes de conhecer Holden e posteriormente, quando passa por uma ataque de pânico ao se dar conta de que participava de uma profecia literária arquitetada pelo namorado. A ansiedade se torna, então, a metáfora para a solidão no exterior:

Nessa altura, você começa a elencar todas as pessoas a quem pode pedir auxílio no momento. Se você tiver pais, namorado ou um bom amigo por perto, o que não é meu caso, é provável que chame ou telefone para algum deles [...]. A catástrofe de estar presente no mundo, isolada dos outros, destacada de algum fluxo original onde tudo transcorre sem atrito nem perigo, se torna a única verdade. Você gostaria de retornar agora mesmo para esse fluxo original, se convence de que é a única maneira de terminar o sofrimento, mas não há como acessá-lo sem aniquilar-se, portanto você fica paradinha no lugar, aguentando (GALERA, 2008, p. 104 e 105).

É uma sensação de estar fora do seu ambiente, de que as vidas de seus próximos acontecem em São Paulo, enquanto ela, isolada pela distância, não tem a quem recorrer. E buscando se conectar para reduzir a solidão, Anita busca refúgio em ligações para Julie e Danilo, inclusive conseguindo convencer a amiga de visitá-la.

Ruslan não tem ninguém para contactar, já Andrei vive um luto de casa, já que não pode entrar em contato e nem visitar sua mãe e irmã:

Não volta para casa desde que entrou para o serviço militar, vai fazer um ano. Não poderia voltar nem se estivesse de licença, já que foi expulso de casa. A mãe e a irmã vivem onde termina o país, sete fusos horários à frente. Não recebe notícias das duas desde que chegou a São Petersburgo. Mesmo se tivesse permissão, não se atrevia a ligar, correndo o risco de ter que falar com o padraсто, no caso de ele atender. As cartas que escreve eventualmente, à noite, não passam de exercícios de comunicação, para não perder a prática, já que não pode enviá-las. Vai rasgá-las de qualquer jeito. Não conversa com ninguém (CARVALHO, 2009, p. 97).

É a solidão e a saudade de uma casa impossível de retornar que também violenta Sheila e Serginho. Já no quarto de hotel, em Lisboa, cansado da viagem e com o dia chuvoso, ele se deprime ao pensar na infelicidade que seria caso morresse no estrangeiro, sozinho e como indigente:

Esgotado, enfiei debaixo das cobertas e despenquei no sono e, mais tarde, espertando zozzo, extraviado das horas, em local incerto e escutando vozes estranhas vindas não sei daonde, pensei, em desespero, “Serginho, no mínimo você está morto”, e abateu uma tristeza, dificilmente iam me achar ali, ninguém sabia do meu paradeiro, enterrado como indigente, jogado numa cova rasa e sem identificação, eu, que sonhava com uma cerimônia bonita, missa de corpo-presente, todo mundo de luto (homens de terno escuro, mulheres de véu preto), caixão de madeira, alças douradas, quatro castiçais com velas graúdas, túmulo de mármore com retrato e inscrito o nome, a data de nascimento e a de falecimento, discurso celebrativo da minha pessoa, e muito, mas muito choro mesmo, porque, afinal, o defunto merece, e lembrei do coitado do Pierre, aguentando as maledicências do povo, um vexame o pai mal desembarcar em Portugal e já ir morrendo, sem quê nem porquê, e, cada vez mais deprimido, virei pro canto e ferrei no sono de novo (RUFFATO, 2009, p. 42).

Mais adiante, a situação da imigrante africana, que desmaia na cabine telefônica, representa para Serginho a realização de todos seus temores: “[...] a jabuticaba dos olhos clamou seu desespero num português estropiado que ninguém entendia mas que todos adivinhamos, o desalento de quem sabe que de nada serve essa vida se a gente não pode nem mesmo aspirar ser enterrado no lugar próprio onde nasceu [...]” (RUFFATO, 2009, p. 73). O desmaio da mulher lembra-lhe o drama do estrangeiro que pode morrer entre desconhecidos, contando somente com a ajuda de estranhos.

Quando o seu dinheiro se torna escasso e não havendo oportunidade de trabalho, Serginho entra “numa situação de desespero, pensei até em fazer uma doideira, tomar um veneno ou pular da ponte Vinte e Cinco de Abril” (RUFFATO, 2009, p. 49). O retorno ao vício do cigarro no final também remete à possibilidade de um suicídio lento e disfarçado, como única solução para a solidão: “contrair uma doença grave, um enfisema, um câncer” (RUFFATO, 2009, p. 15).

O medo do não-desfecho é o que apavora e assombra a mobilidade. Despregados do corpo social que se sentem pertencentes, longe de seus próximos, os estrangeiros vivem lutos de si mesmos e velam suas mortes simbólicas. O principal medo é o de morrer sozinho,

sendo enterrados como indigentes, sem identidade e longe de casa. Há um masoquismo e uma auto-piedade nesse processo.

Aliás, situação de morte literal, desaparecimento do viajante e impossibilidade de retorno à casa, como vimos, é recorrente nos romances: a iminência do não-velório é o espectro que assusta os viajantes da coleção *Amores Expressos*, representando a não-conclusão, o não-final e a deformação da mobilidade pela impossibilidade de repatriar o corpo vivo ou morto.

A morte física veio em um crescente de violências sofridas por Cleo, Iulana, Lucas, Ruslan e Andrei. O desaparecimento – morte simbólica? literal? – de Fátima, Sheila e Camila também são resultados de violências sofridas por elas e que causam angústias e solidão em seus companheiros de viagem: Ibrahim, Serginho e Renato.

Cleo é a viajante que melhor representa tal situação. Ela jaz ao léu e ao relento, no meio de outras ossadas de mulheres que tiveram um destino parecido com o seu, mas que clama para ser encontrada pelo irmão: “E, de onde estou, não posso lhe dizer que lute contra sua imbecilidade e que não desista nunca de descobrir onde estou agora. Nunca” (TERRON, 2010, p. 67). Nem ela seria encontrada e nem o seu irmão retornaria para casa. A estrangeira morta não seria identificada, não seria nomeada após a morte e, ainda, ficaria insepulta.

Contudo, a angústia não está vinculada somente à impossibilidade de retornar vivo ou morto para casa. Ela também ocorre através do medo de não poder participar do velório de seus próximos. Por isso, Serginho teme os telefonemas, pois acreditava que má notícias do Brasil chegariam através dele, ainda mais quando ele tocava muito cedo:

Seu Seabra bateu de-com-força na porta do quarto nem sete horas da manhã, eu tinha ido dormir tarde, engasthado no movimento d’O Largo do Douro, despertei tordoadado, ardência nos olhos, “Senhor Sampaio, Senhor Sampaio”, ele gritava, “Telefone”, fraquejei, as pernas sem fôlego antevendo desgraça, imaginei o pior, morte, doença, pedição de dinheiro, essas arengas todas, de alguém lá do Brasil, a Stela conhecia o número do hotel, a Semíramis também, pra o caso de uma emergência, mas ninguém nunca ligou [...] (RUFFATO, 2009, p. 71).

Há uma expectativa da chegada da tragédia que perpassa o viajante, sentimento esse que o conecta com a casa e aqueles deixados para trás. No caso de Serginho, a notícia da morte não chegou, mas foi por telefone que Robert ficou sabendo do suicídio de seu filho e, na sequência, embarcou para o velório. Por outro lado, ninguém embarca em viagem porque precisa recuperar o corpo de um conhecido que se encontra no estrangeiro: o sumiço de Cleo, Fátima e Camila são descobertos ou acontecem quando William, Ibrahim e Renato já se encontram também no exterior – não é a expectativa de velório que impulsiona as idas, mas a de reencontro com o corpo ainda vivo.

Para além do medo da morte e da impossibilidade da *rentrée*, outros viajantes sofrem a violência provocada pelo temor do retorno obrigatório para casa: os estrangeiros querem retornar, repatriados e voluntariamente, mas têm horror de serem deportados. Eles querem ter liberdade de ir e vir, e receiam a mobilidade forçada.

Iulana não comenta do seu ritual de desembarque no aeroporto do Japão, mas ela é uma estrangeira ilegal, o que a deixa desamparada quando precisa do apoio das autoridades locais para reportar um crime: “- Por que você ainda não entregou isso à polícia? - Eles disseram que se eu voltasse a incomodar iriam me deportar. Estou ilegal [...]” (CUENCA, 2010, p. 138). Serginho, depois de alguns meses em Portugal, descobre o que é ser ilegal, e também busca fugir de confusões que pudessem chamar atenção dos policiais, pois “[...] estava clandestino” (RUFFATO, 2009, p. 70). Posteriormente, também se vê impedido de denunciar alguns traficantes, percebendo que, no final, ele também poderia ser preso pela ilegalidade nos documentos:

[...] estudei o entorno buscando uma autoridade, desgramado!, mas aí lembrei que não possuía o raio do documento, se denunciasse eles, passando drogas em plena luz do dia, podia é ainda me lascar, então tratei de sair de fininho e percorrer a direção contrária que o marginal tinha tomado [...] (RUFFATO, 2009, p. 71).

O mesmo ocorre com Sheila, que não pode procurar ajudas oficiais para enfrentar a máfia da prostituição.

Os personagens põem na balança a justiça *versus* a deportação e, como ainda veem vantagens na situação de clandestinos e têm esperanças de que a cidade ainda possa lhes oferecer uma vida melhor, preferem calar-se e não denunciam as violências que sofrem. Eles sabem que as leis do território não lhes ampararão, que as autoridades podem até resolver o problema denunciado, mas que também direcionarão a atenção para os documentos ilegais que carregam enquanto estrangeiros. Por isso, tornam-se invisíveis e não procuram justiça para os crimes que sofrem. São, no final, reféns.

No mais, a maior violência talvez opere quando esses viajantes que entraram ilegalmente têm seus passaportes confiscados por ladrões, agiotas e autoridades criminosas, que conhecem a vulnerabilidade desses sujeitos e têm consciência que seus crimes não serão denunciados, logo, se tornam imputáveis.

Serginho e Anita, que entraram na Europa com visto de turistas e estão como imigrantes clandestinos, penhoraram seus passaportes como garantia de pagamento da dívida adquirida com um agiota: “pés e mãos atados, impossibilidade de dar parte na polícia por sumiço da Sheila e do extravio do meu passaporte” (RUFFATO, 2009, p. 83). Ruslan está



preso em São Petersburgo, pois seu passaporte foi confiscado pelo militar ao qual pagou o suborno para levá-lo até a cidade. Assim sendo, ele não possui documento que o autorize a entrar e sair, ficando restrito a uma vida de ladrão, que entre um furto e outro tenta, na verdade, juntar dinheiro para comprar um passaporte falso ou conseguir roubar um de algum turista mais descuidado. Por isso, seus roubos, além de serem para sobreviver, são esperanças de escape de São Petersburgo:

- E por que não sai?
  - Ainda não juntei todo o dinheiro. Vou comprar um passaporte. Se não conseguir roubar um de verdade antes. Um dia, talvez, com sorte, eu consiga roubar o passaporte de um turista.
  - Se não tivesse um passaporte, não teria chegado até aqui. Tem que ter um passaporte.
  - Eles o confiscaram.
  - Eles quem?
  - Os mesmo que dão tomam. Quem me trouxe para esta cidade e me arrumou emprego também ficou com o meu passaporte. Para eu não poder sair daqui.
  - E se for preso?
  - Já estou preso.
  - Não pode denunciá-lo?
- O ladrão sorri:
- Você não quer entender, não é? Aqui, ninguém é inocente. Dependendo do motivo, são eles que me tiram da prisão. Se for preso por falta de documentos, por exemplo. Têm contatos. A cidade precisa de mão-de-obra para os trezentos anos. Nada teria sido erguido sem os condenados.
- Andrei hesita mais uma vez:
- Também estou esperando um passaporte para sair daqui (CARVALHO, 2009, p. 136).

Olga, a mãe de Andrei e guardiã dos seus documentos, se torna a sua chance de salvação do exército russo: “com o passaporte, as coisas ficam bem mais fáceis. Uma vez do outro lado da fronteira, poderá seguir para o Brasil, sem maiores problemas. Acho que tenho como fazê-lo atravessar a fronteira sem problemas. O pai já está sabendo?” (CARVALHO, 2009, p. 145). Tendo como comprovar que o pai de Andrei é brasileiro, ela conseguiria sua dupla cidadania e o passaporte brasileiro, o que lhe possibilitaria vir para o Brasil. Sendo um documento importante, ela o escondeu dos olhos de todos: “à tarde, Olga telefona para o consulado brasileiro em Moscou e se informa sobre os documentos necessários. Tem tudo em mãos. Estão guardados no fundo de um armário” (CARVALHO, 2009, p116).

Logo, vemos que tanto Andrei quanto Ruslan esperam um passaporte para fugir da cidade. Todavia, para o russo, sua salvação depende de papéis, certidões de nascimento e passaportes legalizados, enquanto a do tchetcheno seria clandestina, subornada ou dependente da sorte ao conseguir roubar um, de algum turista. A brutalidade da mobilidade no romance está vinculada à legalidade e objetivada na possibilidade de se ter um passaporte, obrigando-os a viver à sombra das leis da cidade. Sem mencionar que é o passaporte que estabelece a

tensão entre os amantes; mas, no final, como já analisamos, o documento brasileiro se torna o gesto de amor e a maior dádiva de Andrei para Ruslan.

Além do medo de não poder ou de ser obrigado a voltar para casa, junta-se também o receio do estrangeiro retornado de não conseguir se reconectar com o lar, tornando-se um morto-vivo solitário em sua própria terra-natal. Para Vilina, a prostituta com quem Ibrahim se relaciona uma noite, ele parecia “um fantasma”, “essa ausência que se traduzia pela aura de uma tristeza irreparável e pesada que ele carregava consigo como se fosse a própria pele e que se espalhava em torno dele como se fosse o seu cheiro e tornava a sua companhia difícil de suportar [...]” (BETTEGA, 2013, p. 60). Sozinho na sua cidade natal, que não mais reconhece, sem saber do paradeiro de Fátima, ele se torna melancólico e um espectro de si mesmo. Não muito diferente de Anita, que de retorno à São Paulo, apenas estava ali, letárgica.

Por fim, a violência na viagem aparece a partir da impossibilidade do toque, ocorrendo uma morte de proximidade: o outro está ali, mas não me é permitido, ou não me permito, tocá-lo. Se o toque é o contato físico com a realidade, esses viajantes vagam como fantasmas incapazes de voltar a interagir com o mundo “dos vivos”, no caso, da alteridade que já lhes foi permitido frequentar algum dia.

Narelle, nessa viagem de retorno à Sydney, anseia e receia o contato físico com outras pessoas, devido à psoríase que provoca manchas em sua pele. Para Antônio Fernandes, a repetição do toque também lhe é vetada: as suas experiências não podem ser reprisadas, pois suas parceiras impedem um segundo encontro sexual.

Com Béatrice, sabemos que “as performances são irrepetíveis” (SANT’ANNA, 2011, p. 13). Quando pede ao secretário de Béatrice o agendamento de mais uma sessão privada, ele lhe responde que deveria solicitar pela internet ou na secretaria do Museu Kampa, “mas duvido muito que adiante alguma coisa” (SANT’ANNA, 2011, p. 39). Com Giorgya, após a noite de sexo e o seu suicídio no rio Moldávia no dia seguinte, “como um relâmpago, me veio à cabeça o que vivêramos e, apesar do imensamente trágico de tudo, inadvertidamente desejei-a, quis tê-la de novo em meus braços” (SANT’ANNA, 2011, p. 56). Sobre Francisca, ele diz: “mas eu sabia, em todo o meu ser, que jamais haveria uma segunda vez, não apenas pelas advertências da tenente como também porque a repetição daquele estado de graça seria impossível. Qualquer tentativa nesse sentido só poderia me colocar diante de uma estátua de pedra, por mais fascinante que fosse” (SANT’ANNA, 2011, p. 78). Com Jana, ele comenta, já na rua após o término de sua sessão privada:

quem sabe não deveria eu procurar Peter num dos próximos dias, no bar A dançarina, para sondar a possibilidade de um novo desvelamento de Jana para mim, para eu ver novamente o texto tatuado e ouvi-lo na voz da moça, e se fosse um falso Kafka melhor ainda, e novo também deveria ser o cerimonial de Jana, como no caso de Béatrice. Mas seria eu aceito uma segunda vez, e estaria o chefe disposto a pagar indefinidamente pelos meus caprichos? (SANT'ANNA, 2011, p. 121).

A primeira boneca Gertrudes, por sua vez, estava sob a tutela da polícia, e como disse o Doutor Hovarth, “se quisesse ter um pouco de paz, eu não deveria pedir a boneca de volta, depois que ela fora entregue à frieza dos procedimentos periciais. E que era preferível eu tê-la guardada para sempre em mim como a Gertrudes noturna, e não como a réplica marcada e invadida por aqueles procedimentos” (SANT'ANNA, 2011, p. 101). Já Markova, após o sexo, ao despedir-se dele, lhe diz, “e não devemos nos ver outra vez, adorei que fosse assim, tão casual” (SANT'ANNA, 2011, p. 131).

Enfim, percebe-se que ele sempre deseja uma segunda vez de sexo com as mulheres com quem se envolve, mas é sempre impedido; seja pela recusa seja pela morte desta. Assim, o retorno ao ato primeiro é impossível: depois dele, só fica a falta, ou seja, a primeira e única vez de um gesto, agora para sempre perdido, deixando o desejo como substituto. Por isso, o ato sexual é uma performance que nunca se repete. E, como todas suas experiências sexuais em Praga trazem sempre algo de velado e do interdito, havendo depois do gozo a Lei ou o suicídio da parceira, sua viagem é vivida a partir da Autoridade e dos impulsos de destruição<sup>229</sup>.

Na impossibilidade do retorno ao ato sexual, ele acaba por se impor um estado de não-higiene corporal para preservar as lembranças destes toques perdidos. Por isso, com Béatrice, “[...] tive a ideia de não tomar banho, para conservar em parte do meu corpo os cheiros, os vestígios, o perfume da adorável pianista” (SANT'ANNA, 2011, p. 34). Também sobre a estátua da santa ele diz: “Francisca ainda permanecia em mim três ou quatro dias após a nossa visitação recíproca” (SANT'ANNA, 2011, p. 78). Quando vai no banheiro da casa de Jana, ele comenta “[...] e embora houvesse uma toalha seca, não resisti à tentação de usar, para enxugar-me, a toalha molhada de seu corpo, e ainda passeia-a pelo rosto” (SANT'ANNA,

<sup>229</sup> A iminência da catástrofe é representada, inclusive, pelo início do romance, quando o narrador já começa o relato dizendo que “não importa a cidade onde você esteja, Andy Warhol sempre estará lá [...]” (SANT'ANNA, 2011, p. 09). E, assim, ele nos fala da exposição chamada *Disaster Relics* em exibição no Museu Kampa. Nessa exposição, que se torna uma alegoria para o próprio romance, o conteúdo exposto trazia representações sobre a morte intercaladas com depoimentos do artista: “eu estava também pintando as Marilyns. E me dei conta de que tudo o que estava fazendo era Morte” (SANT'ANNA, 2011, p. 10). O personagem, então, conclui que de sua visita a tal exposição é que havia uma “pretensão ao nada e ao vazio” (SANT'ANNA, 2011, p. 10) porque, “sim, Warhol, ao mesmo tempo que lidava com tragédias, procurava reduzi-las – ou não passaria tudo de uma representação? – ao banal, na repetição, à nadificação [...]” (SANT'ANNA, 2011, p. 11).

2011, p. 115). Antônio Fernandes se pune, se flagela para manter vivo em seu corpo aqueles encontros sexuais.

Enfim, na coleção *Amores Expressos* percebemos que a violência vem através do medo da morte física ou simbólica, conjugada com a tensão que se opera entre as duas territorialidade: a de casa e a do destino de chegada. É o medo de morrer no estrangeiro, de ficar preso fora de casa, de não ser repatriado, de ser obrigado a voltar, de não poder velar um ente morto ou de ser um espectro que vaga entre os vivos.

São, todavia, situações de agressividade que operam sobre o corpo dos viajantes, tornando-os sujeitos de uma vontade alheia e que não controlam. No entanto, de maneira mais dispersa e mesmo sutil, alguns desses estrangeiros perturbam em menor escala e, às vezes, imperceptivelmente, o *logos* do local onde chegam, o que é uma agressão simbólica ao território que os recebem.

Mas, essas pequenas agressões à ordem, operadas pelo viajante, não são sofridas passivamente pelo território que, no final, tenta de diversas maneiras reagir e restabelecer o *status quo*. Essa violência operada (in)conscientemente pelos estrangeiros volta contra si mesmos, pois as forças da ordem tentam expulsar – agredir – tais corpos estranhos. Por isso, Iulana morre e o mesmo ocorre com Cleo, Ruslan e, talvez, Camila.

Por um lado, se Ruslan e Fátima passam despercebidos enquanto estrangeiros, pois tem um corpo compatível com o território que os recebe, por outro, Iulana agride a sociedade japonesa com seu biotipo europeu contrário aos padrões orientais. O seu corpo é o elemento perturbador visível, com o qual ela tem que lidar em uma sociedade oriental de pessoas com um biotipo diferente do seu:

A mulher que iria suceder Misako é uma caucasiana cinco anos e treze dias mais nova que eu, com olhos e cabelos claros - verdadeiros, ao contrário de Misako. A mulher que iria suceder Misako é muito alta, tem a pele rosada, olhos grandes e redondos de cavalo. A mulher que iria suceder Misako tem peitos inflados como balões de gás. Os dedos dos pés da mulher que iria suceder Misako são grossos, as panturrilhas da mulher que iria suceder Misako são sólidas. Tudo na mulher que iria suceder Misako é grande, menos o nariz e as orelhas, pequenos e desproporcionais ao tamanho da cabeça (CUENCA, 2010, p. 27).

Iulana é uma estrangeira exótica e um protótipo ocidental mal copiado pela cultura japonesa do *ko-gol*<sup>230</sup>. Ela é uma gigante em terras de pequenos, ou melhor, uma Gulliver em

<sup>230</sup> Shunsuke a apresenta como alguém ocidental mas que, todavia, refuta toda aquela cultura capitalista que as japonesas buscam freneticamente assimilar: “tomamos o café junto a um grupo de jovens histéricas carregando bolsas Fendi, Louis Vuitton, Gucci e Prada, com todo esse lixo decadente e europeu sobre si, todas muito maquiadas e todas muito parecidas com Misako - e diferentes de Iulana Romiszowska” (CUENCA, 2010, p. 44). Iulana é uma europeia ascética, enquanto as japonesas são cópias malfeitas e exageradas que também exotizam o ocidente em seus corpos.

viagem pelo país dos pequenos japoneses. Ela vem de um local distante, de um ocidente à beira do mar Negro, “onde o horizonte é um abismo mais alto que os outros” (CUENCA, 2010, p. 27), ou seja, uma situação que coloca todos abaixo da sua linha de visão, obrigando-a a olhar para baixo e a se abaixar para poder conviver com o mundo: “Ao lado dela, o mundo é habitado por crianças do zoológico seguindo a bandeira vermelha levada pela professora” (CUENCA, 2010, p. 54). A estrangeira ocidental, paira físico e simbolicamente sobre a sociedade japonesa: alta, ela observa a todos por cima - “não vai ser difícil encontrar Iulana Romiszowska, mesmo no meio da multidão, porque ela é pelo menos dez centímetros mais alta do que todos nós” (CUENCA, 2010, p. 108).

O corpo da estrangeira é o motivo de estranhamento tanto para ela quanto para os japoneses. Desconfortável quando Shunsuke a encara, ela “sente-se observada por uma criança” (CUENCA, 2010, p. 35). Iulana está corporalmente desajeitada, desalinhada e fora do padrão da sociedade japonesa; mas, mesmo assim, ela busca, inconscientemente, se adaptar a tal sociedade. Assim, diz odiar o tamanho da sua mão e desejar “ter dedos finos como os das japonesas” (CUENCA, 2010, p. 86). Outras vezes, este encaixe da estrangeira aos modelos do local de chegada falha esteticamente, como ocorre quando Iulana tenta usar os tipos de roupas apreciadas pelas mulheres japonesas:

Iulana Romiszowska aparece carregando suas formas sob uma blusa preta de bolinhas brancas e uma saia curta que a faz parecer uma alienígena infiltrada entre nós, uma espiã da KGB do Planeta Europa do Leste vestindo roupas feitas para o corpo da mulher japonesa, ainda que seu corpo não tenha as proporções tímidas do corpo da mulher japonesa (CUENCA, 2010, p. 53) [...]. Veste um short curto da moda que as mulheres japonesas usam com normalidade e que nela fica completamente obsceno (CUENCA, 2010, p. 107).

Ao buscar se sintonizar com a cultura japonesa, ela potencializa o estranhamento que suscita entre os orientais. Seu corpo não se adapta aos modelos de vestimenta e, assim, ela é duplamente motivo de incômodo: pelo biotipo e pelas roupas inadaptadas.

Por exemplo, há, para os japoneses, uma moralidade na forma como os estrangeiros se integram à sociedade. Assim, “é comum ver japoneses andando com estrangeiros, especialmente negros norte-americanos [...]” (CUENCA, 2010, p. 53); mas, por sua vez, “é muito raro ver um japonês com uma estrangeira. Meus colegas, se me vissem agora, achariam que enlouqueci” (CUENCA, 2010, p. 53). É essa zona de moralidade que Shunsuke ultrapassa, confrontando a sociedade ao demonstrar afetos públicos por uma ocidental. Assim, no relatório encomendado por Sr. Okuda, para saber mais do relacionamento de seu filho com uma *gaijin*, aparece escrito: “segundo meus registros, o sr. Shunsuke, depois de deixar a estrangeira na estação de metrô na tarde do zoológico, quando, conforme fotos e vídeo em

anexo, beijou-a em público, trancou-se em casa, bebeu doze latas de cerveja [...]” (CUENCA, 2010, p. 65). E, enfrentando a sociedade, Shunsuke menciona o que sente pelos seus compatriotas: “que pena tenho desses desgraçados que jamais estarão com uma mulher como Iulana, e com todo aquele tamanho!” (CUENCA, 2010, p. 75).

Devido a esse romantismo público com um oriental, ela será percebida como prostituta por diversos japoneses: “imaginam que Iulana é uma daquelas modelos russas que terminam como putas no Japão, e eu um *salaryman* com paladar exótico” (CUENCA, 2010, p. 54). Interessante perceber que o próprio japonês seria visto, pelos seus compatriotas, como um ser exótico e excêntrico. Todavia, há uma hierarquia: é o exotismo dela, do tamanho e brancura de seu corpo, que fazem o olhar de seus concidadãos serem atraídos para ele, “como se todos os olhares para Iulana Romiszowska estivessem apontados na minha direção” (CUENCA, 2010, p. 102).

Enfim, temos aqui uma relação *hôte* se instalando, porque assim como a estrangeira busca se adaptar aos anfitriões, esses, especificamente seu par romântico, serão também perturbados pela sua presença, instalando uma problematização do *logos toquiana*: “é uma espécie de abandono - a partir de um momento muito específico dessa manhã, um instante que jamais conseguirei precisar, deixo de ser quem eu era. Ofereço a culpa dessa transformação a Iulana Romiszowska antes mesmo de conhecê-la” (CUENCA, 2010, p. 44).

Iulana é um ser extravagante pela sociedade japonesa, e mesmo por Shunsuke, seu amante, que a vê como um animal faminto e exótico, como um objeto e, também, como uma prostituta. Ela é “esse animal que é a estrangeira” (CUENCA, 2010, p. 93); e, um animal faminto: “- Estou com fome, Shun!” (CUENCA, 2010, p. 98) ou “pede um *croissant* e um espresso duplo. Engole tudo sem modos, como um bicho faminto” (CUENCA, 2010, p. 139). Ela é um objeto inanimado impossível de acessar: “ela agora não é uma porta, uma esfinge, um reflexo inexpressivo no espelho com olhos de boneca ou um galpão de quadros em branco, mas a mulher quase desconhecida e seminua a quem eu poderia oferecer, imediatamente, minha vida e minha morte” (CUENCA, 2010, p. 100). Ela é uma estrangeira de difícil apreensão: “Quais seriam, precisamente, / As palavras secretas / De Iulana Romiszowska?” (CUENCA, 2010, p. 114).

O chocante é perceber a situação conformada de Shunsuke, que inclusive participa da incineração de Iulana. Por outro lado, não é de se estranhar, pois mesmo essa proximidade com Iulana não foi suficiente para que ela fosse percebida, por Shunsuke, para além de seu estado de estrangeira, inclusive referindo-se a ela como uma *gaijin*: “como a *gaijin* se nega a me dar seu endereço ou telefone, é aqui o lugar onde os minutos se transformam em tardes

inteiras de espera” (CUENCA, 2010, p. 76). Tendo seu pai como um superego, ele chega a imaginá-lo a seu lado, dizendo-lhe: “Dessa vez / uma estrangeira, / meu filho?!” (CUENCA, 2010, p. 82). E, o pior: uma russa, talhada por operários, que fazia com que Shunsuke imaginasse, mais uma vez, seu pai apontando para ela seu dedo acusatório e dizendo: “Ah! / Você é uma criminosa! / Você é má!” (CUENCA, 2010, p. 84). Uma estrangeira, russa e cristã, que usa um crucifixo, o que lhe faz pensar “o quão absurdo é andar com um homem seminu agonizante pendurado no pescoço, mas não digo nada<sup>231</sup>” (CUENCA, 2010, p. 97).

