

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Letícia Myrrha

**Figurações de uma narradora-viajante:
estudo de *Caderno Afegão e Vai, Brasil*, de Alexandra Lucas Coelho**

Belo Horizonte, 2023

Letícia Myrrha de Paula e Silva Neves

FIGURAÇÕES DE UMA NARRADORA-VIAJANTE:

estudo de *Caderno Afegão e Vai, Brasil*, de Alexandra Lucas Coelho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcio de Vasconcellos Serelle

Área de Concentração: Interações midiáticas

Linha de pesquisa: Mediação, imagens e narrativas

Belo Horizonte,

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M998f Myrrha, Leticia
Figurações de uma narradora-viajante: estudo de *Caderno Afegão e Vai, Brasil*, de Alexandra Lucas Coelho / Leticia Myrrha de Paula e Silva Neves. Belo Horizonte, 2023.

173 f.

Orientador: Marcio de Vasconcellos Serelle
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

1. Coelho, Alexandra Lucas, 1967- - *Caderno Afegão* - Crítica e interpretação. 2. Coelho, Alexandra Lucas, 1967- - *Vai, Brasil* - Crítica e interpretação. 3. Jornalista - Viagens. 4. Escritos de viajantes. 5. Afeganes - Descrições e viagens. 6. Brasil - Descrições e viagens. 7. Análise do discurso narrativo. 8. Comunicação intercultural. I. Serelle, Marcio de Vasconcellos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

CDU: 910.4

Letícia Myrrha de Paula e Silva Neves

**FIGURAÇÕES DE UMA NARRADORA-VIAJANTE:
estudo de *Caderno Afegão e Vai, Brasil*, de Alexandra Lucas Coelho**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Comunicação Social.

Márcio de Vasconcellos Serelle (Orientador)

Mozahir Salomão Bruck (Banca Examinadora)

Monica Martinez (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2023.

Para Paula Sorrana e Marceu.

AGRADECIMENTOS

Na viagem, é preciso que a narradora-viajante retorne para contar o que viu, o que aprendeu, para relatar o movimento interno e expansivo que a experiência lhe trouxe. Esta dissertação retrata, também, o meu “retorno para a casa”, meu reencontro com a Universidade, com o mundo da pesquisa acadêmica, com outras culturas, e principalmente, o reencontro com o que há de mais familiar em mim, os meus sonhos. Quando me via mergulhada nos meus estudos, o tempo era outro, o mundo era, de novo, um lugar de infinitas possibilidades.

Certamente não foi uma viagem solitária. Por isso, meus agradecimentos à escritora Alexandra Lucas Coelho, pelo riquíssimo material de pesquisa que *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil* proporcionaram.

Obrigada ao Edu, minha mãe, Leoni e aos meus filhos, Lis e Pedro, pelo apoio, amor e ajuda, que tornaram o meu mestrado um sonho possível.

Às queridas Carol, Tamara e Fernanda, pelo *colo de amiga*.

Às colegas do mestrado Eliene e Renata pelo apoio e trajetória compartilhados.

À turminha boa das Letras, Rita, Majô, Dênia, Glaucimara e Professora Márcia.

Aos meus tios Lila e Evando, agora estrelas distantes, por iluminarem as belezas dos caminhos da Pesquisa.

E obrigada, ainda, ao meu orientador, Marcio Serelle, pela calma e gentileza ao me guiar por essa viagem de muita transformação e sem volta, que é o Mestrado Acadêmico.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo identificar os modos como a figura da narradora-viajante se apresenta em *Caderno Afegão* (2009) e *Vai, Brasil* (2013), relatos de viagem da escritora e jornalista portuguesa Alexandra Lucas Coelho. A ideia foi compreender, a partir da análise narrativa dessas obras, a constituição de uma narradora-viajante, cuja subjetividade se delinea a partir de função de jornalista e dos encontros culturais no Afeganistão e no Brasil. As figurações das narradoras foram problematizadas a partir de quatro categorias de análise: os elementos que sugerem distância ou proximidade da narradora em relação ao país narrado; a mediação que narradora opera entre diferentes culturas, a partir de elementos de contrastes entre as culturas narradas e a sua cultura de origem; a forma como a voz enunciativa descreve a si mesma, ou seja, os atributos da narradora que se encontram mais destacados no encontro com o Brasil e com o Afeganistão; por último, de que modo aspectos específicos da atividade jornalística são definidores da maneira como a narradora circula, interage e descreve os espaços. A partir disso, foi possível identificar que a narradora adotou, em *Caderno Afegão*, uma identidade feminina e ocidental, enquanto o Afeganistão foi retratado como um lugar isolado, no fim do mundo. No Brasil, a narradora assumiu uma voz predominantemente portuguesa e europeia, sendo o país descrito como abundante, criativo, alegre, desigual, ainda profundamente impactado pelo passado colonial. Além da análise das obras, diversas entrevistas que Alexandra Lucas Coelho concedeu a importantes veículos de comunicação brasileiros e portugueses foram utilizadas para problematizarmos as questões centrais trazidas pelo gênero relato de viagens, como a interculturalidade, representações culturais, visibilidade, estereótipos, identidade, diferenças, colonialismo, comunicação intercultural, a perspectiva de mediação entre modos de vida e os inúmeros deslocamentos que a viagem opera, espaciais, temporais, simbólicos, da linguagem, culturais, sociais, psíquicos ou identitários. As correlações entre as identidades narrativas das obras e as experiências relatadas pela autora nas entrevistas, trouxeram indícios de aproximações, nas narrativas não ficcionais, entre a voz que habita o universo ficcional e a identidade real do autor.

Palavras-chave: Relato de viagem. Identidade narrativa. Interculturalidade. Colonialismo. Deslocamentos.

ABSTRACT

This research intends to identify how the figure of the journalist traveller-narrator is presented in *Caderno Afegão* (2009) and *Vai, Brasil* (2013), non-fictional travel narratives published by Alexandra Lucas Coelho, a Portuguese journalist and author. The main idea was to understand, while analyzing these narratives, the impact of cultural encounters in Afghanistan and Brazil through the voice of the traveller-narrator. To do that, four categories of analysis were chosen to question the narrators' figurations: the elements that suggest distance or proximity of the narrator concerning the country narrated; the mediation that the narrator operates between different cultures, based on aspects of contrasts between the culture experimented and his/her own culture of origin; how the narrative voice describes itself, in other words, the attributes of the narrator that are highlighted in the encounter with Brazil and Afghanistan; finally, the way specific aspects of journalistic activity define how the narrator circulates, interacts and describes spaces. From this, it was possible to identify that the narrator adopted, in *Caderno Afegão*, a feminine and western identity, while Afghanistan was portrayed as an isolated place, at the edge of the world. In Brazil, the narrator took on a predominantly Portuguese and European voice. The country was described as abundant, creative, happy, and unequal, while still being deeply impacted by the colonial past. In addition to the analysis of *Caderno Afegão* and *Vai, Brasil*, several interviews granted by Alexandra Lucas Coelho to important Brazilian and Portuguese newspapers were used to shed light on the central issues brought by the travel narrative genre: interculturality, cultural representations, visibility, stereotypes, identity, colonialism, intercultural communication, and the perspective of mediation between ways of life. Also, the countless displacements that the travel operates, spatially, temporarily, symbolically, culturally, socially, or of identity. The narrator's identities and the experiences reported by the author in the interviews showed to be intertwined. It was also possible to capture adherences between the author's real identity and the voices that inhabit the fictional universe of narrative.

Keywords: Travel narrative. Narrative voice. Identity. Interculturality. Colonialism. Displacement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
1. O GÊNERO NARRATIVA DE VIAGENS	14
1.1 A Viagem e seus deslocamentos	23
1.2 Reflexões sobre a viagem e a narrativa	27
1.3 O relato de viagens e as relações entre culturas	30
1.4 Representações culturais e estereótipos	34
1.5 Mediações culturais	40
1.6 Deslocamentos identitários.....	48
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR.....	54
2.1. Paisagens internas de um narrador itinerante	63
2.2 Aderência autor-narrador.....	75
2.3 Discussões sobre o real e o ficcional	83
3. OS NARRADORES DE CADERNO AFEGÃO E VAI, BRASIL.....	90
3.1. Caderno Afegão: entre o relato pessoal e a reportagem.....	92
3.1.2 <i>Uma narradora mulher, em uma aldeia de homens, no fim do mundo</i>	104
3.2. <i>Vai, Brasil: fragmentos de uma crônica de viagens</i>	124
3.2.1 <i>Brasil: um espelho que se quebra diante da Europa</i>	134
3.2.2 <i>Uma alegria saída da tristeza</i>	150
4. CONCLUSÃO	159
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
5.1. Artigos jornalísticos	171
5.2. Entrevistas no Youtube	173

INTRODUÇÃO

Esta dissertação analisa, narrativamente, as obras *Caderno Afegão* (2009) e *Vai, Brasil* (2013), relatos de viagem produzidos pela escritora e jornalista portuguesa Alexandra Lucas Coelho. Busca-se apreender a constituição de um narrador jornalista, cuja subjetividade se delinea a partir dos encontros culturais que ele experimenta. A ideia principal é responder de que forma diferentes contextos culturais, no caso o Afeganistão e o Brasil, impactam nas identidades narrativas construídas pelas narradoras-viajantes de Alexandra Lucas Coelho.

Nessa perspectiva, foi possível observar que, quando em países distintos, a maneira como a narradora se apresenta, suas características e até mesmo a distância que ela se coloca das culturas narradas são alteradas. Além disso, as figuras do narratário, a quem a voz fala na narrativa, e as referências que a narradora assume, ou seja, o lugar de onde ela fala, também se modificam. São bastante distintas as imagens, criadas em *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil*, para descrever as culturas afegã e brasileira. O Afeganistão é descrito como um lugar isolado, no fim do mundo. O Brasil, por sua vez, é recriado a partir de imagens que reforçam o passado colonial, a desigualdade social e a miscigenação. No Afeganistão, a narradora assume uma identidade predominantemente feminina e ocidental, enquanto fala a um narratário que compartilha de valores ocidentais. No Brasil, a voz da narradora é essencialmente portuguesa-europeia, enquanto a cultura brasileira é traduzida para um narratário europeu. E apesar de a questão do feminino ter sido pouco tensionada pelas experiências no Brasil, é preciso esclarecer que, a título de simplificação, o termo feminino “narradora” foi adotado no título e nas análises que fizemos tanto de *Caderno Afegão* quanto de *Vai, Brasil*. Decidiu-se fazer uso do substantivo masculino “narrador” sempre que nos referimos, de forma geral, à voz de enunciação da narrativa, da forma como o termo é utilizado nos estudos da Teoria Literária.

Alexandra Lucas Coelho nasceu em Lisboa, no ano de 1967. Foi repórter, correspondente internacional do Jornal *O Público* e produziu cinco relatos de viagem, que narram suas experiências em diversos países do mundo, incluindo Brasil, México, Afeganistão e Israel: *Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso* (2019), *Vai Brasil* (2013), *Viva México* (2010), *Caderno Afegão* (2009) e *Oriente Próximo* (2007). Escreveu ainda *Tahrir!* (2011), livro-reportagem sobre a revolução no Egito. Por sua obra *Cinco Voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso*, recebeu, em 2020, o Grande Prêmio de Literatura de

Viagens Maria Ondina Braga. Coelho é também autora do relato de viagem ficcional *E a noite roda* (2012), que venceu o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, em 2012. Além das obras já citadas, a autora escreveu mais três romances: *O Meu Amante de Domingo* (2014), *Deus-dará* (2016) e *Nossa Alegria Chegou* (2018). Seu último livro, *Líbano, labirinto* (2021), que reúne relatos de viagem e reportagens publicadas no jornal português *Público*, foi o vencedor do prêmio Oceanos de Literatura do ano de 2022.

A primeira obra a ser estudada neste trabalho, *Caderno Afegão*, resulta de uma viagem de quase dois meses que Alexandra Lucas Coelho empreendeu ao país do Oriente Médio, como repórter do jornal *Público* e da *Rádio RDP- Antena I*. No percurso, a autora narra as experiências em Cabul, capital do país, e em diversos outros lugares no interior do Afeganistão, como Herat, Jalalabad, Kandahar, Mazar-i-Sharif, Band-e-Amir. Um mapa, que se encontra na página final do livro, demarca a jornada empreendida pela escritora entre os dias 31 de maio e 29 de junho de 2008. Os relatos são organizados seguindo uma ordem cronológica, o que aproxima a obra de um diário pessoal de viagem. Em *Vai, Brasil*, segundo relato de viagem em análise, a experiência da escritora portuguesa é mais prolongada, já que ela viveu por três anos na cidade do Rio de Janeiro. Um mapa mostra, em destaque, Amazonas, Pará, Maranhão, Brasília, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul, lugares por onde ela passou como repórter e viajante. No livro, os acontecimentos são descritos de forma mais fragmentada e não seguem, necessariamente, uma ordem cronológica. Vale destacar que, são frequentemente demarcadas, na narrativa, as questões que nos remetem ao passado colonial que une Brasil e Portugal. Essas duas obras foram selecionadas exatamente por apresentarem experiências distintas da autora, em dois locais geográfica e culturalmente distantes. Essas diferenças foram essenciais para pensarmos na distância que a figura da narradora se coloca dos países narrados, bem como nas distintas imagens criadas pela narradora para descrever a si mesma e para representar as culturas afegã e brasileira. Além da análise das obras de Alexandra Lucas Coelho, diversas entrevistas que a autora concedeu a importantes veículos de comunicação brasileiros e portugueses foram utilizadas para problematizarmos o gênero relato de viagens.

Este trabalho encontra-se dividido em três partes. No capítulo 1, são abordadas as questões gerais relativas ao relato de viagens, em especial a dificuldade de delimitá-lo, já que ele contém aproximações com a reportagem e, ao mesmo tempo, com formas mais literárias de escrita, sendo considerado, por alguns autores, como um produto do Jornalismo Literário. Apresenta-se como um relato de subjetividade expressiva, por vezes memorialístico, do mesmo

modo que pode se construir a partir de um texto objetivo e direto, sendo abordado por Edvaldo Pereira Lima (1993) como um subtipo do livro-reportagem. Esse tipo de narrativa aproxima-se, ainda, do relato etnográfico, na medida em que convoca técnicas semelhantes na captação e interpretação do entorno, como nos diz Candice Vidal e Souza (2010). No primeiro capítulo, a viagem é debatida a partir dos deslocamentos que opera, sejam eles espaciais, temporais, simbólicos, da linguagem, culturais, sociais, psíquicos ou identitários, pensando na viagem como uma jornada que é, também, empreendida no interior do indivíduo. Por ser um gênero multicultural, uma vez que, em suas páginas, é possível captar as tensões, os diálogos e as acomodações entre diferentes povos, o relato de viagens apreende um movimento de “relação”, de compreensão do Outro, o que exige que o narrador-viajante coloque sua origem cultural em diálogo com culturas de grupos humanos distintos. A partir dessas ideias, serão trazidas, na parte final do capítulo, questões que abraçam a temática da interculturalidade, como representações culturais, visibilidade, estereótipos, identidade, diferenças, colonialismo, comunicação intercultural, multiculturalidade e a perspectiva de mediação entre modos de vida, que é trazida pelo relato de viagens.

A experiência cultural da viagem é recriada na narrativa, por meio da subjetividade de um narrador-viajante. Pensados à luz das teorias literárias, os aspectos do narrador foram discutidos no capítulo 2. As funções do narrador; sua identidade, apreendida a partir de seu ponto de vista, do tom da narrativa, do campo de visão; as dimensões éticas, estéticas e ideológicas do texto; os tipos de personagem; o grau de intervenção do narrador; são alguns dos elementos que compõem a primeira parte do capítulo. Em um segundo momento, debateu-se o narrador do relato de viagens, a partir de questões como: a mobilidade e a dimensão histórica do gênero; a sabedoria do narrador-viajante, trazida por Benjamin (1994); a paisagem interna do narrador, que é definidora daquilo que merece destaque na narrativa; as dimensões de aventura e testemunhais da narrativa; a busca pela profundidade de olhar, que define o narrador-investigador em Piglia (2015); a perspectiva de se sentir estranho, diferente e a experiência da viagem como algo que liga o narrador ao eterno. Por último, o gênero relato de viagens pode ser pensado como uma forma literária não ficcional, centrada na voz de um eu autobiográfico em deslocamento, que se relaciona com diferentes culturas. A perspectiva autoral foi retomada na parte final do segundo capítulo. Ainda que a teoria literária clássica considere o autor e o narrador como seres de natureza distintas, sendo o primeiro uma pessoa real, e o segundo uma voz ficcional, que habita o universo imaginário do texto, propusemos pensar em uma aproximação maior entre dois entes, nos relatos não ficcionais. A partir da

contribuição de importantes autores da literatura, da filosofia e da psicanálise como Paul Ricoeur (1991), Paul De Man (1984), Philippe Lejeune (2008) e Jacques Rancière (2005), foi possível pensar a questão da aderência entre o autor e o narrador, assim como as relações entre o real e ficcional.

No terceiro e último capítulo realizou-se as análises de *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil*. Cada análise foi introduzida por breves paráfrase dos livros, nas quais foram abordadas a forma como a obra se estrutura e suas características gerais. Em seguida, as críticas publicadas sobre os livros nos serviram para introduzirmos as discussões sobre o narrador-viajante. As figurações dos narradores foram problematizadas, ainda, tendo como referência quatro categorias de análise: os elementos que sugerem distância ou proximidade do narrador em relação ao país narrado; a mediação que narrador opera entre diferentes culturas, a partir de elementos de contrastes entre as culturas narradas e a sua cultura de origem; a forma como a voz enunciativa descreve a si mesma, ou seja, os atributos do narrador que se encontram mais destacados no encontro com o Brasil e com o Afeganistão; por último, de que modo aspectos específicos da atividade jornalística são definidores da maneira como o narrador circula, interage e descreve os espaços. As categorias de análise foram fundamentadas por questões teóricas e de ordem metodológicas trazidas por autores como Luiz Gonzaga Motta e Gérard Genette (2008), em especial nas obras *Análise pragmática da narrativa Jornalística* (2005) e *Análise Estrutural da Narrativa* (2001), respectivamente. Desse modo, foi possível apreender o ponto de vista do sujeito da enunciação, sua identidade narrativa, a forma como ele representa a outra cultura dentro da obra, sua atitude intelectual e emocional diante dos acontecimentos e espaços, sua disposição para imersão cultural, além da maneira como o narrador-viajante se enxerga e se descreve, no contato com o Outro, com o diferente.

O relato de viagens é um gênero fascinante, não só porque está ligado às formas fundadoras da narrativa, como nos aponta Benjamin (1994), mas também porque sua análise crítica convoca teorias, ideias e autores de diversas áreas de estudo que compõem as Ciências Sociais e Humanas, como Literatura, Comunicação, Antropologia, Sociologia, Psicologia, Filosofia e História. Como nas viagens, em que culturas diferentes são convocadas ao diálogo, foram chamados para conversar, neste trabalho, autores das mais variadas formações, clássicos e modernos, que se debruçam sobre as temáticas evocadas pelo gênero. Compõem o nosso corpo teórico Ricardo Piglia, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Paul Ricoeur, George Herbert Mead, Walter Benjamin, Roger Silverstone, Roy Wagner, Peter Sloterdijk, Jacques Rancière e Néstor Garcia Canclini. Essa amplitude teórica, que a narrativa de viagens demanda, é um

desafio, não só pelo compromisso de se fazer dialogar distintos campos do saber, ainda que complementares, mas também pelo volume de temáticas trabalhadas ao longo deste trabalho. A transdisciplinaridade é, portanto, o que destaca esta dissertação dos trabalhos produzidos acerca dos relatos de viagens.

Vivemos em um mundo cada vez mais interligado, de intensos fluxos de ideias, mercadorias e pessoas. Como gênero multicultural, o relato de viagens torna-se um produto importante para pensarmos a maneira como a sociedade atual se constitui. As narrativas em trânsito, que relatam as experiências de um indivíduo no encontro com diferentes culturas, evocam discussões importantes sobre as relações interculturais, identidade, diferença, representações culturais, estereótipos, ou outras discussões que possam emergir no contato com outro. Esta pesquisa pode trazer, ainda, contribuições para os estudos sobre as mediações culturais, a partir da perspectiva de que as obras de Alexandra Lucas Coelho operam a mediação entre sua cultura de origem e as culturas narradas em seus livros. A análise da obra *Vai, Brasil*, em especial, pode servir como referência, também, para os estudos que buscam trabalhar a temática do colonialismo, as relações históricas estabelecidas entre Portugal e Brasil e as representações da memória da colonização. As características discursivas das narrativas podem nos ajudar, ainda, a pensar as interseções entre as linguagens jornalística e literária e questões próprias dos gêneros não ficcionais.

Este trabalho não esgota as temáticas sobre as narrativas de viagem, seus narradores e as mediações culturais que elas representam. Aponta-se, apenas, algumas das possíveis reflexões quando pensamos nessa figura complexa, que é o narrador em primeira pessoa do relato de viagens: ficcional e, ao mesmo tempo, muito próxima do autor real; que demarca sua cultura de origem, ao mesmo tempo em que internaliza, questiona e reproduz elementos das culturas com as quais se relaciona; que faz uso de técnicas de natureza diversa (antropológicas, etnográficas, literárias e jornalísticas) na aproximação com a experiência e na produção do conteúdo; que constrói a sua personalidade narrativa conforme as experiências vividas “na carne”, como nos diz Rancière (2005).

Além das contribuições teóricas, esta dissertação não é apenas o relato da minha pesquisa, mas também, um registro da minha trajetória pessoal. Algumas das temáticas trabalhadas, aqui, fizeram parte do meu cotidiano por quase quatro anos, quando, entre os anos de 2016 e 2020, vivi com meu marido e meus filhos na província de Aichi-Nagoya, no Japão. Das experiências que tive naquele país de cultura tão distante, escrevi *Ichi go Ichi e: crônicas*

de uma brasileira no Japão, uma narrativa de viagens publicada pela Editora Patuá, em maio de 2021. Na obra, conto a história de um Japão que “não pode ser encontrado nos livros de História, não se vê nos guias de Turismo, nas páginas dos jornais, documentários de TV ou sites de notícias”, mas um Japão que só existe dentro de mim, que “foi sendo desenhado, vivido e sentido dia a dia, nos meus 1185 dias de exílio” (MYRRHA, p. 22, 2021). Em 2020, retornei ao Brasil e, durante a Pandemia da COVID-19, iniciei os estudos remotos como aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC Minas, enquanto morava em São José dos Campos, no interior de São Paulo. Em setembro de 2021, mais uma vez precisei me refazer, agora na cidade de Bristol, no Reino Unido, onde moro com minha família desde então. A viagem exige a reconstrução de nós mesmos, por isso ao me debruçar sobre as identidades dos narradores de Alexandra Lucas Coelho, no Brasil e no Afeganistão, tornava-se cada vez mais evidente que eu também eu sou outra, agora na Inglaterra. Enquanto me preparo para escrever meu próximo livro, uma narrativa de viagens não ficcional sobre as minhas experiências no Reino Unido, impossível eu não trazer, na minha bagagem, Alexandra Lucas Coelho e tudo aquilo que eu aprendi nesta viagem riquíssima e profunda, pelo mundo da pesquisa acadêmica.

1. O GÊNERO NARRATIVA DE VIAGENS

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dêz que esfz as muralhas sagradas de Tróia; muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.

(Homero) ¹

A narrativa de viagens teria se originado na Grécia Antiga, com o livro *Odisseia*, de Homero, escrito no fim do século VIII a.C. A obra descreve a jornada do herói da Guerra de Tróia, Odisseu, também conhecido como Ulisses, em seu retorno para a casa. A construção de um personagem heroico, superior aos outros humanos, e de uma jornada de superação, que o leva de volta à ilha de Ítaca, são os elementos marcantes dessa narrativa épica (MARTINEZ, 2012). Alguns séculos mais tarde, no século V a.C, surgiu a obra *Histórias*, primeiro relato de viagens escrito a partir de uma perspectiva autoral. Nele, Heródoto narra, em nove volumes, suas experiências em trânsito por diversos lugares do mundo, dentre eles o Egito, a Babilônia, a Ucrânia e a Itália. Partidário de uma relação harmoniosa entre os povos, descrevia o relevo, a geografia, as roupas, os costumes, as lendas e as histórias de outras culturas.

Depois disso, outros célebres relatos de viagem acabaram por fixar, no imaginário coletivo, a ideia da viagem como uma aventura, na qual um herói desbrava territórios desconhecidos. As histórias de Marco Polo e suas viagens pelo Oriente, escritas em 1299, são um exemplo famoso. “Creio que foi desejo de Deus que nós voltássemos para que as pessoas pudessem saber as coisas que o mundo encerra. Graças sejam dadas ao Senhor! Amém.” Essa frase final do livro *Milione*, também conhecido como *Viagens de Marco Polo: o Mundo das Maravilhas*, (POLO, 1970, p.152), deixa evidente a ideia de que ele sentia haver um chamado para que retornasse à Veneza, sua terra natal, e compartilhasse os conhecimentos adquiridos na viagem.

As histórias narradas por Heródoto e Marco Polo, segundo Ricardo Modernell (2009), foram consideradas exageradas e, muitas vezes, fantasiosas. Heródoto chegou a ser questionado por, supostamente, ter descritos lugares em que jamais esteve, o que se provou ser

¹ *Odisseia*, Canto I de Homero (p. 689, 2015).

uma acusação falsa. Marco Polo, por sua vez, ficou conhecido pela sociedade veneziana como sendo um indivíduo instável e lunático, que, por ingenuidade, imaginava o impossível.

De acordo com Peter J. Brenner (2011), eram comuns, na idade média, os relatos das Cruzadas e das peregrinações até Roma, Jerusalém e Santiago de Compostela. No caso específico dos peregrinos, é possível interpretar a viagem como um percurso que permite ao viajante alcançar, por meio do sacrifício pessoal, um conhecimento espiritual mais profundo, que perpassa as vivências cotidianas do mundo físico. A viagem aqui é pensada como um movimento interno. A partir do século XVI, as narrativas de viagem passaram a reproduzir o expansionismo marítimo e as histórias heroicas dos grandes impérios europeus. Dentre os livros de viagem escritos em língua portuguesa, é possível destacar os *Lusíadas*, de Camões, inspirado em Homero. Concluída em 1571, a obra relata a descoberta, pelo explorador português Vasco da Gama, da rota que levava Portugal até as Índias. No livro, os navegadores são exaltados pela grandeza, ousadia e coragem de se aventurarem por mundos distantes.

Vale citar a famosa carta escrita por Pero Vaz de Caminha (1963) e enviada ao rei de Portugal, Dom Manoel, no ano de 1500. O documento oficial narra a chegada dos portugueses à costa brasileira, seu primeiro contato com os povos nativos e delineia o cenário encontrado nas terras distantes: “Andamos por aí vendo o ribeiro, o qual é de muita água e muito boa. Ao longo dele há muitas palmeiras, não muito altas; e muito bons palmitos” (CAMINHA, 1963, p. 5). Ao descrever as mulheres nativas, o autor diz: “outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas, e com tanta inocência assim descobertas, que não havia nisso desvergonha nenhuma (CAMINHA, 1963, p. 5). O documento busca traduzir a cultura nativa, para que ela seja compreendida pelos portugueses. Faz emergir, ainda, outra importante questão acerca do colonialismo. O próprio termo “achamento do Brasil”, que o autor faz uso na carta, tem sido questionado pelos historiadores contemporâneos, já que ele passa a ideia equivocada de que o lugar só passou a existir após a chegada dos portugueses.

O renascimento cultural do século XVIII, fez emergir nos países da Europa narrativas que traziam o ponto de vista do estrangeiro, no contato com as culturas europeias. Aspectos dos povos asiáticos, persas, chineses e, até mesmo os indígenas das Américas, passaram a ser descritos como possíveis modelos para uma sociedade europeia que passava a refletir sobre si mesma. A busca pelo conhecimento fomentava a ideia de que, no contato com outras culturas, era possível se educar e evoluir. Brenner (2011), entretanto, problematiza essa ideia. Para ele, os pequenos deslocamentos cotidianos dentro da Europa foram muito mais importantes para a construção da cultura europeia do que as grandes expedições (BRENNER, 2011).

É possível citar, ainda, a jornada cíclica do herói do Tarot de Marseille, representada a partir dos arcanos maiores, as vinte e uma cartas mais importantes do baralho. O baralho é introduzido pela carta de número 0, representada pela figura do Louco, um homem ingênuo e inexperiente, que se encontra no início da sua jornada. Ao longo da viagem, inúmeros desafios se apresentam ao personagem, que passa, então, a ter o domínio sobre o seu mundo interior. Ao final do percurso, chega-se carta de número 21, o Mundo, que simula o momento em que o sujeito já internalizou seus aprendizados e, por isso, já pode retornar à carta inicial, agora como um homem superior, um herói.

No Brasil, o livro *Brasil, um país do futuro* (2006) tornou-se referência para os estudos da nossa cultura e lançou, nos circuitos europeus da década de 40, a ideia de um país miscigenado e cordial, frente à uma Europa, sem esperança, tomada pelo nazifascismo. Escrito pelo judeu-austriaco Stefan Zweig, exilado no país durante a Segunda Guerra Mundial, a sociedade, a história e a cultura brasileira são destrinchadas a partir de um rico relato de viagens. Também merecem destaque *O gato preto em campo de neve* e *A volta do gato preto*, livros escritos por Érico Veríssimo a partir de duas longas passagens pelos Estados Unidos, publicados, respectivamente, em 1941 e 1946.

Essas são apenas algumas das inúmeras obras que poderiam ter sido destacadas para iniciarmos as discussões sobre o relato de viagens. Entretanto, elas trazem alguns dos aspectos considerados centrais da narrativa de viagens, que nos servirão, ao longo deste trabalho, como referência para as questões que envolvem o gênero. O relato de viagens é um gênero complexo e de difícil definição tanto pela mídia quanto por estudiosos do campo. As resenhas e as entrevistas com Alexandra Lucas Coelho deixam evidente a maneira diversa pela qual o gênero é retratado. O livro *Vai, Brasil* é definido pelo jornal espanhol *El País* (2018) como um livro de crônicas de viagens. O resenhista do *blog* Bazar do Tempo (2020) descreve a escrita da obra da seguinte forma: “Ela se equilibra com graça na tênue linha que conecta o relato pessoal ao objetivo”. O jornal português *o Público* (2020) diz que, em *Vai, Brasil*, a autora “conta histórias com mais cor que um jornalista e com mais factos que um escritor”. *Cinco Voltas na Bahia e Um Beijo para Caetano*, outra narrativa de viagens da autora, é descrita pelo resenhista do site da *Folha de S. Paulo* (2020) como uma mistura entre diário pessoal e relato de viagens. A obra foi escrita a partir de fotografias e da reconstituição de memória das viagens que Alexandra fez ao estado brasileiro, como a autora define em entrevista ao *Matinal Jornalismo* (2020), por meio de uma escrita que reproduziu “uma experiência de escavar a memória”. Todas essas resenhas confirmam algumas das contradições que são próprias do gênero. Ao mesmo tempo em que é abordado como um relato pessoal, o que implicaria alto grau de subjetividade na

produção do conteúdo, apresenta-se como um relato mais factual. O texto, por sua vez, é descrito como objetivo e direto, ao mesmo tempo em que se assume como ensaístico, de ritmo fluido e cheio de cores.

A resenha publicada pelo jornal *O Globo* (2012) sobre *E a noite roda*, um dos romances escritos por Alexandra Lucas Coelho, nos traz elementos que contrapõem uma linguagem mais factual, que se aproxima do texto jornalístico e uma linguagem mais poética, normalmente definida como literária. Segundo o resenhista, a autora combina, na tessitura da obra ficcional, elementos da narrativa de viagens e jornalismo literário: "(...) poderia soar como simples reportagem não fosse o trabalho da liberdade poética", diz. O texto também afirma que "Alexandra Lucas Coelho trabalha o lirismo sem nenhum derramamento. Em frases pontuais, a poesia transfigura o cenário da guerra; a literatura vai a lugares onde a reportagem não alcança". Essas considerações parecem tentar demonstrar que, ainda que seja um romance, Coelho adota uma linguagem que mistura literatura e jornalismo. Enquanto a reportagem encontra-se guiada pela objetividade, a linguagem literária é considerada mais lírica e mais livre, conseguindo avançar um pouco além na descrição dos lugares e personagens narrados. Assim, será interessante observar, nas obras não ficcionais *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*, se é possível capturar, também, lirismos que evidenciam os momentos em que a narrativa factual não consegue de exprimir tudo aquilo que a autora experimenta.

Esses aspectos contraditórios evidenciam que o trabalho da autora e o gênero relato de viagens contêm elementos que caracterizam tanto a linguagem do jornalismo, pensada como mais factual, quanto a linguagem literária, considerada mais poética. Assume-se, ainda, como memorialístico, uma vez que busca, nas experiências vividas no passado, o conteúdo que serve de base para a construção da narrativa; como um diário pessoal, onde um narrador em primeira pessoa narra a partir de um ponto de vista único e, por último, como um livro de crônicas de viagem, o que o aproxima das produções jornalísticas. É importante ressaltar que, além dos relatos de viagem, Alexandra Lucas Coelho também produz, a partir das suas experiências em trânsito, reportagens e matérias para revistas e jornais portugueses. Assim, é difícil separar seu trabalho como jornalista da produção dos livros *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*. Edvaldo Pereira Lima (1993) considera o relato de viagens como um gênero próprio do jornalismo, sendo considerado um subtipo do livro-reportagem.

Por se tratar de uma autora de origem portuguesa, será possível observarmos, em *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*, a presença de características que definem o gênero crônica nas obras analisadas. Na perspectiva europeia, a crônica está ligada à narração de eventos históricos,

descritos seguindo uma ordem cronológica, o que a diferencia do gênero na forma como ele se manifesta no Brasil e em outros países latino-americanos. Segundo Antônio Candido (1993), a crônica brasileira se assume como um texto simples, cheio de leveza, com descrições alegres da vida, que a fazem se aproximar, também, das formas orais de comunicação. Criada para ocupar os espaços dos jornais, a crônica traria uma junção entre um texto mais jornalístico com formas de expressão mais poéticas. Ao mesmo tempo em que elenca assuntos e fatos miúdos do cotidiano, trazendo, muitas vezes, o registro do inesperado, a crônica surpreende ao alcançar uma profundidade insuspeita, seja pela descrição de perspicaz de tipos humanos, seja por construir uma crítica social, por meio do que Candido chama de “simplicidade reveladora e penetrante” (CANDIDO, 1993, p. 89). Ao analisar os textos escritos por Rubem Braga, Davi Arrigucci (1987) define a crônica como uma “forma complexa e única de uma relação do eu com o mundo, um modo de expressão pessoal e um meio de apreender e exprimir certos valores” (ARRIGUCCI, 1987, p. 64). Desse modo, a subjetividade, que tão bem caracteriza o gênero relato de viagens, também nos serve quando formos pensar nos narradores em primeira pessoa construídos por Alexandra Lucas Coelho.

Ao abordar a liberdade temática do livro-reportagem, em comparação ao trabalho jornalístico convencional, Lima cita o livro *The Great Railway Bazaar*, de Paul Theroux, no qual o autor “faz um retrato de povos, histórias e paisagens a partir de suas impressões numa longa viagem de trem, da Europa à Ásia” (LIMA, 1993, p. 15). O livro-reportagem surge em um contexto no qual há uma crescente demanda por conteúdos que consigam captar as rápidas revoluções sociais. Apresenta características da reportagem jornalística tradicional, mas inclui uma contextualização histórica, geográfica, temporal, social e cultural que permite uma leitura mais aprofundada e sistêmica da realidade. Os métodos da reportagem convencional, como as entrevistas, os relatos dos personagens, se aliam às técnicas utilizadas pela antropologia. O respeito à linguagem e à cultura dos povos narrados é uma das formas de se demarcar a voz e espessura psicológica das personagens, o contexto, os padrões e tendências de determinados grupos sociais. Além disso, a tentativa de captação da realidade ocorre de forma muito mais imersiva do que no jornalismo tradicional. O repórter mergulha no contexto narrado para produzir o conteúdo. O objetivo final do gênero seria o de criar, no leitor, uma compreensão mais complexa e adensada do mundo.

A eficiência e a fluência são outras duas importantes demandas que o livro-reportagem busca atender. A eficiência estaria ligada à informação, à capacidade que o repórter tem de fazer emergir uma realidade complexa acerca do lugar que ele narra. A fluência estaria ligada ao tratamento estilístico dado ao texto, através da variação do ritmo narrativo, do estilo, a

alternância de pontos de vistas e a composição de um texto que atraia a atenção do leitor. Desse modo no livro-reportagem o conteúdo e a forma caminham juntos. As narrativas de viagem podem, portanto, ser analisadas a partir desses elementos trazidos por Lima (1993) sobre o livro-reportagem em geral. O tratamento estético dado à obra; a tentativa de apreender e espelhar, com o menor número de intervenções, uma realidade específica e a ideia de um jornalista-viajante que mergulha na cultura e nos costumes de outros povos para, enfim, criar um conteúdo que intenciona captar essa cultura em toda a sua complexidade. Assim, o relato de viagens parece ser um gênero atravessado por elementos que definem a reportagem e a literatura, ao mesmo tempo que se aproxima da antropologia pelas técnicas de imersão em comunidades estrangeiras.

Renato Modernell (2009) nos aponta uma distinção entre as reportagens de turismo, normalmente publicadas nas revistas semanais da grande imprensa e os textos que fazem parte do chamado Jornalismo Literário, no qual, segundo o autor, o relato de viagens se inscreve.

As primeiras partem de elementos externos como a pauta, estabelecida na redação, e o chamado “gancho”, isto é, às circunstâncias que ensejam ou justificam a publicação de tal matéria em dado momento; as outras se apoiam, acima de tudo, no mundo interno do autor, em suas inquietudes e obsessões, ainda que se trate de um jornalista, e não de um literato (MODERNELL, 2009, p. 44).

O relato de viagens seria, para ele, um dos produtos do Jornalismo Literário². Os elementos principais seriam a experiência da viagem, o deslocamento em si, as percepções próprias do autor e a transformação do viajante. Estaria ligado à subjetividade do escritor, à expressão única da viagem a partir das suas percepções e sentimentos mais íntimos, ainda que o autor seja um jornalista de formação. A reportagem de viagens, por sua vez, pressupõe uma certa intencionalidade, almeja atingir uma meta específica, que é fundada no interesse geral do tema abordado. A função informativa também é mais central à reportagem do que ao relato de viagens. Outra distinção entre os dois gêneros é que, no relato de viagem, o conhecimento é transmitido de uma forma mais indireta, na voz do autor e dos personagens. É possível observar, ainda, uma aproximação do gênero com o romance de aventura, tanto pela linguagem, quanto pela perspectiva de um herói protagonista (MODERNELL, 2009).

² O jornalismo literário é um termo amplo. Ele abarca as produções jornalísticas que fazem uso de técnicas da prosa ficcional. Um exemplo é o chamado *New Journalism*, que surgiu nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos que, segundo Lima (1993), produziu diversos livros-reportagem que alcançaram *status* literário pela qualidade estética do texto.

Outros autores nos apontam importantes características do relato de viagens. De acordo com Manuel Machado e Daniel-Henri Pegeaux (1988), no livro *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, a narrativa de viagens possibilita tornar conhecido um mundo desconhecido. Ela é um relato testemunhal, que revela determinado momento histórico-cultural. Seu texto se baseia em “uma sucessão linear de descrição de locais visitados, de impressões e de experiências” (MACHADO; PEGEAUX, 1988, p. 47). Para os autores, essas questões tornam o relato de viagens um gênero complexo, que pode ser estudado e apreendido a partir de múltiplos aspectos: literários, históricos, culturais, sociais e comunicacionais. Além disso, os autores apontam uma distinção entre a viagem, a peregrinação e o turismo. A peregrinação é uma prática cultural grupal e mística, na qual os indivíduos buscam, de maneira redentora, se conectarem com o divino, por meio de um deslocamento. O turismo, por sua vez, é uma prática grupal que parte de itinerários pré-definidos, visando o consumo de imagens exóticas. Por último, a viagem é considerada fenômeno de natureza individual no qual parte-se de uma expedição solitária que busca narrar e compreender o mundo. A partir dela, segundo os autores, surgem dois tipos literários: a narrativa de viagens e diário de viagem.

O relato de viagens também é incluído por Monica Martinez (2012, p. 38) no campo do Jornalismo Literário. Segundo a autora, “a nascente literatura de viagem estaria marcada pela visão de um autor que empreende uma longa jornada com um único ou vários destinos sequenciais”. Assim, a voz única do narrador-viajante parece ser um elemento central do relato de viagens, a partir da qual a outra cultura é interpretada e reproduzida. Por isso, acredita-se que a análise dos narradores construídos por Alexandra Lucas Coelho, esforço que será feito no capítulo final, são essenciais para compreendermos ainda melhor o gênero.

A viagem implica a transformação do humano. É motivada por uma tentativa de se conhecer o mundo e se adaptar a ele, tornando-o, assim, um lugar mais familiar. De acordo com Machado e Pegeaux (1988, p. 37), “(...) a narrativa de viagens é sempre um acto eminentemente otimista que afirma a possibilidade de transformar o desconhecido em conhecido e de confirmar que o homem – neste caso, o viajante –, em toda a sua dimensão humana, é o melhor meio de conhecer e de interpretar o mundo”. Assim, o viajante e o corpo humano são percebidos como um meio pelo qual, a partir dos sentidos, é possível compreender o entorno. Evidencia-se, também aqui, a importância da subjetividade desse autor na condução da viagem e da narrativa que ele cria.

Segundo Candice Vidal e Souza (2010), no livro *Repórter e Reportagens no jornalismo brasileiro*, a reportagem no Brasil teria se constituído a partir da ideia da viagem. Empreendida

por um repórter heroico e aventureiro, a ideia era desbravar territórios brasileiros perdidos no mapa e captar a realidade desconhecida do nosso país, traduzindo-a para os grandes centros urbanos. Esse lugar de herói, ligado ao que ela chama de “atividade nômade do jornalismo”, ainda hoje é, predominantemente, ocupado por homens. Assim, é importante refletirmos sobre a questão do feminino no relato de viagens, a partir da análise de obras produzidas por uma jornalista mulher. A autora apresenta, ainda, uma comparação entre a reportagem de viagens, o relato de viagens e a etnografia, técnica antropológica que se aproxima da observação participante. Segundo ela, também no texto jornalístico, “a voz do repórter é soberana” (SOUZA, 2010, p.114), é ele quem conduz a narrativa e é a partir de seu ponto de vista que as experiências tomam forma. Em contraste, ela aponta a etnografia, técnica em que o pesquisador se coloca dentro de uma cultura distinta para emprestar sua voz ao nativo, para mostrar o ponto de vista daquele que é diferente. Apesar da tentativa de se revelar o contexto e as outras culturas, a voz preponderante, tanto na reportagem, quanto no relato de viagens, parece ser a voz do autor. Apesar dessas distinções iniciais, Vidal e Souza (2010) também aponta aproximação entre esses três elementos. Assim como o etnógrafo, o repórter-viajante esteve presente e viu “com os próprios olhos” a realidade que ele descreve. Esse aspecto testemunhal é um dos fatores que conferem, ao relato de viagens, um ar de verdade relativamente inquestionável. Nas matérias jornalísticas, deve-se, ainda, preservar a objetividade na descrição das realidades narradas e fazer valer o caráter informativo, para que o texto seja apreendido como confiável. A fotografia, segundo a autora, seria o terceiro elemento a validar a aventura e a legitimar o relato do jornalista. Tanto a reportagem quanto a narrativa de viagens circulam, socialmente, como gêneros não ficcionais, assim, espera-se que as experiências retratadas pelos autores tenham acontecido de fato.

Monica Martinez (2012), entretanto, trabalha com diferentes níveis de ficcionalidade a partir dos quais é possível classificar as narrativas de viagem. Para ela, podem ser descritas como “os relatos ficcionais, os não ficcionais (escritos a partir de fatos reais, embora os autores possam usar recursos literários para tornar a leitura mais envolvente) e mistos, produtos de ficção inspirados em fatos reais” (2012, p. 40). As relações entre o “mundo real”, as experiências vividas e a ficcionalização ou não a partir do relato serão retomadas e aprofundadas no capítulo seguinte, quando formos discutir as características do narrador do relato de viagens e sua possível aderência com a figura do autor. Aqui, é importante apenas nos atentarmos para as dificuldades de definição desse gênero tão complexo.

Uma segunda aproximação entre relato de viagens, reportagem e o trabalho etnográfico, que pode nos servir para pensarmos as características intrínsecas do gênero, se dá a partir da captação e interpretação do material recolhido. Em concordância com Lima (1983), Vidal e Souza (2012) aponta haver um mergulho do repórter-viajante na realidade do Outro. Isso é necessário para que se consiga captar detalhes imperceptíveis a uma distância maior, o que se assemelha às técnicas de observação participante da antropologia. Entretanto, a autora problematiza essa questão, já que, para ela, “essa experiência de imersão em busca da história valiosa parece interessar aos jornalistas bem mais do que a realidade observada e as pessoas entrevistadas” (SOUZA, 2010, p. 83). Nessa fala, emergem duas importantes questões acerca da reportagem de viagem, que podem ser aplicadas ao relato de viagens. A aproximação e a distância que o narrador se coloca daquilo que está sendo narrado é a primeira delas. Quão próximo é preciso estar para apreender uma cultura distinta? A segunda questão se relaciona à intencionalidade do repórter-viajante e às funções sociais do gênero. Até que ponto se pretende, de fato, representar a cultura do outro a partir do relato de viagens? Não seria a travessia, a aventura, algo mais importante do que todos os ensinamentos trazidos?

Por mais complexo que nos pareça o exercício de delinear o relato de viagens, a questão da viagem é indissociável da análise que, tanto os estudiosos, quanto a mídia, fazem do gênero. As viagens servem, aos resenhistas, como um ponto de partida para descreverem a linguagem e a experiência da leitura e escrita dos relatos em trânsito criados por Alexandra Lucas Coelho. O texto do jornal *O Globo* (2012), por exemplo, descreve *E a noite roda* (2012), um dos relatos de viagem ficcionais da autora, como “uma viagem sensorial”. O resenhista do *Jornal o Público* (2020) diz que o livro *Vai, Brasil* possibilita ao leitor, que ele viaje junto com a autora. “Somos nós que pisamos o Complexo do Alemão, somos nós os tupimari, somos nós que aprendemos palavras novas como tucunaré, pirarucu ou candiru. (...) A cada dia retomo a viagem e lá vou eu pelo Brasil dela, agora nosso”, diz o jornalista. Em entrevista ao canal do *Youtube Livraria FNAC*, Alexandra Lucas Coelho cria um paralelo entre viagem e escrita, ambas consideradas formas de se aventurar por diferentes caminhos. A viagem, portanto, não surge apenas como objeto a ser descrito pela narrativa, mas também nos conduz a reflexões acerca do exercício da escrita, da construção estética do texto e, também da maneira pela qual o leitor interage com o gênero, uma vez que ele parece viajar, junto com o autor, por meio da narrativa. É necessário ter em mente que a viagem sempre envolve um deslocamento, seja ele espacial, temporal, psíquico, simbólico, da linguagem, cultural, social ou identitário, o que se traduz nos relatos de viagem de inúmeras formas.

1.1 A Viagem e seus deslocamentos

*Que é necessário sair da ilha para ver a ilha,
que não nos vemos se não nos saímos de nós.*

(José Saramago)³

O deslocamento espacial é um pré-requisito para a existência do gênero, afinal, os relatos de viagem se constroem em torno da intenção que um viajante tem de contar o que viveu em sua jornada. Em seu texto *A descoberta de novos mundos: políticas da viagem e metáforas do espaço*, Jacques Rancière (2005) introduz as categorias do “Aqui” e do “Ali” para abordar a temática da viagem. O “Aqui” seria o espaço familiar do viajante, as referências que ele traz do seu país de origem. O “Ali” seria o outro lugar, as terras distantes e desconhecidas. Seria preciso retornar para a casa, para o “Aqui”, para que fosse possível descobrir o significado da experiência vivida no “Ali”, na outra terra. Para autor, a narrativa de viagem seria uma forma de mapear, de definir os movimentos que levam o “Ali” (distante), até o “Aqui” (próximo), deslocando ideias, visões de mundo e experiências. O deslocamento no espaço e a questão da diferença são, portanto, imprescindíveis. As experiências vividas no “Ali” ganham corpo no “Aqui” e os deslocamentos, as distinções entre um ponto e outro é o que fazem o relato de viagens ganhar relevância. Trinh T.Minh-há (1994), no texto *Além de mim/meu outro eu*, parte das categorias criadas por Rancière (2005) para trazer um terceiro elemento, o “Outro lugar”, que é criado em consequência do deslocamento do sujeito. Esse “Outro lugar” se forma por um processo de hibridização entre o “Aqui” e o “Ali”. Ao mesmo tempo em que ele contém, ele está contido no “Aqui” e do “Ali”. Assim, é interessante pensarmos no relato de viagens como essa instância física e simbólica, esse “Outro lugar” que contém diferentes espaços, ao mesmo tempo em que os transforma e os recria, por meio da linguagem escrita.

As questões sobre o deslocamento físico do viajante, em um itinerário que se estabelece por meio de um mapa geográfico, são trazidas por Barry Curtis e Claire Pajaczwska (2005), no texto *Chegando lá: viagem, tempo e narrativa*. Os autores apontam que esse deslocamento

³ *Conto da Ilha Desconhecida*, de Saramago (p. 10, 1997).

espacial faz emergir alguns paralelos importantes, que trabalharemos ao longo deste trabalho: a proximidade e a distância com o Outro; o perigo e a segurança; a semelhança e a diferença. Além disso, a noção da viagem e a forma como ela é experimentada pelo viajante sofreu evoluções ao longo dos séculos. Durante muito tempo, a viagem esteve historicamente ligada ao masculino, à conquista de novos mundos e povos, à expansão do poder e à conquista sexual do feminino, garantindo, assim, dominação do território invadido. Assim, será interessante observarmos como o gênero relato de viagens, tão permeado por questões historicamente ligadas à aventura, ao heroico e ao masculino, é trabalhado por Alexandra Lucas Coelho.

Mais tarde, a viagem se transformou, passando a estar ligada à busca pelo belo, pelo diferente. A partir da revolução industrial, instalou-se um ritmo veloz, mecanizado, pré-definido, que modificou a maneira como o homem se percebe no mundo e sua relação com a passagem do tempo. Viajar é, portanto, uma forma de se buscar a liberdade de escolha, de se tentar apreender o passado, resgatando o “inocente hedonismo” dos tempos pré-modernos, que se definem por um ritmo mais lento (CURTIS; PAJACZKOWSKA, 2005. p. 197). É a partir deste novo modo de se encarar a viagem que a questão do deslocamento espacial passou a revelar, também, um deslocamento de natureza temporal. A jornada, segundo os autores, “constitui um lapso nos ritmos regulares da existência mundana, leva a um lugar onde o tempo “para” ou é revertido em um espaço utópico de liberdade, abundância e transparência” (CURTIS; PAJACZKOWSKA, 2005, p. 197, tradução nossa⁴). A partir dessa fala, é possível reconhecer a natureza onírica da viagem, uma vez que ela desperta dentro de nós a memória de uma alegria descompromissada, quase infantil, o sonho de que o mundo é um lugar generoso, de infinitas possibilidades.

A jornada faz, ainda, com que haja uma inversão da ordem temporal cotidiana do viajante, que abandona sua agenda de compromissos e passa a circular, de forma mais livre, por locais desconhecidos. Assumindo essa forma única, descompromissada de ser e estar no mundo, o viajante se perde nas experimentações que faz, o que gera uma percepção alterada da passagem do tempo e da duração da experiência. É como se, durante o percurso da viagem, os tempos do calendário e do relógio ficassem congelados, em suspenso, aguardando o fim da viagem para serem reestabelecidos (MODERNELL, 2009). É interessante observar, nos relatos de viagem produzidos por jornalistas profissionais, como é o caso de Alexandra Lucas Coelho, os elementos que acabam por distinguir as experiências vividas. Ora o autor se reconhece como

4 The ‘trip’ constitutes a lapse in the regular rhythms of mundane existence, it leads to a place where time ‘stands still’ or is reversed into a Utopian space of freedom, abundance and transparency (CURTIS, PAJACZKOWSKA, 2005, p. 197).

viajante, mais livre para desbravar o território desconhecido, ora como profissional, que precisa cumprir prazos e fazer a cobertura jornalística de eventos programados.

É possível observar, ainda, deslocamentos psíquicos e emocionais do indivíduo que viaja. O autor do relato de viagens normalmente o escreve em um estado de espírito diferente do que estava durante o percurso. O escritor se coloca no seu mundo cotidiano, cercado das coisas familiares, enquanto observa, à distância, no “Aqui”, as experiências que foram vividas no “Ali”. Portanto, a escrita prescinde desses deslocamentos internos, que dependem tanto do ânimo do viajante no percurso da viagem, quanto da maneira como, mais tarde, o autor vai elaborar e assimilar os acontecimentos dentro de si, reproduzindo-os de uma forma específica na narrativa. A jornada interior é outra temática importante retomada por Curtis e Pajackzowska (2005). De acordo com os autores, a viagem espacial pode ser abordada sob o prisma de uma evolução interna “da alma, da mente ou da consciência” do herói viajante que retorna para casa tendo adquirido uma sabedoria de vida, construída a partir das experiências no percurso (CURTIS, PAJACZKOWSKA, 2005, p. 198, tradução nossa⁵). A ideia do inconsciente como uma “terra estranha”, de difícil acesso traz, ainda a dimensão psicológica do deslocamento, a partir de um indivíduo que viaja dentro de si. No livro *Enigmas da modernidade-mundo*, Octavio Ianni (2000) fala de uma viagem que é feita no interior do indivíduo.

Sem sair do lugar, pode-se viajar longe, no tempo e no espaço, na memória e na história, no pretérito e no futuro, na realidade e na utopia. E são muitos os que mergulham em si mesmos, como em uma travessia sem fim, podendo ser tranquila ou alucinada, deslumbrante ou desesperada (IANNI, 2000, p. 29).

Uma outra forma de se trabalhar o deslocamento é a partir de uma perspectiva simbólica, que é trazida pelo filósofo Peter Sloterdijk (2006), em sua trilogia *Esferas*. O autor aborda, respectivamente, as figuras da Bolha, Globo e Espuma, para reproduzir os movimentos que levam a um mundo cada vez mais interconectado. Descrita como um espaço de convivência onde as pessoas se relacionam e se identificam com o todo, a Bolha encarna o que há de mais doméstico para o indivíduo: sua cidade natal, a casa de seus pais e as dinâmicas de funcionamento interno dos grupos familiares. Segundo o autor, são nessas relações de

⁵ Here we shall explore the way in which this ‘outer’ journey of physical and spatial mobility can function as a metaphor for the ‘interior’ journey of the soul, the mind or consciousness. (CURTIS, PAJACZKOWSKA, 2005, p. 198).

proximidade, baseadas em conceitos como amor, amizade, compreensão e concórdia, que se produz um interior denominado microsfera, um espaço anímico e moral, no qual o senso de comunidade e coletividade se consolida. Um espaço onde a chamada "imunidade-eu" perde sua importância frente à "imunidade-nós e ao "ser-juntos". O Globo, por sua vez, representa a renúncia desse ambiente anímico, quando o indivíduo deixa física ou simbolicamente sua casa, cidade ou país de origem. Nas vivências desse espaço em expansão, o sujeito perde as referências que lhe davam segurança, fazendo com que ele se sinta compelido a reforçar sua individualidade. É no contato com o diferente, portanto, que a "imunidade-eu" é fortalecida. Nesse novo espaço chamado de macrosfera, o indivíduo recria cognitivamente a experiência, atuando, ao mesmo tempo, em diálogo e em conflito com o seu espaço anímico de referência. Na modernidade, a mobilidade de pessoas e de mercadorias, as simbioses entre as bolhas criam a chamada Espuma, pensada aqui como espaço fluido, efêmero, espontâneo, no qual inúmeras possibilidades de conexão se autoengendram. É importante compreender que, apesar da predominância no mundo atual desses espaços fluidos, esses movimentos de expansão descritos pelo autor ocorrem de forma simultânea, se sobrepondo uns aos outros. Portanto, Bolha, Globo e Espuma se articulam entre si, produzindo cenários diversos e imbricados (SLOTERDIJK, 2006).

Os lugares, para James Clifford (1997), não devem ser pensados como espaços restritos, mas como itinerários, locais de passagem, onde os encontros e os diálogos tornam possível a criação de novas formas de se pensar o mundo. Nesta perspectiva, Sloterdijk (2006) inclui o movimento e inconstância, que tão bem definem a Espuma, como uma forma de transformar os espaços, de alterar as formas de se habitar o mundo e a arquitetura dos grandes centros urbanos. Residências são transformadas em "lugares de parada protegidos e salas de esperas climatizadas" (SLOTERDIJK, 2006, p. 387). Ou seja, as casas e locais de permanência passam a ser caracterizados como espaços transitórios, de passagem. Assim, as narrativas de viagem, por abarcarem esse deslocamento contínuo, podem ser pensadas como alegorias desse contexto fluido e impermanente.

Esses movimentos, descritos por Sloterdijk (2006), nos assinalam questões importantes acerca da viagem, pensada aqui como deslocamento expansivo, que leva o indivíduo a abandonar seu espaço familiar, para se aventurar em uma macrosfera, obrigando-o a demarcar sua própria individualidade. Os resultados desses deslocamentos seriam o tensionamento da Bolha, ou seja, da maneira como o sujeito enxerga suas próprias referências, a ressignificação

da experiência expansiva e a reconfiguração de ideias, culturas, espaços e identidades, a partir das infinitas combinações possíveis, em um contexto fluido e incerto.

1.2 Reflexões sobre a viagem e a narrativa

Stop.

A vida parou

Ou foi o automóvel?

(Carlos Drummond de Andrade)⁶

É possível pensar em uma aproximação entre a viagem e a narrativa, pensada aqui como fluxo de acontecimentos. Para Barry Curtis e Claire Pajaczkowsky (2005), “a viagem é o símbolo da narrativa. Narrativa – como uma estrutura de desenvolvimento, crescimento e mudança – a aquisição de conhecimento e solução de problemas – é concebida como um processo físico de movimento, perturbação, negociação e retorno” (p. 197, tradução nossa⁷). Assim como a narrativa, a viagem prescinde de um deslocamento, de um movimento que aciona o potencial de mudanças, que proporciona experiências e evoluções. Essas considerações são importantes quando pensamos na narrativa e na linguagem como uma forma de reproduzir esses deslocamentos.

O viajante sustenta “um olhar despojado e inquisitivo sobre o que o cerca; convive de forma criativa com a insegurança e a surpresa; deixa-se levar pelo fluxo dos acontecimentos; e delicia-se com os pequenos flagrantos da vida” (MODERNELL, 2009, p. 49). A experiência do viajante parece ser cercada de imprevisibilidade, de movimento, o que faz com que o acaso e a forma como o viajante reage a ele sejam, também, temáticas importantes do relato de viagens. A ausência de certeza e indefinição no percurso do viajante é algo que poderia ser traduzido, em certa medida, pelos elementos da narrativa e a linguagem. Além disso, a experiência da viagem prescinde de um observador itinerante que se desloca pela paisagem.

⁶ Poema Cota Zero, retirado do livro *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade (p. 65, 2001).

⁷ The journey is a symbol of narrative. Narrative—as a structure of development, growth and change—the acquisition of knowledge and solution of problems—is conceived as a physical process of movement, of disruption, negotiation and return. The movement beyond liminality is marked by a literal movement outside the integrated regimes of a time and space (CURTIS; PAJACZKOWSKY, 2005, p. 197).

Não apenas o itinerário, mas também o ritmo da viagem acaba por definir a relação do viajante com a paisagem, as impressões e descrições, mais ou menos profundas, que ele faz acerca dos espaços. Portanto, interferem não só na experiência que ele tem com o entorno, mas também na maneira como essa experiência se manifesta na linguagem e na estética do texto literário (MACHADO; PEGEAUX, 1988).

No livro *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização do Brasil*, Flora Sussekind (1987) nos apresenta algumas possibilidades para refletirmos sobre esse viajante em trânsito. A autora busca analisar a forma como o desenvolvimento de equipamentos técnicos impactaram, ao longo da história, nos textos literários. O advento da fotografia, por exemplo, fez emergir um texto mais seco, com algumas breves sínteses, definido como “descrições em instantâneos”. O cinema trouxe à literatura o movimento, reproduzindo a ideia de imagens rápidas, superficiais, que passam diante de um olhar distraído do leitor. O automóvel, o bonde e os trens trouxeram, às produções literárias, a ideia desse protagonista em trânsito, enxergando o mundo a partir de um espaço fechado, um veículo em movimento.

Na análise que a autora faz de uma novela de Julia Lopes de Almeida ela nos descreve a visão desse narrador em movimento: “A paisagem cotidiana que se vê fora do carro se desrealiza e, dentro dele, o passageiro, num torpor imperceptível, perde, em parte, a própria noção de tempo ou dos lugares por que passa ou a que se destina” (SUSSEKIND, 1987, p. 50). O movimento altera as dimensões de tempo e de espaço. Ao serem observados em velocidade, os objetos se dissolvem na paisagem, ganhando “contornos mágicos”, imprevisíveis. Essa ideia de uma paisagem móvel, que perde seus atributos de real, nos interessa bastante. Ela não só reafirma a natureza onírica da viagem, como também tensiona os debates entre o que é ficcional e que é não ficcional dos relatos de viagem. Além disso, o passageiro encontra-se distante, isolado em um espaço que o protege do mundo, o que nos traz outra importante questão do relato de viagens: a imersão, a proximidade e a distância que o viajante mantém de seu entorno. A velocidade e o “ar de fantasia” podem se apresentar, ainda, como possíveis elementos que definem a estética dos relatos de viagem.

Nesta perspectiva, ao analisar as narrativas de viagem produzidas por Oswald de Andrade, Antônio Candido nos apresenta a seguinte leitura da viagem, descrita no romance *Memórias sentimentais de Joao Miramar e de Serafim Ponte Grande*:

A viagem para ele foi isto: translação mágica de um ponto a outro, cada partida suscitando a revelação de chegadas que são descobertas. E o seu estilo, no que tem de genuíno, de movimento constante, notação das palavras sobre elas mesmas, translação à volta da poesia pela solda entre fantasia e realidade graças a uma sintaxe admiravelmente livre e construtiva. Estilo de viajante, impaciente em face das empresas demoradas; grande, criador quando conforma o tema às iluminações breves de que ele próprio chamou de estilo telegráfico (MACHADO; PEGEAUX apud CANDIDO, 1995, p.63).

A forma como autor descreve o estilo do viajante, que era chamado por Oswald de Andrade de estilo telegráfico, demarca elementos centrais das viagens e dos relatos produzidos a partir desses deslocamentos. A ideia de uma jornada mágica, que se constrói a partir da criação, do jogo entre fantasia e realidade; a impaciência e o movimento do texto, que mimetizam esse narrador em trânsito; a espontaneidade e liberdade na disposição das palavras; o embate entre os pequenos acontecimentos espontâneos e a grandeza temática das experiências de viagem, que se postulam como universais ao humano.

O modo como os espaços são construídos na narrativa contém, muitas vezes, elementos característicos do contexto a ser narrado. Rancière (2005) exemplifica essa ideia a partir de textos baseados em pequenos deslocamentos ao subúrbio. Segundo o autor, o texto dramático e a linguagem buscam reproduzir, para o leitor, o ar nocivo do ambiente narrado, a partir de formas humanas rastejantes, que se misturam ao entorno miserável, embolorado e obscuro. Quanto mais miseráveis, menos demarcadas são as formas e as identidades dos indivíduos, que, idênticos entre si, se agarram ao espaço, como se fossem parte essencial de uma massa amorfa. Assim, é interessante pensar de que modo as narrativas de viagem se adequam à essência do lugar a ser descrito. Como a linguagem faz a construção desses espaços? É possível observar, na forma como os personagens são delineados, uma correlação com as características do meio em que vivem?