Por sua vez, Cleo se torna a dançarina do ventre mais famosa e cobiçada do Egito, inclusive confrontando as leis morais muçulmanas com suas performances e roupas, afinal, “a *raqs sharqi* era cada vez mais perseguida pelos fanáticos religiosos” (TERRON, 2010, p. 238). Devido a tal ousadia, o clube onde dançava sofreu um atentado de radicais islâmicos: “uma bomba explodira no Palmyra; metade do clube ardia em chamas; uma cozinheira e três seguranças haviam morrido” (TERRON, 2010, p. 243). Todavia, tal ataque foi incapaz de fazer Cleo parar com seus atentados pessoais à moral local, pois “ninguém devia tratar uma rainha daquela maneira e permanecer impune. Hosni me disse que agora, depois da reforma, o Palmyra era um palácio à minha altura e que enfim eu poderia voltar ao Cairo” (TERRON, 2010, p. 243).

E é dançando e vivendo seu romance com Hosni que ela amadurece sua feminilidade, estabelecendo um domínio e uma relação de poder com a plateia masculina, subjugando aqueles homens ao seu corpo moldado feminino – uma plateia árabe e homofóbica que, todavia, venerava, sem se dar conta, uma transexual. Cleo engana a todos os egípcios, que acreditavam que ela fosse uma mulher de nascimento. Ela perturba a ordem local, pois instala no território de chegada uma nova referencialidade sobre si que, todavia, não condiz com as premissas muçulmanas: “essa ilusão de transformação pessoal só é possível no Ocidente. Aqui no Oriente ela é impossível. Aqui nascemos e morremos as mesmas pessoas e ninguém nunca nos ilude do contrário” (TERRON, 2010, p. 211).

Mas, ela não saiu impune: se ela violentou o Egito com sua transexualidade e como dançarina da dança do ventre, a cultura operou pela mão de Hosni que a extirpou do território, matando-a. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que ela é morta por não ser mulher, ela é assassinada nos moldes operacionais usado para matá-las.

Já a chegada de Ruslan a São Petersburgo perturba a ordem do patriarcado, fazendo com que Anna tenha que, finalmente, encarar seu passado e confessar seu “segredo de

---

<sup>231</sup> Há o interdito, nem tudo é passível de ser dito, como o que tange as questões religiosas.

viagem” a Dmítri, seu marido: anos antes, ela havia viajado com seu ex-namorado a Grózní para ter um filho escondido. Como relata Zainap a Ruslan: “nem toda mulher quer ser mãe. Ainda mais quando a criança se interpõe entre ela e o mundo de onde ela veio, e a impede de voltar a ser quem ela era [...]. Menos de dois meses depois de você nascer, Anna foi embora. Tinha vindo para o Cáucaso já com a ideia de abandonar vocês dois” (CARVALHO, 2009, p. 42). Após o nascimento, ela os abandonou, voltando para São Petersburgo e levando uma vida sem compromissos materno, em busca de um marido que fosse adequado para sua situação econômica. Assim, perante a sociedade de São Petersburgo, ela guarda o segredo do nascimento de Ruslan e, por isso, o refuta quando ele aparece em sua casa e pede para ser aceito como filho. Literalmente, seu segredo bate à sua porta, fazendo com que ela seja confrontada por Dmítri, seu atual marido, que compreende a chegada do rapaz não como sendo a de um filho abandonado, mas de um amante:

O que você jamais quis entender foi que deixei uma criança para trás. Um menino. E ele voltou para me procurar. Nunca parei de fugir. Achei que tivesse previsto tudo. Mas bastou ele aparecer para acabar comigo. Eu sabia que um dia ele ia reaparecer. O filho que eu não criei, ainda assim, tem o meu sangue. Como é que eu podia achar que seria diferente? Um estranho que eu reconheci na hora, assim que o vi na porta desta casa. – Ela sorri. – Você acertou em cheio. O rapaz podia ser meu filho. E é o que ele é (CARVALHO, 2009, p. 89).

O rapaz força sua presença, enquanto corpo estranho e que confronta o *logos* russo da família pura e da mulher que casa casta. Por isso, se ele agride a tradição, no final será violentado e morto, sendo sua vida esquecida por um pacto de silêncio que visa manter a ordem.

Já sobre Camila, uma das hipóteses para seu desaparecimento também tem a ver com a gravação do seu documentário, que daria visibilidade às situações cubanas que, para as autoridades, deveriam manter-se silenciadas. Sua câmera perturbaria o regime, e por isso ela deveria também ser eliminada. Ao menos é essa uma das suposições, que não foi comprovada e nem refutada.

Enquanto isso, Antônio Fernandes, em Praga, é convidado pelas autoridades a se retirar do país por ter se envolvido com um suposto caso de pedofilia. Algo que, como sabemos, não ocorreu, mas cuja situação estranha já o deixava como suspeito e *persona non grata*. Por outro lado, a história de carícias com a estátua da santa, na ponte, teria um verdadeiro potencial de agressão simbólica à ordem pública de Praga: “se esse seu comportamento vier à tona, a história de Francisca voltará a ser discutida. Os moralistas de todas as crenças poderão pedir a retirada da estátua da ponte” (SANT’ANNA, 2011, p. 76). Como continuou a Tenente Markova: “não duvido nada que se o seu encontro com a Santa



Francisca [...] tornar-se público, isso poderá reavivar uma devoção toda especial à mártir [...]; um culto meio histérico, erótico, ou mesmo obsceno, misturado a um tipo de religiosidade” (SANT’ANNA, 2011, p. 77).

Então, vemos que não só o viajante é agredido de diversas maneiras, das mais sutis até a morte, pelo território que frequenta. Alguns, também, violam o *logos* local, impõem-lhe uma marca pessoal que, no entanto, o território tenta contra-atacar para manter o *status quo*: em última instância, várias das agressões sofridas pelo viajante são revides de combates começados por eles que chegaram e quiseram impor uma presença que não foi autorizada. Em outros termos, há limites para a cultura local, que aceita e até se diverte com as pequenas insurgências, como aquelas dos estrangeiros que não aceitam determinados hábitos alimentares e se rebelam contra<sup>232</sup>; mas a opressão e as penalidades são duras quando esses viajantes não se subordinam às normas sexuais que lhes são impostas pela lei e os códigos morais do território que frequentam.

#### 4.3.8. Terra:

Finalmente, nos dramas da viagem, a terra aparece como a personalização do espaço alheio, quando o estrangeiro domestica um lugar para simular um retorno à casa. Territorialmente demarcado e com fronteiras, é em torno dessa terra no estrangeiro que o viajante circula, tornando-a sua referência de pertencimento.

Poucos são os viajantes que ficam durante toda a estada em um mesmo meio de hospedagem, ou seja, raros são aqueles que constituem uma única referência de terra ao longo de toda a viagem. Este é o caso de Cleo, que se hospedou durante vinte anos no Odeon Palace Hotel, o mesmo que, posteriormente, William se estabeleceu.

O que percebemos na coleção é uma grande mobilidade na hospedagem dos viajantes, pois a maioria se muda ao longo da estada no destino, iniciando a narrativa em um ambiente e terminando-a em um outro, constituindo na malha urbana uma teia de terras que apontam para ancoragens memorialísticas de pertencimento.

Inicialmente, Anita se instala em um hotel três estrelas, do micro-centro financeiro de

---

<sup>232</sup> Iulana refuta e estranha alguns hábitos cotidianos orientais, como o café da manhã: "faço café, torradas e frito dois ovos para ela. Não como nada disso, e sim arroz com ovo cru. Iulana faz cara de nojo e passa os dedos largos pela minha cabeça com ares de quem tem pena" (CUENCA, 2010, p. 99). Magnus também estranha o café da manhã dublinense: “- Eu *estou* tomando café – Magnus responde sem olhar. – Não está me vendo comer esse croissant? - Isso não é café, caralho. Isso é uma porra dum pãozinho afrescalhado de francês bichola. Cadê o feijão, os tomate [sic], os ovo [sic] e a salsicha? Nem chá cê tá tomando, ô fiadaputa” (PELLIZZARI, 2013, p. 118).

Buenos Aires, denominado Hyde Park Hotel. Nesse momento, é uma hospedagem asséptica, um hotel como qualquer outro em qualquer lugar do mundo, inclusive a menção de estrelas indica um padrão internacional de equipamentos e serviços. Sua estada neste hotel dura duas semanas, até que conhece Holden, e com o intuito de economizar, muda-se para a casa dele, na periferia de Buenos Aires.

Ruslan mora na periferia de São Petersburgo, na estação final do metrô, em Kúptchino, em um conjunto degradado de prédios habitacionais. E Andrei reside, em um primeiro momento, antes de se desertar, na caserna do exército. Posteriormente, ele fica escondido na casa de Marina, na rua Petrográdskaia Storóná. Tal casa encontrava-se desocupada, pois desde a morte de Parvel, seu filho, ela não teve coragem de retornar até lá. Assim, ela o adota, dando-lhe um lar para se esconder dos militares:

Quando ela lhe entregou a chave do apartamento, deu a entender que faziam um pacto. Quanto menos ele sáisse, melhor para os dois, menos riscos correria, ainda mais à noite. Mas é de dia que ele mais teme ser visto. Ela lhe disse que havia comida na geladeira e que viria repor os mantimentos uma vez por semana, enquanto ele ficasse, enquanto fosse necessário. Também traria coisas para ele ler (CARVALHO, 2009, p. 118).

Ao levar, escondido de Marina, Ruslan para morar consigo, Andrei e ele constroem uma relação familiar, de um “lar de faz de conta” – essa percepção é visível quando Andrei sai para comprar pão, em uma rotina aparentemente normal.

Serginho chega em Lisboa e se hospeda em um hotel barato e simples chamado Hotel do Vizeu, na Madragoa, onde ocupa um quarto cujo banheiro era coletivo, no final do corredor. Posteriormente, depois de ser demitido do trabalho, ele se torna hóspede de Rodolfo, em Damaia e, finalmente, no ato do relato, está morando em um quarto alugado de uma pensão na Buraca:

No desespero, fugi clandestino do Hotel do Vizeu e homiziei no apartamento do Rodolfo, no Damaia, até o Jerê conseguir me arrumar uma vaga numa pensãozinha sem nome na Buraca e um emprego de ajudante de pedreiro na construção de um conjunto habitacional na Amadora (RUFFATO, 2009, p. 83).

Serginho sonha com retornos triunfantes, quando moraria em algum bairro rico de Cataguases, mas em Portugal ele está estagnado nas bordas lisboetas.

Já Antônio Fernandes, durante a maior parte da narrativa, hospeda-se no Hotel Três Avestruzes, no centro turístico de Praga. Após ter sido acusado em um caso de pedofilia, ele “foi considerado hóspede indesejável”, mudando-se “para o hotel Slavia, mais afastado do centro histórico da cidade” (SANT’ANNA, 2011, p. 101).

Ibrahim também muda de meio de hospedagem ao longo de sua estada em Istambul.

Inicialmente, o turco-brasileiro se hospeda “[...] no cubículo arranjado por teu motorista [taxista], que acabou se compadecendo do teu infortúnio e te propôs o hotelzinho de um amigo [...]” (BETTEGA, 2013, p. 26) [inserção nossa]. Posteriormente, ele se muda para a pensão e para o mesmo quarto de número 31 anteriormente ocupado por Fátima, antes do seu desaparecimento. Na sequência, ele loca um apartamento alugado por temporada na rua Sah Kulu, em Galata, “no alto de um prédio de cinco andares no alto da colina de Karaköy” (BETTEGA, 2013, p. 99). É nesse mesmo apartamento que Robert se hospedou ao longo de sua primeira estadia em Istambul (quando retornou à cidade, não sabemos onde residia).

Em Dublin, Magnus hospeda-se em um albergue. Todavia, quando decide se instalar de vez, ele aluga um apartamento para morar com sua namorada Stefaniya, “numa das inúmeras casas georgianas, transformadas em condomínios perto da Mountjoy Square” (PELLIZZARI, 2013, p. 27).

Embora Renato, em Cuba, quisesse alugar-se em um “bom hotel” para, “então, procurar com calma um lugar que a gente gostasse”, mais uma vez a vontade de Camila o submeteu, e assim eles se instalaram

num quarto fedorento de Centro Havana, na rua Neptuno, a poucas quadras do Malecón [...]. O resultado foi um cubículo de trinta metros quadrados, infiltração nas paredes, privada quebrada, um ventilador girando em câmera lenta e, segundo minhas contas, três casais de ratazana insones, que se divertiam sapateando no forro do quarto durante a madrugada (MATTOSO, 2011, p. 20).

Posteriormente, quando Camila desapareceu, uma de suas primeiras atitudes foi se mudar, saindo do quarto e indo se instalar no hotel Inglaterra, no conforto turístico que ela recusava – “acho que estava com saudades dos eletrodomésticos” (MATTOSO, 2011, p. 50). E, assim, se refere ao seu quarto neste hotel como sendo sua “casa”: “era difícil lidar com a frustração de receber os chamados de Pepe e, depois de encher-me de esperanças, voltar para a casa sem novidade nenhuma” (MATTOSO, 2011, p. 91). Mas, quando entendeu que Pepe era um paranoico, seu primeiro gesto foi voltar a morar no quarto que anteriormente alugou com Camila, “aquele pardieiro” (MATTOSO, 2011, p. 72), na esperança de que ela poderia voltar e, assim, o encontraria lá, esperando por ela.

Inicialmente, devido às viagens anteriores à Austrália, Narelle tinha um quarto sublocado na casa de sua amiga Trixie, uma de suas “bases” no mundo, onde guardava diversos objetos da época que morou e estudou em Sydney: “[...] as roupas e livros e materiais esportivos [...]” (SCOTT, 2013, p. 08). Posteriormente, com a viagem do seu irmão Bernard, ela passou a ocupar seu apartamento, no terceiro andar do “[...] edifício número seis da Ithaca Road [...]” (SCOTT, 2013, p. 09).

Chama-nos atenção a constante mudança de endereços vivenciada pelos viajantes, e isso nos parece diretamente relacionado com o processo de transformação psíquica pela qual eles passam. De certa maneira, a referência de casa no exterior é uma projeção externa e objetivada de suas personalidades. Assim, Cleo, transexual e que nunca verdadeiramente encontrou um lugar para si, sempre morou em um hotel, local de passagem por excelência. Ela está totalmente exilada, no corpo, no território e na sua morada; aliás, ela se via como “uma rainha tão exilada a ponto de ter nascido com outro sexo” (TERRON, 2010, p. 198).

Enquanto isso, Renato, se no primeiro momento morou em um quarto sublocado porque se dobrou, mais uma vez, aos desejos da namorada, quando ela desaparece e ele vai para um hotel turístico, isto lhe dá uma sensação de norma e domínio sobre si:

A visão do hotel Inglaterra me atingiu com o impacto de uma miragem. A fachada neoclássica parecia fornecer a correspondência concreta das minhas aspirações: racionalidade, estrutura, harmonia, conforto. Pensei em meu quarto refrigerado, na cama, na ducha forte e gelada que tomaria dentro de alguns instantes (MATTOSO, 2011, p. 70).

O hotel corresponde a seu novo estado de ânimo; e quando retorna ao quarto do início da jornada, isso indica um gesto de reaproximação da namorada desaparecida, já que foi lá que ele a viu pela última vez. As suas “terras” no exterior, suas hospedagens, estavam diretamente relacionadas com as fases sentimentais que experimentava<sup>233</sup>.

Ibrahim, para aguardar pacientemente um possível retorno de Fátima, também aluga o apartamento em que a viu, via *webcam*, pela última vez:

um contrato que com seu incontestável peso administrativo, para o bem e para o mal me oficializava naquela cidade, me dava um endereço onde em breve começariam a chegar contas de luz, água, internet, mas também correspondências pessoais onde eu poderia ler nomes e o endereço escritos à mão, tudo aquilo que me deixava ali de forma mais definitiva à espera, talvez definitivamente à espera, ali, aqui [...] (BETTEGA, 2013, p. 77).

<sup>233</sup> Ela, por exemplo, “achava graça do meu hábito de frequentar os lugares turísticos, a ‘Havana pasteurizada’ que não tinha nada a ver com a ‘Havana real’” (MATTOSO, 2011, p. 14). Ele, então, era projetado como alguém que preferia a ficção, enquanto ela, pelo próprio trabalho direcionado à gravação de documentários, optava pelo universo real e concreto: “a ida a Havana só abasteceu suas convicções. O ilusionismo que se foda, bradava ela, [...] o cinema de claquete não me interessa, quero que as coisas se fabriquem aqui, na minha frente [...]” (MATTOSO, 2011, p. 16). Ele, da rotina programada; ela, da performance e dos imprevistos; por isso, ele seria um turista psicocêntrico, que gostava do conforto de um “bom hotel” e dos roteiros de visita, não saindo dos circuitos tradicionais de turismo, enquanto ela seria uma turista aloccêntrica que “não gostava de hotéis, que não suportava o apartheid que separa estrangeiros de cubanos, que aquela era uma viagem de integração, de encontro” (MATTOSO, 2011, p. 20). Um outro exemplo desta diferença de vivência urbana é vista mais adiante, quando Renato sugere de ir a *Floridita*, mas Camila e seus amigos riem dele, já que “[...] para eles a ideia de ir a Floridita era ridícula. É bar de gringo, disse Camila [...]” (MATTOSO, 2011, p. 26).

Por seu turno, Narelle não pretendia ficar muito tempo em Sydney. Todavia, mudou-se para o apartamento deixado pelo seu irmão desaparecido:

Diferentemente do que ocorre nos outros lugares nos quais se hospeda, onde passa um tempo maior e chega a ter quarto exclusivo como o de vinte e poucos metros quadrados com vista que sublocava, a preço irrisório, na casa alugada por Trixie [na Tamara Beach], tem a clara noção de que este apartamento não é seu lugar [...] (SCOTT, 2013, p. 09) [inserção nossa].

Com o passar dos dias, ela adapta a casa de seu irmão à sua personalidade, mas deixando uma margem de manobra para uma desocupação rápida quando ele retornasse:

Desfaz malas, empilha roupas, enfileira sapatos, abre caixas e todo o resto trazido da casa de Trixie, depara com coisas das quais nem se lembrava, coisas adquiridas por impulso, coisas que foram usadas uma única vez (o fato de terem sido recolhidas e embaladas pela amiga dificulta a familiaridade), reordena a disposição dos móveis do apartamento pra que seus objetos colocados ali não atrapalhem e de certa forma desapareçam quando Bernard voltar (SCOTT, 2013, p. 35).

Por isso, o apartamento de seu irmão é, para ela, um local de passagem; mas também uma clara insinuação de como o ocupa físico e simbolicamente.

Para esses personagens, a terra no exterior é sintomática de suas situações de deslocados: sempre uma hospedagem de passagem (por mais que more anos), de aguardo (por mais que não saiba quanto tempo esperará) ou de expulsão simbólica da vida social, tendo que ir morar na periferia (como o caso de Serginho e Antônio Fernandes). Para outros, esta “casa” representa um estado de devir, um potencial que é vivido provisório e precariamente, pois os viajantes sabem que aquilo é somente um vislumbre do futuro que não terão (Andrei e Ruslan simulando uma vida simples e cotidiana de uma família; Anita com Hosni em um “faz de conta” de portenhos recém-casados e prontos para ter um filho).

Fato, também, é a situação de solidão na hospedagem: Cleo, Antônio Fernandes, Serginho, Ibrahim, Fátima, Robert, Narelle vivem sozinhos em quartos de hotéis/pousadas ou apartamentos alugados. Outros compartilham o aluguel: Ruslan, antes de conhecer Andrei, vive com outros refugiados ilegais e sofre agressões físicas; Iulana mora em um apartamento-estúdio apertado, “num canto de Meguro, quase chegando a Shibuya” (CUENCA, 2010, p. 47), dividindo-o com Kazumi, uma dançarina japonesa. Somente Renato e Camila são viajantes que se hospedagem juntos mas, mesmo assim, após seu sumiço, ele passa a um estado de solidão na hospedagem.

Nessa solidão, alguns tentam personificar o seu espaço de hospedagem, dando-lhe um senso de pertencimento a partir de objetos que trazem na bagagem, como fez Iulana que distribuiu pelo apartamento livros em romeno; ou Antônio Fernandes, por intermédio de

produtos que adquiriu pelas ruas da cidade, como a boneca da personagem Gertrudes: “não apenas para levá-la como souvenir de Praga, mas também para tê-la bem visível em meu quarto no Três Avestruzes, alegrando o ambiente e fazendo-me sentir menos solitário” (SANT’ANNA, 2011, p. 83).

Na referencialidade a um real, é perceptível a necessidade das narrativas de viagem em fornecer um nome e/ou endereço para essas residências, localizando-as na malha urbana dessas cidades onde os personagens desembarcam.

Estes meios de hospedagem são encontrados mais ou menos por acaso, quando o viajante já está na cidade, demonstrando uma falta de preocupação prévia com a constituição dessa terra no exterior: Ibrahim vai para uma pousada indicada pelo taxista de Istambul; Serginho, somente no aeroporto de Lisboa, preocupa-se em encontrar, através da atendente da central de informação turística, “[...] alguma pensãozinha barata, coisa simples, ‘Pra resguardar os primeiros tempos’ [...]” (RUFFATO, 2009, p. 40). E Cleo descobriu o Odeon Palace Hotel, onde “nada funciona direito” (TERRON, 2010, p. 57), perambulando sem rumo pelas ruas do Cairo.

Outros viajantes embarcam com suas hospedagens previamente organizadas: Antônio Fernandes teve o seu quarto no hotel Três Avestruzes reservado pelo editor brasileiro, enquanto Camila indica a presença de uma rede de contatos cubanos que lhe auxiliou a encontrar sua casa no estrangeiro: “disse que já tinha um esquema em Havana, que a cunhada de um amigo tinha os contatos certos e prometera arrumar um apartamento barato” (MATTOSO, 2011, p. 20). Sendo Camila de um estilo alternativo, essa viagem foi organizada fora do circuito tradicional das agências de viagem: pela economia da informalidade, via amizades, ela chega e se instala em Cuba.

Se os meios de hospedagem públicos (hotéis, pensões e quartos sublocados) estão presentes na coleção, o que sobressai como principal recurso de moradia são os apartamentos, indicando uma hospitalidade doméstica: Lucas se hospeda na casa de um amigo em Istambul, Narelle no apartamento desocupado pelo irmão, Ruslan e Andrei em um mobiliado e com pertences do antigo morador, Iulana com a amiga, Anita na casa do namorado Hosni, em determinado momento Serginho é hospedado por um amigo imigrante, Magnus Factor aluga um apartamento para morar com a namorada. E mesmo Cleo, que desconhece a ideia de lar tradicional, tem no hotel Odeon um senso de hospitalidade doméstica, pois os funcionários e a

proprietária se tornam parte de sua família egípcia: era para eles que ela sempre voltava depois do trabalho<sup>234</sup>.

Todavia, quando estão sob locação, a hospitalidade comercial impõe leis morais que devem ser seguidas pelos viajantes: no hotel, Serginho recebe orientações sobre como se comportar e Antônio Fernandes, antes de ser expulso por não atender aos códigos de conduta, recebe convidados no seu quarto que devem passar, antes, pelas autoridades da recepção: não é simplesmente a sua lei de anfitrião que vale no ambiente, pois acima dela está a do estabelecimento. Por isso, ele faz com que Giorgya apresente seu passaporte à recepção antes de subirem para o quarto, assegurando-lhes que no dia seguinte ela preencheria a ficha de hóspede, afastando com isso a suspeita de que estaria levando para seu quarto uma prostituta. Ao despedir-se da Tenente Markova, ele diz que “não gostaria nem um pouco de ser visto com policiais à porta do Três Avestruzes” (SANT’ANNA, 2011, p. 77); e ela também corrobora a necessidade dessa invisibilidade: “- Por favor, não [...]. Não seria bom que nos vissem saindo juntos do hotel, já que tudo correu bem até agora e fomos discretos (SANT’ANNA, 2011, p. 131).

Camila e Renato vivem em um quarto sublocado ilegalmente e administrado por Carmen, uma zeladora que morava no apartamento de baixo: “a cobrança era feita a cada quinzena. Logo no primeiro dia fomos orientados a manter o apartamento sempre trancado e, no caso da fiscalização bater à porta, correr para o banheiro e fingir que não havia ninguém” (MATTOSO, 2011, p. 51). A zeladora tinha uma chave e eles deveriam se esconder caso aparecessem fiscais, sem falar que os ratos frequentavam as dependências. Por sua vez, no hotel, Renato criou barreiras de privacidade que regulavam quem poderia se aproximar dessa sua territorialidade demarcada e reservada: “já no hotel, avisei a recepcionista que não desejava ser incomodado. Se Pepe me procurasse, ela diria que eu não estava, e no caso de insistência sugeri chamar a polícia” (MATTOSO, 2011, p. 99).

Tal modo de hospedagem, entre uma hospitalidade comercial e uma doméstica, impõe aos viajantes um maior ou menor grau de privacidade para receber convidados em suas “casas no estrangeiro”. Assim, Fátima visita o apartamento de Robert em Istambul, e com ele tem um relacionamento afetivo; posteriormente, é a vez de Robert visitar Ibrahim, naquele mesmo que ele já havia ocupado na estada anterior na cidade:

---

<sup>234</sup> Para além da zona C, os destinos periféricos são aqueles dos hotéis: Cleo em Alexandria fica em tais tipos de estabelecimento, Narelle em Blacktown em uma pousada, Anita em Ushuaia também. E mesmo Robert, quando retorna para Paris, hospeda-se em um hotel. A exceção fica à cargo de Ruslan, que teve uma passagem por uma tenda no campo de refugiados na Inguchétia.

O apartamento estava exatamente igual a quando o deixara. E não havia motivo para estar diferente, era um desses apartamentos “prontos para morar”, bastando entrar, transferir as roupas da mala para o armário e dar início à rotina doméstica. Foi o que fizera quando ali se instalou. Certamente foi isso que fizera também o homem que acabava de recebê-lo e que agora se vestia no quarto ao lado enquanto ele, Robert, o aguardava na sala, em pé diante dos dois janelões que ocupavam toda a parede (BETTEGA, 2013, p. 233).

Por seu turno, Ruslan se hospeda escondido na casa emprestada por Marina a Andrei, em um relacionamento clandestino até mesmo no espaço privado e doméstico. Na casa do irmão ausente, Narelle leva um recém-conhecido num jogo de rúgbi, onde

transam de pé [...]. Depois tomam banho juntos. Ela diz que fique à vontade pra ir embora, imagina que esteja atrasado. Ele pergunta se podem trocar telefones. Ela responde que ele já conhece o endereço dela, o chuveiro dela, mais do que isso iria estragar. Ele a beija no rosto, justo na bochecha que está mais machucada. Ela o acompanha até a porta, diz obrigada no lugar de tchau, foi bom te conhecer (SCOTT, 2013, p. 84).

E dentre os viajantes do projeto *Amores Expressos*, é Antônio Fernandes quem mais significa sua terra no exterior, no caso seu quarto de hotel, posto que no Três Avestruzes ele tem relação sexual com Gyorgia e com a boneca de pano Gertrudes. Já no hotel Slavia, ele também se envolve sexualmente com a tenente Markova.

Nenhum outro romance possui tantas ações primordiais para a trama ocorrendo nestes quartos de hotel. Com Gyorgia, por exemplo, ocorre mesmo uma hospitalidade doméstica em seu quarto, com ele emprestando seu paletó para ela dormir: “Você poderá vesti-lo no banheiro – eu disse. – É mais que suficiente para você se cobrir. Se quiser tomar um banho, fique à vontade. Se quiser também tirar as manchas do vestido, há sabão em pó lá dentro. Ou posso ir no banheiro, para você se trocar” (SANT’ANNA, 2011, p. 50). E, ainda nessa hospitalidade de quarto de hotel, ele comenta:

- Pode acomodar-se na cama que eu durmo na poltrona.  
 - Não, não – ela disse. – Eu me acomodo na poltrona.  
 Eu disse a ela, então, embora tivesse receio de que ela pudesse considerar aquilo um assédio, que se deitasse num canto da cama que eu ocuparia o outro canto. Ela disse que assim estaria bem e eu falei que ia tomar banho. No fundo, queria deixá-la à vontade (SANT’ANNA, 2011, p. 51).

Após o suicídio de Giorgya, Antônio Fernandes comenta como seu quarto estava marcado pela sua presença: “não era fácil esquecer a jovem húngara, até porque em meu próprio quarto estava presente a sua memória [...]” (SANT’ANNA, 2011, p. 61). Com isso, “senti uma necessidade urgente de sair do quarto com suas lembranças e com aquele aspecto assombrado” (SANT’ANNA, 2011, p. 63).



Na casa de seu irmão, Narelle foi obrigada a receber o encarregado do governo que realiza o inventário de falência do seu irmão. Ele vasculhou o apartamento “como um cão farejador” (SCOTT, 2013, p. 30), inclusive usando de violência física para coagi-la, quando ela disse não saber a combinação do cofre:

então ele segurou firme seu pulso direito. Pediu que lhe mostrasse o celular. Ela obedeceu. Pegou o aparelho, desligou, deixou sobre o tampo da mesa, deu uma olhada ao redor como se procurasse. Pareceu mais jovem e atlético do que antes, mais alto e ameaçador. “Não se preocupe... não vou ser violento... Quero só que você preste bem atenção no que eu vou dizer... A partir deste minuto, deste exato minuto, você vai me respeitar e vai me obedecer... Estamos acertados?” (SCOTT, 2013, p. 31).