Ao citar um trecho de *Les Pierres du temps*, de Tahar Ben Jelloun, Trinh T.Minh-há (1994) descreve que o deslocamento da viagem é trazido no texto “(...) através de movimentos de palavras, imagens de água, sensações de memória-mãe e sons de ficções itinerantes” (p. 8, tradução nossa⁸). Para a autora, entretanto, a linguagem contém um alcance limitado já que ela não consegue reproduzir, em perfeição, a mobilidade da viagem empreendida. Isso porque ela carrega, em si, tanto traços de permanência, quanto do deslocamento e da mudança. A

⁸ “(...) unfolds through movements of words, images of water, sensations of mother-memory, and sounds of travelling fictions” (MINH-HÁ, p. 08, 1994).

redefinição da identidade do autor, as mudanças na maneira como ele enxerga seu lugar de origem e o deslocamento físico e espacial que ele empreende ao longo da jornada são os elementos que denotam esse deslocamento. Por se sentirem desamparados de suas raízes e certezas, os autores de relatos em trânsito tendem a recriar uma morada provisória, que se consolida a partir dos escritos em sua língua materna. O texto se materializa como essa casa, na qual o sujeito se sente confortável para assimilar as experiências de transformação. Assim, a viagem avança para construção do novo, ao mesmo tempo que se ancora no velho, no estabelecido. A casa do indivíduo, as memórias do lugar de origem e as lembranças de tudo o que foi experimentado, operam como um espaço de retorno, que deslocam a narrativa ao passado pré-estabelecido, enquanto o percurso e as expansões que a jornada oferece, redirecionam a narrativa para o movimento, para o incerto (MINH-HÁ, 1994).

1.3 O relato de viagens e as relações entre culturas

*Leaving her country
was not easy for my mother
i still catch her searching for it
in foreign films
and the international food isle*

(Rupi Kaur)⁹

O gênero relato de viagens também é abordado a partir de uma perspectiva multicultural. Em uma das resenhas que analisam as obras de Alexandra Lucas Coelho, publicada no site do *El País* (2015), o jornalista diz: “Viajar, para mentes inquietas, é uma maneira de viver essa antropofagia cultural, seja na pele ou então através da literatura de viagem – um gênero literário dos mais antigos, mas que de tempos em tempos ganha um *boost* com novos títulos e estilos de escrever”. Segundo o resenhista do jornal *O Público* (2020), as viagens empreendidas por Alexandra e sua escrita nos conduz à miscigenação e ao multiculturalismo:

⁹ Poema retirado do livro *The Sun and her flowers*, de Rupi Kaur (p. 123, 2015).

Numa boa viagem estão lá metidas todas as outras viagens. Por isso, há nestas páginas camadas de Japão, Egito ou Médio Oriente. Permito-me misturar o mercado de Belém com o caminho para um paladar de Havana e recorro os pés boiando nos bazares de Istambul. Viajar, para além de um acto de loucura deve servir para baralhar tudo e voltar a misturar. (O PÚBLICO, 2020).

Assim, além de um movimento geográfico, simbólico, psíquico e da linguagem, a viagem implica, também, em um deslocamento de ordem cultural e social, que exige que o estudo da narrativa de viagens se debruce sobre o percurso percorrido pelo viajante e sobre as questões culturais que envolvem o país de origem do autor e o país narrado. Para introduzirmos essa questão partiremos do conceito de cultura, trazido por Tzvetan Todorov (2010) no livro *O medo dos bárbaros*:

(...) qualquer grupo humano tem uma cultura: eis o nome atribuído a um conjunto de características de sua vida social, às maneiras coletivas de viver e de pensar, às formas e aos estilos de organização do tempo e do espaço, o que inclui língua, religião, estruturas familiares, modos de construção das casas, ferramentas, maneiras de comer e de se vestir. Além disso, os membros do grupo – ora, convém ter bem presente que eles podem ser somente algumas dezenas ou várias centenas de milhões – interiorizam tais características sob a forma de representações mentais. A cultura existe, portanto, em dois níveis estreitamente associados: o das práticas sociais e o da imagem que estas deixam no espírito dos membros da comunidade. (TODOROV, 2010, p. 38).

Essa primeira distinção que o autor nos faz sobre as duas dimensões da cultura, como práticas sociais e como uma representação (uma imagem socialmente estabelecida) são importantes para pensarmos os relatos de viagem. Primeiramente, porque a narrativa de viagens é produzida a partir do ponto de vista único de um autor, portanto sua análise pode revelar as imagens mentais, as representações que o autor cria acerca de sua cultura e da cultura do outro. Além disso, a intenção do escritor é a de apreender, por meio das palavras, o contexto, essas formas “materiais” de se viver, de se estar no mundo. Assim, o conteúdo produzido a partir da viagem acaba por criar um discurso, uma representação “imaterial” que, em certa medida, pode validar ou contestar a imagem mental que os indivíduos têm acerca de sua própria cultura e de outros povos.

A cultura, para Roy Wagner (2010), pode ser pensada a partir dos estudos que compilam as práticas humanas em geral, ou a partir de um ponto de vista mais particular, como por exemplo os estudos das culturas africanas, que trabalham práticas de grupos humanos específicos. Esse segundo modo de abordar a cultura, particular a determinado grupo, é o que nos interessa neste trabalho, uma vez que as relações estabelecidas entre a cultura do país de origem do autor e a cultura que ele narra nos servem, como base, para refletirmos sobre os

relatos de viagem. No livro *A Invenção da Cultura*, o autor nos apresenta os dois conceitos que balizam os estudos de práticas culturais específicas. O primeiro é o da “relatividade cultural”, que é o pressuposto de que, ao classificá-las como culturas, existe algo em comum, uma certa equivalência entre esses grupos humanos distintos, ainda que seja possível identificar diferenças entre eles. O segundo, é o princípio da “objetividade relativa”, que assume que o antropólogo só conseguirá enxergar elementos da outra cultura tendo como referência a sua cultura de origem. Ainda que busque ser imparcial, o antropólogo experimenta e busca interpretar o universo de significados pertencentes a outra cultura a partir das concepções mais elementares que circulam na sua própria cultura de origem. Em outras palavras, a compreensão da cultura alheia exige que o antropólogo coloque em diálogo sua própria cultura com a cultura de outros grupos humanos. Cria-se, assim:

“(…) uma relação intelectual entre elas, uma compreensão que inclua ambas. A ideia de ‘relação’ é importante aqui, pois é mais apropriada à conciliação de duas entidades ou pontos de vista equivalentes do que noções como ‘análise’ ou ‘exame’, com suas pretensões de objetividade absoluta” (WAGNER, 2010, p. 29).

Essas ideias nos são caras quando aplicadas aos relatos de viagem, já que o texto que é criado a partir da experiência da viagem contém, em si, essa “relação” entre culturas. A narrativa de viagens pode, portanto, ser considerada como um espaço simbólico de tensões e conciliações, no qual ambas as culturas estão presentes, ora claramente destacadas, ora tão imbricadas uma na outra, que se torna impossível distingui-las. Além disso, para que a relação se estabeleça de uma forma produtiva é necessário que o antropólogo conheça a cultura estudada e tenha a habilidade para se comunicar com os membros de sua própria cultura. “Ele irá “participar” da cultura estudada não da maneira como um nativo o faz, mas como alguém que está simultaneamente envolvido em seu próprio mundo de significados, e esses significados também farão parte” (WAGNER, 2010, p. 36). Assim, a narrativa de viagens pode ser pensada como um conteúdo de mediação, que liga um lugar a outro.

A cultura é, em grande medida, invisível a seus membros, só podendo ser apreendida por meio do contraste, do choque com uma cultura distinta. O sujeito se encontra tão mergulhado na própria cultura que não consegue, muitas vezes, reconhecer os padrões culturais mais básicos que moldaram sua forma de ser, de estar e de enxergar o mundo. Quando enxerga o indivíduo de uma outra cultura agindo de forma distinta da sua, ele finalmente ganha consciência de seus próprios padrões, da maneira como estava condicionado a pensar e a agir para atender às expectativas de seu próprio grupo (WAGNER, 2010). Essas ideias,

apresentadas para contextualizar o trabalho do antropólogo, também podem ser aplicadas ao autor viajante dos relatos de viagem. Sendo assim, seria possível pensar a narrativa de viagens como um exercício de se revelar a si mesmo, enquanto se elabora a cultura do outro. Retoma-se, aqui, a centralidade desse autor/narrador no gênero.

Roy Wagner (2010) elenca, ainda, os estágios de acomodação que um antropólogo enfrenta em campo, ao interagir com uma outra cultura. Tomaremos essas ideias como referência para pensarmos, também, nos contextos de acomodação pelos quais o autor viajante passa. Em um primeiro momento, é comum que os nativos mantenham, por instinto, certo grau de distanciamento do estrangeiro, evidenciando a força dos estereótipos “excêntrico”, “perigoso” ou “traíçoeiro”, tão comumente associados a indivíduos de diferentes culturas. O pesquisador também enfrenta dificuldades de ordem prática para se instalar no novo local, como aprender como pagar a conta de luz, o imposto de renda, a fazer funcionar o fogão. Essas dificuldades humanas podem vencer o afastamento inicial, fazendo com que haja uma simpatia por parte de alguns dos membros do grupo nativo, que vai sendo perdida ao longo do tempo, na medida em que já se espera que o indivíduo já esteja inteiramente integrado. A “educação” desses novos membros é uma forma de controle e faz parte do que o autor chama de “domesticação do forasteiro”. Espera-se que ele adquira competências linguísticas e culturais para, enfim, se tornar inteiramente pertencente. Para conseguir compreender a nova cultura, o antropólogo busca criar vínculos com os nativos. Ele não consegue, entretanto, compreender os códigos sociais do lugar, que muitas vezes contradizem a maneira instintiva pela qual, em sua própria cultura, ele conduziria determinada situação. Os efeitos são que, na condição de uma pessoa inadequada ao contexto e, em certa medida, inferior, o antropólogo passa a preservar, dentro de si mesmo, os desconfortos com o novo lugar. O autor chama de choque cultural essa sensação de aprisionamento, que o abriga a controlar todas as suas interações, a ser tolerante e a acolher todos os elementos da outra cultura. “O choque cultural é uma perda do eu em virtude da perda desses suportes” (WAGNER, 2010, p. 34), o que gera frustrações, ansiedades e até estágios depressivos. Uma última etapa de adequação seria quando, finalmente, o pesquisador consegue “objetificar” a outra cultura, como uma matéria que possui regras que podem ser aprendidas. Ele adquire, assim, uma maior consciência das similaridades e diferenças entre as duas culturas e absorve algumas dessas diferenças em seu próprio modo de vida e personalidade. Torna-se, portanto, “uma "ponte" ou um ponto de conexão entre dois modos de vida”, criando a ilusão de transcendê-los (p.38).

Aqui, a partir das discussões sobre o sujeito antropológico, nos interessa pensarmos no potencial de medição do narrador-jornalista. A possibilidade de se criar uma relação entre

culturas distintas depende que o sujeito conheça a cultura retratada e tenha a habilidade para se comunicar com os membros de sua própria cultura. Nesse sentido, o jornalista é treinado para uma comunicação eficaz com os indivíduos da própria cultura, o que contribui para que ele se torne “uma ponte” entre dois modos de vida. Além disso, quando pensamos nos estágios de acomodação que um antropólogo enfrenta em contato com culturas diferentes, um viajante-jornalista parece vencer algumas barreiras iniciais, por ter acesso privilegiado a alguns espaços. Os estereótipos de “perigoso” ou “traíçoeiro”, por exemplo, encontram-se, em certa medida, neutralizados pela perspectiva de um jornalista que está a serviço de um órgão de imprensa. Por outro lado, essa institucionalidade, que liga o jornalista a um veículo de comunicação, acaba por, inevitavelmente, impactar no potencial de imersão desse sujeito na realidade do outro. Isso porque um entrevistado pode se sentir mais distante do jornalista e pouco acessível a ele, por interpretar que a relação entre eles exige certa formalidade. Por último, a ideia de alguém que “olha de fora”, questiona e interpreta a realidade do outro é, também, uma pré-condição necessária à atuação do jornalista. Os choques culturais, resultantes da sensação de aprisionamento que o mergulho em outras culturas traz, podem acabar neutralizados pela tentativa do jornalista de se manter isento e emocionalmente distante da realidade narrada, o que pode facilitar no processo de “objetificação” e compreensão das regras que regem a outra cultura.

1.4 Representações culturais e estereótipos

*dar a cada objeto o lugar que lhe
pertence é uma regra de justiça
imanente. Escrever é a única arte que o
permite.*

(Maria Gabriela Llansol)¹⁰

São muitas as questões relativas ao relato de viagens que insurgem a partir dessa acomodação do antropólogo/viajante/autor, sendo a primeira delas a questão dos estereótipos atribuídos ao estrangeiro, que podem ser abordados a partir do conceito de bárbaros. O termo

¹⁰ *Caderno II: Coleção Amor Ímpar*, de Maria Gabriela Llansol (p. 44, 2008).

bárbaro foi utilizado por Heródoto para designar, de forma estigmatizante, outros povos menos civilizados, que não tinham o domínio do idioma grego. Em seu conceito seminal, a ideia da barbárie instaura uma dicotomia entre “nós” e “outros”, “selvagens” e “civilizados”. Os selvagens são os indivíduos que transgridem as regras da vida comunitária, ignoram o idioma, são considerados violentos, desumanos e irracionais. Já os civilizados são aqueles que reconhecem a humanidade naquele que é diferente, que têm domínio sobre os códigos de seu próprio grupo e conseguem, portanto, garantir uma convivência harmoniosa fundada na civilidade (TODOROV, 2010).

Questiona-se, entretanto, essa ideia inicial de que os indivíduos que não compartilham dos mesmos referenciais podem ser designados como bárbaros. “Os atos e atitudes é que são bárbaros ou civilizados, e não os indivíduos ou os povos”, nos esclarece o autor (TODOROV, 2010, p. 33). A ideia de civilidade parte de um juízo de valor, pode ser mensurada a partir da análise de determinadas atitudes e práticas específicas. O objetivo de qualquer sociedade deve ser de se afastar da barbárie, da violência, humilhação e tortura, e caminhar em direção uma maneira mais civilizada e harmônica de se relacionar, a partir do diálogo e da aceitação das diferenças. Por outro lado, a ideia de cultura é moralmente neutra. Nenhuma cultura pode ser considerada melhor do que a outra, porém é possível avaliar, em que medida, determinadas práticas sociais e costumes se aproximam das ideias de barbárie e de civilização. A colonização, da conquista e da submissão de outros povos traz, por exemplo, a ideia de barbárie. Os intercâmbios sociais são citados como uma das formas de se conseguir esse avanço a caminho da civilização. Para nos aproximarmos da verdade humana, é preciso ter, em um primeiro momento, consciência das diferenças entre culturas. Os grupos humanos são únicos, apresentam distintos costumes e formas de se operar a vida coletiva. Ainda assim, é possível reconhecer elementos universais, semelhanças que definem todos os indivíduos como seres humanos. Uma vez que as atitudes de civilidade ganham força no diálogo com o diferente, é possível pensar no relato de viagens como um gênero que se coloca a serviço dessa aproximação entre culturas diferentes. Além disso, ao pensarmos nos relatos de viagem, é interessante termos em mente de que forma esses conceitos “eu” e “civilidade” e “outros” e “selvageria” encontram-se demarcados no texto.

Afasta-se da barbárie e aproxima-se da civilidade quando um indivíduo avalia, de forma crítica, as atitudes do outro, mas também seu próprio comportamento, a partir da habilidade de “desligar-se de si para tornar-se capaz de olhar de fora, como se estivesse sendo observado pelos olhos de outra pessoa” (TODOROV, 2010, p. 34). É interessante avaliar, quando

pensamos na escrita da narrativa de viagens, de que modo esse autor viajante que se olha “de fora”, racionaliza seu próprio comportamento, criando, para si um narrador/personagem consciente. De que modo é possível atribuir às condutas do viajante e dos personagens nativos como sendo representativas da barbárie ou da civilidade?

Além de se observar “fora de si mesmo”, o autor viajante olha “de fora” a cultura alheia. As resenhas críticas que avaliam as narrativas de viagem de Alexandra Lucas Coelho deixam evidentes que esse olhar “de fora” da autora parece revelar nuances sobre os lugares que ela narra, muitas vezes, imperceptível aos olhos dos próprios nativos. A crítica do *Estadão* (2018) diz que Alexandra, “diante de um Rio em que tudo já foi mapeado, fotografado, cantado, seu olhar perscrutador desnaturaliza o que está à volta, revelando um país de causar estranheza a todos, inclusive a seus moradores”. Assim, os relatos de viagem podem ser pensados como um exercício do autor viajante de avaliar, como um *outsider*, uma outra cultura, ao mesmo tempo em que revela a disposição para o diálogo e para a civilidade, na consciência de seus próprios comportamentos. Aqui, encontra-se evidente o duplo deslocamento do narrador-viajante. Ao observar criticamente o entorno e sua presença nele, ele está deslocado de si mesmo, de sua própria cultura de origem, ao mesmo tempo em que, evidentemente, encontra-se deslocado da cultura que pretende apreender. Portanto, a narrativa de viagens capta o percurso de um narrador que busca, no terreno do incerto e do imprevisível, desconstruir a si mesmo, suas ideias e sua própria cultura, para depois se recriar.

Ainda pensando nas discussões sobre estereótipos, temos como referência as ideias defendidas por Richard Dyer (1999). Os estereótipos são uma forma como o indivíduo encontra para lidar com as complexidades da realidade, são projeções que o sujeito faz acerca do mundo, tendo como referência seus próprios valores. Para apreender determinada sociedade, o sujeito se vê, muitas vezes, compelido a fazer uso de representações e da categorização de pessoas, a partir de generalizações e tipificações. Os estereótipos são uma forma relativamente simples de representar indivíduos ou grupos específicos, são uma espécie de atalho que condensa, de forma eficaz, uma série de valores e conhecimentos acerca de determinada estrutura social. Sua eficácia se dá exatamente por se permitir uma leitura rápida de determinados tipos sociais.

Um problema que surge da ideia de se pensar os estereótipos como uma forma de ordenamento social é que, na maioria das vezes, os estereótipos são considerados absolutos, rígidos e imutáveis. Dificilmente esse ordenamento é reconhecido como algo instituído,

incompleto, provisório e até mesmo passível de questionamento. Além disso, desconsidera-se o fato de que a construção desse ordenamento está calcada, também, nas relações de poder estabelecidas socialmente. Portanto, ainda que se reconheça que o ordenamento é uma etapa natural para qualquer sociedade que queira se definir, é preciso reconhecer que os indivíduos possuem acesso diferenciado ao poder e, portanto, às representações sociais (DYER, 1999).

Nesta perspectiva, é possível fazer uma distinção entre os estereótipos e os tipos sociais. Os tipos sociais são elementos específicos, que fazem parte do corpo social. Surgem nas narrativas literárias e cinematográficas representados pelos arquétipos do herói, do vilão, do ajudante, do sábio. Já os estereótipos se referem a tipos que foram excluídos da sociedade por não fazerem parte de um determinado limite instituído como padrão. Portanto, se o padrão é ser branco, indivíduos de outras raças se tornam deslocados, periféricos, recebem pouca ou nenhuma visibilidade. A principal função do estereótipo é fixar um lugar marginalizado na representação, que acaba reiterando um lugar de marginalização também na sociedade. Os estereótipos também tendem a seguir uma narrativa pré-estabelecida. Um exemplo dado pelo autor é que, nas sociedades patriarcais, o masculino é a norma, enquanto o feminino é “o outro”. Quando representadas, as personagens femininas acabam por seguir uma narrativa implícita, que inclui determinados marcos, como a infância, o casamento, e a maternidade, enquanto a velhice é dificilmente abordada (DYER, 1999). Isso nos faz pensar que o relato de viagens parece reproduzir alguns dos tipos sociais, em especial o do herói viajante, do ajudante/guia. Além disso, qual é o poder das narrativas em trânsito de instituir as representações sociais? De que modo os relatos de viagem contribuem para reforçar ou vencer os estereótipos estabelecidos?

Na análise de produções estéticas, Dyer (1999) apresenta dois tipos distintos que se apresentam na descrição dos personagens: o personagem tipificado e o personagem romanesco. O tipificado seria “qualquer personagem construído através do uso de alguns traços imediatamente reconhecíveis e definidores, que não mudam ou ‘se desenvolvem’ ao longo da narrativa e que apontam para características gerais e recorrentes do mundo humano”¹¹ (DYER, 1999, p. 3, tradução nossa). Por oposição, o personagem novelístico seria aquele de individualidade única, psicologicamente mais complexo, com nuances e multiplicidade de traços, muitas vezes contraditórios entre si. Sua personalidade não é estável, mas evolui

¹¹ (...) the type is any character constructed through the use of a few immediately recognizable and defining traits, which do not change or 'develop' through the course of the narrative and which point to general, recurrent features of the human world (...) (DYER, 1999, p. 03).

conforme a narrativa avança. Uma vez que a narrativa de viagens tende a se construir a partir de um personagem central, que evolui ao longo da jornada, seria possível aproximar, então, esse narrador/autor da narrativa de viagens de um personagem romanesco? É possível considerar os personagens secundários, que compõem a paisagem do relato de viagens, como personagens tipificados?

Uma outra consideração acerca dos estereótipos é que, diante de um mundo indeterminado e fluido, ele reestabelece a certeza ao instituir um lugar social para esse “outro” ausente, ainda que seja um lugar marginalizado, simplificado, limitante, rígido e absoluto. A complexidade se dá porque um mesmo sujeito participa de diferentes grupos sociais, que se sobrepõem uns aos outros. Um homem, negro, pobre e homossexual, por exemplo, enfrentará desafios diferentes dos enfrentados por uma mulher, negra, pobre e heterossexual. Isso faz com que as questões sobre representação e visibilidade sejam ainda mais desafiadoras de serem enfrentadas. De acordo como Rancière (2005), as tensões da democracia partem do pressuposto de que os regimes democráticos precisam lidar com a incerteza, com as complexidades e com o fato de que os indivíduos não ocupam lugares específicos, pré-determinados.

A democracia, como todos sabem desde Platão, é o reino das “aparências”. É o estado de coisas em que todos pedem para serem visíveis. O próprio cerne da democracia é o conflito em torno da visibilidade. E, correspondentemente, a democracia é o estado de coisas em que ninguém tem certeza do que está vendo porque ninguém está em seu “próprio” lugar. (RANCIÈRE, 2005, p. 33, tradução nossa¹²).

Se a visibilidade é um elemento central da democracia, o registro de culturas distantes, que estão fora do centro normativo, é apontado por Candice Vidal e Souza (2010) como uma das funções da reportagem de viagem e da narrativa de viagens. Segundo a autora, “os repórteres entendem seu trabalho como uma espécie de revelação de realidades sociais desconhecidas ou mal sabidas para os leitores. Eles fazem com que pessoas e espaços, até então ausentes do registro jornalístico, passem a existir posto que descrevem, nomeiam e fixam sua imagem” (SOUZA, 2010, p. 82). Desta forma, a partir de um deslocamento socioespacial ao interior do país, o jornalista viajante descobre e revela realidades antes ignoradas. As narrativas

¹² Democracy, as everyone has known since Plato, is the realm of ‘appearances’. It is the state of things in which everyone asks to be visible. The very core of democracy is the conflict concerning visibility. And correspondingly, democracy is the state of things in which nobody is ever sure of what he or she is seeing because nobody is at his or her ‘own’ place (RANCIÈRE, 2005, p. 33).

regionais, construídas sobre a alteridade, parecem, portanto, orbitar em torno desses grandes centros urbanos visíveis, a quem os relatos se destinam, representados pela chamada mídia nacional.

A “domesticação do forasteiro” é outra questão importante trazida por Wagner (2010). Diferentes sociedades, segundo Goffman (2011), apresentam regras e funções cerimoniais distintas. Em seu livro *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*, o autor delimita que as regras são fundamentadas pelas leis, pela ética e pela moralidade, e garantem a existência de uma sociedade justa. Já as atividades cerimoniais podem ser linguísticas, espaciais, gestuais, e definem a maneira como o sujeito age socialmente, conduzido por determinados códigos de etiqueta. Nas culturas asiáticas, que incluem países como o Afeganistão, a Índia, China, Japão e Indonésia, as mensagens transmitidas são, muitas vezes, implícitas. Isso requer que o ouvinte tenha habilidade para captar e compreender os sentidos que circulam nas entrelinhas das comunicações e dos gestos. Esse exemplo trazido por Erin Meyer (2015), no livro *The Cultural Map*, é chamado pela autora como a habilidade de “*read the air*”, ou seja, capacidade de ler o entorno e compreender o não dito. Assim, no contato com os asiáticos, indivíduos originários de países ocidentais, precisam dominar habilidades de escuta e de interpretação de mundo que, muitas vezes, não foram estimuladas em sua formação cultural.

Tendo em vista que indivíduos de diferentes culturas tendem a seguir regras e atividades cerimoniais distintas, talvez seja possível considerar que a efetividade das interações será impactada pelas habilidades que os indivíduos envolvidos na interação possuem de assimilar, compreender e reproduzir elementos da cultura alheia, o que pode facilitar ou tornar os diálogos interculturais ainda mais complexos. As dificuldades de ordem prática podem, ainda, ser pensadas sob o prisma da proximidade cultural. Ao analisar o impacto dos grupos na formação das sociedades, George Herbert Mead (1972) argumenta, na obra clássica *Mind, Self and Society: from the standpoint of a social behaviorist*, que quão mais próxima for a cultura do outro, mais simples será de fazer essa acomodação. Para o autor, os indivíduos apresentam maior dificuldade de se integrarem a grupos que sejam antagônicos ou muito distantes de seus grupos de referência. Ou seja, a comunicação e a integração serão facilitadas quanto maior for o número de elementos que aproximam as diferentes culturas. Os relatos de viagem construídos a partir de culturas que são mais distantes da cultura de origem do autor viajante tendem, desse modo, a demarcar as diferenças de forma mais contundentes.

A sociedade, como um organismo integral, tende a dar uma resposta institucional e mais ou menos organizada a seus indivíduos. Essa institucionalidade só é possível quando seus membros exercem um autocontrole, redefinindo seus comportamentos e ações, de forma a integrá-los ao processo social organizado. A comunicação e os atos cooperativos conscientes ou inconscientes, são essenciais na construção dessa comunidade integrada (MEAD, 1972). Também, neste caso, as culturas asiáticas nos servem como exemplo, já que nelas costuma-se demonstrar contrariedades de maneira implícita, por meio de sutilezas. O uso de respostas negativas é culturalmente evitado. No contato com uma cultura asiática, de comunicação menos assertivas e direta, um estadunidense, por exemplo, terá dificuldades para compreender as reações e expectativas dos indivíduos asiáticos e sofrerá para ajustar sua conduta adequadamente (MEYER, 2014). A proximidade ou a distância em relação à outra cultura são, portanto, determinantes para a definição dos processos interativos. Essas ideias são valiosas e serão retomadas quando formos analisar as obras de Alexandra Lucas Coelho, já que sua referência portuguesa será tensionada, de forma distinta, pelas culturas brasileira e afegã. Os processos de comunicação também tornam possíveis as relações entre grupos humanos distintos.

1.5 Mediações culturais

É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra ao estrangeiro, e os moradores do lugar também nos encaram como pessoas gratuitas.

(Clarice Lispector)¹³

Trinh T. Minh-há (1994) afirma que o estrangeiro se vê na urgência de se acomodar à cultura alheia para deixar de se sentir um estranho, alguém que chama a atenção pelas

¹³ *Todas as cartas*, Clarice Lispector (2020).

diferenças que carrega, seja na forma de se vestir, de se expressar, nos hábitos culturais que reproduz. Segundo a autora, é a partir do momento em que ele deixa de ser um estranho, torna-se familiar, quando já não se desenha uma linha que o separa da população nativa, só assim que é aceitável que ele se torne novamente um estranho. Isso significa dizer que suas diferenças só serão aceitas, “perdoadas”, dentro das linhas limites estabelecidos por aquela cultura, a partir do momento em que ele passar pelo processo de assimilação cultural. E, ainda quando se busca a aceitação das diversidades por meio de políticas públicas que promovem o acolhimento de práticas e distintos modos de ser e viver, outras tensões são estabelecidas. Segundo Néstor Garcia Canclini, no livro *Diferentes, desiguais y interconectados: mapas de la interculturalidad* (2004), ao explicitarem alguns traços específicos de determinadas referências culturais minoritárias, para que sejam respeitados e acolhidos, essas políticas públicas acabam por demarcar as diferenças. O caminho, segundo o autor, seria buscar um “mundo intercultural globalizado”, no qual os desiguais são convocados a interagirem entre si. Buscar uma sociedade na qual não apenas as diferenças são postas no centro das relações, mas todas as possíveis interações: as tensões, o entrelaçamento e as trocas que diferentes grupos operam.

Em um contexto cada vez mais multicultural, no qual os fluxos contínuos de migração tensionam, diariamente, as relações entre indivíduos de diferentes culturas, esse processo de “tornar-se parte” só se torna possível quando o sujeito busca criar vínculos com os nativos. A interculturalidade ocorre quando grupos de culturas distintas se relacionam entre si, gerando fricções e acomodações. Ao comparar os termos interculturalidade e multiculturalidade, Canclini (2004, p. 15, tradução nossa¹⁴) nos esclarece: “Ambos termos implicam modos de produção do social: multiculturalidade supõe a aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são nas relações de negociação, conflito e de empréstimos recíprocos”.

Os aspectos que definem a interação entre os indivíduos também nos servem para pensarmos as relações interculturais. O conceito de interação, remonta, segundo Vera França e Paula Simões (2014), às ideias apresentadas pelos sociólogos Max Weber e Simmel, tendo sido apropriado e difundido por autores da Escola de Chicago. Inclui a perspectiva de ação ou intervenção de um sujeito na vida social. Para a autora, “trata-se de uma ação reciprocamente

¹⁴ Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: multiculturalidad supone aceptación de lo heterogéneo; interculturalidad implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos (CANCLINI, p. 15, 2004).

referenciada: uma inter-ação”, na qual os sujeitos interagem e definem, de forma compartilhada, as expectativas e os sentidos que serão produzidos a partir das relações estabelecidas (FRANÇA, 2014, p. 168). Assim, é possível considerarmos que as interações em contextos interculturais são mais complexas, já que a produção de sentido passa a ter como referência expectativas muitas vezes não são compartilhadas.

As capacidades e estatutos de um sujeito são outros elementos trabalhados por Goffman (2011) que merecem nossa atenção. Um indivíduo que age socialmente elege pelo menos uma ou mais capacidades que ele considera serem relevantes em determinado contexto. Seu gênero, estado social, profissão, idade, raça e lugar de origem são possíveis categorias que ele pode lançar mão para interagir em diferentes situações. Para explicar melhor essa questão, o autor dá o exemplo de uma paciente mulher em um consultório médico, onde o profissional que lhe atende é homem. Naquele contexto exemplificado, a relação instituída é médica e não sexual, portanto, a mulher pode abrir mão, temporariamente, do seu estatuto feminino, já que ele é, em teoria, irrelevante à situação. Espera-se, socialmente, que a mulher não se oponha em ser examinada por um profissional do sexo oposto. O curioso é que esse mesmo exemplo citado por Goffman (2011) pode ser considerado culturalmente condicionado, já que no livro *Caderno Afegão* (2009) Alexandra Lucas Coelho narra a história de várias mulheres afegãs envergonhadas e até proibidas por seus maridos de serem atendidas por médicos homens. Isso explicita que as categorias que um indivíduo vai elencar ou abandonar em cada interação dependem das características da cultura na qual ele está inserido.

A partir dessas ideias, algumas perguntas podem ser feitas acerca do relato de viagens. É possível pensar no estatuto de estrangeiro como definidor de todas as interações das relações interculturais estabelecidas entre o autor viajante e a comunidade local? Em quais circunstâncias o referencial cultural distinto pode ser considerado irrelevante? Essas são questões de difícil resposta, mas que jogam luz sobre a complexidade das interações, sejam elas face a face ou mediatizadas, em contextos multiculturais.

A questão do porte também é citada por Goffman (2011) como definidora das interações pessoais. O porte seria a maneira como o indivíduo se comunica por meio da postura, da ação, do vestuário e de seu aspecto físico. Indivíduos com o porte adequado, com qualidades consideradas desejáveis por uma determinada sociedade, têm maiores chances de serem chamados à interação, uma vez que se espera que eles sejam garantidores de uma comunicação segura. As interpretações que os outros atores sociais fazem de um indivíduo

durante a interação social é que define o seu porte. Desta forma, esse conceito evidencia o peso da sociedade na escolha de quais sujeitos se adequam melhor ao contexto. É evidente que os atributos ou características que são consideradas ideais variam de acordo com cada cultura. Nos Estados Unidos, por exemplo, espera-se que a comunicação seja a mais direta, simples e clara o possível. Portanto, um sujeito considerado sincero e objetivo será visto, aos olhos dos outros membros da sociedade, como alguém em quem se pode confiar. No Japão, em contrapartida, as comunicações mais diretas são consideradas desnecessárias e até deselegantes. Um indivíduo mais assertivo será considerado, naquele contexto, rude e, portanto, de porte inadequado (MEYER, 2015).

Os atos sociais, para Mead (1972), se dão por meio de gestos significantes, que geram uma interação reflexiva e de afetação mútua, criando estímulos e respostas nos organismos. Vera França (2008) nos esclarece que “a consciência de significação faz com que eles afetem não apenas o outro ao qual se dirigem, mas igualmente aquele que o produz” (FRANÇA, pg. 78). Portanto, quem produz o gesto significativo redefine, constantemente, seu modo de agir tendo como referência a reação do outro e o efeito que quer gerar no entorno. A autoconsciência só pode ser alcançada pela presença de uma alteridade. O sujeito deve se colocar no lugar do outro para, então, perceber como os outros indivíduos e os grupos aos quais ele pertence reagem a sua presença. Esse movimento, chamado pelo autor de *role-taking*, ou troca de papéis, dirige, de forma crítica, a maneira como uma resposta é formulada e define o modo como a comunicação deste sujeito se estabelece com o seu entorno (MEAD, 1972). Aplicando essas ideias a um contexto intercultural, por não partilharem dos mesmos referenciais culturais e simbólicos, nem sempre os indivíduos vão conseguir fazer uma leitura correta do que se espera deles naqueles contextos específicos, o que torna os processos de *role-taking* e de ajustamento de condutas ainda mais complexos.

Quando aborda a possibilidade de uma comunicação bem-sucedida entre diferentes grupos, Mead (1972) sugere a presença da figura do líder, um indivíduo capaz de fazer a mediação entre contextos culturais distintos. Esse indivíduo consegue se colocar no lugar de cada membro do grupo ao qual pertence, e, ao mesmo tempo, criar identificações universais, estabelecendo uma comunicação que transcende os limites de seu próprio grupo. A mídia e o jornalismo também são citados pelo autor como capazes de reproduzirem as atitudes e experiências de outras pessoas e, assim, atuarem como mediadores de realidades.

Essa perspectiva de que a comunicação entre culturas diferentes só é possível através de mediadores também está presente na obra de Candice Vidal e Souza (2010). “A viagem do repórter objetiva, afinal, encontrar as histórias ‘do outro’. Ele atua como mediador entre mundos distantes ou distanciados pela diferença” (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 94). O relato produzido a partir da viagem é considerado como uma forma de se traduzir uma realidade diversa para um leitor que se encontra distante. Quando nós, brasileiros, lemos um livro de uma autora portuguesa sobre o Afeganistão, há uma mediação entre três mundos distintos. Essa mediação se realiza, segundo a autora, quando o repórter se coloca imerso no mundo alheio e consegue enxergar e compreender, temporariamente, o modo como esse outro vê e se relaciona com o entorno. Assim, a mediação pressupõe a superação das diferenças, o estabelecimento de uma ponte, algo em comum que une os seres humanos. Em seu livro *O Mundo Inteiro como Lugar Estranho*, Canclini (2020) compartilha da mesma ideia quando revela que as narrativas de viagem “poderiam ser pensadas como atos que transmutam as distâncias culturais, geográficas ou tecnológicas com força inovadora” (CANCLINI, 2020, p. 62).

A viagem não deve ser vista, ainda, como um simples deslocamento no espaço, mas como um processo de tradução, no qual diferentes culturas são aproximadas e recriadas. Essa é a perspectiva traçada por James Clifford (1997), em seu livro *Routes, Travel and Translation in the Twentieth Century*.

Assume-se que todos os conceitos amplamente significativos, termos como “viagem”, são traduções, construídas a partir de equivalências imperfeitas. Usar conceitos comparativos de forma situada significa tomar consciência, sempre tardiamente, de limites, significados sedimentados, tendências a encobrir diferenças. Conceitos comparativos – termos de tradução – são aproximações, privilegiando certos “originais” e feitos para públicos específicos. (CLIFFORD, 1997, p. 11, tradução nossa).¹⁵

Essas considerações abrem caminho para pensarmos o relato de viagens e o autor-viajante como mediadores, tradutores, que buscam ressignificar as experiências vividas e elaborar os aspectos que definem a outra cultura, traduzindo-os para seu próprio grupo. De qualquer forma, é preciso que se diga que esse processo de tradução oferece apenas uma

¹⁵ It assumes that all broadly meaningful concepts, terms such as “travel,” are translations, built from imperfect equivalences. To use comparative concepts in a situated way means to become aware, always belatedly, of limits, sedimented meanings, tendencies to gloss over differences. Comparative concepts—translation terms—are approximations, privileging certain “originals” and made for specific audiences. (CLIFFORD, 1997, p. 11).

representação selecionada pelo autor viajante, uma aproximação que encontra limites. Nesse sentido, uma aproximação entre os conceitos de tradução e de mediação é trazida por Roger Silverstone (2002) na obra *Por que estudar a mídia*. Para o autor, a mediação, assim como a tradução, é sempre imperfeita, “nunca é completa, sempre transformativa, e, nunca, talvez inteiramente satisfatória” (p. 35). O processo de tradução entre textos passa por quatro etapas que podem ser aplicadas, também, à mediação: confiança, agressão, apropriação e restituição. A confiança parte do pressuposto de que, ao buscar a tradução de um texto a outro, a mediação de uma cultura a outra, acreditamos ser possível identificar e compreender os elementos constitutivos do “outro” de forma a comunicá-los aos nossos iguais. Há uma confiança na capacidade do autor de fazer a tradução e no fato de que ele vai se basear em experiências reais. A agressão surge da ideia de que, na busca por compreender o diferente, forçamos nossas próprias referências e discursos. A terceira etapa, denominada apropriação ou domesticação, traz para o ambiente familiar, para as formas partilhadas de significação, o que antes era desconhecido, tende a “levar os significados para casa” (p. 36). O último processo denominado restituição é aquele que reconhece a produção de algo novo, a partir do elemento inicial a ser traduzido. Assim, o autor viajante do relato de viagens seleciona os elementos a serem comunicados aos membros da sua cultura de origem, apropriando-os e domesticando-os, de forma a produzir algo novo, que contém elementos pertencentes a ambas as culturas. Vale abordar, aqui, os limites da tradução. Tudo é passível de ser domesticado? Será possível observar, na narrativa, elementos que apontam para lugares onde a tradução não alcança?

Apesar das aproximações, é possível apontar distinções entre mediação e tradução. A tradução está restrita ao texto, enquanto a mediação é considerada infinita, calcada “nos atos e nas experiências da vida cotidiana” (p. 37).

(...) a mediação rompe os limites do textual e oferece descrições da realidade, assim como da textualidade. É tanto vertical como horizontal, dependente dos constantes deslocamentos de significados através do espaço tridimensional e até mesmo quadridimensional. Os significados mediados movem-se entre textos certamente, e através do tempo. Mas também se movem através do espaço, e de espaços. Eles se movem do público para o privado, do institucional para o individual, do globalizador para o local, e vice-versa. (SILVERSTONE, 2010, p. 36-37).

No relato de viagens, pensado aqui como elemento de mediação, é possível identificar claramente esse movimento através dos espaços e das culturas. É perceptível, também, um movimento mediador que coloca em diálogo uma perspectiva cultural, histórica e social, algo

mais ligado ao coletivo, com a experiência individual da viagem e a visão única de um autor viajante. Além disso, a perspectiva multicultural do gênero e as ideias globalizantes, trazidas pela experiência de deslocamento pelo mundo, se aliam ao local, a um espaço físico único, demarcado no mapa, que possui práticas e formas de interação específicas. Assim, as mediações trazidas pelo relato de viagens são diversas, complexas e podem ser enfrentadas, criticamente, a partir de múltiplas abordagens. A mediação “é muito mais do que o ponto de contato entre os textos midiáticos e seus leitores ou espectadores” (SILVERSTONE, 2010, p. 33). O processo inclui em si o potencial de transformação dos significados, tanto pelos produtores, quanto pelos consumidores, que estão ativamente agindo e interagindo. E ainda que se busque apreender, de forma legítima, uma realidade narrada, Silverstone (2010) acredita que é inevitável que se construa, por meio da seleção de imagens, palavras, o recorte, o ordenamento, uma narrativa outra, distante da realidade mediada, que faz emergir uma nova realidade. Assim, o relato de viagens cria um espaço discursivo único, uma nova realidade, onde estão presentes, de maneira sobreposta, os significados produzidos a partir das interações entre os autores e o contexto receptivo, aspectos das culturas mediadas, elementos do global, do local e do multicultural e, por último, noções que evocam tanto a perspectiva individual quanto a coletiva.

A tradução é, para Minh-há (1994), a releitura de um mundo distinto, um recorte criado a partir da linguagem e das próprias referências. Segundo a autora, “é impossível embalar uma cultura ou de definir uma identidade cultural autêntica” (MINH-HÁ, 1994, p. 21, tradução nossa¹⁶). Ou seja, os processos de tradução e mediação são fundamentalmente imperfeitos. Além disso, não só a viagem, mas a cultura também implica em movimento, já que se encontra em constante formação e transformação. Os mitos, as regras, os valores, os hábitos, tudo isso é passível de ser alterado e ressignificado (IANNI, 2000). Portanto, é importante ter em mente que o relato de viagens propõe uma mediação entre lugares distintos, em tempos, espaços e contextos específicos, sendo que essa relação pode vir a ser ressignificada. As transformações culturais, espaciais e sociais são inevitáveis e acabam por impactar na forma como a mediação se estabelece.

Essa perspectiva de um escritor viajante que atua como mediador entre diferentes culturas é fomentada pelas resenhas críticas dos relatos de viagem de Alexandra Lucas Coelho. Em uma conversa com o *Jornal Matinal* (2020), a autora é perguntada: “E como é,

¹⁶ At best, they speak to the problem of the impossibility of packaging a culture, or of defining an authentic cultural identity (MINH-HÁ, 1994, p. 21)

especialmente, no momento atual, ser uma espécie de mediadora do país para os europeus?” “Que mediadora, gente (risos). Nem ninguém pode mediar o Brasil!”, ela responde. O diálogo deixa evidente a maneira como Alexandra Lucas Coelho, aos olhos da crítica literária, parece interpretar o país, traduzindo-o para os povos europeus.

É importante considerar, ainda, que a mediação entre países passa, essencialmente, pela relação histórica que eles estabelecem entre si. Alexandra Lucas Coelho deixa isso evidente quando diz, em entrevista ao *Jornal Estado de São Paulo* (2020): “Portugal e Brasil não são nem podem ser países-irmãos. Porque é uma relação fundada na violência, no poder de um sobre o outro, na extorsão de um por outro”, afirma. A autora, por sua vez, parece querer denunciar a violência e a exploração portuguesa para os indivíduos de seu próprio país. Em entrevista ao *El País* (2015), a escritora diz: “Vi de perto o colonialismo inglês, o francês, o otomano... Depois, quando fiz uma viagem ao México em 2010, o espanhol. Quando tomo a decisão de vir, estava pronta para confrontar a história do meu país com os efeitos do seu próprio colonialismo”.

A questão da colonização, já trazida por Todorov (2010) como uma forma de se caminhar em direção à barbárie, precisa ser retomada. As falas de Alexandra Lucas Coelho deixam claro que o passado Colonial se estabelece, ainda hoje, como algo que define as relações entre Brasil e Portugal. O que nos interessa, ao pensarmos nas narrativas de viagem, é de que modo as relações pré-estabelecidas entre os países impactam na forma como o autor viajante se relaciona com os espaços narrados. De que modo esse autor apreende outra cultura e a ressignifica através da escrita? De acordo com Janice Theodoro e Silva (1987), no livro *Descobrimientos e Colonização*, o Brasil colonial nutria, no imaginário português, a ideia de onipotência. Os reis de Portugal e Espanha lavraram “os símbolos da dominação, construíram-se fortificações, vilas e cidades, ao mesmo tempo que se difundiam a língua e as religiões às populações nativas” (p. 43). Os colonizadores tentaram reproduzir, na América, o mesmo espaço cênico de Portugal, as mesmas regras de funcionamento e conduta, os mesmos valores essenciais para se que se mantivesse a relação de dominação entre o “novo mundo” e o país europeu. A dominação e a destruição tirânica dos costumes dos povos originários geraram, para a autora, um processo de fragmentação das memórias culturais nativas. Com o passar do tempo, diante da impossibilidade de reproduzirem os mesmos moldes europeus, o conquistador passou a incorporar costumes locais. Um exemplo dado pela autora foi quando os portugueses passaram a assumir formas de mobilidade indígena na colonização do extremo oeste brasileiro. Em suma, elementos da cultura portuguesa foram reproduzidos no Brasil, mesclados com hábitos, tradições e elementos das culturas originárias.

Uma crítica à maneira como Portugal lida com o passado colonial é trazida pelo livro *O Labirinto da Saudade: a psicanalítica do destino português*, de Eduardo Lourenço (1992). Segundo ele, a narrativa histórica construída em Portugal acerca da colonização é irreal, fundada em aventuras de heróis, sem a presença de interlocutores e desprovida de reflexões de natureza ética. É como se os outros povos não existissem, como se fosse necessário que eles fossem “descobertos”, invadidos e explorados para, só então, pudessem ganhar visibilidade.

Quinhentos anos de existência imperial, mesmo como o desmazelo metropolitano ou o abuso colonialista que era inerente ao privilégio de colonizadores, tinham fatalmente de contaminar e mesmo de transformar radicalmente a imagem dos Portugueses não só no espelho do mundo, mas no nosso próprio espelho. Pelo império devimos outros, mas de tão singular maneira que na hora em que fomos amputados à força (mas nós vivemos a amputação como «voluntária») dessa componente imperial da nossa imagem, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência «imperial e em nada nos afectasse o regresso aos estreitos e morenos muros da “pequena casa lusitana”. (LOURENÇO, 1992, p. 28).

É preciso, segundo o autor, rever essa imagem de “trágica grandeza” que o português constrói acerca de si mesmo, como um povo heroico, desbravador de “novos mundos”. Lourenço sugere, então, que seja feita uma revisão histórica mais autorreflexiva, ética, comprometida com os fatos, que inclua as responsabilidades pelos erros e violências cometidos por Portugal.

1.6 Deslocamentos identitários

*Não te aflijas com a pétala que voa:
também é ser, deixar de ser assim.*

*Rosas verá, só de cinzas franzida,
mortas, intactas pelo teu jardim.*

*Eu deixo aroma até nos meus espinhos
ao longe, o vento vai falando de mim.*

*E por perder-me é que vão me lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim.*

Um último movimento que a experiência da viagem reproduz é o deslocamento identitário. A ideia de uma identidade fixa, seja ela nacional ou individual, tem sido posta à prova pela teoria cultural contemporânea, que aponta para uma mobilidade no campo das identidades. As identidades nacionais são exemplos, segundo Tomaz Tadeu e Silva (2000), de uma tentativa de se instituir uma unidade hegemônica, a partir de elementos como a língua, bandeiras, hinos, atos heroicos, mitos fundadores, marcos históricos e monumentos. As migrações, as diásporas e a viagem são apontadas, pelo autor, como experiências que redefinem a maneira como as identidades são constituídas. Na viagem, em especial, “podemos experimentar, ainda que de forma limitada, as delícias– e as inseguranças – da instabilidade e da precariedade da identidade” (TADEU E SILVA, 2000, p. 88). Nos deslocamentos, se experimenta o desconforto com a perda das referências e, ao mesmo tempo, o entusiasmo pelas inúmeras potencialidades de expansão que a viagem oferece.

A presença do “outro” é essencial quando se pensa na identidade. Para Tomas Tadeu e Silva (2000), a identidade é criada a partir da ideia de que existe, no outro, algo de diferente, que não se encontra presente em mim. Ambos os conceitos são interdependentes, uma vez que, aquilo que defino como sendo do outro, e não meu, carrega como referência a minha própria identidade. Desse modo, considero alguém ou algo diferente, em relação à maneira como me enxergo no mundo, ou seja, contraponho esse aspecto específico à identidade que crio para mim mesmo. Tanto a identidade quanto a diferença são criações individuais, sociais e culturais, definidas “por meio de atos de linguagem” (p. 76). Segundo o autor, é por meio da fala, das palavras, que defino quem eu sou. Portanto, são aspectos importantes nos relatos de viagem o modo como o autor viajante se define e as características específicas que ele atribui a si mesmo. É a partir dessa identidade assumida pelo autor que as diferenças entre culturas serão demarcadas.

Por serem frutos da linguagem, os conceitos de identidade e diferença fazem parte de um sistema específico de significações, estão sujeitos à cultura na qual circulam. O objetivo primordial é o de classificar, ordenando o mundo de forma a compreendê-lo. “Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados” (TADEU E SILVA, 2000, p. 82). Desse modo, identidade e

¹⁷ 4º Motivo da Rosa, poema da obra *Mar Absoluto*, de Cecília Meirelles.

diferença podem evocar uma relação de poder, na medida em que hierarquizam e elegendem, discricionariamente, uma identidade específica para ser considerada a identidade padrão, a partir da qual todas as outras serão orientadas. Na narrativa de viagens temos, comumente, a voz de um narrador em primeira pessoa, que compara a sua identidade individual e seu arcabouço cultural àquilo que encontra no seu entorno. Há, de certo modo, uma relação de poder potencialmente estabelecida, já que o autor-viajante consegue, em teoria, classificar e hierarquizar outras culturas. Nesse ponto, em um mundo no qual o Ocidente se coloca como o centro normalizado, é interessante observar de que forma as representações que são feitas do Oriente reproduzem ou não essa centralidade ocidental. Além disso, é possível retomar, aqui, as discussões apresentadas por Dyer (1999) sobre estereótipos, representações e visibilidade. O relato de viagens se fundamenta no reconhecimento das diferenças culturais. Isso não significa dizer que ele, necessariamente, estabelece uma cultura como normativa, detentora de atributos superiores. De todo modo, é importante destacar que o gênero está sujeito a esses questionamentos, que tensionam o trabalho do autor viajante e denunciam os embates possíveis no estabelecimento das relações de poder.

A maneira como o sujeito, em contato com culturas distintas, modifica a forma como pensa a si mesmo, seu próprio país de origem e o mundo que o cerca pode ser pensada a partir do livro *Enigmas da Modernidade-mundo* (2003). Octavio Ianni trabalha a questão da viagem a partir da reconfiguração das identidades:

Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move, podendo reiterar-se e modificar-se, até mesmo desenvolvendo sua autoconsciência; ou aprimorando a sua astúcia. (IANNI, 2003, p. 26).

Assim, o viajante que abandona sua morada e empreende em uma aventura nunca é o mesmo que regressa para casa, contanto todas as histórias que viveu e tudo o que aprendeu na jornada. É possível perceber, na análise que o autor traz, que o sujeito evolui, torna-se mais sábio, autoconsciente e esperto. Ele se reinventa, assimila novos hábitos, formas de se comunicar, de se vestir, recria a imagem do seu próprio país e reconstrói a maneira como ele se enxerga no mundo. Deste modo, a viagem é vista como um movimento que possibilita a

expansão. O relato de viagens, por sua vez, pode ser pensado como um gênero que, naturalmente, apreende esse percurso de melhora, superação e reconfiguração do sujeito.

O caminho a partir do qual essa reconfiguração identitária se estabelece é apresentado por Rancière (2005). O autor afirma que, em um primeiro momento, o viajante descobre o outro dentro de si, reconhece as semelhanças, se conecta com o que há em comum, com o humano. Depois, na medida em que se vê ocupando um espaço que não é mais sua casa, um “Ali” que é o “Não- Aqui”, se perde ao identificar todas as diferenças, todos os modos de ser e estar no mundo que não são os seus. Dissolve, então, sua própria identidade, fazendo com que se torne um “estranho de si mesmo” (RANCIÈRE, 2005, p. 35, tradução nossa). Ao se perder temporariamente dentro de si mesmo, o sujeito reconhece, enfim, que a única forma de se reencontrar é a partir de invenções criativas, que anexam fragmentos desse “outro” em si mesmo.

Essa ideia de uma identidade sendo modificada pelo deslocamento nos faz lembrar da ideia de estraneidade trazida por Canclini (2020). O estrangeiro, que se reconhece imerso em uma cultura distinta, tem que lidar com o estranhamento, já que não se sente parte das trajetórias históricas e das produções de sentido que fundaram os modos de ser e de viver daquele local. O *outsider* precisa, assim, fazer com que a tensão entre os distintos modos de viver, “os desajustes e as diferenças sejam convertidos em táticas e estratégias”, em atos criativos, que o permitam se colocar no mundo de uma forma diversa da qual, anteriormente, suas referências, sua história e sua própria cultura definiam (CANCLINI, p. 62, 2020). Há, portanto, um ajustamento de condutas e uma acomodação da própria identidade do sujeito que está inserido em uma sociedade que não é a sua.

Em situações de estraneidade, o indivíduo em deslocamento pode fazer uso da criatividade para ressignificar suas experiências. Isso, certamente reverbera nos modos de se abordar, artisticamente, as viagens e na forma como as narrativas em trânsito são produzidas. O autor propõe, ainda, pensarmos os relatos de viagem não mais a partir de uma perspectiva unicamente documental, épica ou dramática. Para ele, toda a experiência deve ser abordada de maneira mais ampla, abarcando tanto os desconfortos da trajetória quanto as expansões e as construções criativas possíveis a partir desses deslocamentos.

As ideias de Mead (1972) também nos ajudam a problematizar a questão da identidade. Para o autor, o “*self*” se manifesta na experiência social por meio de duas dimensões em conflito: o “eu”, que seria a dimensão da espontaneidade, e o “mim”, que seria a internalização

que o indivíduo faz das expectativas sociais. O espírito, ou a mente, seria a operação lógica que faz a mediação entre o “eu” e o “mim”, definindo, assim, a personalidade social e a atuação desse sujeito na sociedade. As experiências de deslocamento parecem, em um primeiro momento, alterar as expectativas sociais e, conseqüentemente, a maneira como o sujeito responde a um contexto culturalmente distinto. Em um segundo momento, parecem fazer o sujeito se recriar a partir de tudo aquilo que ele experimenta, alterando, também, as formas como ele, espontaneamente, passa a pensar e a agir no mundo. Assim, as dimensões do “mim” do “eu” e do “*self*” serão igualmente alteradas. Além disso, os relatos de viagem, pensados aqui como produções que, em certa medida, apreendem a forma como o autor-viajante se coloca em relação ao outro, o diferente, podem ser considerados “retratos” da identidade social desse autor.

As entrevistas com Alexandra Lucas Coelho corroboram com essa ideia da identidade em movimento. Em uma fala ao *Matinal Jornalismo* (2020), a autora aborda os ajustamentos de conduta ao relatar suas experiências no Brasil e em Israel.

A identidade está em movimento, acredito. É bom saber de onde viemos, saber que isso implica uma história, uma consciência. Mas vamos sendo alterados pelo que vivemos, e somos nós que decidimos o que fazer com isso, cada um. Essa responsabilidade – para onde vamos – é, tanto quanto possível, nossa (MATINAL JORNALISMO, 2020).

Em uma outra conversa como o *Jornal Estadão* (2020), ela faz a seguinte reflexão: “Porque não escolhemos de onde viemos, mas somos transformados pelo que nos acontece, pelo que escolhemos, ou lutamos para escolher. Nasci lisboeta, portuguesa, branca, e fui sendo transformada por tudo o que me foi acontecendo, lugares e pessoas”. A autora assume que, ao ser interpelada por contextos culturais, distintos parece ressignificar sua própria identidade. Além disso, essas falas revelam os estatutos que Alexandra adota em seu papel de escritora: sua cidade natal, seu país de origem, gênero e a cor da pele. Esses elementos parecem refletir na maneira como a autora viajante se constrói, como ela manifesta sua personalidade social.

A transformação daquele que se coloca em contato com outras culturas gera, ainda, o que Canclini (2020) chama de experiência perturbadora de estraneidade, quando o indivíduo pertencente a uma determinada cultura retorna para casa e não se reconhece mais ali. Apesar do pertencimento de origem, que lhe é outorgado, ele se sente como estranho perto daqueles que não saíram do país. Há, portanto, um deslocamento não só geográfico e físico, mas um

deslocamento intangível, no qual as percepções, identidades e as visões de mundo são todas alteradas. Isso faz com que o sujeito se sinta um estrangeiro, simultaneamente, fora de casa e dentro da própria cultura de origem, “sem lugar” em todo lugar. Alexandra Lucas Coelho comenta esse desconforto da sensação de não pertencimento em uma entrevista ao site do *El País Brasil* (2015). O fato de ter absorvido, no contato com a língua portuguesa praticada no Brasil, formas de comunicar distintas da que costumava utilizar em Portugal parece ter gerado uma reação negativa em seu país de origem. “Alguns leitores portugueses questionavam isso ao ler minhas colunas, porque viam nisso uma espécie de rendição. Como se tivesse sido derrotada por outra língua portuguesa, quando para mim era o contrário: um processo de expansão”, ela conclui. Essa última fala da autora demonstra não somente o quanto ela se diz modificada pelas experiências vividas em outros países, mas também o quanto isso impacta a maneira pela qual ela passa a ser percebida como uma estrangeira em sua comunidade de origem.

Assim, todas essas questões trabalhadas acerca do gênero relato de viagens e os inúmeros deslocamentos (físico, psíquico, simbólico, artístico, social, cultural e identitário) servirão como base para refletirmos sobre o narrador itinerante que compõe o relato de viagens. Igualmente, as discussões sobre os atos criativos, as relações entre diferentes culturas e a transformação identitária que a experiência da viagem traz, nos ajudam a delinear o modo como o narrador do relato de viagens recria as experiências e a sua própria imagem, nos diferentes contextos aos quais ele se expõe.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR

Os estudos teóricos da literatura que trabalham com a figura do narrador partem da análise de narrativas ficcionais. Entende-se por obras ficcionais aquelas nas quais o autor constrói “um texto na base de uma atitude de fingimento” (LOPES; REIS, 1988, p. 46), ou seja, as histórias, personagens, eventos e lugares são criados pela imaginação do autor, ainda que possam estar baseados em fatos, pessoas ou acontecimentos do mundo real. Por contraste, uma produção não ficcional é aquela ancorada e comprometida com o mundo histórico, por isso o leitor estabelece, por convenção, por meio dela, relações com eventos que de fato aconteceram e pessoas que existem ou existiram. É importante ter em mente que as obras analisadas neste trabalho, *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*, são relatos não ficcionais, que estão entre a narrativa de viagens e a reportagem. Entretanto, acredita-se que as questões que envolvam a figura do narrador ficcional podem nos servir como ponto de partida para perfilarmos os narradores-viajantes constituídos por Alexandra Lucas Coelho.

No livro *Las estrategias del narrador*, de Sílvia Kohan (2004), o narrador é definido como “uma construção imaginária que organiza uma narrativa. Cria e ordena, inventa e fabula, adorna e dosifica o discurso. O faz enfocando a partir de distintos ângulos, uns chamam de ponto de vista e outros de focalização” (KOHAN, p. 29, 2004, tradução nossa¹⁸). A primeira questão, que emerge a partir dessa definição inicial, é que o narrador é considerado uma voz imaginária que habita o texto, uma invenção do autor. Um segundo ponto é que o narrador é a voz emissora do relato, é o eixo que estrutura narrativa. Ela hierarquiza e ordena os acontecimentos, situa as ações em determinado tempo ou espaço, apresenta personagens, descreve os cenários, seleciona o que será dito e a entonação do texto. Em suma, é o narrador quem conta a história a partir de um ponto de vista único, de um lugar específico. O narrador possui, então, uma identidade própria e suas percepções podem ser apreendidas a partir da análise dos diálogos, dos acontecimentos que ele narra e dos cenários que ele descreve. Sua identidade também se mostra a partir do tom que ele adota e do ponto de vista que ele assume dentro da narrativa. O tom explicita a forma como o narrador se relaciona com o que está sendo narrado, a atitude que ele demonstra diante dos espaços, personagens e acontecimentos. Um narrador pode assumir, por exemplo, um tom irônico, o que exige uma interpretação não literal

¹⁸ El narrador tiene una voz del relato y no una voz de la realidad: es una construcción imaginaria que organiza la narración. Crea y ordena, inventa y fabula, adorna y dosifica el discurso. Lo hace enfocando desde distintos ángulos, unos hablan del punto de vista otros hablan de focalización (KOHAN, p. 29, 2004).

dos fatos descritos. O ponto de vista, também conhecido como foco narrativo, passa pela adoção de determinado ângulo de visão, de uma voz narrativa específica, que pretende contar uma história. Ou seja, o foco narrativo é o elemento que define o modo como uma história será contada. Portanto, a análise do tom e do foco narrativo adotados nas obras podem nos ajudar a assimilar a identidade de um narrador-viajante.

Jack Hart (2011) nos ajuda a compreender as questões do tom e do ponto de vista, quando aplicadas especificamente à narrativa não ficcional. O tom seria um dos elementos que constituem a voz da narrativa, definida como “a personalidade do autor da forma como ela emerge nas páginas” (HART, 2011, p. 64, tradução nossa¹⁹). É a partir desse “eu” de personalidade única que é possível captar o calor, a compaixão, a tensão, o medo, a admiração, ou seja, todos aqueles sentimentos e sensações que aproximam a escrita da realidade humana. Com relação ao ponto de vista das narrativas não ficcionais, segundo o autor, é preciso responder a três importantes questionamentos: “Através dos olhos de quem vivenciamos a história? A partir de qual direção? De que distância?” (HART, 2011, p. 43, tradução nossa²⁰). No caso das narrativas de Alexandra Lucas Coelho, levando em consideração que quem faz o deslocamento é uma repórter, motivada por uma pauta específica, de que forma o trabalho jornalístico define o modo como como ela se aproxima, experimenta e descreve outra cultura?

Além disso, nas narrativas em trânsito, nas quais o narrador-viajante é, geralmente, o protagonista da experiência de viagem, o questionamento acerca da distância nos parece algo relevante. Diferentemente do narrador ficcional que, em teoria, pode ler a mente dos personagens e acessar todos os espaços, o narrador não ficcional deve se ater aos locais onde esteve presente, à distância que ele se colocou diante dos acontecimentos e das pessoas, o que define o nível de detalhamento que ele consegue captar. Nesta perspectiva, existem três categorias de narrador, descritas a partir do campo de visão, ou seja, da posição que o narrador ocupa dentro da narrativa. O primeiro apresenta uma “visão por trás”, onisciente. É um narrador superior, que possuiu uma perspectiva privilegiada dos acontecimentos e consegue acessar os espaços, os segredos e pensamentos internos dos personagens. A segunda categoria, é um narrador de “visão com”, que se iguala aos outros personagens. Essa forma de narrativa pode

¹⁹ The best all- encompassing definition I’ve managed to come up with is that voice is the personality of the writer as it emerges on the page” (HART, 2011, p. 64).