Posteriormente, por não atender as ligações de tal encarregado, e tendo medo que o mesmo reaparecesse em “sua” casa, Narelle decide passar a noite em um hotel: “teve receio de voltar a Ithaca Road depois de não ter atendido três ligações do síndico. Precisa descansar sabendo que não será incomodada. Por isso foi ao Sofitel Sydney Wentworth, o da Phillip Street perto da biblioteca estadual” (SCOTT, 2013, p. 58).

O quarto do hotel de Antônio Fernandes é, também, visitado pela lei do território, no caso representado por policiais: primeiro para recolher os pertences da suicida: “ – O bilhete está sobre a mesa – falei com a voz embargada. – E o passaporte está na bolsa. Ela saiu pela sacada, há pegadas na marquise [...]. Na verdade, eu sentia os gestos do policial como uma violação de intimidade, minha e também de Giorgya” (SANT’ANNA, 2011, p. 57). Posteriormente, com a reclamação de outros hóspedes, que disseram ouvir “queixumes da mocinha” (SANT’ANNA, 2011, p. 93), a polícia é mais uma vez convocada a entrar no quarto: “- Abra a porta! Polícia! [...]. Entraram o delegado, a subgerente do hotel e um outro homem, com uma máquina fotográfica numa das mãos” (SANT’ANNA, 2011, p. 92).

Esses são os cinco únicos estrangeiros analisados que recebem hóspedes em suas casas no exterior<sup>235</sup>, revelando, prioritariamente, uma visita de amantes, de uma sexualidade clandestina, de um amor proibido ou do sexo casual. Mas, estes espaços privados não estão imunes às leis das autoridades que invadem mesmo a intimidade doméstica. Com isso, se esses estrangeiros convidam seus amantes, os representantes das leis aparecem na porta de suas casa e se fazem convidados indesejáveis.

---

<sup>235</sup> Na realidade, a maioria dos viajantes vivem isolados e não autorizam a presença de uma alteridade em suas casas. E mesmo esses que recebem também estipulam fronteiras entre quem é autorizado e quem não está apto a suas hospitalidades domésticas. Por exemplo, para Anna, Narelle omite sua residência, quando ambas passam próximas de sua casa: “Narelle não diz nada sobre estar morando ali ao passar pelo número seis” (SCOTT, 2013, p. 62). Para Ibrahim, um semi-conhecido pergunta o nome da pensão, e ele, evasivo, “esquivou mais uma vez da resposta” (BETTEGA, 2013, p. 59).

Se são esses os motivos que levam os estrangeiros a receberem visitas em suas casas no exterior, por outro lado, eles também costumam, ainda que raramente, frequentar a casa de outros habitantes do território, penetrando na intimidade da cidade que os recebe, visitando ambientes para além dos espaços públicos. Eles entram, autorizados, na casa das famílias que habitam o destino, tornando-se visitas que lançam um olhar para a intimidade que se esconde atrás das portas e janelas das ruas.

Anita, antes de morar com Holden, chegou a visitá-lo algumas vezes. É nessa visita à sua casa que ela tem o primeiro contato com um ambiente doméstico portenho, pois, até então, só frequentava seu quarto de hotel, espaços públicos e comerciais: “Holden abriu a porta e quase me matou do coração. – Puta que pariu! – *Hola*” (GALERA, 2008, p. 76). Já Iulana frequenta a casa do Sr. Okuda para lhe transmitir informações sobre o seu filho Shunsuke, suscitando o ciúme da boneca Oshiko.

A casa do outro aparece, algumas vezes, como a possibilidade de resolução de problemas: Robert vai ao apartamento da Tia Ayse para tentar encontrar alguns documentos perdidos e à casa de Burcu, onde dorme com ela. Ibrahim visita a casa que, supostamente, era de seu amigo Semir Önsöz. Ele não estando, acaba sendo recebido pelo seu sobrinho que lhe convida para entrar e lhe oferece um chá; no entanto, Ibrahim se inquieta, pois o que ele mais “queria era deixar o mais rápido possível aquele cafuá” (BETTEGA, 2013, p. 47). Já Narelle, juntamente com um amigo que faz a mediação do contato, vai até Oliver, um australiano expert em abrir (arrombar) cofres: “o rapaz faz sinal pra que se acomodem nos dois banquinhos ao lado da mesa do computador e senta na cadeira giratória sobre a qual há uma calça jeans largada” (SCOTT, 2013, p. 52). Serginho acompanha Sheila na casa de um agiota para tentar pegar um empréstimo.

Com exceção de Robert, que visita uma família e uma mulher, todos os outros se deparam com homens vivendo sozinhos. A hospitalidade doméstica, então, é uma tentativa de resolução de problema com homens solitários. No final, todavia, ninguém consegue resolver nada, pois a alteridade visitada acaba piorando a situação (Serginho compromete seu passaporte), a informação não leva a grandes resultados (Robert), o visitante desiste de contratar o serviço (Narelle), ou a ponte com o passado não se concretiza (Ibrahim não encontra seu antigo amigo).

Para outros, a hospitalidade doméstica se mescla com comercial, em que a casa do anfitrião é o local da prestação de determinado serviço. Assim, Antônio Fernandes tem que ir até à casa dos irmãos gêmeos Peter e Jana para uma exibição do manuscrito de Kafka tatuado

no corpo nu de Jana. Ali, ele tem contato com os bastidores de um espetáculo caseiro que se desenvolveria para ele.

E de toda coleção *Amores Expressos, Nunca vai embora* é o romance que mais apresenta a hospitalidade doméstica: Renato frequenta a (i) casa do Professor, um sujeito tido como intelectual cubano decadente; (ii) da Carmen, que morava com sua filha Yusimí e que era zeladora do quarto que alugou; (iii) ele chega a dormir no andar superior, que é depósito e casa, do bar do Pepe e do Filiberto; (iv) na sequência, almoça na casa, que também é um restaurante, de um sujeito conhecido de Pepe. Talvez, esta hospitalidade doméstica tão vivenciada por Renato tenha a ver com o modelo econômico cubano – dentro das casas, abrigam-se comércios, as transações de mercado são realizadas, tornado o doméstico um espaço também comercial.

Mas, nem sempre o viajante consegue acessar uma hospitalidade doméstica, ou ela é adiada até o último momento, com a recusa do anfitrião em receber esse estrangeiro. Em algumas casas, há o interdito.

No relacionamento de Narelle com as irmãs Lakini, a primeira é sempre recebida na porta do prédio. A sua entrada é sempre latente, potencial. Por exemplo, Lakini lhe diz:

Estou surpresa, sim, por você estar aqui, no meu prédio, às dez pras onze da manhã. Narelle segura a mão dela. “Anna me fez bem [...]”. “Vou subir e falar com ela [...]”. Acho que se você esperar aqui será melhor, assim eu posso conversar com ela... Desculpe te pedir isso, mas tenho certeza de que será melhor. Volto logo. Agora vou subir, o.k.?” (SCOTT, 2013, p. 85).

E essas conversas e despedidas em frente ao prédio continuam ocorrendo, até que se realiza a entrada de Narelle na cena final: ao ir se despedir, Lakini a convida pra passar esta sua última noite, em solo australiano, na sua casa:

“Você não quer ficar aqui conosco? Tem a cama da senhora que assiste Anna, ela dorme aqui quando eu saio ou viajo, a cama é boa e fica no quarto de Anna... Vamos lá, não pense demais... Anna vai gostar de acordar e descobrir que você está por perto. Você promoveu uma pequena revolução na vida dela, eu sinto isso, torço por isso... Vamos, mulher, dispense o táxi e entre”. Então Narelle volta pro táxi, acerta a corrida, pega suas coisas no banco de trás e entra no prédio da Macleay Street, menos fugaz e menos desacompanhada agora (SCOTT, 2013, p. 109).

Nesta última noite na cidade, Narelle recebe o acolhimento e a hospitalidade doméstica daquelas irmãs, que demonstram a gratidão pela “pequena revolução” que ela promoveu. Como fica subentendido, Narelle é acolhida como hóspede; mas não se envolve sexualmente com Anna, como ocorreu quando se hospedaram sozinhas em um hotel: nessa hospitalidade doméstica, recatada, ela é uma convidada da cama ao lado.

Por seu turno, Ruslan, por mais que se aproximasse da casa de sua mãe, nunca pôde entrar. As suas duas primeiras aparições se dão na porta de Anna, com o foco narrativo centrado no anfitrião, que olha o outro que está na soleira e não o convida pra entrar, repelindo-o. Ruslan é visto pelo foco de alguém que se encontra dentro da casa, bloqueando sua passagem: aquele lar não lhe pertence e ele nunca entraria. Tanto ele quanto Andrei não têm acesso a nenhuma família em São Petersburgo: o ingresso aos lares lhes é vetado. Dessas famílias, Andrei só consegue visualizar traços pela janela, ao passar pelas ruas: “observar as luzes nas janelas das cozinhas dos fundos dos apartamentos, onde as famílias se reúnem para comer e ondem permanecem depois do jantar. Alguém briga num apartamento. Ele vai ouvir o som de pratos e talhes sendo lavados. O riso de uma mulher ecoa entre edifícios” (CARVALHO, 2009, p. 139).

Assim como William, Cleo, ainda que tenha vivido ao longo de vinte anos no Cairo, não parece conhecer e frequentar espaços domésticos. Eles transitam entre bares, restaurantes e casas de shows, hospedando-se somente em hotéis.

Dessa maneira, o ser recebido, o que traria uma legitimidade à presença do estrangeiro, nem sempre se concretiza. E, quando esse viajante entra na casa, quase sempre é na de outros estrangeiros; na dos residentes, eles ultrapassam a soleira muito mais para tentar resolver uma questão prática e quase nunca para uma convivência de amizade, o que indica falta de vínculos afetivos com a alteridade. Por isso, constantemente, tais viajantes estão na rua, transitando entre espaços públicos e comerciais, como bares e restaurantes que inundam os romances e que trazem uma referencialidade de real para as viagens internacionais da coleção *Amores Expressos*.

Neste extenso capítulo, analisamos a presença e o significado das viagens nos romances da coleção *Amores Expressos*. A partir das teorias discutidas no capítulo anterior, vimos como as obras articulam em seu enunciado o cronotopos da mobilidade, as motivações e transformações dos viajantes, bem como modelam um corpo lá(r) para esses estrangeiros. Desse modo, percebemos (i) que a mobilidade deve ser analisada a partir do arco narrativo de cada personagem e (ii) que os romances se servem de diversas estratégias para também integrar o discurso do deslocamento na enunciação.

Todavia, como nosso intuito era de estudar a coleção *Amores Expressos*, tentamos extrapolar a análise individual dos personagens para encontrar desvios e recorrências no discurso globalizante que perpassa os dez romances, para assim detectar morais da mobilidade que de forma velada ou exposta são defendidas pelo projeto (i.e. pelos autores), o

que nos parece indicar traços de um inconsciente coletivo brasileiro sobre o significado das viagens contemporâneas.

Dito isso, na sequência, as considerações finais trarão os últimos argumentos e confrontará os conceitos de alta e baixa coleção, desenvolvidos no segundo capítulo, com o de motilidade dos personagens, apresentado neste que se encerra. Finalmente, apontará possibilidade para pesquisas futuras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A tese, que ora se encerra, teve como intuito analisar como o projeto multimídia *Amores Expressos* (RT Features, Academia de Filmes e Companhia das Letras) estrutura uma coleção literária organizada em torno das narrativas de viagem, principalmente no que tange a mobilidade contemporânea e internacional.

Para atingir tal proposta, o caminho de pesquisa trilhado ao longo dos capítulos trouxe contribuições, tanto no âmbito teórico quanto de inovação no olhar lançado sobre a coleção literária objeto desse estudo. Como filosofia norteadora dessas discussões, percebemos a presença de um pensar estruturalista e arqueológico, pois entendemos que os estudos das estruturas nos levam à uma compreensão dos valores socioculturais que sustentam determinadas obras.

Foi através dessa visão operacional e arquivista de mundo que discutimos as origens e tendências das coleções literárias, resgatamos as polêmicas e críticas atreladas ao projeto *Amores Expressos*, organizamos os *topoi* para as narrativas de viagem e traçamos alguns caminhos para a historicização da literatura brasileira da mobilidade. Sempre acreditando que essas genealogias apontam para possibilidades que surgem dentro do próprio campo literário e editorial, foram a partir dessas contextualizações que pudemos comparar criticamente as dez obras lançadas pela coleção. O desafio sendo, principalmente, o de constituir categorias comparativistas que nos possibilitassem compreender o arco da mobilidade dos dezessete personagens analisados.

Nas contribuições teóricas, a pesquisa apontou para dois principais conceitos, discutidos nos capítulos ímpares: o da coleção literária e das narrativas de viagem.

Nosso intuito foi de contribuir com os estudos histórico-teóricos das coleções literárias, cotejando-as com outras estratégias editoriais promovidas pelo mercado de consumo, como os *best-sellers* e as táticas de venda *cauda-longa*. Especificamente no caso das coleções, sejam elas seriadas ou temáticas, e por intermédio de uma recuperação de seus traçados genealógicos, pudemos perceber como suas inovações foram sendo paulatinamente constituídas e autorizadas dentro do campo literário, principalmente o brasileiro, onde vimos que as encomendas começaram a ser realizadas nos paratextos até que o conceito de exclusividade, necessário a qualquer processo de colecionismo, atingiu o texto propriamente dito. Com isso, termos como projeto editorial, estética da interrupção, construção da raridade, desafios da escrita encomendada e provocações temáticas foram acionados ou propostos para

conseguir explicar, conceituar e repertoriar tais modelos de consumo literário dedicados a organizar o mercado a partir de compras e leituras fracionadas.

Uma vez que consideramos que a coleção *Amores Expressos* traz uma convergência temática pautada nas narrativas de viagem, no terceiro capítulo nos propusemos a discutir a “virada da mobilidade” nos estudos acadêmicos contemporâneos. E, com isso, estabelecemos os tópicos que consideramos necessários à comparação dos arcos das mobilidades dos personagens que compõem tais obras. Daí, surgiram o (i) tempo-espaço das narrativas, que põem em cena ou insinuam (potencializam) o deslocamento; (ii) as motivações e consequências da viagem, capazes de articular uma poética e uma política da mobilidade; (iii) o corpo lá(r) do viajante em interação de *hostipitalidade* com os demais personagens arquetípicos da mobilidade. Com essas três categorias, colocamos a ênfase nos estudos do personagem estrangeiro mas, também, no seu tempo-espaço do deslocamento, entendido enquanto uma categoria de análise que possui especificidades que lhes são intrínsecas. Dessas classes estruturantes do conteúdo de uma literatura de viagem, passamos às reflexões sobre como os relatos e os romances se assemelhariam ou se distanciariam em suas potencialidades de projetar, na forma, a mobilidade anunciada.

Na sequência, fizemos um traçado da historicidade desse tipo de literatura no Brasil, para assim chegarmos às considerações de que o argumento da viagem, na contemporaneidade, é empregado nos romances de maneira inversa ao que era utilizado pelo romantismo e modernismo: enquanto *lócus* de discussão da formação, do progresso e da fusão das alteridades, a viagem serve, atualmente, como argumento para se falar da não-formação e da deformação, constituindo um *anti-bildungsroman*, afinal, o deslocamento e o estrangeiro são arquétipos bem posicionados para se pensar a nossa sociedade que se sente à deriva. Daí, pudemos sugerir que são os livros de autoajuda e os relatos de aventureiros que mantêm o argumento da viagem como *lócus* de aperfeiçoamento pessoal e da meritocracia, essa resumida no jargão mítico-empresário do “querer é poder”. Por fim, também percebemos como os romancistas periféricos subvertem os antigos relatos de viagem escritos por europeus, tanto no que trazem de olhar exótico quanto na forma consagrada como modelo, para constituir um manifesto da presença latino-americana no mundo dos fluxos globais.

Desses capítulos teóricos, derivamos dois principais conceitos que nortearam as análises da coleção *Amores Expressos*: (i) enquanto produção editorial, a coleção põe em contato uma gama de autores e obras que, não necessariamente, possuem a mesma posição no campo gerado pelos volumes colecionáveis; (ii) a coleção deve ser analisada a partir da convergência temática (metatextualidade), pois ela indica valores coletivos para obras

individuais, que no caso desses dez romances analisados aponta para uma literatura respaldada nas narrativas de viagem. A mobilidade internacional surgiu espontaneamente como a grande temática de convergência dessa coleção, a qual se acopla os discursos do amor e do urbano que, estes sim, eram as premissas do projeto.

Assim sendo, nos capítulos pares dedicados aos estudos do nosso objeto de pesquisa, pudemos perceber como *Amores Expressos* é um projeto multimídia que surgiu no mercado cultural brasileiro e suscitou diversas polêmicas, mas que também foi fruto de experimentos anteriores realizados pela produtora RT Features, responsável pela iniciativa, que contou com as parcerias da Academia de Filmes e a Companhia das Letras. Percebemos que os vários produtos gerados (blog, documentário, romances e filmes) constituem uma estratégia de produção cultural multiplataforma, por isso, *Amores Expressos* é, acima de tudo, uma tendência e uma possibilidade que já vinha sendo inscrita na gramática editorial brasileira: primeiro porque abarcou toda uma cadeia contemporânea de consumo midiático; segundo porque terceirizou o processo de idealização, em que o editor ficou subjugado a uma empresa externa e ao seu agente-curador literário; terceiro que, dentre diversas consequências, trouxe os bastidores das criações artísticas para a cena do espetáculo, transformando o romancista em personagem-viajante a ser consumido – o que, também, atende aos interesses desses escritores contemporâneos que precisam da performance autoral para se fazer visível em diversas mídias, de maneira a capitalizar leitores para seus livros.

Tendo os autores e seus livros como eixos estruturantes desse projeto multimídia, vimos como a coleção literária constitui (i) o *illusio* bourdieusiano entre os escritores e (ii) um campo de forças entre as obras, cujos volumes enfileirados na prateleira escamoteiam as tensões e os desequilíbrios nos valores que criadores e criaturas possuem na cena nacional e nessa arena gerada pela coletânea *Amores Expressos*. Dessa percepção, derivamos o conceito de alta e baixa coleção, marcando os dez romances dentro dessas posições a partir das análises dos prêmios que lhe foram concedidos e pelos fluxos de seus leitores presentes na rede social literária SKOOB. Aliás, foi por meio dessa rede e pela análise do projeto gráfico dessas obras, que pudemos sugerir que a referida coletânea existe muito mais no circuito midiático que a promove do que na materialidade dos livros e no hábito de leitura dos consumidores, que não parecem interessados em ler todos os volumes e, conseqüentemente, não se constituem como colecionadores.

Desse campo de força constituído pelos dez romances, vimos que, mesmo em posições diferentes, *Cordilheira*, *O filho da mãe*, *Do fundo do poço se vê a Lua*, *O único final feliz...*, *O livro de Praga* e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, esta última ainda que bem mediana



nas avaliações, constituem uma alta-coleção, enquanto *Barreira*, *Digam ao Satã*, *Ithaca Road* e *Nunca vai embora* constituem o subcampo da baixa-coleção *Amores Expressos*.

Já no quarto capítulo, buscamos discutir a presença da mobilidade como força centrífuga que unifica as obras. E, até o momento, sendo uma coletânea composta somente por homens escritores, isso gerou algumas características bastante específicas para as narrativas de viagem, sendo elas sintetizadas no mito cristão de Adão e Eva e de suas expulsões do Paraíso: a mulher inconsequente que prejudica os homens; o banimento e a mobilidade que veio a reboque como sendo um castigo; a consumação do fruto proibido como ato de independência que desagrada à divindade.

Como ocorre no discurso bíblico, em *Amores Expressos* são as mulheres as culpadas pelas desventuras e o nomadismo dos homens, que não conseguem mais retornar à casa (ao lar) porque tentaram acompanhar esses seres femininos que causam confusões, desagradam os deuses e são punidas. Vimos que a coleção posiciona as mulheres como as personagens que possuem maior motilidade, seja essa precária ou confortável; mas, também, são aquelas que mais sofrem as consequências dessas mobilidades: por ousarem serem móveis, são punidas com a morte e/ou o desaparecimento, fazendo com que os homens que ouviram e se sucumbiram ao canto dessas sereias acabem se afogando, permanecendo retidos e paralisados, sem conseguir voltar ao paraíso do lar. E mesmo essas mulheres, quando conseguem escapar do destino, são para os seus parceiros que elas correm, em busca de socorro e de um porto-seguro masculino (vide Anita e Narelle).

Como também ocorre na expulsão do paraíso, os viajantes de *Amores Expressos* partem desmotivados: eles embarcam já querendo voltar; viajam ao lado para acompanhar/seguir aqueles de quem são emocionalmente dependentes; são catapultados, sendo lançados na jornada pelas coerções de uma autoridade. Por isso, somente três personagens veem o destino como local da felicidade, pois os demais entendem tal viagem como uma condenação.

E esse castigo pelo nomadismo veio porque todos os viajantes viviam em pecado, comeram o fruto proibido ao terem configurações familiares que fugiam ao padrão tradicional do pai-mãe-filhos, logo, não tendo a bênção/autorização da divindade. No mais, vários são órfãos, o que reforçaria ainda mais essa percepção de terem sido abandonados pelo Ser Supremo, fazendo com que a mobilidade surgisse, também, como a culpa da orfandade.

Enfim, a coleção *Amores Expressos* apresenta uma narrativa de viagem que valoriza uma moral conservadora: machista quando coloca as mulheres como as culpadas pelas derivas masculinas; misógina ao condenar as viajantes à morte, aborto e desaparecimento;

tradicionalista porque ao constituir famílias “disfuncionais” como propensas à mobilidade estão, conseqüentemente, pregando que pessoas felizes não precisam de partir. Seja pelas desmotivações seja pelas punições que surgem como consequência da partida, as narrativas de viagem em *Amores Expressos* trazem uma moral que indica o sedentarismo onde cada um tem uma função e um local pré-determinado a ocupar.

Ser estrangeiro é uma condenação, pois os sujeitos fora dos padrões familiares tradicionais são expulsos de casa, punidos com o deslocamento e com as mazelas derivadas (i.e. morte, desaparecimento, retenções, decepções). Antes de tudo, os viajantes são pecadores. Enfim, a coleção utiliza os argumentos das viagens para poder desconstruí-las, sugerindo que a mobilidade é para aqueles que estão com problemas e condenados: famílias tradicionais mononucleares e patriarcais são bem-aventurados em suas sedentariiedades, não precisando de viajar para encontrar o pote da felicidade no final do arco-íris da jornada.

Seria um retrocesso nos argumentos da viagem, um inconsciente coletivo nacional tradicionalista ou sempre foi assim na literatura, como pesquisas futuras poderiam (re)provar? O que essa forma de significar a mobilidade diz sobre nós, brasileiros conservadores, progressistas, anarquistas, niilistas...?

Essa análise nos leva, também, a compreender como o cronotopo das viagens em *Amores Expressos* foi estruturado: a zona A, ou seja, o local de partida, aparece principalmente pelas lembranças, sendo pouco empregada às ações físicas dos personagens; a B do trânsito é onde ocorre os sinais que funcionam como oráculos, mas os sujeitos, desatentos e incapazes de decifrar o enigma da esfinge que controla a viagem, não retornam a tempo para casa, sendo devorada por essa guardiã do portal (*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate!*<sup>236</sup>); já a zona C se torna hiper-significada como local das ações físicas e mentais, onde o viajante sofre suas desventuras, relembra a casa e projeta futuros (im)prováveis em outras paragens; por sua vez, a zona D é da ausência, porque quase nenhum estrangeiro volta para casa, e mesmo os que retornam não se dão ao trabalho de narrar o seu *nóstos*. Assim, mesmo que o deslocamento seja a premissa para a existência de uma literatura da mobilidade, na referida coleção, esses movimentos de trânsito quase não aparecem como espaços de ação. Por isso, valorizando as zonas de chegada, as periféricas ou as de partida, *Amores Expressos* constitui a narrativa de viagem no sedentarismo dos viajantes instalados e perambulando por terras estranhas.

---

<sup>236</sup> Frase da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, escrita no portão de entrada do Inferno, traduzida como “Ó, vós que entraís, abandonai toda a esperança...”.

Enfim, a mobilidade é uma condenação, mas ações do trânsito são pouco representadas pela coleção, que prefere focar-se nos momentos de sedentarismo do viajante. Com isso, o ato do caminhar pela expulsão é elipsado para enfatizar as desventuras derivadas e as consequências oriundas desse castigo.

Nesse mito contemporâneo da expulsão do Paraíso, os sujeitos partem de avião, normalmente documentados, com dinheiro e levando pouca bagagem. Envolvem-se sexualmente com a alteridade (normalmente outros viajantes também “pecadores”); e assim como são agredidos também violentam o território onde desembarcam, instalando uma perversão que os anfitriões lutam contra: por isso que, na maioria das vezes, os fins das viagens são trágicas – expulsos de casa por desobedecerem a ordem tradicional, esses estrangeiros também serão punidos pela tentativa de impor uma outra moral (i.e. o tabu do complexo edipiano) no território que os acolhem; mas não podendo ser repatriados (simbolicamente, o retorno à casa está vetado), só lhes restam morrer/desaparecer/ficar presos/fugir à deriva.

Em seu corpo lá(r), eles ainda possuem dificuldades para se comunicar na língua do outro, e por isso gaguejam, usam mímicas, apontam, demonstrando uma relação sensorial com os seus destinos. Finalmente, inquietos na cidade onde são acolhidos, não conseguem constituir um sentido de casa, transitando entre diversas moradas, construindo ancoragens precárias no exterior, cuja terra não conquistada é uma alegoria para a mente e espírito indomáveis.

Finalmente, quando analisamos os discursos político-poéticos da mobilidade construídos pelos seis romances integrantes daquilo que denominamos como subcampo da alta-coleção *Amores Expressos*, percebemos que tais obras que se encontram nessa arena nos apresentam cinco mulheres viajantes e quatro homens. Logo, este subcampo concentra uma maior motilidade espacial (Anita, Cleo, Iulana e Sheila) mas, também, representa um grupo de sete desmotivados com a partida (somente Cléo deseja realmente o destino). E, por concentrar o maior número de mulheres, traz a morte como principal desfecho.

Por seu turno, a baixa-coleção *Amores Expressos* apresenta cinco viajantes homens e somente três mulheres, logo, possui maior linearidade e simplicidade na mobilidade desses personagens, que basicamente ocupam a cidade-natal e o destino do desembarque (exceção à Narelle que, como sabemos, é uma mulher com importante motilidade). Nesse subcampo, temos também a prevalência das viagens desmotivadas, mas em relação com o da alta-coleção, as obras aqui são mais otimistas, pois trazem dois personagens motivados com o local de chegada (Fátima e Camila), e mais oblíquas, pois temos dois personagens (Magnus

Factor e Lucas) cujos pretextos de viagem não ficam esclarecidos. Preferencialmente composta por viajantes homens, essas obras estipulam no subcampo a percepção de que a viagem causa a estagnação e a retenção dos viajantes, que não conseguem retornar à casa.

Portanto, a alta-coleção *Amores Expressos* é das viagens femininas e homossexuais, apresentando alta motilidade, com desmotivações na partida e finais trágicos. Por sua vez, a baixa-coleção é das viagens masculinas e heterossexuais, com mobilidades linearmente simples e cujos sujeitos partem desmotivados (mas que abre brechas para partidas incógnitas ou dos que desejam o destino), tendo como principal desfecho a retenção dos estrangeiros em seus locais de chegada.

Em termos de ancoragem territorial, é também nessa alta-coleção que encontramos a maior parte dos viajantes que se vinculam ao contexto sociocultural e histórico dos locais de partida e/ou de chegada (Anita, Cleo, Serginho, Sheila, Ruslan e Andrei). Já a baixa-coleção apresenta alguns personagens entrelaçados unicamente com a malha urbana do local de desembarque (os quatro de *Barreira* e Narelle de Ithaca Road). Os demais personagens pairam acima dessas sociedades de partida e chegada, o que demonstra uma tendência ao discursivo subjetivo das mobilidades.

Essa pesquisa, que ora se encerra, é resultado de angústias e anseios pessoais: de alguém que sempre se interessou pelo colecionismo e pelas narrativas de viagem, mas que nunca gostou de ler os relatos da mobilidade, sempre tomados como referência para esses tipos de estudos. Com isso, para além da Coleção *Amores Expressos*, o intuito foi de expandir a compreensão do termo narrativas de viagem, constituindo a possibilidade de uma crítica literária comparativista que abarque outros gêneros, como os romances. E, ao mesmo tempo, vimos como *Amores Expressos* captou o espírito da mobilidade de nossa época.

Em pesquisas futuras, estando sempre interessado nessas interfaces da literatura com o universo das viagens, vemos quatro caminhos a serem desbravados: (i) continuação e aprofundamento dos estudos sobre os *topoi* e funções das narrativas de viagem na literatura, tanto no que tange ao conteúdo quanto à forma das obras; (ii) elaboração de uma história da literatura brasileira de viagem, buscando melhor compreender o significado da mobilidade na nossa sociedade e ao longo dos séculos; (iii) estudos a respeito do “turismo literário”, no qual autores (e.g. casas-museus) e obras (e.g. roteiros e exposições) se tornam atrativos culturais para algumas localidades; (iv) elaboração do conceito “turismo de escrita literária”, cujos autores viajam – por iniciativa própria ou através de programas oferecidos por diversas entidades – para realizar uma “residência literária”, garimpando experiências para inspirar suas criações literárias.