²⁰ Through whose eyes do we experience the story? From which direction? From what distance?” (HART, 2011, p. 43).

ser conduzida tanto na primeira pessoa, quando o narrador explicita seus próprios pensamentos e impressões, ou na terceira pessoa, quando o narrador acompanha os outros personagens, sem conseguir acessar seus sentimentos íntimos. É possível, nesse caso, apresentar inúmeras versões ou pontos de vista, quando como o narrador acompanha personagens que apresentam visões diferentes sob o mesmo acontecimento. A última categoria, a mais rara de todas, é chamada de “visão de fora”. Ocorre quando o narrador sabe muito pouco, até menos do que os outros personagens. Por isso, apenas descreve, de forma mais objetiva, aquilo que enxerga ou escuta dos outros, que são os que, de fato, detêm as informações (TODOROV, 1972). Seria possível considerar que o narrador de viagens assume, concomitantemente, as visões “de fora” e “com”? Isso porque o narrador-viajante naturalmente se coloca olhando para outra cultura como um *outsider*, que possui menos informações e conhecimentos do que os nativos, com os quais ele pretende se relacionar e aprender. Do mesmo modo, em teoria, o narrador viajante também assumiria essa “visão com” já que ele é parte dos acontecimentos narrados, mergulha na outra cultura e se aproxima dos outros personagens.

Outra forma de análise do narrador é por meio do nível narrativo. O narrador pode ser chamado de extradiegético, quando ele se encontra fora do universo que narra, ou intradiegético, quando ele faz parte da história que ele conta (LOPES; REIS, 1988). Existem, ainda, outras três categorias de narrador. O narrador heterodiegético é mais objetivo e está distante da ação, por isso costuma se exprimir na terceira pessoa, como se narrasse os acontecimentos que envolvem outros indivíduos, que não ele mesmo. Um segundo tipo de narrador é o homodiegético, que conta uma história na qual ele está envolvido. Embora esteja presente, o narrador homodiegético atua como um personagem de papel secundário, como um mero espectador dos acontecimentos. Já o narrador autodiegético também participa dos acontecimentos, porém se assume como o protagonista da própria história. Em geral, se exprime a partir da voz em primeira pessoa, e é em torno desse narrador que os acontecimentos se desenrolam, ou seja, a partir da sua visão de mundo que o relato é construído (LOPES; REIS, 1988). Considerando todas essas questões, o narrador não ficcional do relato de viagens parece se assumir como um narrador intradiegético, uma vez que ele nos descreve lugares nos quais esteve presente, delinea culturas com as quais se relacionou e narra acontecimentos nos quais ele esteve diretamente envolvido. Além disso, o relato de viagens se constrói a partir de um narrador em primeira pessoa que nos conta da sua viagem a partir de seu ponto de vista subjetivo. Nesses relatos, como nos diz Marcio Serelle (2009, p. 39), “a perspectiva do sujeito não apenas molda a matéria narrada, mas a própria experiência do narrador torna-se parte do

fato a ser comunicado”. Deste modo, essa voz em primeira pessoa parece se aproximar da figura do narrador autodiegético. É importante apontar, ainda, a presença de um número cada vez mais expressivo de narrativas jornalísticas contemporâneas demarcando a presença do “eu” narrador, o que contrasta com a ideia clássica de “apagamento do sujeito” à serviço da objetividade, que o jornalismo tradicional tanto almeja. Essas narrativas reconhecem que a interioridade do repórter, sua subjetividade e afetividade, impactam de forma expressiva na experiência vivida e, conseqüentemente, na construção dos relatos (SERELLE, 2009). Isso nos faz questionar de que modo essa tensão entre o relato mais factual e as experiências de um narrador viajante, que possui características específicas, encontram-se presentes nas narrativas construídas por Alexandra Lucas Coelho?

Um narrador protagonista em primeira pessoa possui um “ângulo central fixo” (ARRIGUCCI, p. 21, 1998), em torno do qual a narrativa se constrói e todos os outros personagens e acontecimentos se organizam. Os eventos e espaços são definidos a partir do alcance de seu olhar. É, portanto, impossível que ele acesse, na mesma profundidade em que ele apreende seus próprios sentimentos e visões de mundo, o interior dos outros personagens. A partir de seu campo de visão podem ser captadas apenas sutilezas, traços explícitos de personalidade e contradições mais evidentes do comportamento e na fala de seus pares. Os limites que o olhar do narrador em primeira pessoa carrega é algo de suma importância quando pensamos nos relatos de viagem. Uma vez que esse narrador não acessa os pensamentos e sentimentos íntimos dos personagens, de que modo, portanto, seria possível reproduzir, em profundidade, as questões que envolvem a cultura narrada? Alexandra Lucas Coelho, que tem em suas obras *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*, um narrador em primeira pessoa, nos mostra um possível caminho para tentar apreender os espaços e as culturas de forma mais adensada. Em entrevista ao canal do *Youtube da Livraria FNAC* (2014), a autora revela que, quando está em reportagem, ela observa o entorno de forma mais consciente, com atenção aguda, por meio do que ela chama de “intensificação dos sentidos”. Assim, a atenção e presença podem ampliar o alcance desse narrador em primeira pessoa, fazendo com que ele consiga captar especificidades imperceptíveis aos viajantes mais desatentos.

Além dos deslocamentos entre o viajante e o escritor, ou seja, a distância temporal e psíquica que separa quem vivencia a experiência e quem reproduz os fatos por meio da linguagem escrita, o narrador autodiegético também se encontra deslocado.

(...) o narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo ulterior (v. narração, tempo da) em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica etc., pois que o sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados. (LOPES; REIS, 1988, p. 119).

A história se assume como um evento já concluído no tempo passado, para onde o narrador parece olhar com o intuito de construir sua narrativa, escrita em um tempo posterior aos acontecimentos. Esse deslocamento torna possível a apreensão, no corpo da narrativa, da manifestação das dimensões éticas, estéticas, ideológicas e, por assim dizer, interpretativas, que o narrador exprime acerca das experiências vividas. Assim, é possível captar elementos que evocam superioridade, ironia, condescendência, aprovação ou desconforto, frente aos acontecimentos narrados (GENETTE, 1989). Essa distância que se coloca entre o narrador e a história é o que acaba por explicitar uma ideia de progresso desse narrador reflexivo, imbuído de uma sabedoria que a experiência lhe concedeu. Esse aspecto evolutivo do narrador nos interessa bastante, uma vez que, quando falamos das narrativas de viagem, a evolução do herói/protagonista é considerada uma das características definidoras do gênero.

O narrador também pode ser avaliado a partir de cinco funções, abordadas por Genette (1989), no livro *Figuras III*. Sabe-se que o relato de viagens é construído a partir da ideia de um autor que testemunhou, por meio de um deslocamento físico, acontecimentos que se desenrolaram em lugares distantes, reproduzindo-os, posteriormente, em uma narrativa escrita. Por isso, duas primeiras funções, narrativa e testemunhal, nos parecem ser fundamentais, quando buscamos trabalhar com esse gênero. A primeira delas, a função narrativa, já foi citada anteriormente. Trata-se do encargo do narrador de descrever as ações, acontecimentos e experiências, ou seja, de contar a história propriamente dita. A função testemunhal é explicitada pela ideia de um narrador atuante, diretamente envolvido, emocional ou intelectualmente, na história que ele relata. Um exemplo é “quando o narrador indica a fonte de onde ele retira sua informação, o nível de precisão de e suas memórias e os sentimentos que são despertados em determinado episódio” (GENETTE, 1989, p. 310, tradução nossa²¹). A função testemunhal é demarcada pelas informações, datas, itinerários, detalhes específicos, números, estatísticas,

²¹ “(...) como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio; se trata de algo que podría llamarse función testimonial o de l' atestación” (GENETTE, 1989, p. 310).

citações diretas de personagens ou até mesmo as falas do narrador-viajante, que comprovam sua presença em determinado local, concedendo autenticidade ao relato. A questão da autenticidade e do grau de precisão da informação dada é algo que se aproxima à atividade do jornalismo, uma vez que, para ser validada, a narrativa jornalística depende de fontes e de dados verificáveis.

Uma terceira função, denominada comunicativa, se apoia na intenção do narrador de se estabelecer um diálogo, um ponto de contato com o leitor. Pode ser apreendida a partir da ideia de um narrador que fala a um leitor específico. Nesta perspectiva, o leitor é outra figura bastante evocada nos estudos literários sobre narrativas ficcionais, sobretudo porque sua imagem está diretamente ligada à construção do narrador.

A imagem do narrador não é uma imagem solitária; desde que aparece, desde a primeira página, ela é acompanhada do que se pode chamar “a imagem do leitor”. Evidentemente, esta imagem tem tão poucas relações com um leitor concreto quanto a imagem do autor verdadeiro. Os dois encontram-se em dependência estreita um do outro, e desde que a imagem do narrador começa a se sobressair mais nitidamente, o leitor imaginário encontra-se também desenhado com mais precisão. (TODOROV, 1972, p. 246).

Assim como o narrador é uma figura de enunciação que se encontra dentro da narrativa, a instância ficcional do leitor é chamada de narratário. O leitor está no mundo real, e sua percepção e interpretação dos fatos narrados se altera conforme o tempo ou espaço em que ele habita. Por isso, uma obra literária acaba sendo reinterpretada, conforme ocorrem mudanças sociais, culturais e políticas ao longo da história. O narratário, por outro lado, é um sujeito imaginário que se encontra fixo na narrativa. A história se dirige a ele de maneira direta, quando atua como um interlocutor explícito do narrador, ou indireta, quando sua presença pode ser captada por sutilezas trazidas pela fala do narrador. O narratário também assume uma personalidade explícita. Para exemplificar essa ideia, Davi Arrigucci Jr. (1998) nos traz a figura do narratário de Grande Sertão Veredas, um senhor “doutor”, que mora na cidade grande, que se contrasta com a figura do narrador Riobaldo, um homem simples, jagunço, que é quem conta a história. O narrador que fala modula a sua mensagem de acordo com a interlocução, portanto é possível dizer que o narratário determina a maneira como o narrador se coloca na narrativa, sua voz e sua identidade. Assim, quando pensamos nos relatos de viagem, a que espécie de narratário ele se destina? Uma vez que na narrativa de viagem o indivíduo abandona sua morada e depois retorna para a casa para retratar suas aventuras vividas em lugares distantes, seria possível pensar nesse narratário como um indivíduo que compartilha com o narrador

referências culturais aproximadas? No caso das obras *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*, quem é o leitor/narratário construído pelo narrador de Alexandra Lucas Coelho?

Compreendemos o mundo e a realidade porque criamos narrativas que nos permitem relacionar lógica e cronologicamente os objetos que nos cercam e os acontecimentos que impactam nossas vidas. A função de controle do narrador pode ser avaliada a partir da organização interna e disposição dos conteúdos dentro do texto (GENETTE, 1989). Assim, a maneira como o narrador estrutura a sua narrativa literária, ordenando os acontecimentos, lugares e personagens, produzem significados que nos permitem apreender como ele deseja ser compreendido pelo leitor e, no caso do narrador não ficcional, de que modo, ele assimilou e ressignificou as experiências vividas.

Uma obra literária, segundo Todorov (1972), pode ser analisada a partir de dois aspectos que se complementam: a história e o seu discurso. A história traz uma correlação entre determinados personagens e uma série de acontecimentos que podem ser reproduzidos de formas distintas, como por exemplo por meio da narrativa oral, escrita ou cinematográfica. O discurso parte de uma construção estética e está mais ligado à disposição dos elementos, à forma como a história é construída. “Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los” (TODOROV, 1972, p. 211). Nesta perspectiva, os estudos literários se concentram nos discursos que compõem uma narrativa literária, ou seja, no modo como os elementos estão dispostos.

As narrativas, segundo Roland Barthes (2008, p. 21), são constituídas a partir de “um sistema implícito de unidades e de regras”. Para que seja feita a análise estrutural da narrativa é necessário destacar alguns elementos relevantes e analisá-los a partir das relações que eles estabelecem uns com os outros, buscando encontrar modelos conceituais pertinentes. Em resumo, a análise estrutural consegue identificar alguns padrões a partir dos quais a narrativa, é estabelecida. A história, a intriga, o enredo, o encadeamento de acontecimentos fragmentados, a sintaxe, a cronologia, o ritmo, as contraposições, as estruturas linguísticas, as complementariedades de ideias ou elementos, os tempos verbais utilizados, as diferentes vozes e tons, a repetição de imagens são alguns dos possíveis elementos considerados. Um outro exemplo é a possibilidade de avaliar a presença de repetições de ações, personagens ou descrições, através das antíteses, gradações e paralelismos. As antíteses são explicitadas por elementos que, propositalmente, explicitam determinado contraste, como, por exemplo, a demarcação de uma oposição no sentimento de personagens distintos. A ideia de gradação é

evidente a partir de uma elevação ou descensão no comportamento dos personagens ou no tom descritivo do texto. Por último, e os paralelismos trazem semelhanças entre ações, elementos descritos ou falas de personagens, em momentos distintos, no corpo do texto (TODOROV, 1972). É importante deixar claro que a análise dos elementos está circunscrita à obra, portanto não transcende os limites do texto.

Destaca-se, ainda, a figura do personagem como categoria importante de análise. Segundo Luiz Gonzaga Motta (2007), autor que nos propõe uma análise mais pragmática da narrativa, o narrador deixa marcas no texto que evidenciam a maneira como ele atribui, aos personagens, determinadas imagens, que permitem com que eles sejam identificados como protagonistas, antagonistas, heróis ou anti-heróis. As ações dos personagens definem a progressão narrativa e podem ser analisadas como definidoras de “uma situação estável (equilíbrio), complicação, clímax, resolução, vitória, desfecho, punição, recompensa” (MOTTA, 2007, p. 06). Além disso, a análise da narrativa “procura entender como os sujeitos sociais constroem os seus significados através da apreensão, compreensão e expressão narrativa da realidade” (MOTTA, 2007, p. 02). Todos esses elementos, passíveis de serem destacados a partir de uma análise estrutural da narrativa, podem contribuir, então, para a identificação de um fundo moral, ou seja, podem nos ajudar a revelar as estratégias comunicativas do autor e suas intenções na constituição do texto literário. A forma como o narrador-viajante estrutura, na obra literária, os acontecimentos da viagem, os lugares, as culturas com os quais se relacionou, produzem significados que nos permitem compreender o modo como ele assimilou e ressignificou as outras culturas e as experiências da viagem.

Segundo a teoria literária, existem dois modos gerais mais básicos de se contar uma história, de se comunicar fatos a um leitor distante. O primeiro modo, indireto, se constrói a partir da voz de um narrador, em primeira ou terceira pessoa, que enumera os acontecimentos. O segundo modo exhibe, de forma mais direta, os atores/personagens em ação e em diálogo uns com os outros. “O modo indireto é propriamente uma forma de sumário narrativo, e o modo direto, uma cena”, resume Arrigucci (p. 13, 1998). Essa oposição entre uma forma direta e outra indireta apresentada, inicialmente, por Aristóteles, pode nos servir como referência para pensarmos o relato de viagens. Geralmente conduzido de forma indireta, por meio de um narrador-viajante que enumera os acontecimentos de sua jornada, o gênero pode ser considerado como um sumário narrativo de experiências de viagem. Isso não significa que não possam existir, ao longo da construção narrativa, dramatizações cênicas que indiquem a presença eventual de modos mais diretos de narrar. Esses distintos modos de narrar explicitam,

ainda, a possibilidade de apreensão do contexto de forma mais interventiva, por parte de um narrador protagonista, ou menos interventiva, por parte de um narrador que busca se apagar e deixar a história “contar a si mesma” (ARRIGUCCI, 1988).

Neste sentido, o narrador poder se pensado como um mediador entre o leitor e a história. É a partir dos sentimentos, percepções e visões de mundo do narrador que os fatos narrados são moldados, que o leitor tem acesso aos acontecimentos. Essa ideia de mediação faz emergir uma indagação sobre a distância entre o leitor e a história contada. Um narrador de alta intervenção, de presença mais forte e demarcada, que faz comentários filosóficos, morais, éticos, tende a “se colocar no meio”, a afastar o leitor dos acontecimentos, da história propriamente dita. Essas intervenções são exemplos da função ideológica sendo colocada em prática nas narrativas literárias. Essa última função é extra narrativa e torna-se torna evidente a partir dos comentários e explicações que o narrador apresenta ao longo texto. As considerações sobre a função ideológica serão retomadas na parte final deste capítulo, quando formos trabalhar com a ideia de aderência entre as figuras do autor e narrador nos relatos não ficcionais. De todo modo, no caso específico do relato de viagens, a voz do autor encontra-se espelhada na narrativa a partir de elementos que evidenciam seu posicionamento, seus sentimentos acerca dos acontecimentos e das práticas culturais que ele narra. É importante que se tenha em mente, ainda, que essas funções trazidas por Genette (1989) não operam de forma exclusiva ou isolada na narrativa. A título de simplificação da análise, é possível destacar uma ou outra função, ou até reconhecê-las com preponderantes em determinadas obras ou autores, mas é necessário reconhecer que essas funções coexistem e, muitas vezes, se sobrepõem ao longo da obra.

2.1. Paisagens internas de um narrador itinerante

*Este lugar amou perdidamente
Quem o cabo rondou do extremo Sul
E a costa indo seguindo para Oriente
Viu as ilhas azuis do mar azul
Viu pérolas safiras e corais
E a grande noite parada e transparente
Viu cidades nações viu passar gente
De leve passo e gestos musicais
Perfumes e tempero descobriu
E danças moduladas por vestidos
Sedosos flutuantes e compridos
E o outro nasceu de tudo quanto viu
(Sophia de Mello Breyner)²²*

“‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe”. É assim que Walter Benjamin (1994, p. 198) define um dos tipos arcaicos do narrador tradicional, em seu famoso ensaio sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov. O marinheiro comerciante é a imagem que surge no texto para representar esse indivíduo em trânsito, que abandona o conforto de sua morada e parte para desbravar lugares desconhecidos. Mais tarde, esse aventureiro retorna à sua terra natal, trazendo as sabedorias e os conhecimentos adquiridos a partir da jornada empreendida. Uma segunda família de narradores é representada pelo camponês sedentário. É aquele indivíduo enraizado, que conhece as histórias do lugar onde viveu por toda uma vida, que carrega, em suas narrativas, a sabedoria, costumes e tradições de sua terra natal. Essas duas primeiras famílias encontram-se interconectadas a partir do tipo arcaico do artesão, que representa a junção entre a mobilidade do narrador em trânsito e a imobilidade do camponês sedentário. Antes de se estabelecer

²² Oriente, obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (ADERSEN, p. 829, 2010).

definitivamente em uma terra, o mestre artesão medieval levava uma vida itinerante, viajando e colhendo ensinamentos de outras culturas, aperfeiçoando seu conhecimento de mundo, sua sensibilidade e sua arte. O artesão, portanto, teria a habilidade de associar os saberes locais e tradicionais de seu próprio povo com os conhecimentos advindos de lugares distantes. Ainda que o narrador de Benjamin (1994) esteja ligado à oralidade e à transmissão de experiências nas sociedades tradicionais, são importantes essas primeiras ideias que trazem a mobilidade como elemento central. Quando pensamos no relato de viagens como um produto criado a partir de um deslocamento, o narrador é um indivíduo que parece conseguir se colocar imerso na cultura do outro, ao mesmo tempo em que se conecta com as próprias referências. Tendo em vista as discussões sobre os deslocamentos físico, simbólico, identitário e cultural, apresentadas no capítulo anterior, seria possível aproximar o narrador do relato de viagens à figura do artífice, uma vez que ele consegue integrar, ao seu modo de ser, estar e pensar o mundo, saberes que advêm das tradições locais e de outros povos distantes. Consegue, portanto, mesclar os ensinamentos que ambos, mobilidade e enraizamento, oferecem.

“A viagem é uma experiência do estrangeiro”, (MACHADO; PAGEAUX, p. 33, 1988), é a perspectiva de se sentir deslocado, estranho frente a outros modos de ser e estar no mundo. Essas considerações nos aproximam do “olhar de fora” do estrangeiro, nos remete às discussões feitas no capítulo anterior acerca do livro-reportagem e do olhar etnográfico. No relato de viagens, pensamos em um “deslocamento de olhar” de um sujeito que não se sente verdadeiramente pertencente, ainda que a paisagem e o contexto narrado lhe sejam, em certa medida, familiares. Esse desenraizamento, segundo Flora Süssekind (1990), se traduz na narrativa “como se o narrador literário procurasse por vezes incorporar à sua voz, por desejo próprio, como traço a ser minuciosamente modulado, desterro (...)” (SÜSSEKIND, 1990, p. 21).

Também Ricardo Piglia (p. 49, 2007) aborda a viagem como um dos modos básicos de narrar. “Não há viagem sem narrativa, em um sentido poderíamos dizer que se viaja para narrar”, o autor conclui. É possível imaginar um possível primeiro narrador como alguém que abandonou sua morada, seu mundo cotidiano, para descobrir o desconhecido, o extraordinário, e revelá-lo aos seus iguais. Etimologicamente, narrador seria “aquele que sabe”, “aquele que conhece” (PIGLIA, pg. 50, 2007), seja porque esteve em algum lugar, seja porque narra o que lhe já aconteceu, o que reside no passado, atribuindo significados ao que foi experimentado. Além do arquétipo do viajante, a autor nos traz um segundo modo básico de narrar: o narrador investigador. Seria aquele narrador capaz de ler signos, decifrar enigmas, coletar rastros e

reconstruir, a partir de indícios, uma realidade ausente. Ao observar o voo dos pássaros e as pegadas de um animal, o narrador consegue antecipar algo que está por vir, portanto, acaba por deslocar, através do tempo perceptivo, sentidos e verdades antes inacessíveis (PIGLIA, 2007). Uma vez que a cultura tende a ser invisível para seus próprios membros, o que exige um deslocamento físico ou “de olhar” para que se consiga acessar padrões culturais (WAGNER, 2010), o narrador-viajante pode ser considerado um investigador. A cultura seria essa realidade ausente, que só se torna aparente a partir das observações e dos vestígios que o narrador encontra e registra na narrativa de viagens. Além disso, quando pensamos na perspectiva de o narrador do relato de viagens se assumir como um investigador de “outros mundos”, é possível destacar alguns elementos. Além da habilidade de conciliar o próximo com o distante, que a mobilidade física lhe confere, o narrador nutre a atenção e a predisposição de enxergar sempre um pouco além, à frente de seu tempo presente e de sua realidade. Deste modo, ao acessar percepções singulares e inéditas sobre os espaços, personagens e culturas que ele narra, ele acaba por se deslocar perceptivamente em direção ao futuro. Levando em consideração essas questões levantadas, seria possível aproximarmos a figura do narrador investigador com a figura do jornalista?

Ainda segundo Piglia (2015), “a narrativa é um rio que se remonta à origem. E no curso do relato existem torções e desvios, zonas calmas e tumultuosas, e distintos modos de entrar no fluir das histórias” (PIGLIA, 2015, p. 53, tradução nossa²³). Se a narrativa é como um rio que se constrói a partir do fluir das histórias, ela acomoda, em si, o movimento, a transformação. O narrador do relato em trânsito é um sujeito errante, em contínuo deslocamento, que vagueia pelos espaços e culturas e é conduzido, de forma desprendida, pelas experiências ao longo da jornada. As narrativas de viagem são, portanto, criadas com o intuito de apreender os movimentos e evoluções desse narrador-viajante. Por outro lado, faz parte do movimento da narrativa buscar as verdades fundamentais, retomar às origens e alcançar o que há de mais imutável na experiência humana. Portanto, é possível observar uma oposição entre a impermanência do deslocamento e a perenidade da natureza humana, movimentos contraditórios que a narrativa de viagens acaba por capturar.

A história da narrativa está intrinsecamente ligada à história da subjetividade, “a história da construção de um sujeito que pensa a si mesmo a partir de um relato” (PIGLIA, 2007, p. 51). Esse narrador pode ser considerado um indivíduo que narra sua história em busca de

²³ (...) la narracion es un rio que se remonta à origem. Y en el curso del relato hay recodos y desvios, zonas calmas e tumultuosas, y distintos modos de entrar en el fluir de las historias” (PIGLIA, 2015, p. 53).

compreender de onde ele veio, quem ele é, qual é o seu lugar no mundo e, o que o define como um sujeito autônomo e único. É possível pensar as narrativas em trânsito como espaços que apreendem não apenas a construção de um sujeito que, contrapondo-se com o diferente, se pensa, mas também capturam as transformações evolutivas desse sujeito em deslocamento. Surgem, assim, novas questões que o indivíduo que narra a si mesmo busca responder: de onde ele veio, quem ele era antes da viagem, quem ele se transformou depois da jornada e qual é o seu lugar nesse mundo, pensado aqui como um espaço cada vez mais expansivo, que abarca múltiplas referências culturais. As repostas para as questões que envolvem a constituição do narrador do relato de viagens passam, necessariamente, por duas dimensões que se complementam: o contexto a que o viajante foi exposto e o seu olhar único, subjetivo. Nesta perspectiva, esse “eu” viajante, essa voz emissora do relato de viagens, é descrita por Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (1988) da seguinte forma:

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

Essas considerações iniciais levantam alguns pontos acerca do narrador do relato de viagens como um indivíduo que se narra, herói da sua própria história. Um primeiro ponto é que ele não se configura como um indivíduo único e fácil de ser definido, já que ele assume múltiplos papéis e personalidades dentro da própria narrativa, atuando como organizador dos conteúdos, como ator que encena os atos do personagem/viajante, como memorialista, como objeto das experiências que motivaram a escrita do livro e, no caso das obras de Alexandra Lucas Coelho, como repórter. Além disso, o narrador é considerado uma testemunha privilegiada, já que foi ele que esteve diante dos acontecimentos, é ele quem define quais e de que forma as experiências vividas serão narradas na própria história (SÜSSEKIND, 1990).

De qualquer modo, essas primeiras considerações sugerem que, ao ser construída, a narrativa de viagens é atravessada por diversos elementos que habitam o mundo interno do narrador-viajante. A paisagem “de contornos íntimos” é revelada (SÜSSEKIND, p. 105, 1990) por um narrador que pensa a si mesmo e reflete sobre a natureza das experiências. O narrador-viajante tem como comboio o próprio corpo, uma vez que ele experimenta o mundo a partir de seus sentimentos e múltiplos sentidos (tato, olfato, paladar, visão, audição). A viagem também

acontece dentro dele, já que os desconfortos da jornada percorrida, a imaginação, os sentimentos íntimos de solidão, saudades e o seu modo próprio de enxergar o mundo são escancarados na narrativa da jornada (SÜSSEKIND, 1990).

A paisagem exterior é moldada, ainda, pela paisagem interna do narrador. Ao analisar o relato de viagens produzido por Érico Veríssimo sobre suas vivências no México, Tânia Franco Carvalhal (2015) descreve que o autor expressa “sua latinidade como uma forma particular de ver o mundo e de entendê-lo a partir de suas próprias coordenadas pessoais e coletivas” (CARVALHAL, 2015, p. 127). O fato de o autor ter nascido e crescido em um país latino-americano parece ser decisivo para definir como ele interage com o México, enxerga o país e o recria a partir da narrativa literária. Retomando as ideias de Goffman (2011), sobre os estatutos que um sujeito seleciona para interagir em determinados contextos, o gênero, a idade, a religião, a etnia, o país de origem do autor/narrador parecem definir quais acontecimentos ganham centralidade na narrativa, impactam, de forma direta, na construção do relato de viagens.

O autor também pensa a outra cultura a partir da forma como ele, individualmente, enxerga a sua própria origem. Quando falamos do narrador do relato de viagens, partimos da ideia de alguém que se encontra desenraizado e observa o cenário “de fora”. A sensação de não pertencimento faz como que ele busque, nas experiências de deslocamento, algo que remeta ao familiar. Ele tenta encontrar, fora de si, elementos que o fazem rememorar seu lugar de origem, ou seja, busca identificar, no entorno, as imagens da sua terra natal, que habitam o seu interior. Süssekind (1990) nos traz o exemplo de uma narrativa de viagens escrita por Pereira da Silva, no qual ele se encontra de frente para uma catedral gótica no norte da Alemanha. O narrador-viajante é levado a registrar na narrativa, de forma mais proeminente, as árvores que estão no entorno da construção gótica, o verde que se contrasta com a cor acinzentada do edifício. É como se a importância do edifício fosse apagada para dar lugar a “um Brasil atemporalizado” (SÜSSEKIND, p. 71, 1990), de presença demarcada pela mata, pelas imagens da natureza tropical que habitam o imaginário daquele narrador. Assim, as imagens que o viajante carrega de seu próprio país se interpõem ao olhar que ele deposita no desconhecido, redefinindo as impressões que ele tem sobre os espaços e, conseqüentemente, a forma como as paisagens são descritas e as experiências são narradas. Cria-se, assim, uma conciliação entre o espaço estrangeiro, o “outro mundo”, com o espaço interno do narrador-viajante. Além disso, existe algo de atemporal, de onírico, tanto na natureza quanto nas imagens que o viajante carrega de seu próprio país (SÜSSEKIND, 1990). Ao contrário da construção gótica, resultado da

intervenção humana, as paisagens naturais são perenes, sempre estiveram ali e estarão ali muito além do tempo de vida desse viajante. Essas percepções mais centradas na natureza acabam deslocando o relato para o campo do eterno, evidenciando, novamente, uma oposição entre movimento da viagem e algo de natureza mais constante, imutável.

Do mesmo modo, o país de origem do narrador-viajante é repensado a partir das referências que a outra cultura lhe oferece. A partir desse deslocamento, é possível ressignificar a própria identidade, alterar a maneira de enxergar e experimentar o mundo dali em diante. Em alguns relatos de viagem é possível captar, de forma explícita, um sujeito em diálogo consigo mesmo. A introspecção do narrador-viajante pode ser revelada a partir de uma figura imaginária, uma voz interna que o ajuda a avaliar suas experiências e sua própria identidade em reconstrução (RODRIGUES, 2015). Em outras narrativas esse processo de autoavaliação se torna evidente por meio da descrição de experiências de assimilação cultural, da utilização de expressões linguísticas estrangeiras, ou das transformações na forma como o sujeito comunica ou enxerga sua própria cultura. De todo modo, a trajetória evolutiva do narrador-viajante só pode ser acessada a partir de uma atitude reflexiva, que faz com que ele mapeie seu desenvolvimento, comparando suas visões de mundo antes da experiência de deslocamento, com seu novo modo de se ver e de compreender o entorno depois da viagem. “É o próprio sujeito que emerge no seu percurso, o sentimento do mundo sintoniza-se ao autoconhecimento, o aprendizado é sempre também de si mesmo” (SÜSSEKIND, p. 110, 1990). O narrador do relato de viagens tende a ser um sujeito disposto a aprender, aberto para descobrir novas práticas culturais, formas de se vestir e de se alimentar. A experiência da viagem e o contato direto com o diferente trazem, assim, essa possibilidade do aprendizado.

O narrador do relato de viagens também é impactado pelas imagens mentais que carrega como referência desse “outro lugar”, pela forma como compreende e se relaciona com a cultura alheia. O olhar que o narrador repousa sobre os espaços é mediado, ainda, pelos olhares de outros narradores/viajantes, por outras viagens empreendidas àquele mesmo lugar que resultaram na construção de outras narrativas, sejam elas literárias ou jornalísticas. Nessa perspectiva, a narrativa de viagens pode ser pensada como uma acomodação, uma sobreposição de olhares e de imagens criadas por inúmeros viajantes, a partir das suas próprias experiências de deslocamento. Apesar de o gênero ser lembrado por refletir a visão única de um autor/viajante, é importante que se tenha em mente a influência de outras narrativas e do contexto histórico no qual o relato é produzido. Assim, é possível nos questionarmos de que modo o contato prévio com outra cultura define a experiência que o viajante terá e o que ele

enxergará naquele lugar? Essa é uma questão interessante, já que o viajante pode preferir restringir o número de pesquisas prévias sobre a cultura que será narrada, para a conseguir encarar os espaços com a mente mais livre. Segundo Flora Süssekind (1990), é preciso “desarmar” o olhar para se enxergar de verdade a paisagem, uma vez que ela existe para ser apreciada e não colecionada. Essa observação mais “desarmada” dos lugares se contrapõe à ideia de um narrador/investigador mais científico, que cataloga as culturas e as experiências.

Tendo em vista que olhar do narrador em trânsito está condicionado às expectativas que ele tinha das outras culturas e dos espaços narrados, na ocasião da viagem é feita uma desconstrução interna dessas imagens mentais. O narrador realiza uma comparação entre o entorno, ou seja, o “espaço real” e experimentável, com a imagem que ele carregava previamente dentro de si.

Como se uma rede de relatos, descrições páginas e páginas de viajantes armasse o seu olhar e a simples aparição da paisagem sonhada o desarmasse logo. E a partir desse confronto entre o olhar previamente direcionado, paisagem real e olhar agora desarmado — mas consciente da figuração utópica que o habita (...) (SÜSSEKIND, 1990, p. 33).

O exemplo trazido por Süssekind (1990) é o de um relato de viagem chamado *Notícia descritiva da província do Rio Grande de S. Pedro do Sul*, escrito em 1839 pelo militar, comerciante e viajante francês, Nicolau Dreys. De acordo com a autora, o inesperado salta aos olhos do narrador, atraído por tudo aquilo que se contrasta com a imagem de um Brasil que ele havia imaginado. Ao localizar algumas ruínas no meio da paisagem exuberante, o narrador de Dreys se vê surpreendido, já que a presença de construções antigas destoa da narrativa oficial do Brasil à época, que o reproduzia como uma terra nova, “recém-descoberta”. O narrador-viajante “desarma” seu olhar, busca renunciar aos preconceitos e expectativas e passa, então, a reconhecer uma realidade distinta daquela que antes habitava sua imaginação.

O extraordinário a ser revelado pelo narrador do relato de viagens não é somente aquilo que lhe salta aos olhos em comparação à imagem anterior que ele nutria sobre determinado espaço. O extraordinário é tudo aquilo que lhe parece incomum, exótico, a partir da uma perspectiva subjetiva. Assim, fatos ou comportamentos que ele observa serem comuns em outra cultura, que se contrastam com os hábitos e práticas culturais de seu país, são integrados à narrativa e, muitas vezes, traduzidos, pelo narrador-viajante, para a compreensão de um leitor que compartilha dos mesmos referenciais. Por último, tudo aquilo que se destaca, de alguma

forma, na paisagem cotidiana, que se exprime a partir daquilo que o autor/narrador considera belo, interessante, curioso, distinto ou chocante acaba recebendo destaque na narrativa de viagens.

(...) um momento rápido e especialmente significativo, em que a luz do poente e a coloração do local transfiguram, num instante apenas, uma paisagem corriqueira. E a tomam notável. Sem que nada de palpável, colecionável, tivesse se alterado aí. Mas fazendo supor um certo poder de alteração na própria paisagem, intrínseco a ela. (SÜSSEKIND, p. 121, 1990).

Em estado meditativo, absorto pela paisagem que se revela à frente de seus olhos, perdido no instante que o faz estar, ao mesmo, dentro e fora de si mesmo, o narrador viajante possuiu “matéria para a reconstituição pictórica, plástica” da experiência, plasmada na narrativa de viagem que ele constrói (MACHADO; PAGEAUX, p. 41, 1988). Assim, um pôr-do-sol, um mar azul, as cores e a exuberância da natureza podem ser alçados como temáticas em evidência na narrativa de viagens. Criam, ainda, uma sensação de epifania, de revelação quase espiritual, que redimensiona a sensação da passagem do tempo, como se a experiência temporal fosse congelada naquele instante de experimentação. Da mesma forma, esse narrador enxerga o sol em movimento, as cores que se modificam e a natureza no seu percurso natural de transformações, o que traz, para a sua experiência, a dimensão de movimento, de inevitabilidade das mudanças. O narrador do relato de viagens, portanto, parece moldar a passagem do tempo a partir das configurações da paisagem externa que ele observa (SÜSSEKIND, 1990). Mais uma vez se manifesta, aqui, a mobilidade e a permanência, contrastes definidores do relato de viagens.

Por vezes, são os cenários que refletem algo de muito interno do narrador viajante. Um exemplo trazido por Sússekind (1990) está no livro *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Em uma caminhada do personagem Rubião, o cenário se desloca e é possível ver as construções do subúrbio, as pessoas, os elementos que compõem a paisagem. Tudo o que é apresentado nos reforça o contraste com o bairro rico onde Rubião habita, nos revela, naquele momento da narrativa, a paisagem interna do personagem, sua sensação de nostalgia, não pertencimento e tristeza. Essa percepção de que os cenários podem plasmar os sentimentos do narrador/personagem é extremamente relevante, especialmente quando pensamos em um narrador-viajante não ficcional, como é o caso de Alexandra Lucas Coelho. Levando isso em consideração, vale a pena refletir de que modo as descrições das paisagens do Brasil e do

Afeganistão indicam a maneira como a autora se sente diante dos países e das culturas narradas?

Uma outra questão é que o olhar do narrador-viajante é conduzido de forma a conseguir desvelar verdades sobre a cultura narrada. Ao abordar os relatos de viagem produzidos pelo jornalista e escritor Érico Veríssimo, Antônio Hohlfeldt (2005) discorre sobre a pretensão que o escritor alimentava de “ver bem além do aparente”, de abandonar a superficialidade dos cenários e dos acontecimentos em busca de ir “ao cerne da nação e do povo que se está a conhecer” (HOHLFELDT, p. 18, 2005). Essa perspectiva de um olhar que se pretende apreender, em profundidade, nuances sobre uma cultura distinta, como já foi dito, é algo que define claramente o gênero. A interação consciente com o entorno, de modo observar, a partir de uma atitude crítica, os costumes, práticas sociais, manifestações culturais, é o que acaba definindo o foco narrativo adotado, ou seja, como a história será contada. Essa profundidade de olhar é o que torna possível a construção de uma narrativa rica em contrastes, que consiga reproduzir elementos mais diversos, e muitas vezes contraditórios, da cultura que se pretende narrar.

Para se fugir de um texto superficial é necessário pensarmos em um narrador que cultiva o hábito da humildade, que consegue identificar, dentro de si mesmo, e, muitas vezes, explicitar de forma clara, na própria narrativa, as convicções e referências prévias que ele carrega e que podem impactar na maneira como ele experimenta a outra cultura. Um indivíduo que explicita o lugar de onde ele fala e os limites de alcance desse lugar, consegue criar um relato de viagens mais honesto e rico. Segundo Sara Viola Rodrigues (2015), no texto *Uma nova viagem com o gato preto*, a narrativa de viagens deve se apresentar como uma “construção provisória da realidade”, passível de ser questionada pela voz do próprio narrador, que pode convocar o leitor a se manifestar por meio de perguntas retóricas que lhes são dirigidas (RODRIGUES, 2015). Como exemplo, a autora nos apresenta um trecho do relato de viagens *Israel em abril*, de Érico Veríssimo, no qual o autor discorre sobre a nação judaica. “Não tenho um pensamento sobre esse país singular, mas vários. Dum modo geral, gostei do que lá vi e ouvi. Trago entusiasmos, mas também dúvidas e, principalmente perguntas” (VERÍSSIMO *apud* HOHLFELDT, p. 18, 2005). Essa forma de se olhar para os contextos narrados, explicitando os limites, amplia o modo como pensamos no narrador do relato de viagens. Apesar de ser definido como “aquele que sabe”, aquele que testemunhou e traz conhecimentos acerca de lugares distantes, esse mesmo narrador precisa reconhecer que o alcance de seu olhar é restrito e, ainda que a

experiência da viagem consiga revelar aspectos importantes da cultura alheia, as incertezas e perguntas continuarão sempre existindo.

A imagem de um narrador em deslocamento, itinerante, se contrasta com a ideia de um leitor sedentário, que precisa do livro para conseguir acessar outros mundos. Esse narrador que sabe, que viu, que experimentou é, de certo modo, alçado como “superior” ao leitor, que não esteve presente, não saiu do lugar. Seu único modo de se aventurar, de conhecer, é por meio das experiências alheias, das narrativas de viagem construídas a partir delas, com as quais ele “viaja”, por meio da própria imaginação. Portanto, sua visão acerca do lugar narrado será mediada pelo olhar de um autor/viajante que foi e retornou para lhe contar o que viu (SÜSSEKIND, 1990).

Existem, no entanto, expectativas distintas, “olhares de todos os matizes” (HOHLFELDT, p. 19, 2015) que esperam que o narrador “condene” ou “valide” determinados aspectos acerca da cultura narrada, denuncie o que lhe pareça desumano. Alexandra Lucas Coelho comenta ter sofrido tensões externas às obras e colunas jornalísticas em uma entrevista que concedeu ao *site do El País*, em junho de 2015, quando conta que alguns de seus conterrâneos se sentiam desconfortáveis com o fato de ela ter absorvido, em seu vocabulário escrito, expressões da língua portuguesa na forma como eram utilizadas no Brasil. “Alguns leitores portugueses questionavam isso ao ler minhas colunas, porque viam nisso uma espécie de rendição. Como se tivesse sido derrotada por outra língua portuguesa, quando para mim era o contrário: um processo de expansão”, argumenta. Por outro lado, ao longo das entrevistas, ela demarca seu desconforto com o passado colonial de Portugal e com as consequências enfrentadas pelas ex-colônias. As conversas com os veículos de comunicações brasileiros sempre trazem essa questão, o que demonstra, portanto, que as obras escritas sobre o Brasil por uma escritora portuguesa levantam, inevitavelmente, questões que alimentam o debate sobre o colonialismo.

É esperado que o narrador do relato de viagens busque manter um difícil equilíbrio, que o faça considerar o contexto histórico que une os dois países, compreender, traduzir e apresentar, de forma respeitosa, a cultura do outro, evitando reforçar estereótipos, ideias de superioridade cultural e o afastamento entre culturas humanas distintas. Esse equilíbrio parece mais fácil de ser atingido na teoria do que na prática, já que tensões diversas atravessam as narrativas não ficcionais, que dependem diretamente da identidade do narrador-viajante, ou seja, do seu gênero, raça, origem, idade, histórico de atuação de seu país, entre outros. Isso nos

faz questionar, ainda, de que modo pressões externas, como a sombra do passado colonial, definiram a constituição do narrador-viajante na obra *Vai, Brasil?* Quais outras pressões impactaram os narradores de Alexandra Lucas Coelho?

É preciso considerar, também, que é a partir de uma perspectiva histórica específica, que a narrativa de viagens é construída. “Assim como os deslocamentos no espaço, as paisagens por que se passa estão impregnadas de tempo, história. E o itinerário geográfico desses sujeitos-em-formação converte-se em geral numa espécie de inventário do tempo também” (SÜSSEKIND, p. 110, 1990). O narrador do relato de viagens surge, portanto, como um inventariante do tempo e dos espaços por onde passa. O tempo apreendido, no entanto, não é apenas o momento histórico do lugar narrado, mas também o momento histórico, político, social e cultural do local de origem do narrador-viajante, já que sua visão de mundo é toda moldadas pelos contextos aos quais ele foi exposto.

A natureza das experiências altera o olhar subjetivo do narrador-viajante sobre os acontecimentos. Viajantes costumam conhecer outras culturas a partir de pontos turísticos específicos, como praças, prédios históricos, museus, teatros, feiras de artesanato, mercados alimentícios, teatros ou espaços que buscam captar, de alguma forma, algo da essência da cultura local. Em sua atuação como jornalista, Alexandra Lucas Coelho, participa de comícios políticos, conversa com personalidades e visita locais que dificilmente estariam na rota de um viajante comum. Será possível perceber a manifestação de diferentes personalidades que o narrador-viajante assume, conforme a natureza das experiências vividas?

Levando em consideração todas as discussões apresentadas até aqui e as ideias de Süsssekind (1990) sobre o narrador do relato de viagens ficcional, é possível considerar que o narrador parece assumir múltiplas identidades, de acordo com as categorias às quais ele se aproxima. Descobridor, quase historiador, aventureiro, professor, cartógrafo, guia, narrador paisagista, cientista, cronista de viagem, pintor-viajante e viajante naturalista, esse complexo narrador-viajante se ocupa de tentar “narrar, fixar tipos e quadros locais” (SÜSSEKIND, p. 45, 1990), ao mesmo tempo em que demarca itinerários, faz inventários dos tipos que encontra, mapeia os espaços, constitui, por meio de uma escrita muitas vezes pictográfica, os cenários naturais, descreve os povos, seus costumes e tradições, narra tudo aquilo que testemunhou. Recria, assim, uma nova imagem do local narrado, que deve servir como referência para os leitores e para futuros narradores/viajantes. Um mesmo narrador de um relato de viagens pode assumir todas essas personalidades, em níveis diferentes, ao longo da narrativa. Será possível

observar, assim, a preponderância de algumas dessas personalidades nas obras de Alexandra Lucas Coelho? Seria o repórter mais uma identidade que o narrador-viajante assume em *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*? É possível dizer que os aspectos específicos que definem a atividade jornalística qualificam a narrativa de viagens, ou seja, operam uma espécie de mediação cultural específica?

Essas personalidades diferentes são exemplificadas pela autora a partir da comparação que ela traz entre um narrador cientista, com olhar “mais armado”, que viaja, por exemplo, para coletar dados, mapear espaços, e um narrador mais aventureiro, que convida o leitor a embarcar em jornada mais livre e emocionante. “Às vezes nem é bem com o viajante científico que parece se identificar, mas com tipos mais aventureiros, mais preocupados em encher de emoção o próprio relato do que com inventários e classificações exaustivos” (SÜSSEKIND, p. 58, 1990). Esse narrador aventureiro parte da descrição idílica dos cenários, da narração de rituais exóticos, naufrágios, tempestades e fenômenos naturais diversos, para gerar uma reação emocional no leitor, uma afetação de qualquer natureza, seja ela de medo, admiração, surpresa, curiosidade ou afeto. Essas grandes jornadas trazem, ainda, um sentimento de pequenez diante da imprevisibilidade da natureza e da imensidão do mundo a ser descoberto (SÜSSEKIND, 1990). Da mesma forma como o narrador encarara a sua jornada, o leitor se sente, ao mesmo tempo, pequeno e engrandecido pela experiência expansiva que a viagem do outro lhe proporciona.

“Ver é um procedimento ativo, criativo, liberto de hábitos e estereótipos que mascaram a verdadeira imagem das coisas. Narrar é recriá-las” (CARVALHAL, p. 126, 2005). Assim, o narrador-viajante busca acessar a experiência, destituindo-se de ilusões e amarras, com o intuito de se aproximar da verdade que ele enxerga diante de si. “E o outro nasceu de tudo quanto viu” (ANDRESSEN, p. 829, 2010). Essa frase do poema *Oriente*, de Sophia de Mello Breyner Andresen (2010), nos ajuda a compreender que é a partir da paisagem alheia que o narrador-viajante repensa sua paisagem interior. Como Carvalhal (2005) bem pontua, o ato de ver pressupõe liberdade, mas também certa inventividade, como se o narrador colhesse as experiências, as imagens de si mesmo e as imagens da outra cultura e as mergulhasse dentro da própria subjetividade, recriando-as por meio da narrativa.

2.2 Aderência autor-narrador

Vivo, deixo-me viver, para que Borges teça a sua literatura e essa literatura me justifique (...). De resto, estou destinado a me perder, definitivamente, e só um instante de mim poderá sobreviver no outro.

(Jorge Luis Borges)²⁴

“Tudo deve ser interpretado como se estivesse sendo dito por um personagem de um romance” (BARTHES, 1977, p. 6, tradução nossa²⁵). É com essa provocação que Roland Barthes (1977) inicia sua autobiografia, assegurando que as palavras e fotografias que compõem sua obra carregam uma identidade de natureza onírica, representativa, que, apesar de evocar certa “familiaridade perturbadora”, deve ser separada de seu eu real. Uma vez escrito, o texto carrega as imagens para longe do autor, “em direção a uma espécie de discurso sem memória”, que é constituído a partir da apreensão que o público leitor, chamado de “massa não subjetiva”, faz de sua narrativa. Ou seja, não só o corpo do autor se “desrealiza” na narrativa, como a imagem do autor autobiográfico ganha novas contornos, definidos pela maneira como ela é lida e interpretada pelo público. “A escritura é a destruição de toda e qualquer origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p. 57). Assim, a partir do momento em que seu texto passa a circular, o autor real inexistente no universo da narrativa.

Essa ideia da “morte do autor”, trazida por Barthes (1977) inspirou a instauração de um paradigma nos estudos sobre narrativas literárias, que partem do pressuposto que a figura do narrador se encontra integralmente separada da figura do autor. O autor seria a entidade real, a pessoa física responsável pela obra, portanto, estaria passível de questionamentos de natureza intelectual e jurídica acerca do texto produzido. O narrador, por sua vez, é representado como uma figura imaginária, que existe apenas dentro da ficção e sua voz, que conduz a narrativa, pode se aproximar ou se opor, frontalmente, às ideias que o sujeito, autor, tem sobre o mundo. Esse primeiro paradigma que, segundo Dorothee Birke and Tilmann Köppe (2015), norteia os

²⁴ Trecho publicado no livro *El hacedor*, de Jorge Luis Borges.

²⁵ It must all be considered as if spoken by a character in a novel (BARTHES, 1977, p. 6).

estudos literários tradicionais, fez com que os narratologistas se ocupassem de investigar, exclusivamente, os elementos circunscritos ao texto, ignorando tudo aquilo que estivesse externo à obra. Nos anos 1990, entretanto, novos estudos resgataram a figura do autor, em especial os que passaram a considerar as intenções do escritor no momento de produção do texto e suas expectativas com relação à maneira como a obra será recebida (BIRKE; KÖPPE, 2015). De todo modo, a volta do autor aos estudos literários trouxe uma gama de debates importantes que nos servirão, neste trabalho, para pensarmos uma possível aderência entre o autor e o narrador nas narrativas não ficcionais.

A distinção entre o discurso e a narrativa, que Gèrard Genette (1972) traz no ensaio *Fronteiras da Narrativa*, pode nos ajudar nesse percurso. A narrativa consiste em uma imitação, “uma representação cênica real ou fingida, exterior à pessoa e à palavra do poeta”. Portanto, se assume como um texto que encena ações e acontecimentos específicos (GENETTE, p. 267, 1972). De natureza mais objetiva, quem fala na narrativa é indiferente para que se compreenda o texto, o conjunto de eventos narrados e a história são os elementos centrais. Seria o que Arrigucci (1998) chama de forma direta de se narrar “em cena”, sem haja uma voz como mediadora. O discurso, por sua vez, encontra-se ligado à dimensão subjetiva de ordem linguística. Está atrelado às vozes do narrador ou dos personagens, que se expressam a partir de falas emocionais, reflexões morais, filosóficas, conselhos, teorias, opiniões e relatos íntimos. Nessa forma mais indireta, seria possível “narrar mantendo a personalidade do poeta” (ARRIGUCCI, 1998, p. 13). No discurso, o ato de falar é central para a significação e, ao falar em seu próprio nome, o poeta demarca a presença de um “eu” que, é importante que se diga, existe apenas dentro da narrativa.

A individualização da voz narrativa é pensada por Paul Ricoeur (1991), no livro *O si mesmo como o outro*. O autor considera duas dimensões separadas, porém que se complementam: a identidade pessoal e a identidade narrativa, essa última constituída a partir dos chamados indicadores de discurso ou atos de discurso. Algumas expressões demarcam a presença do sujeito da enunciação e, é de senso comum nos estudos da linguística, a ideia de que aquele que fala só pode o fazer dentro do discurso. O “eu”, ou qualquer outro pronome, possui a função linguística referencial de se remeter a um nome, a um conceito que só existe dentro da obra. “Os outros indicadores – os dêiticos: “isto”, “aqui”, “agora” - reagrupam-se em torno do sujeito da enunciação: “isto” indica todo objeto situado na vizinhança do enunciador; “aqui” é o próprio lugar onde ele está; “agora” designa todo acontecimento contemporâneo daquele em que o enunciador pronuncia” (...) (RICOEUR, 1991, p. 32). Portanto, esses

indicadores reiteram a presença de um “eu” narrador, situado dentro de um universo imaginário. Ricoeur (1991) argumenta, ainda, que a identidade narrativa se constitui como uma identidade de natureza passageira, interiorizada em si mesma. “Para o autor, a obra como índice de sua individualidade, e não sua vocação universal, é simplesmente remetida ao efêmero” (RICOEUR, 1991, p.185). As distintas noções de passagem do tempo, o emaranhamento de histórias e a ideia de se pensar nas experiências por meio de uma integralidade acabada são outros elementos, citados pelo autor, que confirmam traços de fabulação nas obras autobiográficas. Uma vez publicada, uma narrativa autobiográfica se torna uma obra terminada, enquanto a identidade real de um sujeito encontra-se em constante movimento, é recriada a partir de novas experiências. Portanto, quando pensamos nas narrativas de viagem, construídas a partir de um narrador-viajante em primeira pessoa, temos que considerar que essa voz analisável reflete uma identidade narrativa, arraigada em um tempo e um espaço específicos. Seria o caso de pensarmos que as histórias selecionadas remetem a um “eu” que é identificável apenas dentro da obra?

O gênero autobiográfico é, segundo Paul De Man (1984), analisado a partir de uma falsa oposição com as narrativas ficcionais.

Outra tentativa recorrente de circunscrição específica, certamente mais frutífera que a classificação genérica, embora igualmente indecisa, confronta a distinção entre autobiografia e ficção. A autobiografia parece depender de eventos reais e potencialmente verificáveis de uma forma menos ambivalente do que a ficção. Parece pertencer a um modo mais simples de referencial, de representação e de diegese. Pode conter muitos fantasmas e sonhos, mas esses desvios da realidade permanecem enraizados em um único sujeito cuja identidade é definida pela incontestável legibilidade de seu nome próprio (...)

(DE MAN, 1984, p. 68, tradução nossa)²⁶.

Seria preciso abandonar a “ilusão de referência” autobiográfica, já que é possível reconhecer a existência de uma lacuna entre a experiência vivida e narrativa literária construída a partir dela. Uma vez que é a partir da linguagem que “o desconhecido se torna acessível à

²⁶ Another recurrent attempt at specific circumscription, certainly more fruitful than generic classification though equally undecisive, confronts the distinction between autobiography and fiction. Autobiography seems to depend on actual and potentially verifiable events in a less ambivalent way than fiction does. It seems to belong to a simpler mode of referentially, of representation, and of diegesis. It may contain lots of phantasms and dreams, but these deviations from reality remain rooted in a single subject whose identity is defined by the uncontested readability of his proper name (...)

(DE MAN, 1984, p. 68).

mente e aos sentidos” (DE MAN, 1984, p. 80, tradução nossa²⁷), essa lacuna se dá, em parte, pela acomodação linguística e estética, à qual a história de vida do autor está sujeita. A escrita autobiográfica se aproximaria, portanto, de uma obra ficcional, já que ela seria resultado de uma colocação de máscaras, de um processo de personalização, que confere à obra autobiográfica “voz ou rosto por meio da linguagem” (DE MAN, 1984, p. 81, tradução nossa²⁸). Em outras palavras, a escrita autobiográfica seria uma prosopopeia, que acaba conduzindo a um inevitável processo de desfiguração do sujeito representado.

Em oposição às ideias apresentadas até agora, Philippe Lejeune defende ser possível estabelecer, na forma como as narrativas autobiográficas circulam culturalmente, uma relação de identificação entre o autor e narrador/personagem. O autor autobiográfico, para ele, seria a pessoa real, que escreve e publica uma narrativa centrada em sua própria história de vida, “inscrito, a um, só tempo, no texto e no extratexto”, “simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso” (LEJEUNE, 2008, p. 23). Assim, o fato de a autobiografia ser assinada por um nome próprio, de alguém que existe na realidade, faz com o que o leitor enxergue uma correspondência imediata entre o autor e a voz enunciativa que fala no texto. Também, por isso, a partir da análise da fala do narrador, o autor real está passível de ser judicialmente questionado por crimes como calúnia, injúria e difamação, ainda que nos estudos teóricos literários essa correspondência entre autor e narrador seja descartada. O leitor de uma obra não ficcional espera encontrar um texto referenciado nas experiências reais do autor, por isso é este mesmo leitor, segundo Lejeune (2008), que vai averiguar a autenticidade da obra, julgando-a como cumpridora ou não de seu papel referencial. Essas ideias ampliam as discussões para além do campo da teoria literária, já que considera a forma como a sociedade interage com o gênero. Outro ponto é que, uma vez que as expectativas sociais e culturais estabelecem uma correlação direta entre a voz que fala no texto e o autor que habita o mundo real, seria possível considerar que os leitores das narrativas de Alexandra Lucas Coelho tendem a fazer essa mesma conexão entre a autora e sua identidade narrativa? De que

²⁷ The language so violently denounced is in fact the language of metaphor, of prosopopoeia and of tropes, the solar language of cognition that makes the unknown accessible to the mind and to the senses! (DE MAN, 1984, p. 80).

²⁸ “As soon as we understand the rhetorical function of prosopopoeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding” (DE MAN, 1984, p. 81).

modo essa expectativa de identificação entre autor e narrador impacta na produção do relato factual?

A resenha que analisa o romance *Deus-dará*, de Alexandra Lucas Coelho, publicada no *Blog Bazar do Tempo* (2016), nos mostra como, socialmente, na mente das pessoas, as identidades do autor e do narrador acabam se misturando.

Entretanto, insisto, não se trata do olhar acrítico de um estrangeiro fascinado. Ao contrário, o narrador é responsável pela mais eloquente desconstrução do colonialismo português, do qual o Brasil é uma enorme e desconcertante consequência tropical. Em suma, *Deus-dará* é a contra-fábula da colonização, um delicado retrato ficcional do Rio de Janeiro, capaz de minar a razão colonial que ainda sustenta muitas das atrocidades do mundo. Ainda assim, uma das melhores formas de ler este livro – e talvez os demais livros de Alexandra Lucas Coelho – se dá quando compreendemos que ele é também uma carta de amor, enviada, de perto e de longe, para a cidade e seus habitantes (MONTEIRO, 2016).

Em diversas entrevistas, Alexandra Lucas Coelho se mostrou extremamente crítica ao passado colonial português. Como o narrador é descrito como alguém que adota um discurso anticolonial, é razoável que um leitor, que acompanha as obras e entrevistas da autora, estabeleça uma ligação entre o narrador ficcional que ela constrói em seu romance e sua posição política, reiteradamente assumida. Os jornalistas brasileiros sempre trazem, nas entrevistas, a questão do colonialismo, como se o fato de Alexandra Lucas Coelho ser portuguesa, direcionasse, de algum modo, a produção das narrativas. Além disso, ao dizer que a obra manifesta o apreço da autora pelo Brasil, o resenhista parece querer identificar a intenção da autora real na escrita de uma obra ficcional. Esse exemplo parece evidenciar que, socialmente, acredita-se que elementos externos à obra, como a identidade da autora, acabam impactando na figura do narrador, o tom, a seleção das histórias, a linguagem, ou seja, na maneira como a obra, como um todo, é construída. Em se tratando de narrativas autobiográfica não ficcionais, nas quais se espera que o autor escreva a partir de experiências reais, essa proximidade entre o autor e o narrador se torna ainda mais evidente, já que nas resenhas críticas, escritas sobre as obras ficcionais e não ficcionais de Alexandra Coelho, a autora é constantemente acionada.

Um outro caminho para debatermos uma possível aderência entre autor e narrador é trazido pela obra *Reflexão feita: Autobiografia intelectual*, na qual Paul Ricoeur (1995) nos apresenta o percurso de suas produções intelectuais.

Uma autobiografia é antes de tudo a história de uma vida; Como qualquer trabalho narrativo, é seletivo e, como tal, inevitavelmente tendencioso. Além disso, uma autobiografia é, no sentido preciso, um trabalho literário; como tal, baseia-se na lacuna, ora benéfica, ora prejudicial, entre o ponto de vista retrospectivo do ato de escrever, registrar a experiência e o andamento diário da vida; essa diferença distingue a autobiografia do diário. Uma autobiografia, enfim, é baseada na identidade e, portanto, na ausência de distância entre o personagem principal da história, que é ele mesmo, e o narrador que diz “eu” e escreve na primeira pessoa do singular (RICOEUR, 1995, p. 11, tradução nossa)²⁹.

Um primeiro ponto é que, parece ser necessário que o autor autobiográfico assuma uma atitude reflexiva diante dos acontecimentos da sua vida. Seria impossível uma autobiografia que encapasse todas as experiências de vida de um sujeito, por isso uma “linha introspectiva” define, dentro da consciência do autor, quais conteúdos serão incluídos na obra. No caso da autobiografia de Ricoeur (1995), o autor nos deixa claro que sua narrativa é conduzida pelo seu percurso intelectual, portanto são abordados apenas acontecimentos pessoais específicos, que, segundo ele, impactaram na construção de seu trabalho filosófico. De qualquer modo, o fato de haver uma seleção das experiências narradas já evidencia um dos aspectos tendenciosos da obra. Além disso, ele compara a autobiografia a um trabalho literário e, portanto, sugere uma distância natural entre o “andamento da vida”, ou seja, os acontecimentos experimentáveis, daquilo que está sendo narrado. Assim, toda narrativa se constrói a partir do vão, da lacuna entre o real experimentável e o que está posto em palavras. Por último, ainda que se pense na autobiografia como uma construção seletiva, é possível verificar uma identificação maior entre a voz do narrador que fala e a identidade do autor. Esse é o ponto costuma gerar confusão, já que nos estudos literários tradicionais o narrador é considerado uma entidade completamente distinta do autor. Ricoeur (1995) não questiona o fato de eles possuírem naturezas distintas, sendo o autor uma entidade real e o narrador uma entidade ficcional, mas defende, apenas, que na autobiografia a distância entre eles inexistente, ou seja, há uma aderência entre as figuras do narrador e do autor. Assim, nos perguntamos: quais identidades os narradores de Alexandra Lucas Coelho assumem nas obras analisadas? A partir

²⁹ Une autobiographie est d'abord le récit d'une vie; comme toute oeuvre narrative elle est sélective et, à ce titre, inévitablement biaisée. Une autobiographie est, en outre, au sens précis, une oeuvre littéraire; à ce titre, elle repose sur l'écart tantôt bénéfique, tantôt nuisible, entre le point de vue rétrospectif de l'acte d'écrire, d'inscrire le vécu, et le déroulement quotidien de la vie; cet écart distingue l'autobiographie du journal. Une autobiographie, enfin, repose sur l'identité, et donc l'absence de distance entre le personnage principal du récit qui est soi-même et le narrateur qui dit je et écrit à la première personne du singulier (RICOEUR, 1995, p. 11).

de quais elementos é possível identificá-las? De que modo essas múltiplas identidades narrativas se complementam ou se contrapõem?

A aderência entre figuras reais e imaginárias parece ser transferida, também, aos personagens que compõem as obras não ficcionais. O texto *A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística*, de Luiz Gonzaga Motta (2007) nos traz informações sobre os personagens no texto jornalístico.

A questão mais controversa da análise da personagem jornalística refere-se, portanto, ao fato de não ser ela uma entidade puramente ficcional e arbitrária a gosto da criação do autor como ocorre na arte, mas produto de uma narrativa fática. A personagem jornalística guarda uma relação estreita com a pessoa, com o ser real objeto da narração. Isso gera uma complexidade singular (...). No caso do jornalismo sabemos que a personagem representa uma pessoa com existência real. A pessoa real é sempre irredutível às narrativas que se contam a seu respeito. Sucede, continua ele, que sabemos dessa pessoa apenas a personagem que os mídia nos oferece. Os receptores do jornalismo conhecem as figuras públicas e do espetáculo através de fragmentos que delas veicula o jornalismo (MOTTA, 2007, p. 08).