Nessa quarta vertente, como vimos na introdução dessa tese, temos a própria coleção *Amores Expressos*, pois devemos nos recordar que os romances não estavam direcionados, em seus princípios contratuais, a privilegiar uma discussão sobre a viagem. Recapitulemos que o argumento temático era contar uma história de amor que se passasse na cidade visitada pelo autor – em nenhum momento o personagem estrangeiro e a temática da viagem foram definidos pelo organizadores da iniciativa enquanto necessários à narrativa das obras.

Todavia, a crítica literária detectou a presença do deslocamento internacional como algo recorrente em tais romances e, com isso, tais pesquisas nos apontam para uma outra questão: por que, ao construir suas histórias de amor passadas nessas cidades localizadas nos mais diversos países, os autores privilegiaram personagens estrangeiros (brasileiros e de outras nacionalidades) em detrimento dos “nativos”? Quais foram os motivos que fizeram a viagem surgir como elemento imprevisto, no entanto aglutinador e recorrente em todas as obras, chegando ao ponto da coleção ser reconhecida por tal temática? Em outros termos: o que levou as obras produzidas pela coleção *Amores Expressos* a se tornarem sinônimo de romances de viagem? Após analisarmos a recorrência desse tópico da mobilidade internacional nas obras, devemos avançar nessas discussões (ou seria darmos um recuo?), para percebermos como a viagem surgiu nas experiências do autor e, posteriormente, deslizou em direção à sua obra, gerando uma “ficcionalização da experiência”.

Para respondermos a tais questões, temos a seguinte hipótese: o estrangeiro, que os pesquisadores adotaram como uma categoria comum nas análises dos textos, não foi, senão, uma consequência – um efeito colateral – da cláusula contratual que exigia que o participante, antes de ser escritor, fosse viajante e frequentasse o campo para extrair experiências a serem gatilhos para a confecção de seus romances. Logo, o que se impunha era a mobilidade do autor em terras alheias e, de alguma forma, esses argumentos da viagem e do ser-estrangeiro deslizaram das experiências dos escritores em direção às páginas de seus textos. Em outros termos, podemos sugerir que tais discursos do estar em trânsito eram do autor e, assim, seriam encontradas nos seus relatos de viagem que abasteciam os *blogs* e documentários do projeto, mas não era pressuposto a ser encontrado nos romances.

Para nós, em uma discussão sobre “garimpagem da experiência”, a coleção engloba todos os textos gerados e unificados em torno da temática das viagens: *Amores Expressos* propõe a mobilidade, primeiramente do autor, registrada em seus relatos públicos (*blogs* e documentários) e nas anotações traçadas em suas cadernetas particulares de campo; em um segundo momento, dos personagens estrangeiros que surgem em seus romances, e que serão, futuramente, transpostos para a representação filmica. Tais relatos dos autores viajantes que

perpassam seus *blogs* e documentários devem ser compreendidos como parte do espetáculo, e não simplesmente apêndices ou bastidores dos romances, afinal, ao mesmo tempo em que servem como matéria bruta para os romances, são também produtos independentes desse projeto multimídia, dando uma visibilidade ao autor que comercializa e que narra, em primeira pessoa, suas experiências de campo.

Aqui, ao traçarmos caminhos para a discussão sobre a garimpagem de experiência, a indagação que faríamos seria: viajar é preciso para escrever narrativas de viagem? Há a necessidade, como proposta pelo projeto, do viajante anteceder o romancista, com a experiência daquele deslizando para este? Defendemos que se a viagem não é necessária, ao menos é capaz de ditar um novo olhar sobre o enredo e enriquecer a trama com esse experimento antropológico do autor que vai à campo.

A literatura brasileira está perpassada pela mobilidade não somente dos personagens, mas também dos autores: diversas formas – voluntárias ou impostas – de mobilidade são criadas pelos escritores para produzir seus romances, demonstrando como a garimpagem de experiência se torna uma estratégia de performance autoral pautada nos estudos antropológicos, principalmente a partir dos conceitos de residência e *flânerie* literárias. Vemos que o projeto *Amores Expressos* não está sozinho nessa garimpagem e nesse deslizando das experiências que esfacelam as fronteiras entre o real da viagem e a ficcionalização da escrita, entre o autor e sua obra, pois iniciativas públicas ou particulares, coletivas ou individuais, levam escritores a uma situação de viagem como condição anterior/paralela à escrita, fazendo com que o criador carregue para suas criaturas (seus textos) o estranhamento e os resíduos das vivências que teve enquanto estrangeiro na territorialidade alheia.

Alguns diriam que a mobilidade, via deslocamento e estrangeiro, é um tema recorrente que paira sobre a literatura contemporânea; afinal, em um mundo pós-moderno e instável, o forasteiro seria aquele arquétipo para as discussões sobre a literatura transnacional. Porém, em *Amores Expressos*, essa necessidade do estrangeiro foi além, sendo a própria situação do autor nas cidades visitadas. Como narrar de dentro, enquanto pertencente ao local visitado? Para tais autores-viajantes, esse ato era inviável, e a escrita só se tornou possível ao se posicionarem com o olhar de forasteiro (*ex-óptico*). Aliás, o próprio pressuposto de viagem autoral já gera a ideia de que a experiência é importante para a construção de sua obra.

*Amores expressos*, rápidos, na velocidade dos sentimentos que não permitem ancoragens e lastros? Ou *amores expressos*, enunciados, proferidos e manifestos na linguagem escrita? É nessa ambiguidade dos termos que o projeto multimídia se situa

enquanto epítome da nossa contemporaneidade, cujo processo de fazer a escrita esfacela os limites entre autor e obra, entre o que antecede a narrativa, situando-se no âmbito do criador, e aquilo que se encontra no texto enquanto linguagem-criatura que deseja se libertar de seu processo criativo. Afinal, de quem são esses *amores expressos* – rápidos e manifestos – a qual nos referimos? Seria do autor que se envolveu performaticamente no projeto ou seria dos personagens que ganharam vida em seus romances? Cremos que é neles e entre eles, a partir de uma escrita que recupera as experiências de viagem, que devemos situar nossas compreensões: *mobilidade horizontal*, dos autores e dos personagens em suas viagens particulares, e *mobilidade vertical*, na passagem do viajante ao romancista.

Esta é a próxima conexão. Por ora,  
Desembarquemos.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

AIRA, César. Exotismo. In: **Boletín 3 del Grupo de Estudios de Teoría Literária UNR**. Rosario, Argentina: setembro, 1993, p. 73-79.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Amor por encomenda: atrasada, série Amores Expressos rende mais 3 livros e 'DR' sobre limites da literatura por demanda. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 27 jul. 2013. Caderno Ilustrada, p. E1.

\_\_\_\_\_. Encomenda travou escritores da coleção. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 27 jul. 2013. Caderno Ilustrada, p. E4.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2006.

ANDRADE, Mário. **O Turista Aprendiz**. Telê Porto Ancona Lopez (org.). São Paulo, Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDFAL, UNESP, 2010.

AUGUSTIN, Günther. **Literatura de viagem na época de Dom João VI**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

AVELAR, Idelber. **Alegorias e derrotas: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

AZEVEDO, Reinaldo. Amores Expressos: o cinismo com mão de veludo da intelligentsia brasileira. **BLOG REINALDO AZEVEDO**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/avesso-do-avesso/amores-expressos-o-cinismo-com-mao-de-veludo-da-intelligentsia-brasileira/>. Publicado em: 24 mar. 2007. Acesso em: 20 de abril de 2015.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2011 [1979].

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 [1929; 1963].



BARBOSA, Aline Leal Fernandes Barbosa. **Literatura em tempos expressos**. 2013. 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) - Pontífica Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2013.

BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1972.

BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris**: Petits poèmes en prose; choix de variantes par Henri Lemaitre (1868). Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits »: 2003 [1868]. Disponível em: <http://www.ebooksgratuits.com/>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006 [1968].

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BENI, Mário Carlos. **Análise estrutural do turismo**. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994 [1985].

\_\_\_\_\_. **Rua de mão única: obras escolhidas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2009 [1987].

BERTY, Valérie. **Littérature et voyage: un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIXe. siècle**. Paris: L'Harmattan, 2001.

BETTEGA, Amílcar. **Barreira**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1998, v. 01.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1992].

BRAGANÇA, Aníbal. Sobre o editor: notas para sua história. **Revista Em Questão**, Universidade Federal de Porto Alegre, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 219-237, jul./dez. 2005.

BRAS, Luiz. Fundo do poço. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 24 nov. 2012. Guia Folha, p. 12.

BRASILEIRO, Marcus. Narrativas de deslocamento na literatura brasileira contemporânea. **The Postcolonialist - Academic Journal**, v. 02, n. 01, p. 01-06, junho de 2014.

BRESSANE, Ronaldo. Olho vivo. **Revista TRIP**, ed. 160, p. 169-171, São Paulo: Trip Editora, out. 2007.

BÜSCHER, Monika; URRY, John. Mobile Methods and the Empirical. **European Journal of Social Theory**, v. 12, p. 99-116, 2009.

CAETANO, Renata Oliveira. Viagens modernistas: entre o contato e a invenção do outro. In: **IX EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 09, 2013, Campinas (SP). Anais...Campinas (SP): UNICAMP, 2013, 315-321.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1981].

CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. **Hospitalidade**: coleção ABC do Turismo. São Paulo, SP: Ed. Aleph, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Ed. Pensamento, 1995 [1949].

CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1836). Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1993, v. 01.

CARPINEJAR, Fabrício. Marketing e Literatura. **Revista GV-Executivo**, Fundação Getúlio Vargas - Escola de Administração de Empresas de São Paulo, São Paulo, n. 5, p. 35-39, set-out 2007.

CARVALHO, Bernardo. **O filho da mãe**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

CHANDA, Nayan. **Sem fronteira**: os comerciantes, missionários, aventureiros e soldados que moldaram a globalização. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversa com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary del Priore. Brasília: Ed. UNB, 1994.

CHIARELLI, Stefania; OLIVEIRA NETO, Godofredo de (orgs). **Falando com estranhos**: o estrangeiro e a literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

COELHO, Paulo. **O diário de um mago**. Rio de Janeiro: Editora Eco, 1987.

COGEZ, Gérard. **Les écrivains voyageurs au XXe. siècle**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

COLONETTI, Milton. **Incubadoras Literárias**: o lugar do contemporâneo no campo da literatura brasileira. 2014. 280f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CONDÉ, Miguel. O preço da criação. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 24 mar. 2007. Caderno Prosa & Verso, p. 01-02.

CORNEJO POLAR, Antonio. **O condor voa:** literatura e cultura latino-americanas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000

COZER, Raquel. Literatura sustentável: o romance brasileiro na era do marketing. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 23 out. 2011. Caderno Ilustríssima, p. 6.

CRESSWELL, Tim. Towards a politics of mobility. **Environment and Planning D: Society and Space Journal**, n. 28, p. 17-31, 2010.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. Série Vaga-lume: a literatura juvenil e as confluências do mercado. In: **I SILEL – Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística**, 01, 2011, Uberlândia (MG). Anais...Uberlândia (MG): EDUFU, 2013, v. 02, n. 02, p.01-10.

CUENCA, João Paulo. **Bio**. Disponível em: <http://www.jpcaenca.com/#!/bio/c1ktj>. Acesso em: 21 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. **O único final feliz para uma história de amor é um acidente**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, João Manuel dos Santos. “Amores expressos”: nacionalismo supressos? **ÂNGULO/Cadernos do Centro Cultural Teresa D’Ávila**, Lorena (SP), v.II, n. 131, p. 07-18, out./dez., 2012.

DAFLON, Claudete. O percurso escrito da viagem modernista: experimentação em Alcântara Machado e Raul Bopp. **Revista Investigações**, vol. 24, n. 1, p. 25-53, Recife, janeiro/2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo (SP): Ed. Horizonte, 2012.

\_\_\_\_\_; MATA, Anderson Luís Nunes da (orgs.). **Fora do retrato:** estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo (SP): Ed. Horizonte, 2012.

D’ANDREA, Anthony; CIOLFI, Luigina; GRAY, Breda. Methodological Challenges and Innovations in Mobilities Research. **Mobilities Research**, v. 6, n. 2, março de 2011, p. 149-160.

DANTAS, Larissa de Araújo. **Espaços da visibilidade:** trajetórias possíveis no campo literário brasileiro. 2009. 111f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. São Paulo, SP: Ed. Escuta, 2003.

DESSAUER, John P. **Tudo sobre a publicação de livros**: a experiência editorial nos Estados Unidos. Tradução de Alfredo Guilherme Galliano e Rosália Guimarães Galliano. São Paulo: Ed. Mosaico-EDUSP, 1979.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Verbetes: **tópica**. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/tópica>. Acesso em: 26 de dezembro de 2015.

\_\_\_\_\_. Verbetes: **viagem**. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/viagem>. Acesso em: 21 de dezembro de 2015.

DICTIONNAIRE LE PETIT LAROUSSE ILLUSTRÉ. Entrée: **Hôte**. Paris: Ed. Larousse, 2005.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2014 [1977].

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDITORA OBJETIVA. **Plenos Pecados**. Disponível em: [http://www.objetiva.com.br/colecao\\_ficha.php?id=18](http://www.objetiva.com.br/colecao_ficha.php?id=18). Acesso em: 20 de maio de 2015.

ELFAKIR, Véronique. **Désir Nomade**: littérature de voyage – regard psychanalytique. Paris: Ed. L'Harmattan, 2005.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. **Encyclopædia Britannica (verbetes)**. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/186618/Encyclopaedia-Britannica>. Acesso em: 15 de maio de 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Niterói, RJ: EdUFF; Juiz de Fora, MG: EdUFJF, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed.PUC-Rio: 7 letras, 2010.

FOIS-BRAGA, Humberto. Narrativas de si e da alteridade: o relato de viagem na obra "O Grande Bazar Ferroviário" (Paul Théroux). In: **VIII Seminário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo (ANPTUR)**, 08, 2011, Balneário Camboriú (SC). Anais... São Paulo: Editora Aleph, 2011.

FOLHA DE S. PAULO. **Estradas paralelas**. São Paulo. São Paulo. 30 maio 2015. Guia Folha, p. 11.

FOSTER, Thomas C. **Para ler literatura como um professor**: um guia ágil e curioso que ensina a ler nas entrelinhas. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III - Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. São Paulo, SP: Ed. Graal, 2007 [1979].

FREIRE, José Alonso Tôrres. Variações em torno do mesmo tema: a descida. **Revista Aletria**, v. 15, p. 178-187, Belo Horizonte, jan./jun. 2007.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

GALERA, Daniel. Cordilheira. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.

GANNIER, Odile. **La littérature de voyage**. Paris: Édition Ellipses, 2001.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2011.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GIRALDO, Rafael E. Gutiérrez. Ficciones literarias latinoamericanas en la época de las multinacionales del libro. **Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales**, Universidad Simón Bolívar, Caracas (Venezuela), no. 14, p. 31-60, julio-diciembre 2006.

GOELDNER, Charles R. *et al.* **Turismo: princípios, práticas e filosofias**. Porto Alegre: Bookman, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005 [1985].

GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o avião: o paraíso barroco e a construção do herói nacional**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008.

GUEDES, Lucas. Viagens literárias em busca de amor. **Revista da Cultura**, ed. 53, p. 32-34, São Paulo: ed. Livraria Cultura S.A., dez. 2011.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: EDUSP, 2012.

HANNAM, Kevin; SELLER, Mimi; URRY, John. Editorial: mobilities, immobilities and moorings. **Mobilities Research**, v. 1, n. 1, março de 2006, p. 1-22.

HUBERT, Rosario. Rewriting travel literature: a cosmopolitan critique of exoticism in contemporary latin american fiction. In: LÓPEZ-CALVO, Ignacio (org.). **Peripheral Transmodernities: South-to-South intercultural dialogues between the Luso-Hispanic World and “the Orient”**. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 42-61.

HYDE, Lewis. **A dádiva: como o espírito criador transforma o mundo**. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ISHIBASHI, Masataka. **Description de la Terre comme projet editorial: voyages extraordinaires de Jules Verne et système de l'éditeur Hetzel**. 2007. 372f. Tese (Doutorado em Littérature et Civilisation Française) – Université Paris VIII, Paris, 2007.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo, SP: Ed. Aleph, 2008.

KAZ, Roberto. O acionista das letras. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 11 jan. 2011. Caderno Ilustrada, p. E1.

KORACAKIS, Teodoro. As coleções ficcionais de encomenda na literatura brasileira (1995-2004). In: **I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial**, 01, 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa e Universidade Federal Fluminense, 2004, p. 01-11.

KOTLER, Philip. **Administração de marketing: a edição do novo milênio**. São Paulo, SP: Prentice Hall, 2000.

KRIPPENDORF, Jost. **Sociologia do turismo: para uma nova compreensão do lazer e das viagens**. São Paulo: Ed. Aleph, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAHIRE, Bernard Lahire. O jogo literário e a condição de escritor em regime de mercado. **Revista Fórum Sociológico [Online]**, n. 19, 2009. Tradução de Sofia Amândio. Disponível em: <http://sociologico.revues.org/321>. Acesso em: 20 de janeiro de 2015, p. 73-79.

LEED, Eric J. **La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale**. Bologna, Itália: Ed. Il Mulino, 1992.

LEIPER, Neil. The framework of tourism: towards a definition of tourism, tourist, and the tourist industry. **Annals of Tourism Research**, v. 6, n. 4, out.-dez. 1979, p. 390-407.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LOBO, Rosana Corrêa. **Amores Expressos: narrativas do não-pertencimento**. 2010. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

LOPES, Denilson. Melancolia, viagens e aprendizado. **Revista Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia**, n. 07, p. 79-91, Rio de Janeiro, jan-abril 1999.

\_\_\_\_\_. A volta da casa na literatura brasileira contemporânea. **Luso-Brazilian Review**, v. 43, n. 2, p. 119-130, University of Wisconsin, 2006.

LOPES, Edward. Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa & FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. 2.ed. São Paulo: USP, 2011.

LOPES, Juliana. Parati Para Mim: Três jovens escritores mostram suas histórias inspiradas na cidade de Parati. **Revista ISTOÉ GENTE**, ed. 210, s/p, São Paulo: Ed. Três, 11 ago. 2003.

LUCKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000 [1965].

MAGDALENO, Renata Fernandes. **No país da ficção: narrativa e viagem na literatura brasileira e argentina contemporâneas**. 2011. 187f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MATTOSO, Chico. **Nunca vai embora**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLEN, Mânia. Amores Expressos. **PROSA ONLINE**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2007/03/21/amores-expressos-51834.asp>. Publicado em: 21 mar. 2007. Acesso em: 20 de abril de 2015.

MIRANDA, André. Ele quer seu livro. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 22 set. 2008. Segundo Caderno, p. 01.

MIRISOLA, Marcelo. Seleção. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 25 mar. 2007. Primeiro Caderno [Opinião, Frase], p. A2.

\_\_\_\_\_. Bonde das letras. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 18 mar. 2007. Primeiro Caderno [Opinião, Painel do Leitor], p. A3.

MONTANDON, Alain (org.). **O Livro da Hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas**. São Paulo: Ed. SENAC, 2011.

MONTEIRO, Karla. O negociador. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 02 out. 2010. Segundo Caderno, p. 04.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). **Revista Gragoatá**, Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), n. 20, p. 147-163, 1. sem. 2006.

NÚÑEZ, Eloy Martos. Tunear los libros: series, fanfiction, blogs y otras prácticas emergentes de lectura. **Revista OCNOS**, Universidad de Castilla-La Mancha, España, no 2, p. 63-77, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2014.

OLIVERO, Isabelle. **L'invention de la collection**. Paris: Éditions de l'IMEC, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, p. 233-252, Brasília, jan./jun. 2007.

OMT – ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DO TURISMO. **Introdução ao turismo**. São Paulo: Roca, 2001.

ORTIZ, Renato. **Um Outro Território**: ensaios sobre a mundialização. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 2006.

PEDROSA, Célia. **Poesia**: viagem, anti-viagem. *Revista de Letras*, vol. 45, n.1, p. 47-70, São Paulo, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: ainda a censura? **Revista Acta Scientiarum**, Universidade Estadual de Maringá, no. 23(1), p. 79-86, 2001.

PELLIZZARI, Daniel. **Digam a Satã que o recado foi entendido**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

PEREIRA, Mateus H. F. Interculturalidade e literatura de almanaques: o caso do Almanaque Abril (1975-2006). **Revista História da Educação**, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas (RS), v. 13, n. 29 p. 193-222, set-dez 2009.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. **Literatura e memória cultural**: anais do 2º congresso ABRALIC. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, v. 1, p. 60-66.

PINTO, Manuel da Costa. Novos autores se afastam de temas da identidade nacional. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 12 maio 2007. Caderno Ilustrada, p. E6.

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PIRES, Maria Isabel Edom. Em viagem: sobre outras paisagens e movimentos no romance contemporâneo. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, p. 389-403, Brasília, jul./dez. 2014.

PROJECT MANAGEMENT INSTITUTE. **Um Guia do Conhecimento em Gerenciamento de Projetos** - Guia PMBOK. 4a ed. Newtown Square, Pennsylvania, USA: Project Management Institute, 2008.

PROSA ONLINE. **Escritores discutem prêmios literários**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2007/09/15/escritores-discutem-premios-literarios-73562.asp>. Publicado em: 15 de setembro de 2007. Acesso em: 20 de abril de 2015.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Literaturas (ou leituras) sem vergonha. **Revista Signótica**, Goiânia, v. 21, n. 1, p. 205-217, jan-jun. 2009.



RAPOSO, David de Sousa Alves. Figurações do espaço estrangeiro na coleção ‘Amores Expressos’. In: **VI Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea**, 6, 2014, Brasília. Anais do Fórum dos Estudantes, Brasília: UNB, 2014, p. 94-101.

REIMÃO, Sandra. **Mercado editorial brasileiro: 1960-1990**. São Paulo: COM-ARTE FAPESP, 1996.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira num mundo de fluxos. **Revista Terceira Margem**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 23, p. 103-112, jul-dez 2010.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, v. i-ii.

ROCHE, Daniel. **Humeurs Vagabondes: de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages**. Paris, França : Ed. Arthème Fayard, 2003.

RODRIGUES, Sérgio. Polêmica expressa. **BLOG TODOPROSA**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/polmica-expressa/>. Publicado em: 20 de mar. 2007. Acesso em: 20 de abril de 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000053.pdf>. Acesso em: 22 de dezembro de 2015. Publicado em: 11 de outubro de 2001 [obra originalmente publicada em francês no ano de 1753].

RT FEATURES. **Sobre a RT Features**. Disponível em: <http://www.rtfeatures.com.br/index-s.php>. Acesso em 21 de maio de 2015.

RUFFATO, Luiz. **Estive em Lisboa e lembrei de você**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTANA, Agustín. **Antropologia do Turismo: analogias, encontros e relações**. São Paulo, SP: Ed. Aleph, 2009.

SANT'ANNA, Sérgio. **O livro de Praga: narrativas de amor e arte**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTOS FILHO, João dos. **Ontologia do turismo: estudos de suas causas primeiras**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. Companhia das Letras: São Paulo, 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCOTT, Paulo. **Ithaca Road**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

SILVA, Talles de Paula. O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção. **Revista Palimpsestos**, ano 11, n. 14, p. 01-13, Rio de Janeiro, 2012.

SIMMEL, George. **George Simmel: sociologia**. São Paulo, SP: Ed. Ática, 1983

SIMÕES, Eduardo; COLOMBO, Sylvia. Bonde do barulho. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 24 mar. 2007. Caderno Ilustrada, p. E1.

\_\_\_\_\_. Uso de incentivo fiscal no “bonde” divide escritores. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 24 mar. 2007. Caderno Ilustrada, p. E4.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ed. Ática, 1989 [Série Princípios].

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

SONHAR TV. **Tadeu Jungle: Amores Expressos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HPFFmrQPPCs>. Publicado em: 10 abr. 2012. Acesso em: 05 de agosto de 2014.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

TEIXEIRA, Jerônimo. Teco-teco da alegria. **Revista Veja**. São Paulo. São Paulo. 28 mar. 2007. Livros, p. 113.

TENFEN, Maicon. **Alquimia, bruxarias e mercadorias: a narrativa de mercado e o fenômeno Paulo Coelho**. 2002. 158f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de São Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2002.

TERRON, Joca Reiners. **Do fundo do poço se vê a Lua**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

THE ARTFL PROJECT (THE UNIVERSITY OF CHICAGO). **Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**. Disponível em: <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>. Acesso em 15 de maio de 2015.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. **A viagem : caminho e experiência**. São Paulo : Ed. Aleph, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo / Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

URBAIN, Jean-Didier. **L'idiote du voyage**: histoires de touristes. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.

\_\_\_\_\_. **Secrets de voyage**: menteurs, imposteurs et autres voyageurs impossibles. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003.

\_\_\_\_\_. **Le voyage était presque parfait**: essai sur les voyages ratés. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

URRY, John. **Mobilities**. London: Polity, 2007.

VALÉRIO, Alessandra; SILVA, Regina Coeli Machado e. Das raízes viajantes ao nomadismo imobilizador: escalas da mobilidade humana na literatura brasileira contemporânea. **Revista Língua & Literatura**, v. 15, n. 24, p. 101-121, Frederico Westphalen (RS), ago/2013.

VIDAL, Paloma. A escrita performática de João Gilberto Noll. **Teresa: revista de literatura brasileira**, [10/11], p. 300-311, São Paulo, 2010.

VIEIRA, Else R.P (org.). **Poetas à deriva**: primeira antologia da poesia da diáspora brasileira. Belo Horizonte: Ed. Mazza, 2013.

\_\_\_\_\_. (org.). **Escritores da diáspora brasileira**: ações editoriais e processos de alteridade. Belo Horizonte: Ed. Mazza, 2015.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico e as perspectivas do tempo real**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VOLPATO, Cadão. Bonde das letras. **Folha de São Paulo**. São Paulo. São Paulo. 17 mar. 2007. Caderno Ilustrada, p. E1.

XANTHAKOS, Viviani. Cena-típica e tema na Odisseia: a hospitalidade no canto XIV. **In: IV Encontro de pós graduandos da FFLCH USP EPOG**, 04, 2009, São Paulo. Anais... São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. **Nonada - Letras em Revista**, Porto Alegre, ano 13, n. 15, p. 183-200, 2010.

**APÊNDICE A : LISTA DE AUTORES PARTICIPANTES DA COLEÇÃO *AMORES EXPRESSOS*, SUAS OBRAS E PREMIAÇÕES**

<b>AUTOR:</b>	AMILCAR BETTEGA				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1964	<b>IDADE EM 2007</b>	43		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	1994	<i>O vôo da trapezista</i>	Contos	Movimento/IEL	. Prêmio Açorianos de Literatura (Prefeitura Municipal de Porto Alegre)
	2002	<i>Deixe o quarto como está – ou estudos para a composição do cansaço</i>	Contos	Cia. das Letras	. Prêmio Açorianos de Literatura (Prefeitura Municipal de Porto Alegre) . Menção honrosa do Prêmio Casa de las Américas (Cuba)
	2004	<i>Os lados do círculo</i>	Contos	Cia. das Letras	. Prêmio Portugal Telecom de Literatura.
<b>PÓS 2007</b>	2013	<i>Barreira</i>	Romance	Cia. das Letras	-

<b>AUTORA:</b>	ADRIANA LISBOA				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1970	<b>IDADE EM 2007</b>	37		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	1999	<i>Os fios da memória</i>	Romance	Rocco	-
	2001(2013)	<i>Sinfonia em branco</i>	Romance	Rocco (Alfaguara)	. Prêmio José Saramago
	2003	<i>Um beijo de colombina</i>	Romance	Rocco	-
	2004	<i>Caligrafias</i>	Contos	Rocco	-
	2005	<i>Língua de Trapos</i>	Infanto-juvenil	Rocco	. Altamente recomendável e prêmio de autor revelação, FNLIJ / IBBY ( Brasil )
	2007(2013)	<i>O coração às vezes pára de bater</i>	Infanto-juvenil	Publifolha (Rocco)	. Selecionado pelo <i>Club du Vif d'Or</i> 2011 (Biblioteca Municipal de Lyon, França ).
	2007(2014)	<i>Rakushisha</i>	Romance	Rocco (Alfaguara)	-
<b>PÓS 2007</b>	2008	<i>Contos populares japoneses</i>	Infanto-juvenil	Rocco	. Altamente recomendável, FNLIJ / IBBY ( Brasil ).
	2009	<i>A sereia e o caçador de borboletas</i>	Infanto-juvenil	Rocco	-
	2010 (2014)	<i>Azul-corvo</i>	Romance	Rocco (Alfaguara)	. Um dos livros do ano de 2013 pelo jornal The Independent.
	2013	<i>Hanói</i>	Romance	Alfaguara	-
	2014	<i>Parte da paisagem</i>	Poesia	Iluminuras	-

<b>AUTOR:</b>	ANDRÉ DE LEONES				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1980	<b>IDADE EM 2007</b>	27		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	2006	<i>Hoje está um dia morto</i>	Romance	Record	. Prêmio Sesc de Literatura.
<b>PÓS 2007</b>	2008	<i>Paz na terra entre os monstros</i>	Contos	Record	-
	2010	<i>Como desaparecer completamente</i>	Romance	Rocco	-
	2011	<i>Dentes negros</i>	Romance	Rocco	-
	2013	<i>Terra de casas vazias</i>	Romance	Rocco	-

<b>AUTORA:</b>	ANTONIA PELLEGRINO				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1980	<b>IDADE EM 2007</b>	27	<i>Roteirista de cinema e de televisão</i>	
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	-	-	-	-	-
<b>PÓS 2007</b>	2014	<i>Cem ideias que deram em nada</i>	Romance/Crônica	Foz	-

<b>AUTOR:</b>	ANTONIO PRATA				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1977	<b>IDADE EM 2007</b>	30		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	2001	<i>Douglas e Outras Histórias</i>	Contos	Azougue	-
	2002	<i>Escola viva</i>	Crônicas memórias	DBA	-
	2003	<i>As Pernas da Tia Corália</i>	Contos	Objetiva	-
	2003	<i>Estive pensando</i>	Crônicas	Marco Zero	-
	2004	<i>O inferno atrás da pia</i>	Contos	Objetiva	-
	2005	<i>Cabras: Caderno de Viagem</i>	Crônicas de viagem	Hedra	-
<b>PÓS 2007</b>	2009	<i>Adulterado</i>	Crônicas	Moderna	-
	2010	<i>Meio intelectual, meio de esquerda</i>	Crônicas	Ed. 34	-
	2012	<i>Felizes quase sempre</i>	Infanto-juvenil	Ed. 34	-
	2013	<i>Nu, de botas</i>	Crônicas memórias	Cia. das Letras	-

<b>AUTOR:</b>	BERNARDO CARVALHO				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1960	<b>IDADE EM 2007</b>	47		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	1993	<i>Aberração</i>	Contos	Cia. das Letras	-
	1995	<i>Onze</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	1996	<i>Os Bêbados e os Sonâmbulos</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	1998	<i>Teatro</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	1999	<i>As iniciais</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2000	<i>Medo de Sade</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2002	<i>Nove noites</i>	Romance	Cia. das Letras	. Prêmio Portugal Telecom de Literatura.
	2003	<i>Mongólia</i>	Romance	Cia. das Letras	. Prêmio APCA. . Prêmio Jabuti.
2007	<i>O Sol se põe em São Paulo</i>	Romance	Cia. das Letras	-	
<b>PÓS 2007</b>	2009	<i>O filho da mãe</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2013	<i>Reprodução</i>	Romance	Cia. das Letras	-



<b>AUTORA:</b>	CECÍLIA GIANNETTI				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1979	<b>IDADE EM 2007</b>	28		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	2007	<i>Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi</i>	Romance	Ediouro/Agir	-
<b>PÓS 2007</b>	2014	<i>O réveillon de Max Richter</i>	Contos	Formas Breves	-

<b>AUTOR:</b>	CHICO MATTOSO				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1978	<b>IDADE EM 2007</b>	29		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	2003	<i>Parati para mim</i>	Contos coletivos	Planeta	-
	2005	<i>Cabras: Caderno de Viagem</i>	Crônicas de viagem	Hedra	-
	2007	<i>Longe de Ramiro</i>	Romance	Ed. 34	-
<b>PÓS 2007</b>	2011	<i>Nunca vai embora</i>	Romance	Cia. das Letras	-

<b>AUTOR:</b>	DANIEL GALERA				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1979	<b>IDADE EM 2007</b>	28		
<b>ATÉ 2007</b>	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
	2001	<i>Dentes guardados</i>	Contos	Livros do Mal	-
	2003 (2007)	<i>Até o dia em que o cão morreu</i>	Romance	Livros do Mal (Cia. das Letras)	-
	2006	<i>Mãos de cavalo</i>	Romance	Cia. das Letras	-
<b>PÓS 2007</b>	2008	<i>Cordilheira</i>	Romance	Cia. das Letras	. Prêmio Machado de Assis de Romance (Fundação Biblioteca Nacional). . Terceiro lugar no Prêmio Jabuti.
	2010	<i>Cachalote</i>	Quadrinhos	Cia. das Letras	-
	2012	<i>Barba ensopada de sangue</i>	Romance	Cia. das Letras	. Prêmio São Paulo de Literatura. . 3° lugar no Prêmio Jabuti.

<b>AUTOR:</b>	DANIEL PELLIZZARI				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1974	<b>IDADE EM 2007</b>	33		
<b>ATÉ 2007</b>	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
	1980	<i>Contos de Daniel</i>	Minicontos	Batman	-
	2001	<i>Ovelhas que voam se perdem no céu</i>	Contos	Livros do Mal	-
	2002	<i>O livro das cousas que acontecem</i>	Contos	Livros do Mal	-
	2005	<i>Dedo negro com unha</i>	Romance	DBA	-
<b>PÓS 2007</b>	2012	<i>Melhor seria nunca ter existido</i>	Minicontos	Ebook gratuito	-
	2013	<i>Digam a Satã que o recado foi entendido</i>	Romance	Cia. das Letras	. Eleito o melhor livro de 2013 pelos leitores do jornal gaúcho Zero Hora.

<b>AUTOR:</b>	JOÃO PAULO CUENCA				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1978	<b>IDADE EM 2007</b>	29		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORIA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	2002 (2013)	<i>Corpo presente</i>	Romance	Planeta (Cia. das Letras)	-
	2007	<i>O dia Mastroianni</i>	Romance	Agir	-
<b>PÓS 2007</b>	2010	<i>O único final feliz para uma história de amor é um acidente</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2012	<i>A Última Madrugada</i>	Crônicas	Leya	-
	2015	<i>Descobri que estava morto</i>	Romance	<i>No prelo</i>	-

<b>AUTOR:</b>	JOCA REINERS TERRON				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1968	<b>IDADE EM 2007</b>	39		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	1998	<i>Eletroencefalodrama</i>	Poesia	Ciência do Acidente	
	2001 (2011)	<i>Não há nada lá</i>	Romance	Ciência do Acidente (Cia. das Letras)	. Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira da Revista Cult de 2000.
	2002	<i>Animal anônimo</i>	Poesia	Ciência do Acidente	-
	2003	<i>Hotel Hell</i>	Contos	Livros do Mal	-
	2004	<i>Curva de Rio Sujo</i>	Romance	Planeta	-
	2006	<i>Sonho interrompido por guilhotina</i>	Contos	Casa da Palavra	-
<b>PÓS 2007</b>	2010	<i>Do fundo do poço se vê a lua</i>	Romance	Cia. das Letras	. Prêmio Machado de Assis de melhor romance (Fundação Biblioteca Nacional).
	2011	<i>Cedo ou tarde tudo morre</i>	Dramaturgia	(Encenada no projeto Nova Dramaturgia Brasileira - CCBB Brasília)	-
	2012	<i>Guia de ruas sem saída</i>	<i>Graphic Novel</i>	Selo editorial Edith	-
	2013	<i>A tristeza extraordinária do Leopardo-das-Neves</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2012/2013	<i>Bom Retiro 958 Metros</i>	Dramaturgia	(Encenado pelo Teatro de Vertigem)	-

<b>AUTOR:</b>	LOURENÇO MUTARELLI				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1964	<b>IDADE EM 2007</b>	43		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	2002 (2011)	<i>O cheiro do ralo</i>	Romance	Devir (Cia. das Letras)	-
	2004 (2009)	<i>O Natimorto</i>	Romance	DBA (Cia. das Letras)	-
	2004	<i>Jesus Kid</i>	Romance	Devir Editora	-
	2007	<i>O Teatro de Sombras</i>	Dramaturgia	Devir Editora	-
<b>PÓS 2007</b>	2008	<i>A Arte de Produzir</i> <i>Efeito Sem Causa</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2009	<i>Miguel e os Demônios</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2010	<i>Nada me faltará</i>	Romance	Cia. das Letras	-
<p>* Possui mais de 20 histórias em quadrinho ou livros ilustrados, publicadas desde 1991.</p> <p>* Premiações em HQs: 13 prêmios HQMIX, 02 prêmios Ângelo Agostini, 02 premiações Graúna pela Primeira Bienal Internacional de Quadrinhos e 01 prêmio Nova.</p>					

<b>AUTOR:</b>	LUIZ RUFFATO				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1961	<b>IDADE EM 2007</b>	46		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	1998	<i>Histórias de Remorsos e Rancores</i>	Contos	Boitempo	-
	2000	<i>(os sobreviventes)</i>	Contos	Boitempo	-
	2001 (2013)	<i>Eles eram muitos cavalos</i>	Romance	Boitempo (Cia. das Letras)	. Prêmio da APCA. . Menção Especial no Prêmio Casa de las Américas (Cuba). . Prêmio Machado de Assis (Fundação Biblioteca Nacional).
	2002	<i>As máscaras singulares</i>	Poesia	Boitempo	-
	2002	<i>Os ases de Cataguases (uma história dos primórdios do Modernismo)</i>	Ensaio	Fundação Francisca de Souza Peixoto	-
	2005	<i>Mamma, son tanto felice (Inferno Provisório: Volume I)</i>	Romance	Record	. Prêmio APCA.
	2005	<i>O mundo inimigo (Inferno Provisório: Volume II)</i>	Romance	Record	
	2006	<i>Vista parcial da noite (Inferno Provisório: Volume III)</i>	Romance	Record	-
	2007	<i>De mim já nem se lembra</i>	Romance	Moderna	-
<b>PÓS 2007</b>	2008	<i>O livro das impossibilidades (Inferno Provisório: Volume IV)</i>	Romance	Record	-
	2009	<i>Estive em Lisboa e lembrei de você</i>	Romance	Cia. das Letras	-

	2011	<i>Domingos sem Deus (Inferno Provisório: Volume V)</i>	Romance	Record	. Prêmio Casa de las Américas (Cuba).
	2011	<i>Paráguas verdes</i>	Poesia	Ateliê Acaia	-
	[2013?]	O amor encontrado	Poesia	Edição do autor	
	2014	<i>Flores Artificiais</i>	Romance	Cia. das Letras	-

<b>AUTOR:</b>	PAULO SCOTT				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1966	<b>IDADE EM 2007</b>	41		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	2001	<i>Histórias curtas para domesticar as paixões dos anjos e atenuar os sofrimentos dos monstros</i>	Poesia	Sulina	-
	2003 (2007)	<i>Ainda orangotango</i>	Contos	Livros do Mal (Record)	-
	2005	<i>Voláteis</i>	Romance	Objetiva	-
	2006	<i>A timidez do monstro</i>	Poesia	Objetiva	-
	2006	<i>Senhor escuridão</i>	Poesia	Record	-
	2006	<i>Crucial dois um</i>	Dramaturgia	-	.Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz
<b>PÓS 2007</b>	2011	<i>O monstro e o minotauro</i>	Poesia	Dulcinéia Catadora	-
	2011	<i>Habitante irreal</i>	Romance	Alfaguara	. Prêmio Machado de Assis (Fundação Biblioteca Nacional).
	2013	<i>Ithaca Road</i>	Romance	Cia. das Letras	-
	2014	<i>Mesmo sem dinheiro comprei um esqueite novo</i>	Poesia	Cia. das Letras	. Prêmio da APCA.



<b>AUTORA:</b>	REINALDO MORAES				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1950	<b>IDADE EM 2007</b>	57		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	1981 (2011)	<i>Tanto Faz</i>	Romance	Brasiliense (Cia. das Letras)	-
	1985 (2011)	<i>Abacaxi</i>	Romance	L&PM (Cia. das Letras)	-
	2003	<i>A órbita dos caracóis</i>	Infanto-juvenil	Cia. das Letras	-
	2005	<i>Umidade</i>	Contos	Cia. das Letras	-
	2007	<i>Barata!</i>	Infantil	Cia. das Letras	-
<b>PÓS 2007</b>	2009	<i>Pornopopéia</i>	Romance	Alfaguara	-
	2014	<i>O cheirinho do amor — Crônicas safadas</i>	Crônicas	Alfaguara	-

<b>AUTOR:</b>	SÉRGIO SANT'ANNA				
<b>ANO NASCIMENTO</b>	1941	<b>IDADE EM 2007</b>	66		
	<b>ANO</b>	<b>OBRAS INDIVIDUAIS PUBLICADAS</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>EDITORA</b>	<b>PRÊMIOS / INDICAÇÕES</b>
<b>ATÉ 2007</b>	1969	<i>Os sobreviventes</i>	Contos	Estória	-
	1973	<i>Notas de Manfredo Rangel, repórter</i>	Contos	Civilização Brasileira	-
	1975	<i>Confissões de Ralfo</i>	Romance	Civilização Brasileira	-
	1977	<i>Simulacros</i>	Romance	Civilização Brasileira	-
	1980	<i>Circo</i>	Poesia	Quilombo	-
	1981 (2009)	<i>Um romance de geração: teatro-ficção</i>	Romance-Teatro	Civilização Brasileira (Cia. das Letras)	-
	1982 (2014)	<i>O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro</i>	Contos	Ática (Cia. das Letras)	. Prêmio Jabuti.
	1984	<i>Junk-Box – Poema Máquina</i>	Poesia	Anima	-
	1987 (2005)	<i>A tragédia brasileira</i>	Romance-Teatro	Guanabara (Cia. das Letras)	-
	1986	<i>Amazona</i>	Romance	Nova Fronteira	. Prêmio Jabuti.
	1989	<i>A senhorita Simpson</i>	Contos	Cia. das Letras	-
1991	<i>Breve história do espírito</i>	Contos	Cia. das Letras	-	

	1994	<i>O monstro: três histórias de amor</i>	Contos	Cia. das Letras	-
	1997	<i>Um crime delicado</i>	Romance	Cia. das Letras	. Prêmio Jabuti.
	1997	<i>Contos e novelas reunidos</i>	Contos	Cia. das Letras	-
	2003	<i>O voo da madrugada</i>	Contos	Cia. das Letras	. Prêmio Portugal Telecom de Literatura. . Prêmio APCA. . Prêmio Jabuti.
	2007	<i>40 contos e 03 novelas (coletânea)</i>	Contos	Cia. das Letras	-
<b>PÓS 2007</b>	2011	<i>O livro de Praga - Narrativas de amor e arte</i>	Romance	Cia. das Letras	. Prêmio Clarice Lispector (Fundação Biblioteca Nacional). . Terceiro lugar no prêmio Jabuti, categoria contos e crônicas.
	2012	<i>Páginas sem glória</i>	Romance-conto	Cia. das Letras	-
	2014	<i>O homem-mulher</i>	Contos	Cia. das Letras	-

**APÊNDICE B : TRÁFEGO DE LEITURA DAS OBRAS PUBLICADAS PELA COLEÇÃO *AMORES EXPRESSOS*  
- REDE SOCIAL SKOOB (DIA 05 DE MAIO DE 2015) -**

OBRA	REDE SOCILA SKOOB									
	LERAM	LENDO	RELENDO	ABANDO NARAM	FAVORI TARAM	QUEREM LER	DESEJAM COMPRAR	TROCAM	PONTUAÇÃO	
01	Cordilheira	851	18	0	09	37	415	99	03	3,6 ★ 530 avaliações
		878 leitores								
02	Estive em Lisboa e lembrei de você	158	05	0	03	01	99	28	0	2,9 ★ 87 avaliações
		166 leitores								
03	O filho da mãe	228	05	0	8	08	162	35	01	3,8 ★ 147 avaliações
		241 leitores								
04	O único final feliz para uma história de amor é um acidente	220	05	0	02	08	218	72	04	3,1 ★ 132 avaliações
		227 leitores								
05	Do fundo do poço se vê a lua	68	08	0	02	02	135	42	0	3,8 ★ 40 avaliações
		78 leitores								
06	O livro de Praga - Narrativas de amor e arte	57	02	0	0	03	53	15	01	3,5 ★ 41 avaliações
		59 leitores								
07	Nunca vai embora	59	01	0	1	0	61	20	02	2,8 ★ 37 avaliações
		61 leitores								
08	Barreira	15	0	0	02	0	66	16	0	2,9 ★ 09 avaliações
		17 leitores								
09	Digam a Satã que o recado foi entendido	144	09	0	11	02	242	83	02	3,4 ★ 97 avaliações
		164 leitores								
10	Ithaca Road	35	01	0	0	0	69	22	0	2,6 ★ 19 avaliações
		36 leitores								

FONTE: PRÓPRIO AUTOR

## APÊNDICE C: MAPAS DA MOBILIDADE: CRONOTOPOS DAS VIAGENS REALIZADAS PELOS PERSONAGENS EM *AMORES EXPRESSOS*

### C.1. O cronotopos da mobilidade: um método para codificação dos deslocamentos

Em busca de uma estratégia de apreensão do fluxo, ou melhor, na investigação de uma forma que materialize a mobilidade, propomos um método de codificação que dê visibilidade para tais cronotopos das viagens representados nos romances. Sendo assim, antes de apresentarmos o cronotopos da mobilidade de cada um dos dezessete personagens viajantes constituintes da coleção *Amores Expressos*, faz-se importante explicitar o método e o modelo de codificação que desenvolvemos para apreender tais deslocamentos. Para cada viajante, fizemos a análise do “cronotopos da enunciação e do enunciado”, o que gerou o “cronotopos da história”.

No “cronotopos da enunciação e do enunciado” visamos materializar a relação entre narrador e posicionamento tempo-espacial (ABCD) das personagens narradas. Um resultado idealizado apareceria grafado da seguinte forma:  $A \cup^2_{\text{PersonagemX}} \rightarrow [A \cup^1] \wedge [B] \wedge [C] \wedge [D] \wedge [A \cup^2]$ . Lê-se: a zona A na temporalidade potencial dois, ou seja, em um momento pós-viagem onde se situa o narrador-personagem X, anuncia “→” os acontecimentos pretéritos que aconteceram na sua cotidianidade antes da viagem  $[A \cup^1]$ , no deslocamento até o destino  $[B^1]$ , no local de chegada [C], no trajeto de retorno para a casa [D] e, finalmente, aquilo que ocorreu quando voltou à cotidianidade  $[A \cup^2]$  e começou a escrever seu relato. Assim, neste modelo, temos, do lado esquerdo, o plano/cronotopos da enunciação (narrador e sua localização), enquanto, do lado direito, o do enunciado, ou seja, a sequência dos deslocamentos vivenciados por este personagem enquanto viajante, onde o colchete [ ] delimita as memórias das zonas por onde passou e o símbolo de “e” –  $\wedge$  – demonstra o concatenamento temporal destas faixas espaciais. Observamos que, neste modelo idealizado,  $A \cup^2$  ocupa duas posições, enquanto local da escrita/fala do relato e também dos acontecimentos relatados.

Vemos que a zona A é dividida em dois momentos: o da “pré-viagem” ( $A \cup^1$ ) e o da “pós-viagem” ( $A \cup^2$ ). Este modelo de codificação indica que o *topos* “A” gira/acondiciona/administra ( $\cup$ ) duas temporalidades potenciais (2) no plano narrativo, sendo

---

<sup>1</sup> Com o intuito de estabelecer limites de início e fim dos trajetos de deslocamento, tanto de ida (B) quanto de retorno (D), estipulamos que os terminais de embarque e desembarque constituem as tais fronteiras: tudo que acontece, por exemplo, em um aeroporto/rodoviária, seja no início ou no fim de uma jornada, faz parte da zona B/D.

a primeira anterior à partida ( $2^1$ ) e outra posterior, quando o viajante retorna à casa ( $2^2$ ). É o mesmo *topos* cotidiano, mas com *cronos* diferentes, um anterior e outro posterior ao deslocamento, o que demonstraria a visão idealizada de uma viagem circular, em que o viajante, em algum momento, consegue voltar para a sua casa e, a partir deste local, anuncia suas experiências na mobilidade.

Este modelo de representação das diferentes camadas temporais para um mesmo território de partida serve, também, para outras zonas. Por exemplo, Sheila (*Estive em Lisboa e lembrei de você*), em Rio Verde “C<sup>-3</sup>”, apresenta uma estrutura [C<sup>-3</sup>U3<sup>1,2</sup>], onde se vê que ela, no plano do potencial narrativo, deveria ir três vezes à tal cidade (U3), mas que somente as duas primeiras idas (<sup>1,2</sup>) aconteceram e estão representadas. Ou, em outro caso, é também o que vemos com Robert Bernard (*Barreira*), que teria três temporalidades previstas para Paris [AU3], seu local de residência cotidiana, mas que somente a segunda é expressa no romance [AU3<sup>2</sup>].

Robert é francês em viagem a trabalho na Turquia. Todavia, ele faz movimentos pendulares entre Paris e Istambul: ele vai e volta duas vezes à capital turca (CU2<sup>1,2</sup>). Para constituir esta percepção, a zona “A” de partida teve que ser fragmentada em três momentos: o AU3<sup>1</sup>, que antecede a sua primeira ida à Istambul (CU2<sup>1</sup>), o AU3<sup>2</sup>, que é quando ele retorna pela primeira vez à Paris, o que antecede seu segundo retorno à capital turca (CU2<sup>2</sup>); por fim, AU3<sup>3</sup> que remete a sua segunda volta à casa.

A partir do modelo idealizado supramencionado, de uma viagem circular cujo narrador é também o viajante que retorna para casa e escreve seu relato, podemos derivar os desvios mais recorrentes e que, por isso mesmo, exigem incrementos de codificação. Assim, temos alguns casos recursivos.

Primeiramente, nem sempre há a sobreposição entre o narrador e o personagem viajante. Algumas vezes, os deslocamentos de tais personagens são narrados em terceira pessoa e de um local indefinido (?<sub>3a.Pessoa</sub> →), outras vezes, mesmo que a narrativa seja em primeira pessoa, não sabemos onde o narrador-personagem se situa (?<sub>Anita</sub> →) e, nos casos mais elaborados, ocorre que a viagem de um personagem é narrada por um outro (A<sup>HND</sup><sub>Shunsuke</sub> →) ou que o personagem dê seu depoimento para alguém encarregado de nos transmiti-lo (?<sub>LR</sub> → C<sub>Serginho</sub> →).

A diferenciação entre personagem-narrador e personagem-narrado é algo que faz com que o modelo gráfico apresente dois cronotopos distintos: um do enunciado e outro da enunciação. Neste caso do romance *O único final feliz para uma história de amor é um*

*acidente*, quem narra a viajante polonesa Iulana é o morador de Tóquio e seu namorado (Shunsuke):  $A^{\text{HND}}_{\text{Shunsuke}} \rightarrow$ . Logo, se tradicionalmente informamos o nome do personagem-narrador abaixo das letras ABCD que indicam o seu local de enunciação ( $A_{\text{Shunsuke}}$ ), nestes casos de estrutura bipartida devemos também nomear esta zona de enunciação na parte superior ( $A^{\text{HND}}$ ) – para evitar nomes extensos, sempre que possível, utilizamos o código IATA<sup>2</sup> para indicar a cidade, neste caso, “HND” é Tóquio. E isto se faz necessário porque, neste caso, o que é “A” para o narrador se torna, no lado direito do enunciado, o “C” da personagem; em outros termos: se Tóquio é o cotidiano e o local de partida do *edokko* Shunsuke, para a romena Iulana a capital japonesa é sua zona de anti-cotidianidade e de chegada. Tóquio, então, é uma zona dupla, dependendo do personagem, e isso deve ser especificado com o código IATA no setor do narrador.

Todavia, a derivação mais significativa ocorre quando percebemos que o cronotopos dos viajantes não é linear e nem circular: a fórmula ABCD exige desmembramentos porque tais personagens “não param quietos”, e algumas vezes transformam o local de chegada em base para construir outros fluxos de deslocamento. Assim, Cléo (*Do fundo do poço se vê a Lua*) nos diz sobre sua ida para Alexandria ( $C^{+1}$  e  $C^{-1}$ ) bem como dos acontecimentos no trajeto do Cairo até lá ( $B^{-1}$ ) e de retorno à capital egípcia ( $D^{-1}$ ). Mas, do Cairo, ela também parte para o Balneário de Sharm El-Sheik, no Mar Vermelho:  $B^{+2}$ ,  $C^{+2}$ ,  $D^{+2\text{atéPoço}}$ . Então, vemos que, para além do cronotopos axial (ABCD) existem derivações para outros tempo-espaciais, posto que alguns viajantes não se conformam em ficar nos locais de chegada. Transitando por  $B^{+1}$ ,  $C^{+1}$ ,  $D^{+1}$  etc. Consequentemente, o C passa a ter múltiplas temporalidades de pré e pós-viagens secundárias e se torna, virtualmente, um  $A^{+1}$  (de local de chegada, se torna ponto de partida, “trampolim” para outras viagens).

No mais, mesmo quando os personagens possuem uma motivação direcionada para um destino específico, ele pode realizar desvios (programados ou imprevistos), pontuando com paradas seu caminho de deslocamento até o ponto C. Para ilustrar esta característica dos “descaminhos” e/ou “paradas” até o destino final, negativamos estes cronotopos. Por exemplo, Ruslan (*O filho da mãe*), para chegar à São Petersburgo, deve realizar um “desvio”, indo de Grózní até a Inguchétia ( $B^{-1}$ ) e lá se fixando temporariamente em um campo de refugiados ( $C^{-1}$ ). Já Narelle (*Ithaca Road*), chega à Sydney passando por Londres ( $C^{-2}$ ) e Dublin ( $C^{-1}$ ), tornando Auckland (A), sua cidade natal, um local periférico na narrativa.

<sup>2</sup> A *International Air Transport Association* possui uma codificação de três letras para cada aeroporto do mundo, estabelecendo um padrão aceito por todos os agentes que operam com a dinâmica das viagens. Por analogia, a sigla internacional do aeroporto acaba por se tornar o código para a cidade onde ele se localiza.

Enfim, se “C” é o local de chegada principal, ou seja, o território onde a narrativa se desenvolve, por seu turno, o viajante não necessariamente parte de sua cidade natal “A  $\cup$ 2<sup>1</sup>” diretamente para estas zonas, podendo fazer desvios “C<sup>-2</sup>”, “C<sup>-1</sup>” ou aproveitando-se desta territorialidade “C” fundamental para se movimentar em direção a outras, “C<sup>+2</sup>”, “C<sup>+1</sup>”, o que posterga ou protela o retorno para “A  $\cup$ 2<sup>2</sup>”. Como consequência, estas possibilidades de destinos “abaixo” ou “acima” daquele definido como principal faz surgir deslocamentos de ida e volta também negativos ou positivos: “B<sup>-1</sup>”, “D<sup>-1</sup>”, “B<sup>+1</sup>”, “D<sup>+1</sup>” etc. Logo, estes destinos e trajetos positivados e negativados informam o grau de distância de casa (A) e são classificados em relação à zona principal de chegada (C) onde se instala o personagem-viajante.

Em alguns momentos, o personagem-viajante se serve de sua localização atual para rememorar situações que ocorreram em outros tempo-espacos, ou seja, sua ação física reserva uma ação mental (citação/menção). Podemos ver que Anita (*Cordilheira*) aproveita do momento de inércia no avião, no deslocamento entre São Paulo e Buenos Aires, para relembrar de situações que ocorreram com ela em sua cidade e que motivaram a partida: [B  $\supset$  A  $\cup$ 2<sup>1</sup>]. Ou, posteriormente, quando em Cerro Bonete rememora momentos vividos por ela na capital argentina: [C<sup>+2</sup>  $\supset$  C]. O símbolo de contém “ $\supset$ ” indica que uma territorialidade comporta outra (i.e., informa uma “enunciação no enunciado”) e que ambas estão narradas em retrospecto [ ]. Obviamente, no lado esquerdo teríamos um passado mais próximo da enunciação, enquanto do lado direito ele seria mais distante. Por exemplo, [C<sup>+2</sup>  $\supset$  C] representa a seguinte fala: “Sentei numa pedra no cume do Cerro Bonete, e fiquei olhando para a paisagem sem fim, atônita [...]. *Por que Magnólia o empurra?*, perguntara Holden da plateia [na Feira do livro de Buenos Aires]. Respondi algo como [...]” (GALERA, 2008, p. 165) [inserção nossa, grifos do autor]. Do lado esquerdo [C<sup>+2</sup>], o pretérito imperfeito de *uma ação física*, já do lado direito [C], o mais-que-perfeito e o perfeito de *uma ação mental de rememoração*.

Mas, em outros momentos, é o tempo presente que serve para relembrar algo pretérito. Este é o caso da narrativa em terceira pessoa a respeito de Andrei (*O filho da mãe*): vivendo o agora de São Petersburgo, o narrador menciona suas lembranças, como o passado pré-viagem em Vladivostok e o trajeto de lá até a antiga Leningrado: C  $\supset$  [A  $\cup$ 2<sup>1</sup> + B] – chamamos a atenção para o “C” fora dos parênteses, indicando que o tempo presente do viajante em São Petersburgo contém estes dois tempo-espacos já pertencentes ao passado. Em alguns



momentos, estas recordações servem, também, para reflexões, em que o personagem “passa a limpo” e encontra sentido para acontecimentos anteriores que o levaram até ali.

Sendo assim, se a letra “solta” indica as ações físicas ocorrendo no tempo presente de uma territorialidade (i.e., *está acontecendo, acontece*), e os colchetes informam acontecimentos físicos pretéritos (i.e., *aconteceu, acontecia, acontecera...*), estipulamos as chaves como indicativos para projeções e idealizações futuras (i.e., *acontecerá, aconteceria, espero que aconteça, penso em ir para...*). Por exemplo, Andrei, no tempo presente de São Petersburgo, idealiza uma vida com Ruslan no Brasil:  $C \supset \{C^{+i}\}$ . Este destino idealizado, representado pelo “i” em potência, não se concretiza, pois ele é enviado pelo exército para Grózni,  $C^{+r}$ , em que o “r” demonstra o realizado.