Essa mesma discussão é trazida por Serelle (2020), que aponta uma interdependência entre a personagem discursiva e a pessoa real, o que exige do autor da não ficção um posicionamento ético. “A personagem do jornalismo narrativo, ainda que possa ser construída em diálogo com temas e a partir de recursos literários, não é autônoma como a da ficção, pois constitui-se a partir de um equivalente na realidade imediata” (SERELLE, 2020, p. 17). Segundo o autor, ainda que a personagem do relato jornalístico seja mais simplificada do que o “indivíduo empírico”, ela possui “dupla face”, já que sua representação discursiva pode impactar na realidade do indivíduo que inspirou a narrativa. Uma pessoa real não possa ser reduzida às narrativas que são veiculadas na imprensa, da mesma forma como o autor de uma autobiografia não pode ser confundido com o livro que descreve sua própria vida. No entanto, como as personagens possuem “uma relação estreita” com pessoas reais, de carne e osso, é preciso considerar a dimensão ética das narrativas não ficcionais. A análise que a jornalista Eliane Brum (2013) faz de uma de suas reportagens nos confirma as ideias defendidas por Lejeune (1984), de que, na prática, as narrativas ficcionais, são apreendidas pelas pessoas como representativas de uma realidade. Apesar de reiterar seu compromisso com a verdade e com o a experiência, na forma como uma tradicional casa de repouso carioca foi retratada na reportagem *A casa de Velhos*, a autora pede desculpas e se diz profundamente envergonhada por não ter considerado os sentimentos das pessoas reais, que foram citadas na matéria. “Foi um dos retratos mais exatos que eu consegui fazer de uma experiência. O texto é uma tradução

do que eu vi, ouvi e vivi (...). Eu levei sua voz ao mundo de fora, mas os expus. Eu os tratei como personagens de ficção, não como gente real” (BRUM, 2013, p. 130, 131). Esse exemplo é extremamente representativo, uma vez que ele amplia o debate ético da não ficção, incluindo não apenas a ideia de que as narrativas devem estar ancoradas em experiências reais, mas também que pessoas reais podem ser verdadeiramente impactadas pela voz desse narrador, ainda que ele seja considerado, pela teoria literária, como uma figura imaginária.

É bom deixar claro que, em nenhum momento, a distinção entre autor e narrador literário é contestada por estudiosos da literatura. Apenas a abrangência da distinção entre esses dois entes que está sendo posta em questão, ou seja, a distância entre o narrador imaginário e o autor real nas obras não ficcionais. Quando se trata de um relato não ficcional, de que modo é possível captar, nos discursos construídos pelo narrador, marcas dessa subjetividade? De que modo a presença da autora Alexandra Lucas Coelho pode ser identificada em seus narradores/viajantes? Além disso, quando se escreve não ficção, que comprometermos o gênero demanda do autor e de seus desdobramentos narrativos?

Buscando responder a essas perguntas, tomemos como referência o livro *Figuras III* (GENETTE, 1989). Ao analisar as funções do narrador, Genette (1989) define a função ideológica como a função que evidencia “a presença do autor (real ou fictício) e a autoridade soberana dessa presença em sua obra” (GENETTE, 1989, p. 312, tradução nossa³⁰). Assim, o autor assume que é possível pensar na figura do narrador e suas ideias, opiniões e visões de mundo como elementos que, em certa medida, servem a uma motivação realista, ou seja, potencialmente perpassam as estruturas internas do texto, principalmente quando pensamos nas narrativas que buscam uma intervenção na realidade. Um exemplo evidente da função ideológica pode ser recuperado em uma entrevista com o escritor argentino, Rodolfo Walsh, na qual o autor explicita a dimensão política de sua obra. “É impossível hoje, na Argentina, fazer literatura desligada da política ou fazer arte desligada da política” (WALSH, 2010, p. 241). O autor complementa que a arte pode e deve “tomar partido dentro da realidade” para “influir sobre ela e mudá-la”, oferecendo, assim, uma releitura da história oficial (WALSH, 2010, pg. 242). A função ideológica, da maneira como é trazida por Genette (1989), pode nos fazer pensar na figura do narrador fictício sendo ligado a algo que se encontra externo ao texto, no caso, o autor real. Assim, o discurso construído pelo narrador e a análise de seus aspectos

³⁰ (...) esse termino que indica a la vez de la presencia del autor (real o fictício) y la autoridade soberana de esa presencia em su obra” (GENETTE, p. 312, 1989).

psicológicos, históricos, estéticos e metafísicos, podem nos ser úteis, em especial, quando trabalhamos a questão da correspondência entre o autor e o narrador. Luiz Gonzaga Motta (2015) também aponta alguns elementos que podem nos ajudar a captar a presença da função ideológica em operação e, portanto, as intenções do autor explicitadas na narrativa. Ironia, sarcasmo, metáforas, hipérboles, eufemismos, adjetivos, advérbios como “apenas”, “só”, “de novo”, substantivos estigmatizantes, exclamações, repetições, ênfases, são alguns dos elementos que ele cita. Além disso, os elementos considerados por Ricoeur (1995) como intencionais, como “a percepção, a imaginação, a vontade, o afeto e a apreciação dos valores (...)” (RICOEUR, 1995, p. 18, tradução nossa³¹) podem nos dar pistas que demarcam a presença, ainda que fragmentada, do autor real na obra analisada.

2.3 Discussões sobre o real e o ficcional

*As pessoas sem imaginação
podem ter tido as mais imprevistas
aventuras, podem ter visitado as
terras mais estranhas... Nada lhes
ficou. Nada lhes sobrou. Uma vida
não basta apenas ser vivida:
também precisa ser sonhada.*

(Mario Quintana)³²

Enquanto o trabalho do escritor de ficção é criar mundos imaginários, um jornalista jamais pode inventar personagens, lugares e fatos. Por isso, qualquer texto assumido como factual acaba evocando alguns princípios básicos que norteiam a produção do conteúdo. De acordo com Eric Heyne (1987), no ensaio *Em direção a uma teoria da não ficção literária*, “quando abordamos um trabalho não ficcional, temos em mente questões sobre o acesso à

³¹ Intentionelles étaient la perception, l’imagination, la volonté, l’affectivité, l’appréhension des valeurs (...) (RICOEUR, 2015, p. 18).

³² *Caderno H*, Mario Quintana (p. 166, 1994).

informação, fontes de primeira ou segunda via, e assim por diante” (HEYNE, 1987, p. 484³³, tradução nossa). Assim, os primeiros elementos que são exigidos do autor são aqueles que comprovam a autenticidade do conteúdo escrito. As exigências de autenticidade são ainda maiores quando se trata de narrativas históricas e jornalísticas. Uma vez que Alexandra Lucas Coelho é uma repórter, e que suas narrativas de viagem se assumem como obras não ficcionais, é de se esperar que a referencialidade norteie seu trabalho de apuração, edição e escrita dos textos. Quando aborda as experiências distintas de se escrever narrativas não ficcionais e romances, Coelho (2014) esclarece que, para ela, a principal diferença entre os gêneros se encontra na fronteira de liberdade que ambos evocam. Na ficção, a autora reconhece se sentir muito mais livre para criar, sem o peso da referencialidade.

É preciso que se diga que, algumas técnicas literárias experimentais, em especial as utilizadas pelo chamado Jornalismo Literário, acabam redefinindo esses limites. O jogo interfactual da história é uma delas. Seria a habilidade de acessar, por meio da imaginação, elementos que estariam fora do campo de visão do autor, o que se contrasta com a precisão que a atividade jornalística exige. Os chamados “pontos cegos” são preenchidos por detalhes plausíveis e, em certa medida, complementam, de forma lógica e harmoniosa, as lacunas que existem entre os fatos comprovados. Segundo Modernell (2009), um autor que queira descrever o suicídio de Getúlio Vargas, por exemplo, pode acabar inserindo alguns detalhes que preenchem a narrativa, como o olhar que o político lança pela janela antes de tirar a própria vida. Esses detalhes são irrelevantes para o desfecho final, já que os fatos históricos mais importantes são preservados, no entanto a técnica pode gerar questionamentos sobre a extensão da autenticidade. “Às vezes, realça tanto o brilho da reportagem, que acaba por dar novas tintas à história oficial” (MODERNELL, 2009. 46). Essas discussões são relevantes quando abordamos os relatos não ficcionais, já que, muitas vezes, o autor escreve tendo que rememorar as experiências vividas em outro tempo, quando alguns detalhes já foram esquecidos. Assim, ainda que a referencialidade seja um pré-requisito importante na produção das narrativas factuais, seria natural considerar certo grau de inventividade? Em que extensão a inventividade é aceita, para que a obra continue sendo considerada não ficcional?

Alexandra Lucas Coelho comenta que, em seus livros de ficção, ela busca reproduzir aquilo que é possível de se encontrar nas suas reportagens e relatos de viagens não ficcionais,

³³ We have in mind questions about access to information, first and second-hand sources, and so on (HEYNE, 1987, p. 484).

que é a experiência de se “perceber o mundo vivo, como algo que pode ser tocado” (FNAC Portugal, 2014). Essa tentativa de reproduzir, no universo imaginário da narrativa literária, uma “textura de real”, é uma das ideias trazidas por Rancière (2017) em *O fio perdido do romance*. A ficção deve ser pensada como uma “estrutura de racionalidade” que contém uma ordem interna inteligível e uma relação de causalidade, conferindo a narrativa literária “características do possível, do real, ou do necessário” (RANCIÈRE, 2017, p. 11). Ao descrever a presença de um barômetro no romance *Madame Bovary*, de Flaubert, o autor conclui que os objetos aparentemente insignificantes não estão ali por acaso, mas evocam “um mundo sensível”, trazem informações sobre a vida que é vivida pelos personagens naqueles espaços. Assim, questiona-se a ideia redutora de que a ficção é a produção de universos imaginários, que se “opõe a realidades sólidas da ação” (RANCIÈRE, 2017, p. 11). De forma contrária, é possível apreender na narrativa elementos que atribuem características desse real apreensível. Assim, será interessante observar de que modo *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão* incorporam, nas narrativas, essa textura de “mundo vivo” que a autora se esforça para imprimir em seus trabalhos. Mais do que isso, de que forma elementos específicos, que compõem as narrativas de Alexandra Lucas Coelho, simbolizam “um mundo sensível”, a partir do qual será possível apreender a maneira como as experiências foram vividas pelo narrador-viajante no Brasil e no Afeganistão.

A própria arte tem essa missão de tentar resgatar a experiência de se estar vivo, por meio das sensações que ela evoca. Segundo Viktor Shklovsky (1965), no texto *Arte como técnica*:

E assim a vida é contada como nada. O hábito devora obras, roupas, móveis, a mulher e o medo da guerra. Se toda a vida complexa das pessoas ocorre inconscientemente, então tais vidas são como se nunca tivessem existido. A arte existe para que se recupere a sensação da vida; existe para fazer sentir as coisas, para tornar a pedra pedregosa. O objetivo da arte é transmitir a sensação das coisas como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte é tornar os objetos "pouco familiares", dificultar as formas, aumentar a dificuldade e a duração da percepção, porque o processo de percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado. A arte é uma maneira de experimentar a astúcia de um objeto: o objeto não é importante... Depois de vermos um objeto várias vezes, começamos a reconhecê-lo. O objeto está à nossa frente e sabemos sobre ele, mas não o vemos - portanto, não podemos dizer nada significativo sobre ele. A arte retira os objetos do automatismo da percepção de várias maneiras (SHKLOVSKY, p. 18, 1917, tradução nossa³⁴).

³⁴ And so life is reckoned as nothing. Habitualization devours works, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war. If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been. And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The

Levamos uma vida anestesiada pela rotina e pelas responsabilidades, por isso a arte resgata nossos sentimentos e sensações mais adormecidos, nos conecta com o que há de mais “real” na experiência humana. A arte desloca, ainda, os objetos, retira-os de seu contexto original, de forma a destituí-los da sensação de familiaridade. A proposta da arte seria tentar instigar e prolongar as transformações que ocorrem no sujeito, nesse processo de estraneidade. A ideia do estranhamento, do estrangeiro, pode ser relacionada à experiência da viagem, uma vez que o deslocamento psíquico, territorial, o olhar “de fora” e “de primeira vez” são imprescindíveis para que seja possível, como diz Rancière (2005), sentir a “palavra viva”. A própria ideia do trabalho de psicanálise de um sujeito que busca conhecer e integrar partes de si mesmo traz essa ideia de estranhamento. “O estranho é ao mesmo tempo familiar e inquietante; ele remete ao que deveria ter ficado à sombra, mas veio à luz” (RIVERA, 2005). O conceito de in-familiar, de Freud, nos remete ao fato de que, em terapia, reconhecemos e integramos, à nossa identidade, partes nossas que consideramos estranhas, porque estavam ocultas em nós mesmos, mas que são, ao mesmo tempo, familiares, uma vez que nos habitam”. É por meio do estranhamento que o indivíduo consegue reproduzir sensações dessa realidade do mundo, e de si mesmo. Portanto, no processo de construção dos relatos de viagem autobiográficos, nos quais uma identidade narrativa é criada a partir de uma identidade real, de um sujeito que está em processo de reconhecer-se um estranho de si mesmo e, também, estrangeiro em uma outra cultura, parece haver uma dupla situação de estraneidade. Em outras palavras, a narrativa de viagens captura o movimento de um viajante que se percebe estranho frente à cultura do outro e, por isso, olha para si mesmo, como se o contato com o diferente lhe fizesse encarar a própria imagem refletida no espelho. O estranhamento também surge ao identificar, dentro de si e da própria cultura, elementos que antes lhe eram desconhecidos. Portanto, o viajante se torna, simultaneamente, um estranho diante desse “outro lugar”, mas também um estranho de si mesmo, da sua própria morada.

technique of art is to make objects "unfamiliar," to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important... After we see an object several times, we begin to recognize it. The object is in front of us and we know about it, but we do not see it -hence we cannot say anything, significant about it. Art removes objects from the automatism of perception in several ways (SHKLOVSKY, 1917).

A ideia de que as narrativas não ficcionais descrevem a realidade é algo que se encontra intrínseco à visão geral que se tem do gênero. No entanto, segundo Jack Hart (2011), faz parte do trabalho do escritor manipular essa realidade, reproduzindo-a na narrativa de forma que ela encampe diferentes tempos, recortes, enfoques, pontos de vista, aproximações e afastamentos, que seriam considerados sobrenaturais em uma experiência real. “A narrativa de não ficção é um artifício para nos fazer pensar que estamos vivenciando a realidade quando, na verdade, transcende a realidade ao nos dar poder divino” (HART, 2011, pg. 43, tradução nossa³⁵). Também Haye (1987) aponta a inevitável abstração linguística de textos não ficcionais, inclusive historiográficos, reconhecendo a distância entre a experiência vivida e a narrativa produzida a partir dela. E até mesmo a cultura, segundo Roy Wagner (2010), pode ser considerada uma “invenção” humana.

De fato, poderíamos dizer que um antropólogo "inventa" a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação - por consistir em seus próprios atos e experiências - é mais "real" do que as coisas que ela "relaciona". No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendemos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia (WAGNER, 2010, p. 30)

Assim, a invenção é pensada aqui não como um exercício de ficcionalização do mundo, mas como uma maneira objetiva de se delinear grupos humanos específicos, de representar de maneira compreensível determinado objeto de estudo. Desse modo, o antropólogo faz uso de técnicas objetivas para acessar determinada cultura e depois as “inventa” discursivamente. O resultado é que a obra acaba por revelar, concomitantemente, as invenções da cultura do outro, a partir dos contrastes que o autor enxerga com relação a sua própria cultura, ou seja, a partir de sua própria estraneidade. O antropólogo não reconhece o efeito da invenção, por isso o controle se dá a partir daquilo que é externo ao profissional: a técnica, os objetos de pesquisa, as experiências em campo e a realidade que se impõem, fazendo com que seja necessário que a invenção seja modificada, sempre que houver necessidade de se uma maior acuracidade (WAGNER, 2010). Essa reflexão é importante, já que o autor do relato de viagens também

³⁵ Narrative nonfiction is a device for fooling us into thinking we're experiencing reality when, in fact, it transcends reality by giving us godlike power (HART, 2011, pg. 43³⁵).

trabalha com esse sentido abstrato de cultura como uma “arte criativa” (p. 39), que é inventada por meio da narrativa escrita, mas que precisa ser validada pela realidade.

Quando trabalha a questão da viagem no texto *Discovering new worlds: politics of travel and metaphors of space* (2015), Rancière faz uma contraposição entre a “palavra morta”, escrita, e o que ele chama de “palavra viva”, ou seja, as experiências de viagem vividas “na carne”, “no próprio enquadramento da paisagem natural”. “Está escrito ‘aqui’, mas só é visível com a condição de que um viajante vá ‘lá’ e relacione a coincidência de sua ecceidade com a descoberta de uma nova terra” (RANCIÈRE, 2005, p. 18, tradução nossa). Dessa forma, o real aparece sempre no *hic et nunc*, no aqui e o agora da experiência, impossível de ser apreendido pela palavra morta. A experiência é um ponto de encontro do mundo vivo com aquilo que ele chama de ecceidade, ou a essência presente no corpo, dada pela expressão *hoc est corpus meum*, ou seja, “este é o meu corpo”.

Para a psicanálise Lacaniana o real se assume como algo que se encontra fora do alcance, algo que se apresenta como inacessível, inalcançável, que extrapola a linguagem, uma vez que não há significante possível que dê conta de exprimi-lo (PLON; ROUDINESCO, 1998). Diante da impossibilidade de apreender, em toda a sua extensão, esse real experimentável, é interessante abordar o conceito de utopia, trazido por Rancière (2005) nas discussões que ele faz sobre os relatos de viagem. “A utopia para mim não é a ilha distante, o lugar que não é lugar nenhum. É o poder de mapear, de forma conjunta, um espaço discursivo que descobre novos mundos e um espaço territorial, a capacidade de fazer com que cada conceito corresponda a um ponto da realidade e cada argumento coincida com um itinerário no mapa” (RANCIÈRE, 2005, p. 30, tradução nossa³⁶). Portanto, quando se descobre novos mundos, quando se experimenta a viagem “no corpo”, o autor da narrativa de viagens precisa fazer com que suas palavras estejam ancoradas no “real” que ele de fato experimentou. Oferecem, portanto, ao leitor, uma “experiência artificial” de realidade viva, que, como diz Alexandra Lucas Coelho, quase pode ser tocada.

Além disso, mais uma vez a teoria psicanalítica pode nos ajudar a problematizar essas questões do real e do ficcional. Ao abordar a questão da figuração dos sintomas, Kauffman (1996) considera que o paciente em terapia faz uso de figuras do discurso, narrativas ou

³⁶ Utopia for me is not the distant island, the place which is nowhere. It is the power of mapping together a discursive space discovering new worlds and a territorial space, the capacity to make each concept correspond to a point in reality and each argument coincide with an itinerary on a map (RANCIÈRE, 2005, p. 30).

imagens buscando comunicar, para o terapeuta, as experiências que ele vivenciou, insinuando-se “a intenção de representação como suporte da comunicação. A figura, seja ela qual for, é um código” (KAUFMANN, 1996, p. 8). As imagens criadas pelo paciente são caminhos para se acessar aspectos do inconsciente do indivíduo em análise. Assim, o trabalho do psicanalista é analisar as narrativas que o sujeito constrói sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, sem julgá-las como fantasiosas ou reais.

Toda experiência vivida no “real”, só pode ser reproduzida e recontada por meio da linguagem e do discurso. Assim, talvez seja o caso de compreender que narrativas não ficcionais, como é o caso dos relatos de viagem de Alexandra Lucas Coelho, refletem as verdades que o autor constrói sobre si mesmo, reproduzem a maneira como ele se enxerga no mundo, como categoriza e assimila as pessoas, lugares e experiências que ele, de fato, experimentou. Sua autoimagem e todas as imagens dos lugares em que o autor esteve, das culturas e personagens com as quais ele se relacionou, tudo isso é construído a partir de elementos que compõem a sua paisagem interna. Ainda que o narrador seja uma construção, uma voz imaginária, é inevitável reconhecer que essa voz se encontra amparada em aspectos específicos da ecceidade do autor, do seu *hoc est corpus meum*, como nos diz Rancière (2005). Por isso, nas obras não ficcionais, tanto o personagem, quanto o narrador, possuem um grau de vinculação muito maior com os sujeitos “de carne e osso”, que viveram as experiências na própria pele. Para além da validação da autenticidade de uma narrativa não ficcional, que Lejenune (2008) nos propõe, talvez seja importante compreender a complexidade dos discursos que o autor constrói, provisoriamente, sobre si mesmo e sobre o mundo, a partir da voz do narrador, discurso esse que pode conter verdades, mas também percepções equivocadas sobre a realidade de outras culturas.

3. OS NARRADORES DE *CADERNO AFEGÃO E VAI, BRASIL*

Para apreendermos os narradores das obras de Alexandra Lucas Coelho, foram definidas quatro categorias de análise, a saber: a distância que o narrador se coloca da cultura narrada; a mediação que ele apresenta entre diferentes culturas; como ele se autodefine dentro da narrativa e os elementos que determinam a sua atuação como jornalista viajante. As questões abordadas pela pesquisa demandaram a elaboração de uma metodologia própria, composta a partir de textos essencialmente metodológicos, como *Análise pragmática da narrativa Jornalística* (2005), de Luiz Gonzaga Motta e a obra *Análise Estrutural da Narrativa* (2001), em especial os conceitos trazidos nos capítulos de Roland Barthes (1972) e Gèrard Genette (1972). Somou-se a esses textos os aspectos teóricos abordados em *O fio perdido do romance* (2017), de Rancière, e as obras *Cinematógrafo de letras* e *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, de Flora Süssekind (1987;1990).

A primeira das categorias pretende identificar e examinar os elementos que sugerem certa distância ou aproximação do narrador em relação ao país narrado. Essa distância pode ser demarcada, discursivamente, pela forma como as práticas culturais são descritas, a partir da adoção, por exemplo, de um tom crítico ou irônico, que pode evidenciar que o narrador não se identifica com aquilo que ele observa. Manifesta-se, também, a partir das evidências de um choque cultural, da dificuldade de compreensão das funções cerimoniais de uma outra cultura, como nos diz Goffman (2011), ou pela dificuldade de acesso aos espaços. A proximidade, por sua vez, pode ser identificada a partir da ênfase que o narrador coloca na sua imersão em práticas culturais específicas, pela disponibilidade e acesso seguro aos espaços, pela evidência explícita a um possível entendimento entre culturas distintas, pela identificação intelectual ou afetiva do narrador com o entorno. Além disso, todas as questões de caráter mais universalizantes, como a conexão do narrador com algo mais transcendental, próprio do humano, ou as afinidades entre culturas humanas, representam a aproximação do narrador com o contexto cultural que pretende narrar. A partir dessa primeira categoria, tentaremos apreender como a distância das experiências varia de acordo com a cultura na qual o narrador se encontra imerso. Essa categoria pode ser apreendida tanto pela análise da voz do narrador, quanto a partir dos discursos, que trazem, de forma direta ou indireta, a voz dos afegãos e dos brasileiros. Será possível observar, ainda, se o narrador das obras possui as características consideradas adequadas àqueles contextos, portanto, mais próximas à cultura estrangeira.

O autor se relaciona e cria a imagem da outra cultura, a partir da forma como ele pensa a si mesmo e suas origens. Assim, será interessante observar de que forma é possível aprender, nas narrativas de *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão*, as imagens de Portugal e da Europa, em contraposição à cultura afegã. A segunda categoria de análise proposta pretende captar a mediação que narrador do relato de viagens opera entre diferentes culturas. São representativos, para nossa análise, a presença de comparações, contrastes ou explicações, que busquem traduzir uma informação para um contexto cultural distinto. Além disso, a partir da análise dessas traduções, será possível identificar a figura do narratário, a instância ficcional do leitor no texto. Uma vez que o narrador tende a modular sua mensagem, tendo em mente a imagem de um interlocutor específico, é importante compreender a quem o texto fala, a quem a voz enunciativa explica, traduz e esclarece as informações. Busca-se responder, a partir dessa categoria, às seguintes questões: quais as imagens de Portugal e Europa projetadas pelos textos? Quais imagens são representativas nas descrições do Brasil e do Afeganistão? A partir de quais contrastes as imagens de Brasil e Afeganistão são delineadas? De que forma a referência portuguesa parece tensionada pelas culturas narradas?

Em uma terceira categoria, pretende-se observar de que modo o narrador se autodefine, como ele descreve a si mesmo nos ambientes que circula e nos contrastes que encontra, quando se relaciona com outra cultura. Esse narrador se reinventa por meio da jornada? Como o narrador se sente ao ser interpelado por outras culturas? Que marcas narrativas evidenciam os conflitos, as negociações e as trocas que o narrador precisou realizar, no encontro com as culturas afegã e brasileira? De que modo as regras e atividades cerimoniais dos países descritos pela autora impactam na identidade assumida pelos narradores das obras? A ideia é apreender que características os narradores de Alexandra Lucas Coelho evidenciam sobre eles mesmos (referentes à condição europeia, portuguesa, de gênero, de repórter, de viajante etc.) para interagirem nos diferentes contextos analisados. Acredita-se que será possível, a partir dessa categoria, identificar as identidades do narrador que se encontram mais destacadas no Brasil e no Afeganistão.

Por último, como as obras de Alexandra Lucas Coelho são motivadas por seu trabalho como repórter, uma quarta categoria busca responder, a partir da análise da voz do narrador, de que modo aspectos específicos da atividade jornalística são definidores das narrativas de viagem produzidas pela autora. As atividades que ela realiza, explicitamente motivadas por uma pauta jornalística, como a cobertura de eventos políticos, visita a hospitais, entrevistas coletivas, por exemplo, podem nos ajudar a pensar na identidade jornalista desse narrador-

viajante. Além disso, deve-se atenção aos elementos da narrativa que apontem para um texto mais informativo, que descreva os cenários e narre os acontecimentos de forma mais objetiva. Fatos, números, dados e a ausência de expressões que geram ambiguidade são alguns exemplos. Assim, não só a natureza das atividades, como a linguagem adotada nas descrições dos relatos podem nos ajudar a compreender o alcance mediador da atividade jornalística nos relatos em trânsito construídos pela autora. Essa categoria também será importante para discutirmos as questões relacionadas à dificuldade de delimitação do gênero relato de viagens. A ideia é tentar identificar, a partir da análise da voz do narrador, elementos que indicam aproximações da narrativa com um diário pessoal de viagens, uma reportagem, uma crônica de viagens ou uma obra memorialística.

É importante destacar que essas quatro categorias se complementam nas figurações que os narradores de *Vai, Brasil* e *Caderno Afegão* assumem. Por esse motivo, elas serão abordadas, de forma conjunta, ao longo do capítulo. A partir delas será possível apreender o ponto de vista do sujeito da enunciação, a forma como ele representa a outra cultura dentro da narrativa, sua atitude intelectual e emocional diante dos acontecimentos e espaços, sua disposição para imersão cultural, além da maneira como o narrador-viajante se enxerga e se descreve, no contato com o Outro, com o diferente. Além da análise das obras literárias de Alexandra Lucas Coelho, reportagens publicadas pela autora e as diversas entrevistas que ela concedeu a importantes veículos de comunicação, brasileiros e portugueses, foram utilizadas nas discussões trazidas neste trabalho.

3.1. *Caderno Afegão*: entre o relato pessoal e a reportagem

O livro *Caderno Afegão* resulta de uma viagem de quase dois meses que Alexandra Lucas Coelho empreendeu ao país do Oriente Médio como repórter do jornal *Público* e da *Rádio RDP- Antena I*. Publicado em setembro de 2009, pela editora Tinta da China, a obra narra, em primeira pessoa, as experiências de Coelho em Cabul, capital do país, e em diversos outros lugares no interior do Afeganistão: Herat, Jalalabad, Kandahar, Mazar-i-Sharif, Bagram, Bamiyan e Band-e-Amir. Os relatos são organizados seguindo uma ordem cronológica e um mapa, que se encontra na página final do livro, demarca a jornada empreendida pela escritora

entre os dias 31 de maio e 29 de junho de 2008. O primeiro capítulo, por exemplo, Dubai-Cabul, narra a chegada da autora no Afeganistão e o tempo que ela ficou na capital, até a sua primeira viagem a Herat. A parte final do livro termina com o retorno dela a Portugal, ou seja, a organização geral dos conteúdos segue uma sequência temporal linear.

Além da divisão por datas, os textos dos capítulos são divididos por arabescos, pequenos desenhos ornamentais, que conferem pausas precisas à narrativa. De acordo com informações encontradas nas páginas finais do livro, os textos que se encontram entre os símbolos árabes são trechos “originalmente publicados em reportagens no jornal *Público* (COELHO, 2009, p. 328). Os tamanhos dos trechos introduzidos pelos arabescos variam ao longo da narrativa e normalmente são definidos pela natureza da atividade relatada. Nos trechos que descrevem acontecimentos cotidianos de um viajante, ocupam algumas poucas linhas e parágrafos. No caso de trechos em que a narradora aponta que irá cumprir uma pauta jornalística específica, chegam a ocupar muitas páginas. Concluem entrevistas, introduzem novos espaços ou personagens, trazem assuntos relevantes ou acontecimentos diferentes, vividos no mesmo dia. De todo modo, o que nos interessa é que essas pausas na narrativa fazem com o que o texto assumia, em geral, um caráter menos coeso, mais fragmentado.

Além da ordem cronológica, que define a estrutura geral da obra, outros elementos que compõem a narrativa aproximam *Caderno Afegão* de um diário pessoal de viagens. A primeira edição do livro, por exemplo, foi publicada em 2009 com o título *Caderno Afegão: um diário de viagens*. Como bem pontua o resenhista do Jornal o Público (2009), o título sugere a ideia de um “bloco-notas”, um rascunho onde a jornalista anota as experiências de seu trabalho em campo. Algumas passagens do livro confirmam essa impressão de que o leitor tem acesso direto às anotações que a narradora-viajante faz ao longo do percurso. Explicitam não apenas a data, mas o horário em que a narradora experimenta e descreve os acontecimentos: “23h45 e tudo tão calmo como ontem” (COELHO, 2009, p. 25). Outro elemento, que nos remete a um diário de viagens, é o fato de a narradora dividir com o leitor questões da sua intimidade. Em certa ocasião, ela confidencia que foi convidada por um homem alemão para ir para o seu quarto, ou quando diz: “o sol queima e apareceu-me o período” (COELHO, 2009, p. 277). Não são tão comuns essas passagens, mas nos chamam atenção porque evidenciam como a narradora se coloca dentro da narrativa de *Caderno Afegão*, quando traz questões de cunho pessoal. No caso, ela parece se identificar com sua personalidade mulher, alguém que menstrua, que é objeto de desejo dos homens. A ideia do diário de viagens é evidenciada, também, pela opinião pessoal da narradora sobre os indivíduos que ela conhece ao longo da viagem: “o Joaquim Fernandes

aparece para jantar. É um anjo da guarda. Um cavalheiro” (COELHO, 2009, p. 266). Sobre uma afegã pouco disponível para ajudar, ela diz: “há pessoas assim. Fazemos as coisas apesar delas” (COELHO, 2009, p. 147). Acessamos, ainda, as imagens fantasiosas que surgem na mente da narradora, como quando ela confidencia imaginar “Osama Bin Laden a cobiçar as rosas do jardim” (COELHO, 2009, p. 25) do hotel onde está hospedada, em Cabul. Por último, como em diário pessoal, vivências de menor importância tomam a narrativa: “Janto no Sufi com Laurent, jovem suíço ambicioso, jornalista de televisão. Acaba de chegar a Cabul para uns dias de reportagem e Graziella deu-lhe meu telefone. Não há arroz, dizem os empregados. Laurent avalia um tapete. Vê se cabe na bagagem (COELHO, 2009, p. 177)”; “Continuo não muito bem da barriga. (...) Ontem tomei dois Inodines” (COELHO, 2009, p. 266). Hoje só comi arroz e pão” (COELHO, 2009, p. 266). A narrativa é composta de miudezas, pequenos flagrantes de alguém que se encontra em deslocamento. Quase como um fluxo de imagens do cotidiano, esses acontecimentos e personagens fragmentados se consolidam como presenças de importância limitada.