No entanto, quando o narrador relata a viagem de um (outro) personagem, muitas das vezes ele faz suposições, instaurando o campo da dúvida. Shunsuke, sendo um namorado ciumento, supõe, representado pelo “s” em potência, histórias lascívia para Iulana em territorialidades por onde ela já passou:  $\{A \cup 2^{1,2S}\} \wedge \{C^{-2} \cup 2^{1,2S}\} \wedge \{C^{-1} \cup 2^{1,2S}\} \wedge \{C^{-?S}\}$ . O curioso, neste caso, é que ele faz conjecturas não somente para a vida pregressa, mas também para as viagens futuras de Iulana no caso dela retornar a tais locais – o que está representado pelos tempos 1 e 2 seguidos do “s” em potência.

Enfim, algumas zonas são palcos de acontecimentos, o que vale dizer que o personagem se envolve corporalmente com as ações físicas que lá se desenrolam e que nos são relatadas no presente ou no passado. Porém, estas zonas podem, *também*, se tornar pano de fundo, fazendo com que o palco dos acontecimentos seja transposto para as ações mentais do personagem (ou do narrador), seja a partir de memórias [ ] ou de projeções { } que mencionam outros tempos e espaços. Nestes casos, o “in situ” traz ou é substituído pelo “in mentione”, constituindo uma “enunciação no enunciado” que faz surgir profundidades/camadas cronotópicas de ações representadas pelo símbolo de “contém”:  $\supset$ .

Até o momento, falamos da codificação do “cronotopo da enunciação e do enunciado”. Todavia, como dissemos, há também o “cronotopo da história”. Este, nada mais é do que a organização daquele, ou seja, uma visualização de todas as zonas presente e ocultas na narrativa. Mantemos o uso dos colchetes e das chaves para indicar as temporalidades representadas, respectivamente, no passado e no futuro/suposições; por sua vez, os parênteses passam a indicar aqueles tempos e espaços ausentes, mas que poderiam existir potencialmente na narrativa e que complementaríamos o trajeto. Por exemplo, Renato Polidoro (*Nunca vai embora*) possui o seguinte cronotopo da história:  $C, [A \cup 2^1, C] (B, D, A \cup 2^2)$ . As ações em Havana ocorrem em dois tempos, tanto no presente “C” quanto no passado [C]; no passado

também está a história em São Paulo antes da partida [A $\cup$ 2<sup>1</sup>], mas “faltam”, ou melhor, existem enquanto potências narrativas, os trajetos de ida e de volta bem como o retorno à cotidiana paulista (B, D, A $\cup$ 2<sup>2</sup>).

Já para Robert (*Barreira*), eis o cronotopos da sua história: D $\cup$ 2<sup>1</sup> [A $\cup$  3<sup>2</sup>, C $\cup$ 2<sup>1,2</sup>] (A $\cup$ 3<sup>1,3</sup>, D $\cup$ 2<sup>2</sup>, B $\cup$ 2<sup>1,2</sup>). Percebe-se que a narrativa evidencia as duas vezes que esteve em Istambul [C $\cup$ 2<sup>1, 2</sup>] e o seu primeiro trajeto Istambul-Paris, D $\cup$ 2<sup>1</sup>, mas existiria a possibilidade, não realizada, de falar do segundo retorno (D $\cup$ 2<sup>2</sup>) bem como dos dois trajetos de ida, Paris-Istambul (B $\cup$ 2<sup>1,2</sup>). Também comentamos, acima, que temos o relato do primeiro retorno de Robert à sua cidade natal [A $\cup$  3<sup>2</sup>], mas nada é dito sobre sua primeira partida (A $\cup$  3<sup>1</sup>) e seu segundo retorno à casa (A $\cup$  3<sup>3</sup>).

O cronotopos da história é constituído levando em conta dois pilares: i. o local de nascimento do personagem, ou de partida quando a cidade natal não é mencionada; ii. a idealização do trajeto completo e circular do personagem a partir da mobilidade que ele apresenta na narrativa. Através da constituição desta circularidade desejada e que tem como início e fim a terra-natal do personagem, apresentamos tanto as zonas que estão presentes enquanto ação ou citação na narrativa bem como aquelas que estão ausentes e que representam um “vazio” de trajeto. Há, então, algo de platônico neste “cronotopos da história”, pois existe o modelo ideal inalcançável, no caso, uma viagem visível em sua totalidade, com todas as zonas possíveis sendo narradas. Mas, também, temos a teoria da física a respeito do movimento circular (uniforme ou variado), pois partimos do princípio que neste modelo idealizado o viajante sempre deseja e deve retornar para casa, de preferência ao seu local de nascimento.

Como sabemos, a visualização narrativa de todas as zonas possíveis bem como o retorno para a terra natal impõem dificuldades, afinal, a obra trabalha por omissões, já que não tem obrigação de oferecer a visibilidade plena das ações e descrições, enquanto, em termos sentimentais, nem sempre o local oficial da certidão de nascimento coincide com aquilo que chamamos de “lar”. No entanto, para constituir um modelo e uma codificação devemos partir de um princípio, e no nosso modelo ideal que serve de referência para os “desvios”, a narrativa deveria representar todas as zonas de viagem e o personagem deveria realizar um movimento circular de retorno à terra natal ou para o ponto de partida “mais distante” mencionado, considerado como sendo o “A $\cup$ 2<sup>1,2</sup>”. Isto explica, inclusive, porque este “A” sempre é elevado a potência de duas temporalidades: a de antes e pós-viagem, o “1” que inicia o movimento e o “2” que fecha o círculo.

E este princípio adotado acaba constituindo dubiedades de codificação quando trabalhamos com a análise de personagens que retornam para a sua terra-natal depois de anos vivendo em um território que, a princípio, seria o “C”. Neste caso de uma “literatura de viagem de retornados”, na coleção *Amores Expressos* encontramos o personagem Ibrahim, um sujeito deslocado: nascido em Istambul, com seis anos de idade migrou-se para o Brasil. Onde, então, começa a sua viagem: quando ele parte de Istambul para Porto Alegre ou quando ele sai do Brasil em direção à Turquia? Onde é seu ponto de partida: a capital turca ou a capital gaúcha? Se levarmos em consideração a narrativa, o enredo tem origem em sua partida de Porto Alegre em direção à Istambul; no entanto, se levarmos em conta a história pregressa do personagem, aquela que antecedeu o início do romance e que o desencadeou, então, sabemos que ele parte de Istambul para Porto Alegre. Enfim, ele é brasileiro ou turco?

Vemos que a narrativa embaça estas duas fronteiras, pois ao mesmo tempo que tal personagem nos é apresentado enquanto um turco, ela também o posiciona como alguém que não mais se identifica com sua terra de nascimento, tendo esquecido a língua materna em prol da portuguesa e, inclusive, “lendo” Istambul tendo como referência Porto Alegre.

Para nossa análise, tentamos manter esta dubiedade e, por isso, consideramos que Ibrahim possui dois lugares de partida e retorno. Logo, a zona “A” remete à Istambul, que é seu local de nascimento, mas ele possui duas temporalidades nesta terra: A $\cup$ 2<sup>1</sup>, que antecede o momento que ele, quando tinha seis anos, veio para o Brasil com seu pai, ainda na década de 1950; A $\cup$ 2<sup>2</sup> seria, por conseguinte, o momento presente da narrativa, das vivências de retornado que ele experimenta quando, em 2007, vai em busca de sua filha. Por outro lado, entendemos a zona C como sendo Porto Alegre, pois é onde chegou enquanto imigrante turco e é a partir de lá que a narrativa tem início. Depois de tantos anos, Porto Alegre é sua casa, por isso, quando ele volta para a Turquia, sua pretensão era de passar somente alguns dias e, na sequência, retornar ao Brasil (sabemos disso porque ele barganha a volta com Fátima, sugerindo que ficassem alguns dias em Paris depois desta temporada em Istambul). Por isso, para demonstrar esta temporalidade, o C $\cup$ 2<sup>1</sup> remete aos dias antes do embarque, ou seja, ocorre cinquenta anos após o A $\cup$ 2<sup>1</sup>, enquanto o C $\cup$ 2<sup>2</sup> potencialmente indica seu retorno para “casa”, ou seja, sucede o A $\cup$ 2<sup>2</sup>.

Ibrahim é um sujeito do inter-lugar, um estrangeiro hifenizado (turco-brasileiro), e esta dubiedade é representada pelo embaçamento das fronteiras entre as zonas de partida e de chegada: “A” também poderia ser Porto Alegre, já que ele se identifica com o Brasil que lhe acolheu. Consequentemente, “C” passaria a ser a capital turca, seu local de chegada. Esta dialética entre “A” e “C” nos obriga a constituir a temporalidade “pré-viagem” e “pós-”

viagem” para ambas; e se adotamos “A” como Istambul e “C” “como Porto Alegre isto se deve, meramente, porque tomamos como premissa a terra natal como ponto de partida e, assim, as mobilidades do personagem que antecedem o início da narrativa influenciam o desenrolar da trama.

Nesta categorização, os trajetos também são dúbios. Por isso, o D/B indica, simultaneamente, um retorno (D) à casa turca e um distanciamento (B) de casa brasileira. Conseqüentemente, B/D emularia o caminho inverso: o processo de afastamento (B) do lar em Istambul e a volta (D) ao lar porto-alegrense.

Tal modelo idealizado a partir das especificidades móveis de cada personagem acaba gerando, também, zonas possíveis mas não prováveis, como vemos com Ruslan (*O filho da mãe*): para sua volta à terra natal, invertemos o trajeto de ida para indicarmos que o deslocamento idealizado de retorno seria São Petersburgo – Campo de refugiado – Grózni, todavia, o segundo trecho não tem sentido prático: por que alguém passaria, de novo, pelo campo de refugiado para voltar para casa? O mais provável é que ele vá direto de São Petersburgo para Grózni ou que faça desvio em outras cidades. Mas, seria passando por este campo de refugiados que teríamos a idealização da circularidade completamente visível; e como nenhuma outra alternativa é indicada no romance, é esta que simulamos como sendo a potencial, ainda que saibamos que nem sempre o idealizado seja plausível.

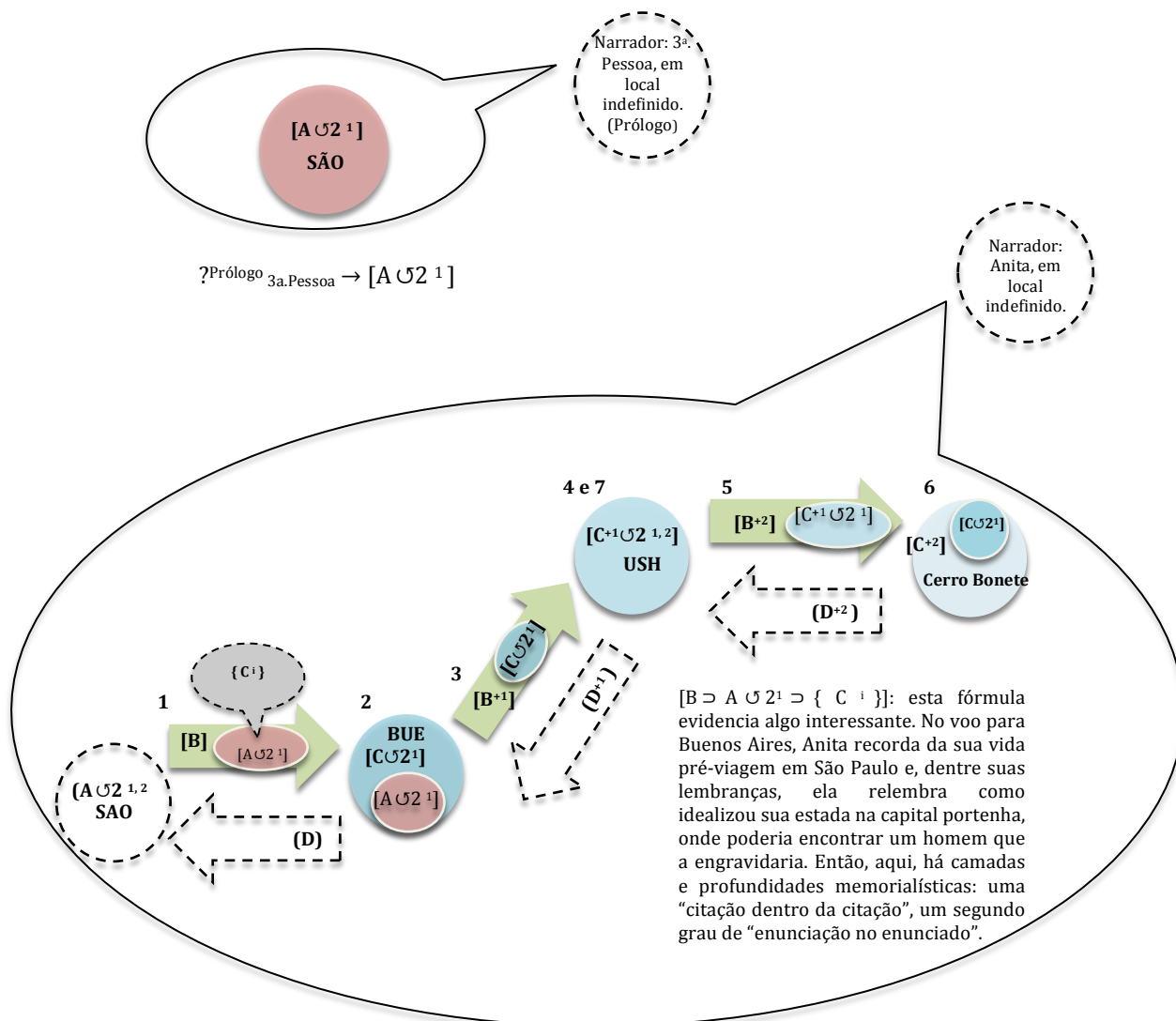
Logo, os parênteses no cronotopos da história demonstram trajetos potenciais dentro da narrativa, mas que não necessariamente precisariam ocorrer ou que nem mesmo possuem plausibilidade; e o único que não identificamos como potenciais são aqueles que participam do idealizável. Vejamos o caso de Andrei: como vimos, ele fantasia uma vida no Brasil  $\{C^{+li}\}$ , mas não tem sentido dizermos que está “faltando” os trajetos de ida e volta ( $B^{+li}$ ,  $D^{+li}$ ), pois estamos no universo das divagações. Por sua vez, como ele vai para Grózni [ $C^{+lr}$ ], faz sentido dizer que haveria potencial de ação narrativa para os deslocamentos de ida e volta ( $B^{+lr}$ ,  $D^{+lr}$ ).

Após tais explicações sobre o modelo de codificação para apreensão do deslocamento dos personagens, passamos à análise individual de cada um daqueles que repertoriamos nos dez romances que compõem a coleção *Amores Expressos*. Acreditamos que tais estruturas gráficas oferecerão um formato visível para o mapa dos deslocamentos realizados pelos personagens viajantes, todavia, para melhor compreensão do padrão adotado, apresentamos também o substituto cartográfico destas codificação, permitindo o cotejamento dos dois modelos.

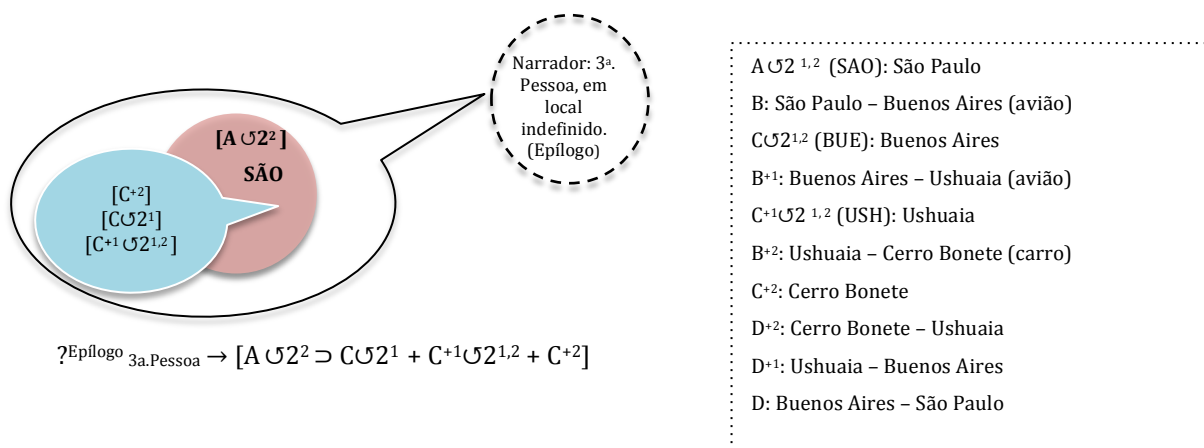
Neste modelo cartográfico alternativo, vemos de modo pictural aquilo que está codificado nos modelos acima explicados. Assim, temos o plano do enunciado, composto pelas ações físicas (trechos numerados e coloridos) e pelas ações mentais (enclaves sugeridos a partir de círculos e/ou balões sobrepostos à zona da ação física que serviu como local-base de citações). Os trechos ocultos mas possíveis para a narrativa estão em branco e tracejados. Por sua vez, todo este plano do enunciado é circundado pelo plano da enunciação, indicando quem narra e a partir de qual local (quando, obviamente, informado no romance).

A partir destas considerações metodológicas, seguem as análises dos dezessete personagens-viajantes da coleção *Amores Expressos* repertoriados.

1. Anita van der Goltz Vianna (Cordilheira):

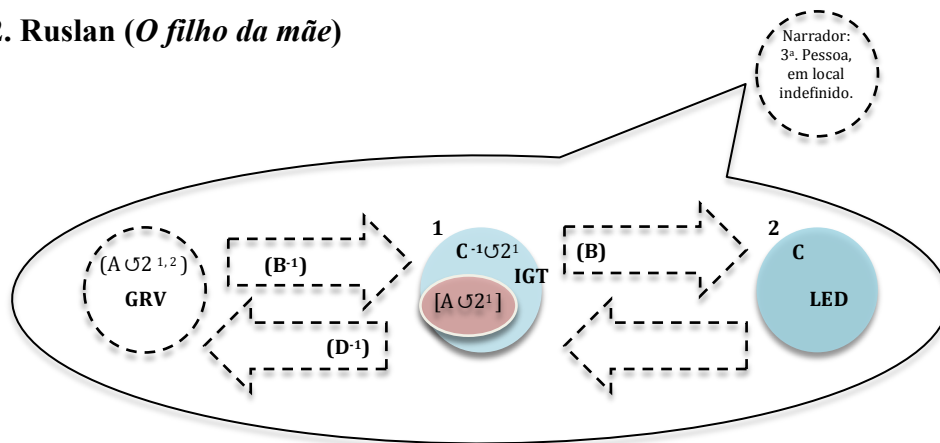


?Anita → [B ⊃ A ∪ 2^1 ⊃ { C^i }] ∧ [C ∪ 2^1 ⊃ A ∪ 2^1] ∧ [B^+ ⊃ C ∪ 2^1] ∧ [C^+ ∪ 2^1] ∧ [B^+ ⊃ C^+ ∪ 2^1] ∧ [C^+ ⊃ C ∪ 2^1] ∧ [C^+ ∪ 2^2]



Cronotopos da História (Anita) : [A ∪ 2^1, 2, B, C ∪ 2^1, B^1, C^1, B^2, C^2] (D^2, D^1, D, C ∪ 2^2)

**2. Ruslan (O filho da mãe)**

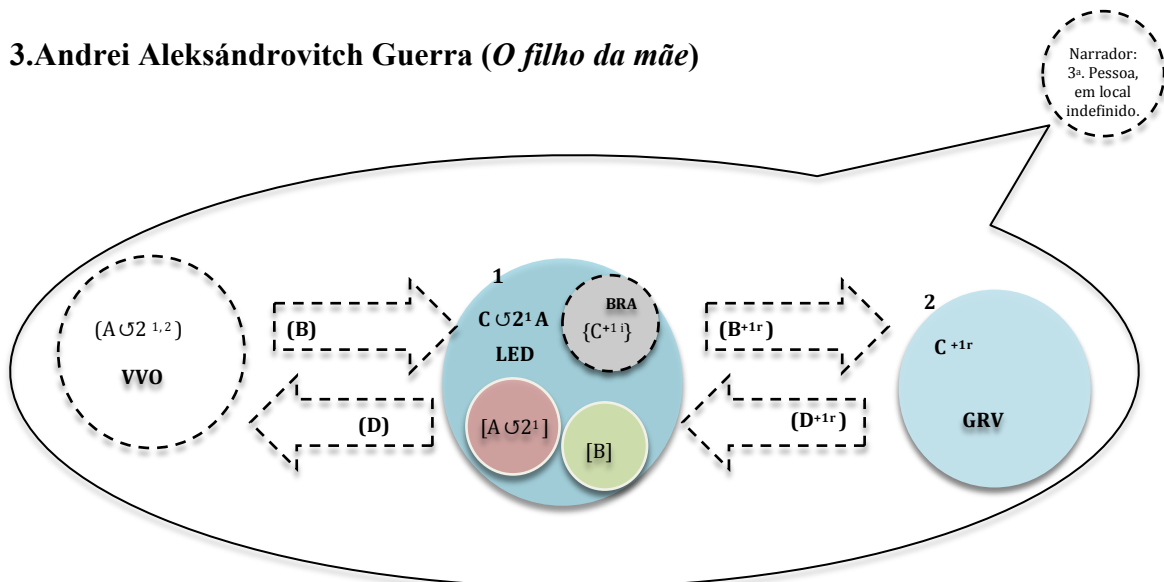


$$?_{3a. Pessoa} \rightarrow C^{-1}U2^1 \supset [A U2^1] \wedge C$$

- A U2 1,2 (GRV): Grózni
- B-1: Grózni – Campo refugiados na Inguchétia (carro)
- C-1U21,2 (IGT): Campo de refugiados Inguchétia
- B: Campo de refugiados Inguchétia – São Petersburgo
- C (LED): São Petersburgo
- D: São Petersburgo – Campo de refugiado Inguchétia
- D-1: São Petersburgo – Grózni

Cronotopos da História (Ruslan):  
 $C^{-1}U2^1, C [A U2^1] (B^{-1}, B, D, D^{-1}, C^{-1}U2^2, A U2^2)$

**3. Andrei Aleksándrovitch Guerra (O filho da mãe)**

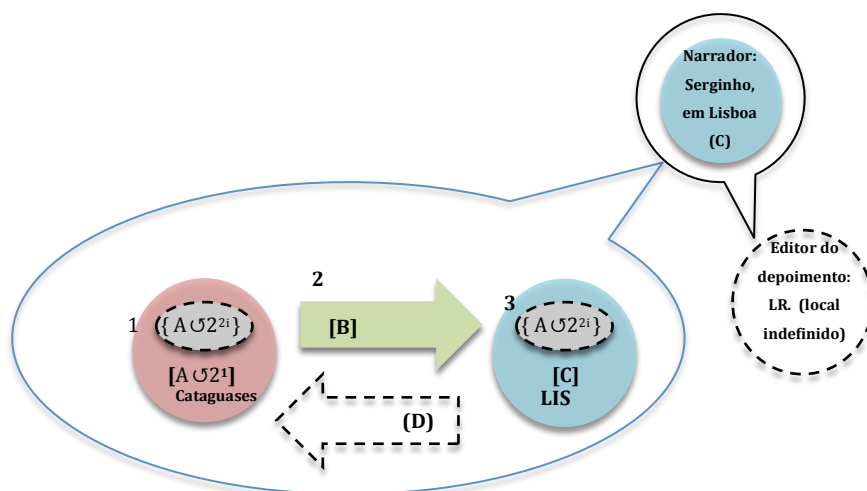


$$?_{3a. Pessoa} \rightarrow C U2^1 \supset [A U2^1 + B] \wedge C U2^1 \supset \{C^{+1}\} \wedge C^{+1r}$$

- A U2 1,2 (VVO): Vladivostok
- B: Vladivostok – São Petersburgo (trem)
- C U21,2 (LED): São Petersburgo
- C+1i (BRA): Brasil (não especifica cidade)
- B+1r (GRV): São Petersburgo – Grózni
- C+1r: Grózni e seus arredores
- D+1r: Grózni – São Petersburgo
- D: São Petersburgo – Vladivostok

Cronotopos da História (Andrei) :  
 $C U2^1, C^{+1r} [A U2^1, B] \{C^{+1}\} (B^{+1r}, D^{+1r}, D, C U2^2, A U2^2)$

#### 4. Sérgio de Souza Sampaio (*Estive em Lisboa e lembrei de você*)



$$?_{LR} \rightarrow C_{Serginho} \rightarrow [A \cup 2^1 \supset \{A \cup 2^{2i}\}] \wedge [B] \wedge [C \supset \{A \cup 2^{2i}\}]$$

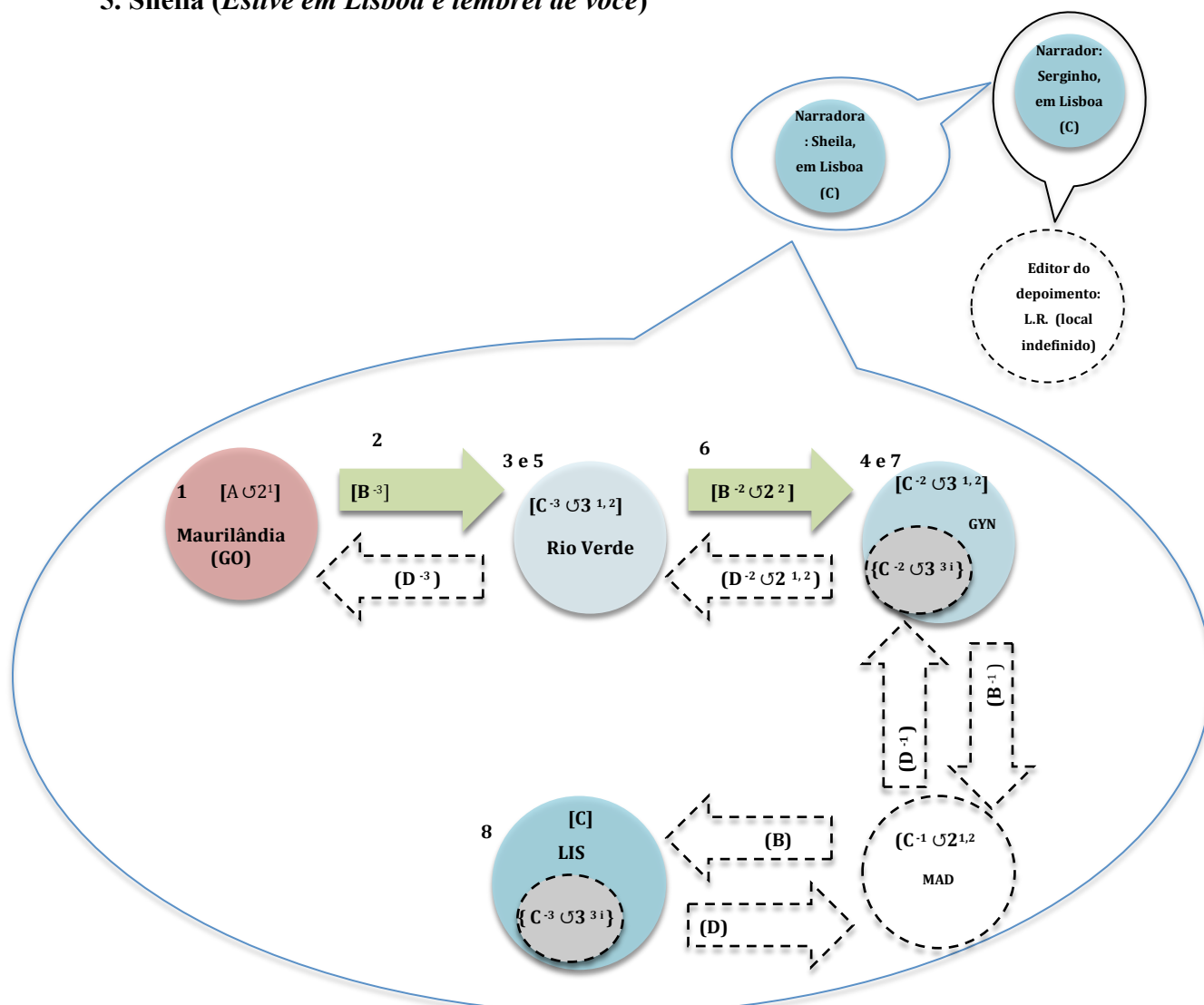
$A \cup 2^{1,2}$ : Cataguases
B: Cataguases – Rio (ônibus) – Lisboa (avião)
C (LIS): Lisboa
D: Lisboa – Rio – Cataguases

Cronotopos da História  
(Serginho):

$$[A \cup 2^1, B, C] \{A \cup 2^{2i}\} (D, A \cup 2^{2r})$$



### 5. Sheila (*Estive em Lisboa e lembrei de você*)



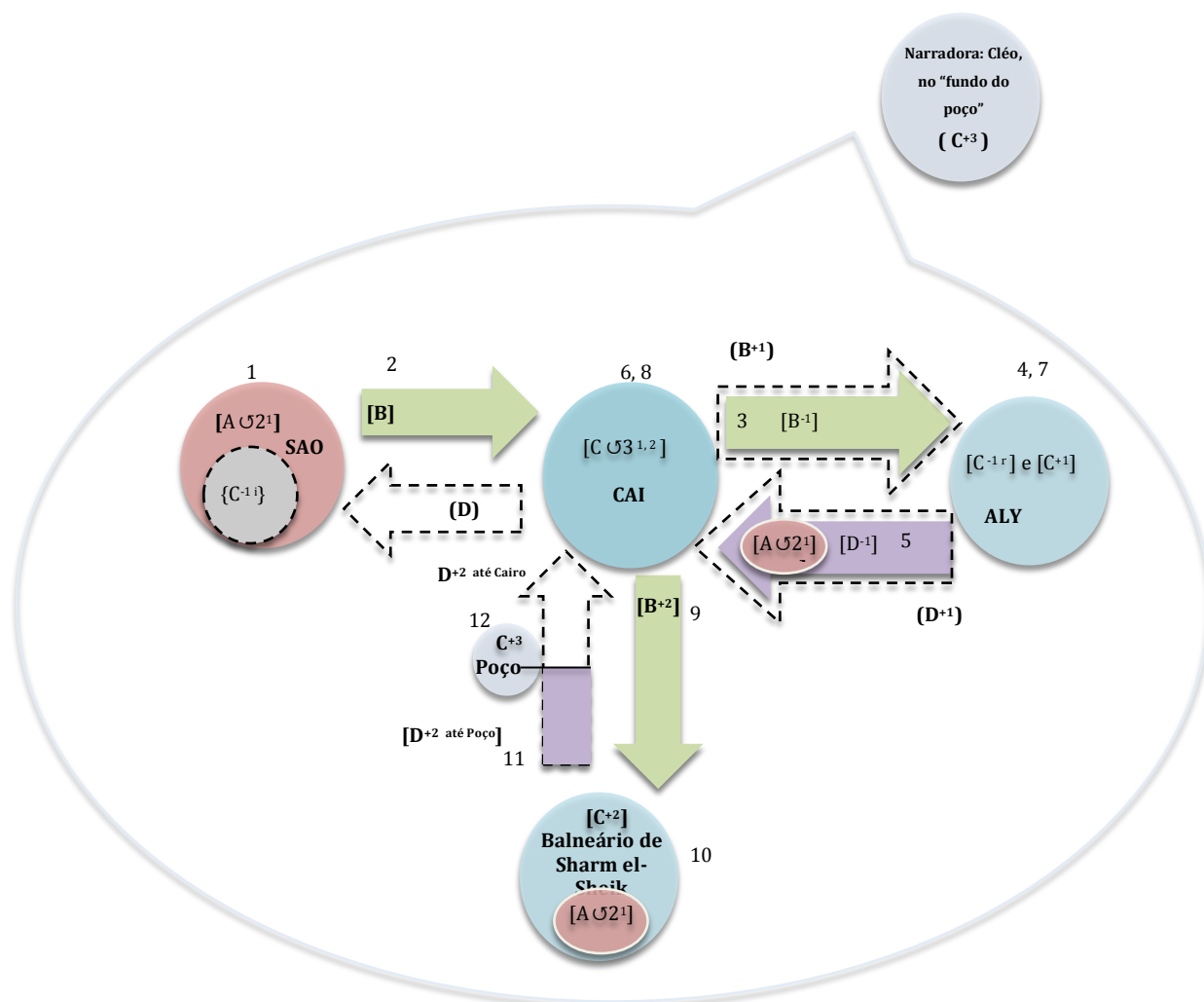
?<sub>LR</sub> → C<sub>Serginho</sub> → C<sub>Sheila</sub> → [A ∪ 2<sup>1</sup>] ∧ [B<sup>-3</sup>] ∧ [C<sup>-3</sup> ∪ 3<sup>1</sup>] ∧ [C<sup>-2</sup> ∪ 3<sup>1</sup>] ∧ [C<sup>-3</sup> ∪ 3<sup>2</sup>] ∧ [B<sup>-2</sup> ∪ 2<sup>2</sup>] ∧ [C<sup>-2</sup> ∪ 3<sup>2</sup> ⊃ {C<sup>-2</sup> ∪ 3<sup>3i</sup>}] ∧ [C ⊃ {C<sup>-3</sup> ∪ 3<sup>3i</sup>}]

- A ∪ 2<sup>1,2</sup>: Marilândia (GO)
- B<sup>-3</sup>: Marilândia (GO) – Rio Verde (GO)
- C<sup>-3</sup> ∪ 3<sup>1,2,3</sup>: Rio Verde (GO)
- B<sup>-2</sup> ∪ 2<sup>1,2</sup>: Rio Verde (GO) – Goiânia (carro e ônibus)
- C<sup>-2</sup> ∪ 3<sup>1,2,3</sup> (GYN): Goiânia
- B<sup>-1</sup>: Goiânia – Madrid
- C<sup>-1</sup> ∪ 2<sup>1,2</sup> (MAD): Madrid
- B: Madrid - Lisboa
- C (LIS): Lisboa
- D: Lisboa - Madrid
- D<sup>-1</sup>: Madrid - Goiânia
- D<sup>-2</sup> ∪ 2<sup>1,2</sup>: Goiânia - Rio Verde (GO)
- D<sup>-3</sup>: Rio Verde (GO) - Marilândia (GO)

Cronotopos da História (Sheila):

[A ∪ 2<sup>1</sup>, B<sup>-3</sup>, C<sup>-3</sup> ∪ 3<sup>1,2</sup>, C<sup>-2</sup> ∪ 3<sup>1,2</sup>, B<sup>-2</sup> ∪ 2<sup>2</sup>, C] {C<sup>-3</sup> ∪ 3<sup>3i</sup>, C<sup>-2</sup> ∪ 3<sup>3i</sup>}

(B<sup>-2</sup> ∪ 2<sup>1</sup>, B<sup>-1</sup>, C<sup>-1</sup> ∪ 2<sup>1,2</sup>, B, D, D<sup>-1</sup>, D<sup>-2</sup> ∪ 2<sup>1,2</sup>, C<sup>-3</sup> ∪ 3<sup>3i</sup>, C<sup>-2</sup> ∪ 3<sup>3i</sup>, D<sup>-3</sup>, A ∪ 2<sup>2</sup>)

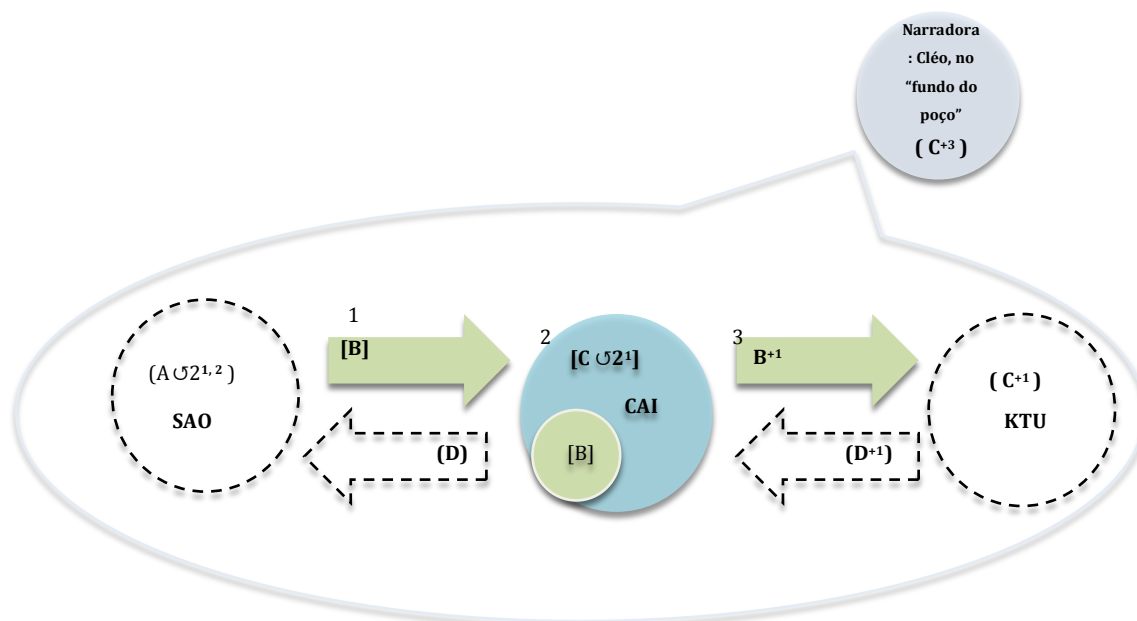
6. Cleo / Wilson (*Do fundo do poço se vê a Lua*)

$$C^{+3}_{\text{Cleo}} \rightarrow [A \cup 2^1 \supset [C^{-1}i]] \wedge [B] \wedge [B^{-1}] \wedge [C^{-1}r] \wedge [D^{-1} \supset A \cup 2^1] \wedge [C \cup 3^1] \wedge [C^{+1}] \wedge [C \cup 3^2] \wedge [B^{+2}] \wedge [C^{+2} \supset A \cup 2^1] \wedge [D^{+2} \text{ até poço}] \wedge C^{+3}$$

Cronotopos da História (Cleo) :  $[A \cup 2^1, B, B^{-1}, C^{-1}r, D^{-1}, C \cup 3^1, 2, C^{+1}, B^{+2}, C^{+2}, D^{+2} \text{ até Poço}] \{C^{-1}i\} C^{+3} [B^{+1}, D^{+1}, D^{+2} \text{ até Cairo}, C \cup 3^3, D, A \cup 2^2]$

- A  $\cup 2^{1,2}$  (SAO): São Paulo
- B: São Paulo – Cairo (avião)
- C  $\cup 3^{1,2,3}$  (CAI): Cairo
- B<sup>-1</sup> e B<sup>+1</sup>: Cairo – Alexandria (avião)
- C<sup>-1</sup> e C<sup>+1</sup> (ALY): Alexandria
- D<sup>-1</sup> e D<sup>+1</sup>: Alexandria – Cairo (trem)
- B<sup>+2</sup>: Cairo – Balneário de Sharm el-Sheik, no mar Vermelho em trajeto pelo deserto do Sinai (van)
- C<sup>+2</sup>: Balneário de Sharm el-Sheik
- D<sup>+2 até Poço</sup>: Balneário de Sharm el-Sheik – Poço no deserto do Sinai (van)
- C<sup>+3</sup>: Fundo do poço no deserto do Sinai
- D<sup>+2 até Cairo</sup>: Poço no deserto do Sinai – Cairo
- D: Cairo – São Paulo

## 7. William (*Do fundo do poço se vê a Lua*)



$$C^{+3}_{\text{Cléo}} \rightarrow [B] \wedge [C \cup 2^1 \supset B] \wedge B^{+1}$$

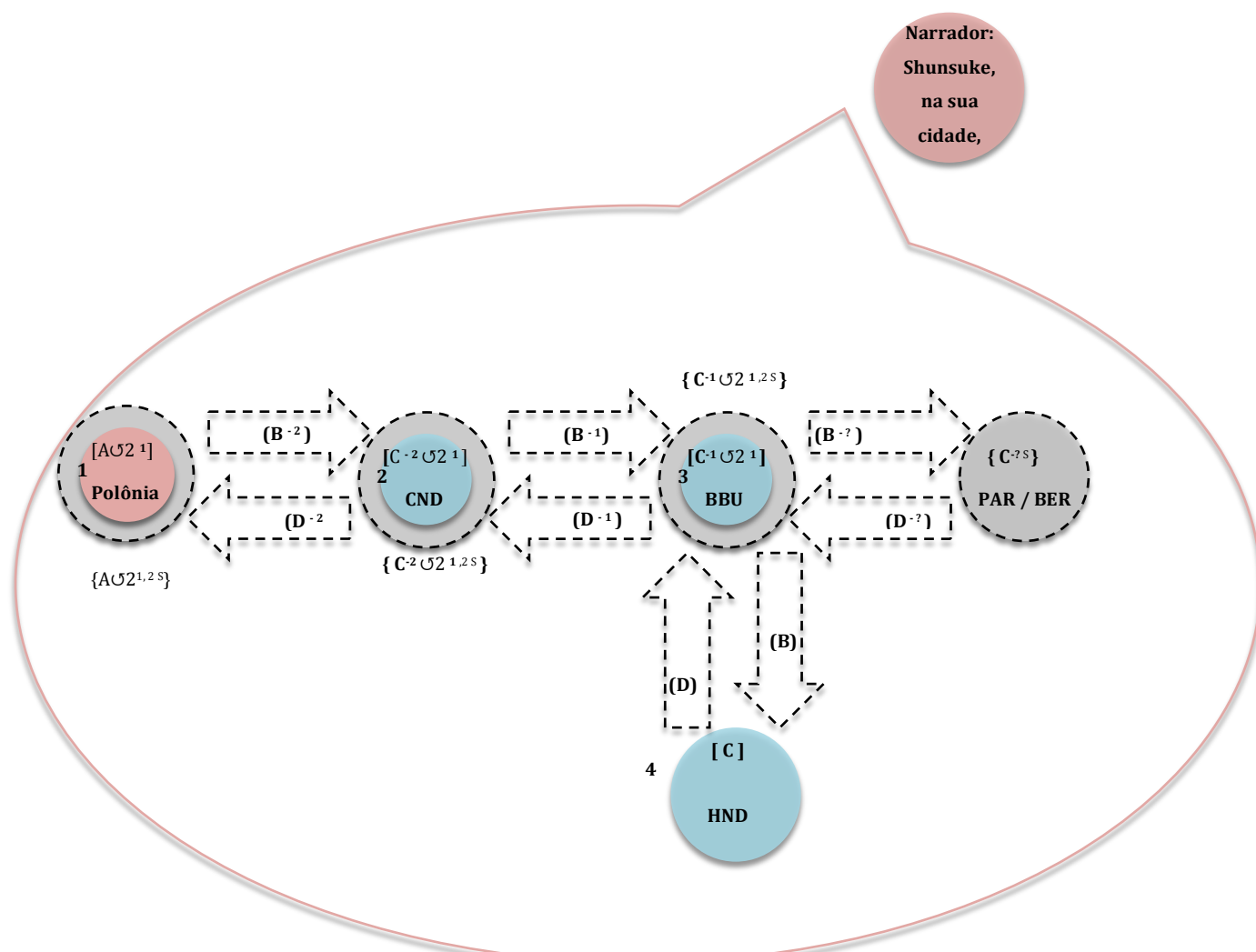
$A \cup 2^{1,2}$  (SAO): São Paulo  
 B: São Paulo – Cairo (avião)  
 $C \cup 2^{1,2}$  (CAI): Cairo  
 $B^{+1}$ : Cairo – Cartum (trem / ônibus)  
 $C^{+1}$  (KTU): Cartum (Sudão)  
 $D^{+1}$ : Cartum – Cairo  
 D: Cairo – São Paulo

Cronotopos da História (William) :

$[B, C \cup 2^1] B^{+1}$

$(A \cup 2^{1,2}, C^{+1}, D^{+1}, C \cup 2^2, D)$

## 8. Iulana Romiszowska (*O único final feliz para uma história de amor é um acidente*)



$$A_{HND}^{HND_{Shunsuke}} \rightarrow [A\cup 2^1] \wedge [C^2\cup 2^1] \wedge [C^1\cup 2^1] \wedge [C] \wedge \{A\cup 2^{1,2S}\} \wedge \{C^2\cup 2^{1,2S}\} \wedge \{C^1\cup 2^{1,2S}\} \wedge \{C^2S\}$$

Cronotopos da História (Iulana) :  $[A\cup 2^1, C^2\cup 2^1, C^1\cup 2^1, C] \{A\cup 2^{1,2S}, C^2\cup 2^{1,2S}, C^1\cup 2^{1,2S}, C^2S\}$   
 $(B^{-2}, B^{-1}, B, D, D^{-1}, D^{-2}, B^{-?}, D^{-?}, A\cup 2^{2r}, C^2\cup 2^{2r}, C^1\cup 2^{2r}, C^{?r})$

A∪2<sup>1,2</sup>: Polônia (cidade não especificada)

B<sup>-2</sup>: Polônia – Constança (Romênia)

C<sup>2</sup>∪2<sup>1,2</sup> (CND): Constança

B<sup>-1</sup>: Constança – Bucareste (Romênia)

C<sup>-1</sup>∪2<sup>1,2</sup> (BBU): Bucareste

B: Bucareste – Tóquio

C (HND): Tóquio\*\*

D: Tóquio – Bucareste

D<sup>-1</sup>: Bucareste – Constança

D<sup>-2</sup>: Constança – Polônia (cidade não definida)

B<sup>-?</sup>: Bucareste – Paris / Berlim

C<sup>-?</sup> (PAR/BER): Paris / Berlim\*

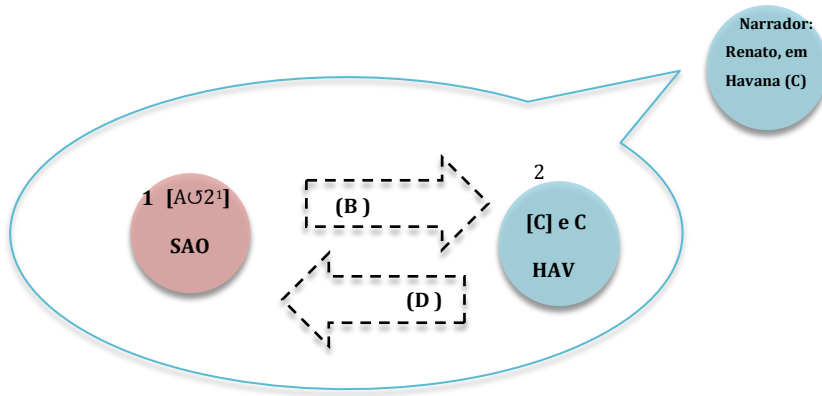
D<sup>-?</sup>: Paris / Berlim – Bucareste

\* O narrador comenta que Iulana viveu em Paris e em Berlim, antes de retornar para Bucareste e embarcar para Tóquio. Todavia, ele não especifica a ordem: em qual destas duas capitais ela morou primeiro? Não sabemos e nada de concreto é dito a respeito desta fase de sua vida. Por isso, estes dois territórios estão representados desta maneira dupla e com o ponto de interrogação indicando um período indefinido entre Bucareste [C<sup>-1</sup>∪2<sup>1</sup>] e Tóquio [C].

\*\* Para Iulana, Tóquio é "C"; no entanto, para o seu narrador, Shunsuke, Tóquio é "A".

\*\*\* As citações memorialísticas e idealizações futuras são ações mentais pertencentes aos sujeitos da ação física. Já a menção pela suposição separa o agente da ação física daquele da ação mental: neste caso, são duas consciências – uma que age enquanto uma outra supõe sobre ela. Assim, vemos que quando é uma autorreflexão do personagem, estas citações estão integradas (dentro) da zona onde ele se encontra e age físico-mentalmente. Mas, aqui, como é Shunsuke quem faz suposições sobre a vida progressa e futura de Iulana, a representação gráfica de suas citações é externa à zona que ele menciona: desta maneira, estabelecemos a distinção entre a ação / consciência de um personagem (as zonas coloridas) e as ações mentais de um terceiro sobre ele (zonas tracejadas e cinzas).

**9. Renato Polidoro (*Nunca vai embora*)**



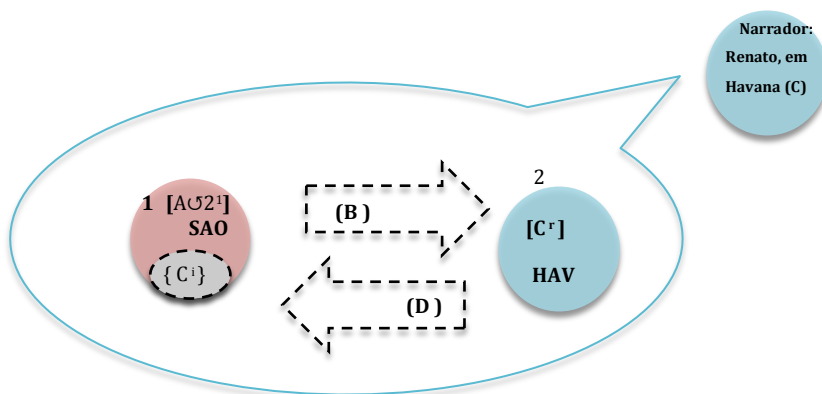
$$C_{\text{Renato}} \rightarrow [A \cup 2^1] \wedge [C] \wedge C$$

- A∪2<sup>1,2</sup> (SAO): São Paulo
- B: São Paulo – Havana
- C (HAV): Havana\*
- D: Havana – São Paulo
- \* Camila e Renato viajam juntos.

Cronotopos da História (Renato) :

$$[A \cup 2^1, C] C (B, D, A \cup 2^2)$$

**10. Camila (*Nunca vai embora*)**



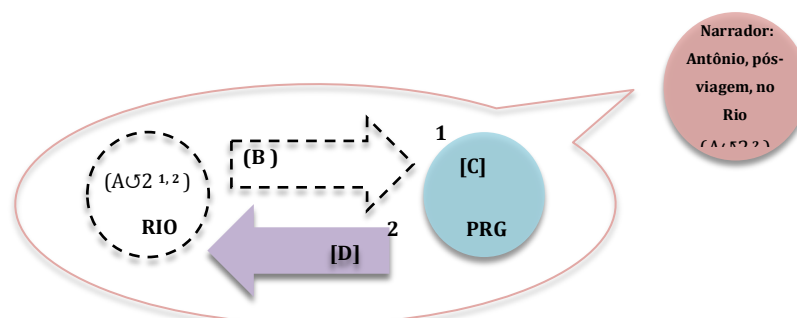
$$C_{\text{Renato}} \rightarrow [A \cup 2^1 \supset \{C^i\}] \wedge [C^r]$$

- A∪2<sup>1,2</sup> (SAO): São Paulo
- B: São Paulo – Havana
- C (HAV): Havana
- D: Havana – São Paulo

Cronotopos da História (Camila) :

$$[A \cup 2^1, C^r] \{C^i\} (B, D, A \cup 2^2)$$

### 11. Antônio Fernandes (*O livro de praga: narrativas de amor e arte*)



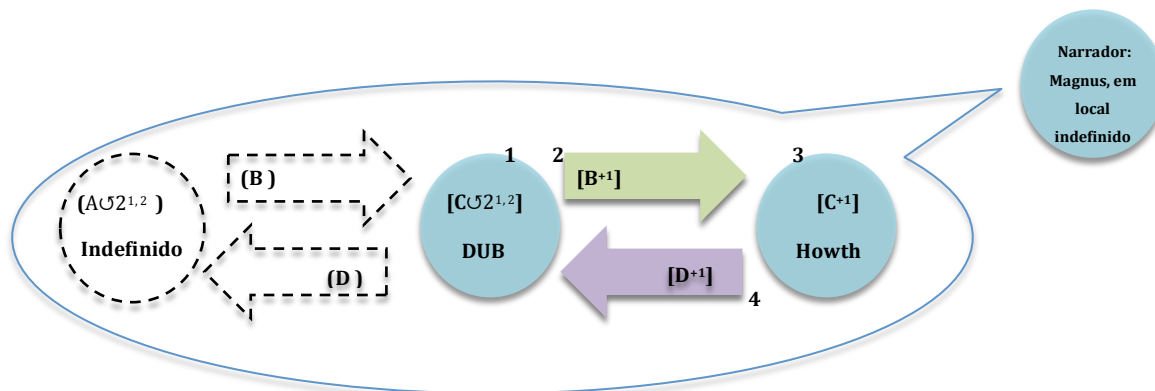
$$A\cup 2^2_{\text{Antônio}} \rightarrow [C] \wedge [D]$$

$A\cup 2^{1,2}$  (RIO): Rio de Janeiro  
 B: Rio de Janeiro - Praga  
 C (PRG): Praga  
 D: Praga - Rio de Janeiro

Cronotopos da História (Antônio) :

$[C, D] (A\cup 2^{1,2}, B)$

### 12. Magnus Factor (*Digam ao Satã que o recado foi entendido*)



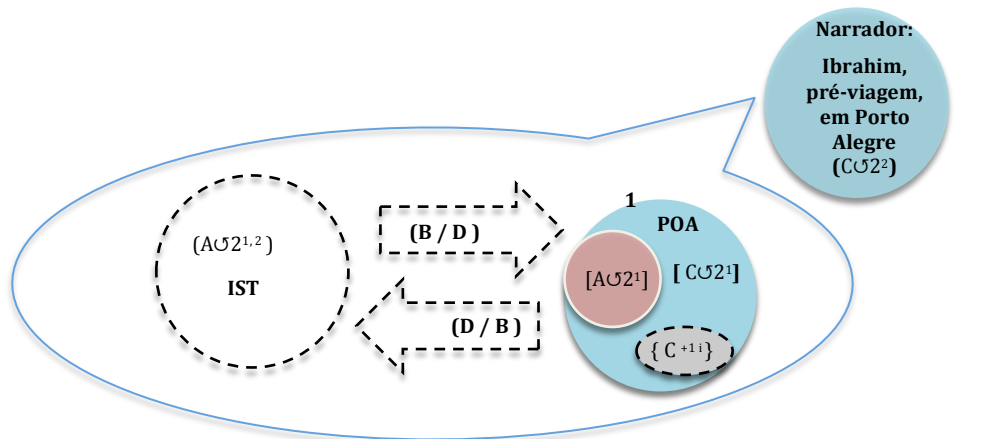
$$?_{\text{Magnus}} \rightarrow [C\cup 2^1] \wedge [B^{+1}] \wedge [C^{+1}] \wedge [D^{+1}] \wedge [C\cup 2^2]$$

$A\cup 2^{1,2}$  : Local indefinido  
 B: Local indefinido - Dublin  
 $C\cup 2^{1,2}$  (DUB): Dublin  
 $B^{+1}$ : Dublin - Howth  
 $C^{+1}$ : Howth  
 $D^{+1}$ : Howth - Dublin  
 D: Dublin - Local indefinido

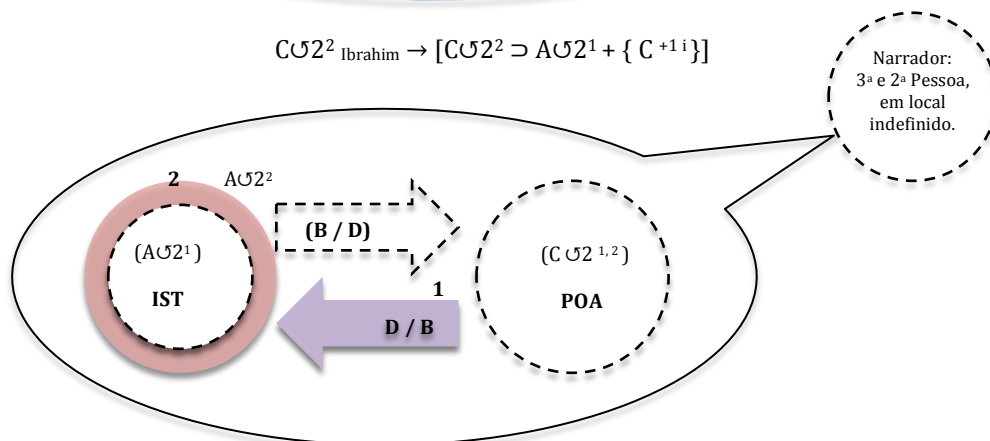
Cronotopos da História (Magnus Factor) :

$[C\cup 2^{1,2}, B^{+1}, C^{+1}, D^{+1}] (A\cup 2^{1,2}, B, D)$

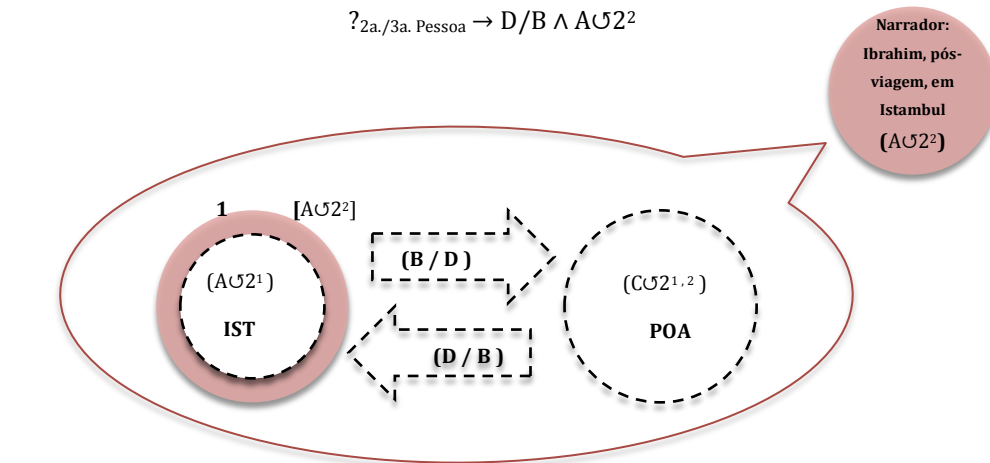
13. Ibrahim Erkaya (*Barreira*)



$$C\emptyset 2^2 \text{ Ibrahim} \rightarrow [C\emptyset 2^2 \supset A\emptyset 2^1 + \{C^{+1i}\}]$$



$$?_{2a./3a. \text{ Pessoa}} \rightarrow D/B \wedge A\emptyset 2^2$$



$$A\emptyset 2^2 \text{ Ibrahim} \rightarrow [A\emptyset 2^2]$$

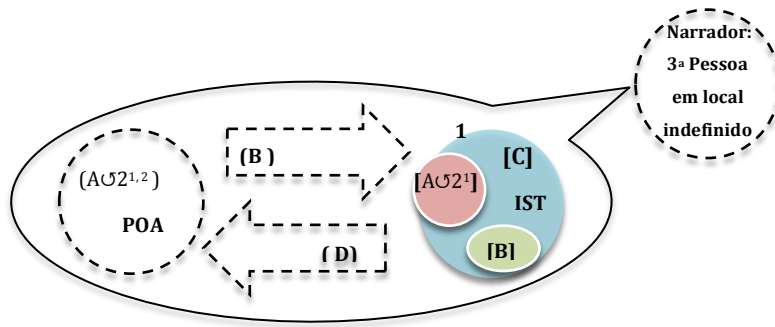
- A∅2<sup>1,2</sup> (IST): Istambul
- B/D: Istambul – Porto Alegre
- C∅2<sup>1,2</sup> (POA): Porto Alegre
- D/B: Porto Alegre – Istambul
- C<sup>+1</sup>: Paris

Cronotopos da História (Ibrahim) :

$$[C\emptyset 2^1, A\emptyset 2^{1,2}] \{C^{+1i}\} D/B, A\emptyset 2^2$$

$$(C\emptyset 2^2, B/D)$$

**14. Fátima Erkaya (*Barreira*)**



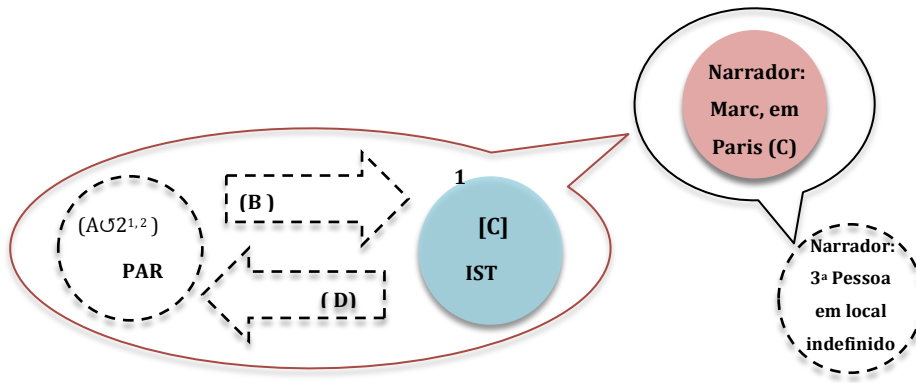
$$?_{3a. Pessoa} \rightarrow [C \supset A\cup 2^1 + B]$$

- A∪2<sup>1,2</sup> (POA): Porto Alegre
- B: Porto Alegre – Istambul
- C (IST): Istambul
- D: Istambul – Porto Alegre

Cronotopos da História (Fátima) :

$$[A\cup 2^1, B, C] (D, A\cup 2^2)$$

**15. Lucas Bernard (*Barreira*)**



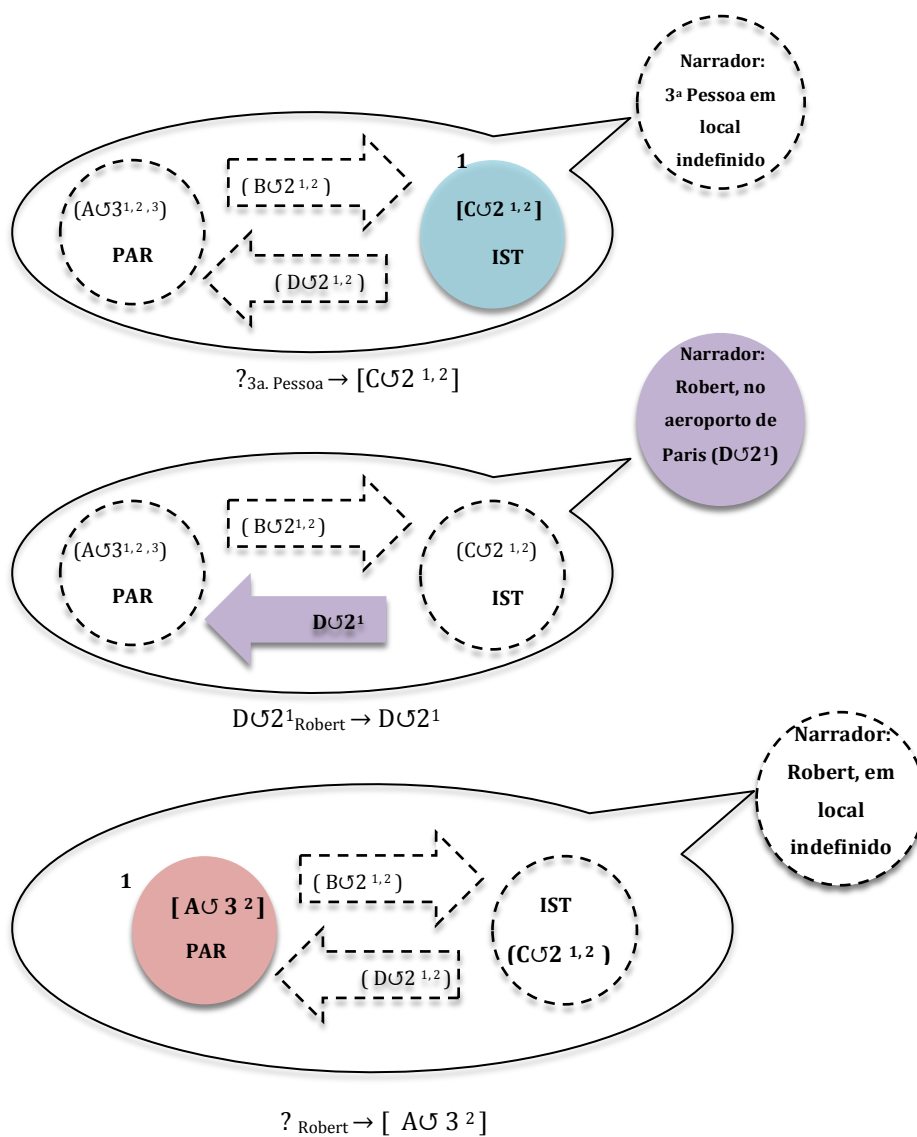
$$?_{3a. Pessoa} \rightarrow C_{Marc} \rightarrow [C]$$

- A∪2<sup>1,2</sup> (PAR): Paris
- B: Paris – Istambul
- C (IST): Istambul
- D: Istambul – Paris

Cronotopos da História (Antônio) :

$$[C] (B, D, A\cup 2^{1,2})$$



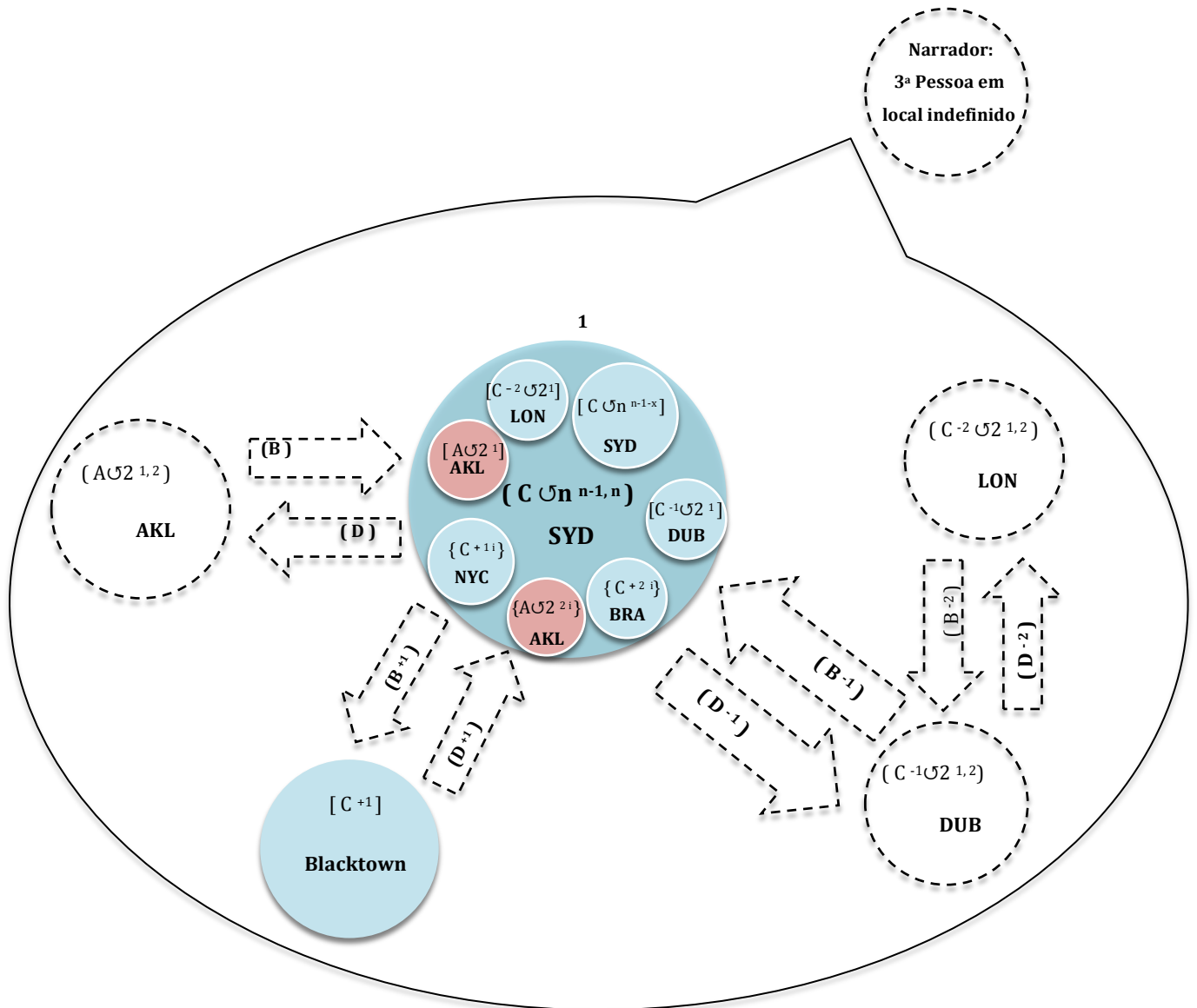
16. Robert Bernard (*Barreira*)

AÜ3<sup>1,2,3</sup> (PAR): Paris  
 BÜ2<sup>1,2</sup>: Paris – Istanbul  
 CÜ2<sup>1,2</sup> (IST): Istanbul  
 DÜ2<sup>1,2</sup>: Istanbul – Paris

Cronotopos da viagem (Robert):

[AÜ 3<sup>2</sup>, CÜ2<sup>1,2</sup>] DÜ2<sup>1</sup>  
 (AÜ 3<sup>1,3</sup>, DÜ2<sup>2</sup>, BÜ2<sup>1,2</sup>)

17. Narelle (*Ithaca Road*)



?3a. Pessoa → [C U n n-1 ⊃ C U n n-1-x + C^-2 U 2^1 + C^-1 U 2^1 + A U 2^1 + {C^+1 + A U 2^2 + C^+2 i}] ∧ [C^+1] ∧ [C U n n ⊃ {C^+2 i}]

- A U 2^1,2 (AKL): Auckland
- B: Auckland – Sydney
- D: Sydney - Auckland
- C^-2 U 2^1,2 (LON): Londres
- B^-2: Londres – Dublin
- D^-2: Dublin – Londres
- C^-1 U 2^1,2 (DUB): Dublin
- B^-1: Dublin – Sydney
- D^-1: Sydney - Dublin
- C U n n-1-x e C U n n-1,n (SYD): Sydney
- C^+1: Blacktown
- B^+1: Sydney – Blacktown
- D^+1: Blacktown – Sydney

Cronotopos da História (Narelle) :

$$[C U n n-1-x, n-1, n, C^-2 U 2^1, C^-1 U 2^1, A U 2^1, C^+1]$$

$$\{C^+1 + A U 2^2 + C^+2 i\}$$

$$(B, B^-2, B^-1, B^+1, D, D^-2, D^-1, D^+1, A U 2^2, C^-1 U 2^2, C^-2 U 2^2)$$

\* Em Sydney, Narelle relembra de outras viagens que realizou à capital australiana. Assim, ela é a única viajante que está revisitando uma territorialidade e tem memórias progressas desta zona. Todavia, não sabemos em qual momento, em qual das viagens anteriores, que ocorreu aquilo que ela recorda, só temos conhecimento que foi antes deste atual desembarque. Por isso, Sydney é representada a partir de três tempos: um memorialístico [C U n n-1-x], onde o “x” indica esta indefinição temporal, e dois como tempo da ação física (C U n n-1,n), onde C U n n-1 é o pré-viagem à Blacktown e C U n n é o pós.

**APÊNDICE D: MOTIVAÇÕES E DESFECHOS DAS VIAGENS DOS PERSONAGENS EM *AMORES EXPRESSOS***

VIAJANTE	DESTINO	MOTIVAÇÕES	DESFECHO
<b>Anita van der Goltz Vianna</b>	Buenos Aires (C <sup>0</sup> 2 <sup>1</sup> )	Profissionalmente, ela vai à bienal do livro de Buenos Aires, convidada pela sua editora portenha para lançar seu romance <i>Descripciones de la lluvia</i> . No plano pessoal, ela vê esta viagem como uma oportunidade para realizar seu sonho de se tornar mãe a partir de uma “produção independente”, encontrando um argentino com quem teria uma relação sexual e, posteriormente, retornando ao Brasil grávida e sem o conhecimento do parceiro.	Vai para Ushuaia com Holden, seu namorado portenho.
	Ushuaia (C <sup>+1</sup> 2 <sup>1</sup> )	Anita e Holden passam alguns dias de “lua de mel” na Terra do Fogo, aguardando a chegada de amigos para subirem juntos o Cerro Bonete.	Ida para Cerro Bonete
	Cerro Bonete (C <sup>+2</sup> )	Anita é levada por Holden para que seja realizado o ritual literário de sacrifício em que, no final, ela deveria matá-lo, supostamente interpretando Magnólia, a personagem de seu livro <i>Descripciones de la lluvia</i> .	Anita não cumpre sua parte no acordo: seu namorado se suicida, jogando-se da montanha, e ela, que estava grávida, começa a ter sangramentos.
	Ushuaia (C <sup>+1</sup> 2 <sup>2</sup> )	Após descida do Cerro Bonete, acompanhada dos amigos participantes do ritual, ela vai até o posto de saúde tratar o sangramento.	Sofre um aborto espontâneo. Retorna ao Brasil
	São Paulo (A 2 <sup>2</sup> )	Epílogo: Retorno para São Paulo.	Sem local para ficar, ela aceita se abrigar na casa de Danilo, seu ex-namorado que deseja reatar o relacionamento. No entanto, Anita recusa Danilo e sua situação fica em suspenso.
<b>Ruslan</b>	Campo de refugiados na Inguchétia (C <sup>-1</sup> 2 <sup>1</sup> )	Juntamente com sua avó, ele está fugindo da guerra na Chechênia.	Ida clandestina para São Petersburgo.
	São Petersburgo (C)	Sozinho após a morte da avó e com a descoberta de que ela havia chantageado um militar para levá-lo até São Petersburgo, Ruslan se vê “forçado” a seguir em frente: não tinha para quem voltar em Grózni e continuar clandestino no campo de refugiados não seria uma solução definitiva. Assim, ele aceita ir para São Petersburgo, ainda mais porque sua avó lhe havia dito que sua mãe estava viva e morando naquela cidade.	Vivendo clandestino e sem passaporte, ele ainda é ignorado pela sua mãe, que recusa reconhecê-lo como filho. No final, é morto pelo seu meio-irmão e confundido com um brasileiro.

<b>Andrei Aleksándrovitch Guerra</b>	São Petersburgo (C <sup>5</sup> 2 <sup>1</sup> )	Seu padrasto, querendo expulsá-lo de casa, faz seu alistamento no exército russo; e sua mãe não se opõe à decisão do marido. Sendo assim, ele é enviado para os serviços militares, tendo que servir em São Petersburgo.	Primeiramente, ele deserta do exército e vive um romance com Ruslan. Com a morte desse, ele se reapresenta aos militares e é enviado em missão de guerra à Tchetchênia.
	Grózni (C <sup>+1r</sup> )	Foi obrigado a ir para Grózni, seguindo ordem dos militares que lhe enviaram para a frente de guerra.	É morto por um outro recruta ao tentar defender uma família camponesa.
<b>Sérgio de Souza Sampaio</b>	Lisboa (C)	Ele relata os motivos que o levou a embarcar para Lisboa, principalmente porque estava desempregado, os pais mortos e, também, por pressão social, já que seus amigos começaram a lhe cobrar o cumprimento da sua promessa de partida. Seu intuito era de trabalhar e economizar; na sequência voltando ao Brasil rico e capaz de sustentar o filho, ao mesmo tempo em que esbanjaria e adquiriria status em sua cidade natal.	No final do relato, ele ainda está “preso” em Lisboa, pois seu passaporte foi confiscado por um agiota e ele não tem como reclamar a posse, já que não tem dinheiro para pagar o que deve e, por ser ilegal, não pode procurar a polícia.
<b>Sheila</b>	Rio Verde (C <sup>-3</sup> 3 <sup>1,2</sup> )	Fugindo da fome, estabelece-se, por decisão da mãe já que ela ainda era bebê, em uma fazenda da cidade.	Foge de casa para a capital do estado.
	Goiânia (C <sup>-2</sup> 3 <sup>1,2</sup> )	Primeiro, ela vai à Goiânia em uma viagem de escola. Posteriormente, fugindo de casa, e querendo melhorar de vida, ela se estabelece na capital goiana, trabalhando no comércio como atendente e estudando para se formar em pedagogia.	Desiste dos estudos, e ao ficar sabendo do recrutamento de mulheres para a Espanha, resolve emigrar para ganhar dinheiro e conquistar sua estabilidade financeira mais rapidamente.
	Madrid (C <sup>-1</sup> 2 <sup>1</sup> )	Nada é dito sobre sua passagem pela cidade.	Não sabemos em quais condições ela parte de Madrid pra Lisboa.
	Lisboa (C)	Prostitui-se nas ruas da cidade, e nutre o sonho de poder se tornar atendente em lojas de marca na capital portuguesa.	Estando ilegalmente na Europa, ela pede dinheiro para um agiota e, em troca, para garantir o pagamento da dívida, lhe dá seu passaporte. A partir deste momento, após conseguir o dinheiro, ela desaparece da vida de Serginho e da história, sem deixar vestígios.

<b>Cleo (Wilson)</b>	Alexandria (C <sup>-1r</sup> )	Identificando-se com a história de Cleópatra, e após a operação de redesignificação sexual, ela vê sua ida à terra da rainha como uma forma de concluir e legitimar sua sexualidade, colocando à prova a sua feminilidade.	Foi estuprada por um egípcio, enquanto visitava a Coluna de Pompeu. E, assim, esta foi sua primeira relação sexual após a operação.
	Cairo (C <sup>03</sup> <sup>1</sup> )	Ela não tinha interesse imediato de ficar no Cairo, simplesmente queria fugir do Egito após ter sido estuprada. Mas, uma vez na cidade, ela resolve dar uma segunda chance e, assim, acaba ficando vinte anos no país.	Viagem de “lua de mel” com Hosni, seu namorado egípcio.
	Alexandria (C <sup>+1</sup> )	Se, na primeira vez que vai a Alexandria, Cleo é uma desconhecida e perdida que fica em um hotel decadente, nesta segunda ida, ela vem acompanhada de seu amante e cafetão, ficando em um hotel luxuoso, já com o status de grande dançarina de <i>raqs sharqi</i> .	Com a reabertura da boate onde se apresentava, ela retorna ao Cairo para assumir seu posto de dançarina famosa.
	Cairo (C <sup>03</sup> <sup>2</sup> )	Retorno ao trabalho e à vida cotidiana.	Viagem à trabalho, para apresentar seu show em um balneário do mar Vermelho.
	Hotel em Balneário el-Sheik (C <sup>+2</sup> )	Ela e sua banda viajam para apresentar seu show em um hotel cinco estrelas, para um público seletivo de turistas e de famosos.	Término do show, retorno definitivo de suas memórias e a descoberta de Hosni a respeito da sua transexualidade.
	Poço no deserto do Sinai (C <sup>+3</sup> )	Seu namorado pede ao motorista da van para desviar do caminho que os levaria de volta ao Cairo e, assim, eles pegam uma rota secundária até o referido poço.	Após ser estuprada por todos da van, como vingança por ser transexual e ter omitido tal fato durante todos estes anos, Hosni a decapita e joga seu corpo dentro deste poço perdido no deserto.
<b>William</b>	Cairo (C <sup>05</sup> 2 <sup>1</sup> )	Ao receber um cartão postal da irmã, que ele pensava ser ainda seu irmão Wilson, William embarca para o Cairo, já que fazia vinte anos que não se viam e ele desconhecia seu paradeiro.	William descobre que Wilson agora é Cleo e estava desaparecida. Ele assassina Hosni e, vestido com as roupas femininas da irmã, foge da cidade.
	Cartum (C <sup>+1</sup> )	Fugindo, após ter vingado a irmã, ele embarca para Cartum, mas desconhecemos sua motivação por tal destino.	Não há desfecho, e ele simplesmente continua sua jornada, sendo nomeado de Cleópatra XIX pela irmã.

<b>Iulana Romiszowska</b>	Constança (C <sup>-2</sup> 52 <sup>1</sup> )	Nascida na Polônia, desconhecemos os motivos familiares que fizeram com que os pais mudassem, quando ainda era criança, para a Romênia.	Não informado.
	Bucareste (C <sup>-1</sup> 52 <sup>1</sup> )	Ela estuda na universidade de Bucareste, formando-se em história da arte.	Não é informado.
	Paris / Berlim (C <sup>+?</sup> )	Não é informado.	Não é informado.
	Tóquio (C)	Não sabemos suas motivações para estar no Japão, mas ela trabalha como garçonne até que começa a namorar Shunsuke, que passa a custear sua vida.	Morre em um acidente de trem tramado pelo pai de Shunsuke.
<b>Renato Polidoro</b>	Havana (C)	Ele viaja para acompanhar a namorada Camila e, ao mesmo tempo, para tirar férias das opressões paterna.	Camila desaparece e Renato continua em Havana, passando os dias no quarto alugado por ambos, escrevendo sua história e na expectativa de que ela reaparecesse.
<b>Camila</b>	Havana (C)	Camila viaja a trabalho, para gravar um documentário sobre a vida na capital cubana.	Após uma briga com Renato, desaparece sem deixar rastros, e ninguém mais a encontra ou sabe de seu paradeiro.
<b>Antônio Fernandes</b>	Praga (C)	A sua viagem tem como motivo a realização de uma pesquisa de campo (“garimpagem de experiências”) para, posteriormente, escrever um romance para um projeto literário.	Após experimentar várias situações tidas como sexualmente perversas pela sociedade e, ainda, ter se tornado suspeito em algumas mortes, ele é “convidado” a sair do país pelas autoridades locais.
	Praga-Rio de Janeiro (D)	Término da sua temporada na capital Tcheca e, concomitantemente, sua expulsão do país.	A história termina com o desembarque no aeroporto carioca. No entanto, pelo lançamento do livro, supomos que o personagem-narrador cumpriu, em termos, seu objetivo, pois não escreveu um romance como proposto pelo projeto mas, sim, contos que são relatos de sua própria experiência de viagem.

<b>Magnus Factor</b>	Dublin (C $\cup$ 2 <sup>1</sup> )	Ele é um viajante sem rumo, um aventureiro de passagem por Dublin e que se deixa levar e ficar, após conhecer a garçonete eslovena Stefanija.	Cansado da cidade grande, e desanimado com o rumo da sua vida, ele resolve passar alguns dias no litoral.
	Howth (C <sup>+1</sup> )	Seu intuito é de descansar de Dublin e tomar distância dos problemas pessoais, como o término do relacionamento com Stefanija.	Término de sua estada na cidade praiana.
	Dublin (C $\cup$ 2 <sup>2</sup> )	Retorno à vida cotidiana.	Desempregado, reata com a namorada que implora o retorno. E mesmo ela o tendo traído e estando grávida de um amigo recém-assassinado, Magnus a aceita de volta, apesar de terminar o romance dizendo que seus problemas estariam apenas começando.
<b>Ibrahim Erkaya</b>	Porto Alegre (C $\cup$ 2 <sup>1</sup> )	Quando criança, ele migra com o pai para o Brasil, cujo motivo não fica claro (posteriormente, já em Istambul, saberá que sua irmã e sua mãe foram mortas no acidente do Grande Bazar, e talvez seja isso que tenha feito seu pai sair da cidade).	Após insistência da filha, embarca para passar alguns dias em Istambul.
	Istambul (A $\cup$ 2 <sup>2</sup> )	Seria a primeira vez que ele retornaria à sua cidade natal, mas não por vontade própria, pelo contrário, só foi porque a filha insistiu para que ele a encontrasse lá, naquela cidade onde nasceu e que desde a infância nunca mais retornou.	Quando chega na cidade, descobre que Fátima estava desaparecida, e começa a suspeitar que ela havia morrido. Termina o romance ainda em Istambul, sem esclarecer o que faria na sequência.
<b>Fátima Erkaya</b>	Istambul (C)	Viaja para se reconectar com o passado familiar, querendo descobrir mais a respeito de sua origem e, aproveitando, para fotografar a cidade.	Ela se envolve com artistas performáticos que querem trabalhar o significado do incêndio do Grande Bazar e, assim, desaparece. Embora haja uma insinuação de que tenha morrido (assassinada? Sacrificio próprio em prol da arte?) nada é confirmado.

<b>Lucas Bernard</b>	Istambul (C)	Após ser convidado por um amigo, Lucas vai até a cidade para passar alguns dias, sem grandes pretensões e objetivos definidos (seria rever o pai que também estava na cidade?).	Envolve-se com o mesmo grupo que Fátima conheceu, e como artista acaba se interessando pelo significado do incêndio e das mortes no Grande Bazar.
	Paris (A $\cup$ 2 <sup>2</sup> )	Nada é dito sobre seu retorno, porém a narrativa aponta para esta volta à cidade natal.	Após as experiências em Istambul, ele se suicida, em uma atitude performática inspirada na história do Grande Bazar turco.
<b>Robert Bernard</b>	Istambul (C $\cup$ 2 <sup>1</sup> )	Viaja à trabalho, para escrever um guia de viagem sobre a cidade. Mas, é também a forma que ele tem para se distanciar dos problemas familiares: a separação da esposa e a falta de comunicação e entendimento com seu filho Lucas.	Sua esposa o telefona, avisando da morte de Lucas.
	Paris (A $\cup$ 3 <sup>2</sup> )	Robert vai ao velório e enterro do filho.	Retorna a Istambul.
	Istambul (C $\cup$ 2 <sup>2</sup> )	Buscando compreender o que levou seu filho a se matar pela arte, ele retorna à Istambul para conversar com Marc, amigo do filho e que o hospedou. Ele tenta encontrar os motivos que o conduziram até tal desfecho.	Sem conseguir compreender a situação, ele ainda se aproxima de Ibrahim para lhe indicar que sua filha também poderia estar morta. No final, continua na capital turca, e entra em um cinema para assistir um filme, deixando suspenso quais seriam os seus próximos passos.
<b>Narelle</b>	Sidney (C $\cup$ n <sup>n-1-x</sup> )	Cursar a faculdade.	Conhece o namorado Jörg, e após ser violentada por policiais, sai do país.
	Londres (C <sup>-2</sup> $\cup$ 2 <sup>1</sup> )	Aparentemente, é onde ela mora, sendo a sede de sua empresa que garimpa estampas para grandes marcas.	Ela é “convocada” pelo namorado.
	Dublin (C <sup>-1</sup> $\cup$ 2 <sup>1</sup> )	O namorado lhe convida para ir até a Irlanda, e depois ela descobre que seria para lhe pedir em noivado.	Ela é “convocada” pelo irmão.
	Sidney (C $\cup$ n <sup>n-1</sup> )	Com problemas financeiros, o irmão lhe pede para administrar por duas semanas seu restaurante, enquanto ele viajaria para tentar financiamentos.	Com o irmão desaparecido, ela se vê envolvida com as autoridades que pedem a falência do restaurante, tendo que lidar com problemas legais que não eram dela.



	Blacktown (C <sup>+1</sup> )	Com Anna, uma jovem com problemas mentais, ela passa uma noite em tal cidade, sendo que elas experimentam um relacionamento sexual lésbico.	Retorno à Sidney.
	Sidney (C <sup>5n</sup> )	Acabar de resolver os problemas da falência da empresa do irmão.	Ao descobrir que seu irmão a estava usando para fins ilícitos, ela resolve desobedecer as autoridades australianas, que lhe impediam de deixar o país, e termina o romance insinuando que viajaria para encontrar seu namorado no Brasil, o que indica que ela aceitaria o seu pedido de casamento. Provavelmente, por desobedecer ordens judiciais, nunca mais poderia retornar à Austrália, país que tantas vezes visitou.

FONTE: PRÓPRIO AUTOR.