Nessa perspectiva, é difícil localizar em *Caderno Afegão*, personagens de espessura, sendo mais comum a presença de personagens que operam quase como figurantes. Surgem e desaparecem ao longo da obra, sem que seja possível captar suas evoluções pessoais. Em mais de uma passagem, a voz da narradora descreve os espaços listando os personagens presentes: “Fim de tarde no Kabul Lodge. (...) Outros hóspedes: Nick, um engenheiro, Michael, que trabalha para Nick, Virginia, formadora de jornalistas, e David (ainda não entendi o que faz)” (COELHO, 2009, p. 24). Em visita ao hospital da Cruz Vermelha a narradora diz: “Kaz, o cirurgião húngaro, é divertido, como uma personagem egocêntrica de Woody Allen. O suíço, Christophe, mantém-se opaco durante o almoço” (COELHO, 2009, p. 185). Quando observa um holandês hospedado em seu hotel, que trabalha para o Banco Mundial, a narradora diz: “E lá vai, porta fora, aproveitar seu dia em Herat” (COELHO, 2009, p. 103). Esses forasteiros compõem a paisagem dinâmica e multicultural de Cabul, sem de fato transformar a experiência da narradora. Além disso, é interessante observar que estrangeiros de diversas nacionalidades são incluídos em um grande grupo indistinto de personagens, como se a narrativa criasse uma divisão clara entre, de um lado o Afeganistão e, do outro, o resto do mundo.

Os personagens afegãos de menor relevância para a narrativa, por sua vez, servem para exemplificar traços culturais específicos que definem o Afeganistão e seu povo.

Os porteiros da Cruz Vermelha batem o pé de um velho cadeirão para eu me sentar e oferecem-me almoço do prato que partilham. Quando recuso e agradeço, eles põem a mão no peito e repetem todas aquelas fórmulas protocolares em *dari*. Nunca encontrei um povo tão invulneravelmente elegante (p. 146).

Além disso, são esses personagens menores que dão cara e voz às estatísticas que definem o país. De acordo com a narradora, os acidentes com minas terrestres nas montanhas do Afeganistão são bastante comuns, sendo possível registrar mais de 900 ocorrências por ano. Os vários pequenos depoimentos, de uma ou duas linhas, colhidos entre os pacientes do Centro Ortopédico de Cabul, são um exemplo de como entrevistas fragmentadas corroboram para que se construa, discursivamente, uma realidade maior, já comprovada por estudos. “Perdi as duas pernas aos 18 anos, numa mina em Cabul, perto do rio” (COELHO, 2009, p. 119), é o que diz um homem. “E à sua volta as histórias sucedem-se. Perna direita, perna esquerda, por vezes as duas” (COELHO, 2009, p. 119), diz a narradora, evidenciando que aquelas tragédias individuais são tão comuns, que se somadas, devem ser pensadas como tragédias coletivas. Esses são exemplos de como a narrativa é construída a partir de elementos isolados, fragmentados, que buscam representar, por meio de um traçado metonímico, a cultura afegã como um todo.

A presença fragmentada desses personagens, sejam eles estrangeiros ou afegãos, sobre os quais se sabe muito pouco ou quase nada, se contrasta, ainda, com a voz soberana da narradora-viajante. A narradora de *Caderno Afegão* tem um papel central na obra: interrompe os breves depoimentos para resumir falas, tecer comentários, trazer novas informações, esclarecer questões sobre a cultura local, descrever personagens, espaços, ou emitir sua opinião pessoal sobre tudo o que foi dito pelo entrevistado. Um exemplo claro é quando Rameen, personagem de origem persa, diz: “Os *pashtuns* estão no poder só há três séculos, enquanto os persas têm milhares de anos de história. Os Durrani [dinastia *pashtun*] nem tinham palavras para as coisas do poder e da corte” (COELHO, 2009, p. 18). A narradora, então, interpreta a fala do personagem, reconhecendo nela um “desdém subliminar pelos *pashtuns*”. As entrevistas com os soldados portugueses, na base militar *Camp Warehouse*, perto de Cabul, também são importantes para mostrar a centralidade do narrador que é, para Candice Vidal e Souza (2010), algo que aproxima a narrativa de viagens e a reportagem. A voz da narradora introduz os acontecimentos do ataque à coluna militar portuguesa: “Assim, finda a missão no Sul, os portugueses partiram numa coluna de 22 viaturas e 92 homens. A 80 quilómetros de Cabul, noite escura, foram emboscados num vale, estiveram 15 minutos sob fogo intenso, e

dois militares ficaram ligeiramente feridos” (COELHO, 2009, p. 123). A partir daí, as vozes de seis militares se intercalam, relatando os momentos tensos que viveram durante o ataque. Apesar de os personagens serem citados por nomes, a forma altamente fragmentada como a narrativa é construída faz com que, aparentemente, as falas se mesquem umas às outras, formando um coro indistinto de vozes. Nem sempre é claramente demarcado qual dos indivíduos fala, o que acaba criando um efeito de homogeneização, de despersonalização desses personagens secundários. Assim, a narrativa de *Caderno Afegão* é moldada por breves relatos de entrevistados, sejam eles afegãos ou estrangeiros, nos quais é possível captar fragmentos de suas personalidades e visões de mundo, sendo costurados pela voz dominante da narradora, que frequentemente retoma a palavra, interpreta, traduz ou atribui significados para as falas dos outros personagens. É a partir do seu ponto de vista único que a obra é construída, portanto é possível constatar a presença de um narrador em primeira pessoa autodiegético, em torno qual os acontecimentos se desenrolam.

A conversa com Fatima, diretora da Cruz Vermelha no Afeganistão, é emblemática, e nos ajuda a problematizar esse narrador em primeira pessoa de *Caderno Afegão*. No início da entrevista, a voz da narradora aparece bem demarcada, descrevendo os cenários e a personagem. “O visitante tem o tempo certo de observar tudo isso até ela aparecer” (COELHO, 2009, p. 56); “Ao portão, um 4X4 reluzente, guarda-costas e rosas” e “dentro da casa, bons tapetes, bons veludos, bons sofás, *coffee table books*, bombons e frutos secos em frascos” (COELHO, 2009, p. 56-57). A imagem da personagem vai sendo construída a partir dos cenários, dos objetos, do tom de fala e das descrições, por vezes irônicas, desse narrador altamente presente e de olhar arguto. Fatima é descrita como “um animal social, uma anfitriã”, que “pousa o guardanapo e sorri”, “vem fresca do banho e de perfume, com ar acabado de acordar, mas cabelo de cabelereiro” e é apresentada como alguém com “cuidados como o de uma ocidental que se cuide” (COELHO, 2009, p. 56-57). Com inteligência, a narradora constrói uma personagem complexa: vaidosa, que deixa os convidados esperando para fazer uma entrada triunfal, cercada de empregados, mas que dedica sua vida a projetos sociais com mulheres afegãs pobres que, diferentemente dela, não tiveram oportunidades. As falas, cheias de ironia, apreendidas no corpo da narrativa, manifestam a dimensão ideológica, conforme definida por Genette (1989), que denuncia as ideias, visões de mundo e opiniões do narrador-viajante. Entretanto, conforme a entrevista avança, o narrador vai, aos poucos, perdendo espaço. A voz de Fatima ganha corpo e suas falas crescem, chegam a ocupar até 13 linhas, apresentando suas opiniões pessoais sobre questões sociais, históricas, políticas, religiosas e

culturais que impactam o Afeganistão e o mundo ocidental. O narrador assume uma presença tímida, ressurgindo apenas para fazer breves perguntas e trazer informações mais objetivas sobre a personagem e os trabalhos que ela desenvolve na Cruz Vermelha: “Fatima Gairani estudou Direito Corânico” (COELHO, 2009, p. 58). Aproxima-se, portanto, de uma narrativa jornalística, com uma voz enunciativa mais neutra, sutil, que apenas guia a personagem por meio de perguntas pontuais, reproduzindo, sem grandes intervenções, a voz do entrevistado. Assim, é possível captar nesse trecho, de forma mais aprofundada, as opiniões e visões de mundo da personagem, o que é exceção na narrativa de *Caderno Afegão*, na qual as vozes dos entrevistados costumam aparecer de forma mais fragmentada. Além disso, na entrevista com Fatima é possível apreender a oscilação natural entre dois diferentes tipos de narradores: um mais presente e subjetivo, outro mais objetivo, que se coloca como personagem participante, porém de menor importância.

Esse narrador, de presença mais neutra, ainda que mantenha a primeira pessoa, também pode ser capturado na entrevista com o livreiro Shah Mohammed. O personagem chega a falar, sem a intervenção da narradora, por 38 parágrafos seguidos, em um total de 7 páginas. A fala do afegão, que conta sua história de vida e compartilha sua opinião sobre literatura e questões políticas envolvendo o Afeganistão e o Ocidente, termina com uma intervenção da narradora: “Shah Mohammed é um homem muito eloquente, mas fecha-se mal a entrevista acaba. Mantém-se ao balcão em silêncio enquanto eu estou à porta da livraria, a tentar ver como volto ao hotel, a pé ou de carro, e os homens na rotunda não param de olhar para mim” (COELHO, 2009, p. 244). Esses dois exemplos, de Fatima e Mohammed, explicitam como a voz da narradora se apaga, diante de indivíduos de personalidade mais dominante, descritos como “uma anfitriã” e “um homem eloquente”. Além disso, em outras passagens, a voz narradora se omite, por detrás de um texto mais factual, de linguagem direta, que descreve os cenários e traz informações objetivas sobre o país. “Em muitas grutas os nómadas fizeram fogo ao longo de séculos e os caçadores desenharam círculos brancos para treinar a pontaria” (COELHO, 2009, p. 320).

Todos os exemplos, apresentados até então, deixam evidente a forma como a narradora de *Caderno Afegão* se alterna, ao longo da narrativa, ora demarcando sua subjetividade, a partir de falas interpretativas acerca do seu entorno, ora se colocando como uma presença mais neutra, quase apagada, o que se espera encontrar nas narrativas jornalísticas. O narrador subjetivo faz uso do eu, descreve a si mesmo dentro dos cenários, emite julgamentos sobre as pessoas, traços culturais e espaços que encontra. Além disso, é possível captá-lo a partir de

ironias e sarcasmos, que são exemplos da função ideológica do narrador (GENETTE, 1989). A presença mais sutil é indicada por um narrador que fala pouco de si mesmo e, quando o faz, tende a utilizar uma linguagem não muito emotiva: “Muita poeira. Dor de cabeça. Dor de músculos” (COELHO, 2009, p. 15). A dor, aqui, é narrada sem intensidade, quase com indiferença, como se o indivíduo que narra estivesse distante daquele que sente. Em suma, a voz da narradora parece central à maneira como os conteúdos são organizados em *Caderno Afegão*, evidenciando função de controle trazida por Genette (1989). É a partir de sua visão de mundo, dos elementos que a narradora destaca no entorno e das características que ele atribui aos personagens, que toda a experiência do Afeganistão é discursivamente recriada. No entanto, sua subjetividade acaba constantemente neutralizada por uma linguagem que aponta para um texto mais jornalístico. A narradora parece, muitas vezes, observar e descrever as ações, acontecimentos e experiências com objetividade, sem se colocar, afetivamente, nos espaços. Essa tensão faz com que a narradora de *Caderno Afegão* assuma uma personalidade complexa, dúbia, o que evidencia uma clara contraposição entre o diário pessoal e a reportagem de viagens.

As resenhas publicadas sobre *Caderno Afegão* também apontam esse contraste. A resenha do *Jornal N* descreve a obra como “uma reportagem pública que nos oferece um amplo horizonte interpretativo de um Afeganistão tantas vezes mal conhecido” (2022). O texto do *Jornal O Público* (2009), por sua vez, define a obra como um “diário em que um sujeito não sujeitado à rigidez dos códigos da reportagem se nos dá a ver um grau variável de impudor – e podemos chamar a isto de ‘literatura’”. Para o resenhista de *O Público*, o livro é “escrito na primeira pessoa por uma repórter” e, apesar de ser um livro sem muitas intimidades, Alexandra Lucas Coelho acaba tensionando os limites da reportagem quando assume um discurso feminista.

É possível captar, dentro da obra, algumas passagens nas quais o trabalho de reportagem se encontra mais evidente. A rotina de repórter é constantemente retomada, a partir de uma narradora que apura os conteúdos, dá telefonemas, lê relatórios, escreve matérias, envia textos para o jornal, realiza a cobertura de eventos e entrevista importantes personagens políticos. Pautas jornalísticas levam a narradora a locais que dificilmente estariam na rota de um viajante comum, como quando ela visita o centro Ortopédico da Cruz Vermelha, em Cabul. As experiências vividas por Alexandra Lucas Coelho no Afeganistão também serviram de base para uma série de reportagens que ela produziu para o *Jornal O Público*, durante o período em viajava. Nos textos *Afeganistão: Nascer e morrer em Kandahar* (2008), *Herat: A cidade de*

todas as artes (2008) e *Afeganistão: Como os soldados portugueses viveram no sul* (2008), trechos inteiros das reportagens foram transcritos para o livro. Na comparação, feita entre as reportagens e os conteúdos que se encontram em *Caderno Afegão*, foi possível perceber que algumas poucas frases do texto original foram excluídas da versão literária, além da alteração na ordem de algumas informações que compõem a narrativa. Foi possível identificar, ainda, nos conteúdos transcritos para o livro, um material mais robusto, extenso, o que se espera encontrar em uma reportagem tradicional. Essa formatação mais bem-acabada do texto acaba se contrapondo ao texto mais fragmentado, encontrado de forma predominante ao longo da obra.

Uma linguagem mais direta e pouco emotiva, também foi captada pelo resenhista do *Jornal N* (2022), que define a escrita de Alexandra Lucas Coelho como “sem embargo, na palavra sempre vertida com afinco no papel”. Alguns trechos do livro exemplificam isso, com clareza: “Aviões. Helicópteros. Aparato militar. Filas ordenadas para o passaporte. Anúncios de novos hotéis de Cabul e da rede móvel *Roshan* com mulheres de cabeça descoberta. Pilhas de bagagens despejadas no chão e cada um a procura da sua” (COELHO, 2009, p. 14). Aqui, o texto é seco, fragmentado, formado por frases curtas, diretas, terminadas por pontos finais. Outro exemplo:

Motoretas com um homem ao volante, uma criança ao colo dele, uma mulher de *burqa* atrás, uma criança ao colo dela. Homens de turbante em bicicletas. Passeios largos, luz dourada. Bancas de frutas debaixo dos pinheiros. Um parque com a estátua de com um cavaleiro. Famílias ao fresco (COELHO, 2009, p. 89).

O interessante, nesses trechos, é que as imagens se substituem, com rapidez, como *frames* de um vídeo. Uma motocicleta, homens de turbante, barracas de frutas, uma estátua, algumas famílias, todos esses elementos vão compondo a paisagem de Cabul, a partir de uma linguagem direta, sem a intervenção da voz explícita de um narrador. As imagens também operam como “descrições em instantâneos”, artifício literário atribuído por Flora Sussekind (1987) ao surgimento da fotografia. Segundo a autora, exemplos encontrados em textos das décadas de 20 e 30, de Oswald de Andrade e Alcântara Machado, evidenciam o diálogo com as técnicas recém-difundidas da fotografia. A linguagem seca parece tentar capturar, sem grandes intervenções, os cenários, a partir das descrições de imagens, quase fixas, como que apreendidas por câmeras *Kodak*.

Essas passagens mais objetivas, predominantes na narrativa de *Caderno Afegão*, se somam a outras, nas quais o texto ganha contornos mais literários. “Aqui, mesmo as *burqas* parecem flutuar, misturadas com os pombos (COELHO, 2009, p. 286), diz a narradora. As imagens ganham plasticidade, pela cor e textura dos elementos em contraposição. Ganham movimento, com os pássaros e o tecido que flutua. Quando descreve um céu sem nuvens, do interior do Afeganistão, a narradora também faz uso da linguagem poética: “Grande noite estrelada, com o pó de várias constelações” (COELHO, 2009, p. 287). E quando vai descrever o personagem Rameen, a narradora diz que ele “é um homem orgulhoso, não muito sorridente, com aquela ruga dos incumbidos de um dever” (COELHO, 2009, p.19). Sabemos mais do personagem, temos uma melhor compreensão da sua personalidade, de seu caráter, por causa de uma ruga “dos incumbidos de um dever”. A linguagem poética, portanto, atinge um lugar de compreensão que a palavra não alcança.

Também estão em consonância com o que se espera encontrar nas narrativas jornalísticas elementos que dão autenticidade ao relato. Como dito, o fato de cada trecho do livro ser acompanhado pelo nome de um lugar e uma data aproxima *Caderno Afegão* de um diário de viagens. Por outro lado, esses mesmos elementos podem ser considerados índices de referencialidade e elucidam a presença de um narrador que testemunha os fatos narrados. Um exemplo clássico da função testemunhal do narrador, trazida por Genette (1989) é quando a narradora descreve o local onde está: “Terminal 2 do aeroporto de Dubai, 6h30. Embarque para Cabul às 7h na Kam Air” (COELHO, 2009, p. 13). Atesta-se para o fato de que os eventos aconteceram, de verdade, naquele lugar e tempo específicos. A fotografia também serve ao repórter de viagens como uma forma de conferir autenticidade ao trabalho empreendido (SOUZA, 2010). Assim, as fotografias da viagem, disponíveis através de um *link*, ao final do livro, podem servir como instrumentos para se validar a narrativa de *Caderno Afegão*.

A presença constante, ao longo da obra, dos verbos no presente no indicativo também merece ser registrada. “Escrevo com as mãos transpiradas, a janela aberta e o ecrã do computador cheio de pó” (COELHO, 2009, p. 135), a narradora diz, do quarto do hotel. Os verbos no presente do indicativo explicitam uma narradora que assume uma natureza dúbia. Na frase “escrevo com as mãos transpiradas”, está implícito que quem escreve é a voz que guia a narrativa. Entretanto, a ausência de um “eu” de demarcação mais explícita, parece tornar mais importante as ações que são praticadas, “o escrever”, “o andar” e “o falar”, do que quem de fato realiza a ação. Assim, na busca por uma neutralidade, que se espera encontrar nas narrativas jornalísticas, a narradora em primeira pessoa de *Caderno Afegão* parece, muitas

vezes, deixar subentendido o seu “eu”. Sua identidade acaba se manifestando, predominantemente, de maneira mais indireta, sutil, a partir de ironias, comentários ou análises que ela constrói acerca do entorno. Além disso, a escrita parece ocorrer no momento exato em que os acontecimentos se desenrolam, portanto, dissolve-se os limites entre o “aqui” e o “agora”, que Rancière (2005) chama de “palavra viva”, ou seja, a experiência vivida na carne pelo repórter-viajante, e a “palavra morta”, que seria a narrativa criada a partir das experiências. Se por um lado operam como um índice de autenticidade, explicitando que, de fato, o repórter esteve ali, por outro lado criam no leitor a sensação de que ele está presente, acompanha o desenrolar dos acontecimentos com proximidade, quase em tempo real, como no presente do indicativo também usado em manchetes jornalísticas. Essa mesma ideia é retomada por outro exemplo, no qual o leitor parece passear pela cidade junto com a narradora, olhando os produtos que ela adiciona no cesto de compras do mercado: “Desodorizante, pasta de dentes, chocolate, dez dólares. Um frasco de mel, cinco dólares” (COELHO, 2009, p. 179). A ocorrência dos indicadores dêiticos “aqui”, “agora”, trazidos por Ricoeur (1991), criam esse mesmo efeito, já que demarcam acontecimentos que ocorrem no mesmo instante e espaço onde o sujeito de enunciação se encontra. “E, agora, nas ruas já pavimentadas, as crianças jogam à bola entre paredes ainda frescas, sem lama, sem pó e sem esgoto” (COELHO, 2009, p. 95). “Cá está o pátio, com roupa estendida, e a terra, com rosas, como sempre. Esse é o outro dos cheiros de Cabul. E entre a roupa, o pátio, as rosas, são uma, três, cinco, sete crianças, e mais uma, três, cinco mulheres” (COELHO, 2009, p. 49). Além de conferir autenticidade à narrativa, essas expressões também criam uma sensação de aproximação entre o tempo da vivência e o tempo da escrita. A narradora observa o cenário, conta as crianças e mulheres, faz tudo isso sendo observada por um leitor curioso, que parece acompanhá-la no seu percurso de viajante.

A narradora de *Caderno Afegão* é alguém que observa de fora, que pretende apreender, em profundidade, a cultura afegã, a partir de um olhar consciente, que se aproxima do olhar etnográfico trazido por Candice Vidal e Souza (2010). O casamento afegão, uma das poucas passagens do livro na qual a narradora fala de si a partir dos pronomes “eu” e “mim”, é um exemplo que merece destaque. “A menina dama-de-honra agarra-se a mim enquanto escrevo” (COELHO, 2009, p. 251); “enquanto ela dança, eu alterno as minhas cinco palavras de *dari*, sentada à mesa com aquele sorriso de quem não percebe nada” (COELHO, 2009, p. 247). A narradora retrata a si mesma levemente deslocada, já que ela não se encontra na pista de dança, junto com as outras convidadas. Está ali a trabalho. Do mesmo modo, ela tenta uma aproximação com o Afeganistão, na medida em que troca palavras na língua nativa com uma

senhora afegã. Seu sorriso é de alguém que “não percebe nada”, mas seu olhar é atento, suas mãos tentam registrar os acontecimentos em um caderno. Os cenários, as roupas, joias, a comida, o comportamento das personagens, todo o casamento é descrito a partir desse olhar arguto da narradora.

É essa profundidade de olhar que torna possível a construção de uma narrativa repleta de contrastes (HOHLFELDT, 2005), que consegue captar elementos diversos e, por vezes contraditórios, da cultura afegã. “Há uma incongruência em tudo isto, que se abarca num só olhar – o jardim imperial, os clandestinos na montanha, arte contemporânea em Cabul e ocidentais de colete à prova de bala, armas e *walkie-talkies*” (COELHO, 2009, p. 74). Assim, nesse exemplo, a capital do Afeganistão é descrita como forçosamente integrada ao Ocidente, violenta, com belíssimos jardins, ao mesmo tempo em que abriga uma população miserável, que sobrevive em casas clandestinas, nos morros da cidade. Esses elementos contrastantes aproximam *Caderno Afegão* das narrativas jornalísticas, uma vez que criam uma imagem complexa e rica da cultura afegã.

A ideia de uma jornalista-viajante, que se aventura por novos mundos (SOUZA, 2010), também pode ser apreendida na análise da obra. Por mais de uma vez, a narradora chama atenção para o fato de o Afeganistão ser um local é perigoso, de difícil acesso, que afasta até mesmo os jornalistas ocidentais. Em Kandahar, “não há nenhum jornalista ocidental” (COELHO, 2009, p. 182). Eventos violento são comuns na narrativa, como se a violência fosse algo do cotidiano do país. “Anteontem, ataque na estrada do aeroporto. Ontem, ataque na estrada de Jalalabad. A ISAF desaconselha idas a Jalalabad” (COELHO, 2009, p. 18). Quando a narradora se abriga em um quarto de hotel, durante um ataque aéreo em Kandahar, os relatos são tensos: “Não sei o que está a acontecer. Não sei em quem confiar. Ninguém diz quem é nem o que faz. O que estou aqui a fazer? É como se o céu a todo momento fosse explodir” (COELHO, 2009, p. 215). Sobre esse mesmo trecho, a resenha publicada no *Jornal N* (2022), analisa a jornalista diante do ataque: “espelha a solenidade e risco, por vezes o sentimento de descontrolo que se abeira do melhor e mais experimentado dos que se dedicam ao ofício de reportar”. O resenhista do *Jornal N* diz que em *Caderno Afegão* “a aventura/risco pessoal (da narradora) se deixa perceber, de igual modo, com grande mestria” (2022).

Além disso, encontra-se presente, em *Caderno Afegão*, a ideia da reportagem de viagem e dos relatos em trânsito, como formas de desbravar novos territórios e registrar culturas distantes, até então ausentes nos espaços de representação (SOUZA, 2010). A narradora-

viajante parece consciente de sua função de dar voz à cultura afegã: “Os afegãos vibram nas fotografias. Estão ali como se vissem através de nós. (COELHO, 2009, p. 73). E quando viaja para uma cidade, no interior do país, a narradora diz: “o avião desce e isto vai acontecer. Herat existe.” (COELHO, 2009, p. 82). É como se o Afeganistão só enxergasse a si mesmo, só existisse para além da imaginação, uma vez que capturado pelas lentes da câmera fotográfica, ou recriado pela escrita de um viajante aventureiro. Herat só existe para o mundo Ocidental porque foi reportado por uma narrativa de viagens. O texto escrito por Carlos Vaz Marques, no prefácio do livro, corrobora com essa ideia. “Aquilo que aqui, a ocidente, a milhares de quilômetros de distância, é apenas um borrão sem nome, uma massa de ideias vagas e de lugares-comuns, geopolítica e geoestratégia, toma a forma de gente concreta, ganha contornos, espessura, rosto” (MARQUES, 2009, p. 7).

A narradora também se coloca como aquela que traduz o desconhecido para os seus iguais, que retrata uma realidade ausente, como nos diz Piglia quando escreve sobre o paradigma do narrador viajante (2007). Em um evento do governo, uma personagem afegã reclama que os militares estrangeiros levaram cães farejadores. A narradora, então, toma a palavra e esclarece que na cultura afegã não se tem apreço pelos cães: “Comprovadamente, o cão é um animal impuro nesta parte do mundo” (COELHO, 2009, p. 76). Nesse caso, é possível captar claramente o papel assumido pela narradora-viajante, de traduzir hábitos culturais afegãos para indivíduos de diferentes culturas. “Os afegãos não gostam de desiludir. Por isso dizem que sim mesmo quando não nos compreendem. É indelicado dizer que não, talvez tão indelicado como assoar o nariz ou mostrar a planta dos pés” (COELHO, 2009, p. 24). E quando busca explicar o comportamento dos afegãos, diz: “Indisciplina e corrupção têm de ser visto no contexto do país (COELHO, 2009, p. 186)”. Fauzia, vice-presidente do parlamento, nasceu em uma família rica e é descrita da seguinte maneira: “Para os padrões afegãos, é uma privilegiada. É isso que explica estar aqui” (COELHO, 2009, p. 29). É possível apreender, a partir desses exemplos, que no país de origem da narradora a participação das mulheres na política é mais comum, os níveis de corrupção e indisciplina são inferiores, se comparados ao Afeganistão e, talvez, não seja um grande problema, em sua cultura, dizer não, assoar o nariz ou mostrar a planta dos pés. O fato de ela destacar, na narrativa, esses traços culturais específicos, já indica a observância de algo que se contrasta com sua referência portuguesa e europeia. E em um cemitério, “com as lápides muito verticais e juntas”, é possível encontrar “pedaços de tecido colorido agarrados a ramos de árvores”, deixados por crentes. A narradora, então, traduz a prática religiosa afegã: “o equivalente islâmico a deixar uma vela” (COELHO,

2009, p. 95). É possível demarcar, em todas essas passagens, a presença de um interlocutor implícito, a quem o narrador se destina quando tenta traduzir as informações. Esse narratário é alguém que vem de um país rico, de referência cristã, que desconhece, de perto, uma realidade onde as mulheres são alijadas da sociedade, onde o acesso à boa educação é considerado um privilégio. A figura desse narratário é, em certa medida, alçada como alguém semelhante à narradora, com quem ela compartilha os mesmos referenciais. Isso se torna evidente a partir da fala de um dos entrevistados afegãos, em um campo de refugiados na cidade de Cabul. Quando a narradora lhe pergunta se seus filhos vão para a escola, o homem diz: “Nós perdemos gente da família, não podemos pensar na escola!” (COELHO, 2009, p. 141). Para o afegão, que havia acabado de perder uma parente de três anos de idade, a narradora também parece ser alguém que não compreende o lugar de onde ele fala, alguém para quem é necessário que se traduza a sua realidade. Assim, tanto a narradora quanto o narratário encontram-se culturalmente distantes do Afeganistão.

3.1.2 Uma narradora mulher, em uma aldeia de homens, no fim do mundo

*I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog!*

(Emily Dickinson) ³⁷

É inevitável que a cultura de origem da narradora esteja presente em *Caderno Afegão*. Cabul é considerado um lugar perigoso quando “visto da Europa” (COELHO, 2009, p. 225).

³⁷ 37 Poema retirado de *The selected Poems of Emily Dickinson*, 2016.

Uma entrevistada diz: “Em Kandahar, por cada cem mil partos morrem duas mil mulheres”, e a narradora complementa: “Em Portugal morrem cinco” (COELHO, 2009, p. 199). Fica evidente, a partir dessas falas, que Portugal e a Europa se estabelecem como locais mais seguros do que o Afeganistão. Do mesmo modo, o alto contraste entre os dois números que contrapõem as duas realidades, evidencia, no corpo da narrativa, a distância quase intransponível entre elas. Sobre um “homem de barba espessa, como tantos em Kandahar, escrupuloso cumpridor das cinco orações diárias”, a narradora diz: “Na Europa ou nos Estados Unidos, o seu discurso sobre as mulheres, por exemplo, seria considerado extremista” (COELHO, 2009, p. 233). Aqui, a narradora explicita o olhar a partir do qual ela avalia o Afeganistão, seguindo uma métrica claramente ocidental. O homem é descrito como um tradicional cumpridor da religião islâmica e, seu tipo físico, coincide com o estereótipo de um *taliban*. Os Estados Unidos e os diversos países da Europa, por sua vez, são colocados na narrativa como equivalentes, apesar das muitas distinções culturais que, de fato, os separam. Frente a uma cultura de natureza tão distinta, a narradora portuguesa/europeia acaba dissolvendo os limites entre os países que compõem o mundo ocidental.

Um entrevistado diz que a Cruz Vermelha “ainda é vista como ocidental, o que não é verdade, aqui tem japoneses, africanos, australianos” (COELHO, 2009, p. 187). No Afeganistão, o Ocidente se expande e se torna tudo aquilo que não faz parte da cultura afegã. “O casal do quarto 25, um homem ocidental com a sua mulher chinesa, que eu costumo ver ao começo da noite. Dão voltas ao jardim, abraçados um ao outro, de calções e *t-shirt*” (COELHO, 2009, p. 135). Apesar de a distinção que a narradora faz da origem dos personagens (o homem, ocidental, enquanto a mulher é chinesa, portanto, é oriental) ambos usam trajes ocidentais e se abraçam, ou seja, exibem o mesmo comportamento, que fere frontalmente a cultura afegã, na qual homens e mulheres não podem se tocar. Na obra de Alexandra Lucas Coelho, brasileiros, portugueses, alemães, japoneses, chineses, holandeses, estadunidenses, italianos, todos personagens estrangeiros de menor importância, têm o mesmo peso na narrativa e são citados, muitas vezes, como um grupo único e indistinto, que compartilham das mesmas roupas, hábitos e comportamentos. A ideia desse Ocidente expandido e distante também é elaborada a partir das falas dos próprios afegãos, que acreditam que os povos ocidentais não conseguem compreender, de fato, a cultura local. “Tenho família em Quetta, e foi lá que percebi que a forma como o Ocidente via esta realidade era completamente errada e *naive*. Tudo era tão mais complicado” (COELHO, 2009, p. 210). Assim, encontra-se predominantemente demarcada, na narrativa, a ideia de um Ocidente, fisicamente e culturalmente, afastado do Afeganistão.

A possibilidade de se fazer uma representação rápida e simplificada é a ideia central que Richard Dyer (1999) destaca para definir os estereótipos. Nessa perspectiva, em *Caderno Afegão*, o Afeganistão é empurrado para a borda do mundo. “Sharifa cita um dos números de saúde materna que fazem do Afeganistão o fim do mundo” (COELHO, 2009, p. 199). Quando fala do alto índice de mortalidade materna, a narradora conclui: “coisas que atiram o Afeganistão para o fim do mundo” (COELHO, 2009, p. 194). Essa mesma imagem é reproduzida pelo resenhista do *Jornal N*, quando ele diz que o Afeganistão é um país “lá nos confins do mundo” e que “tem marcado a vida política internacional das últimas décadas” (2022). Está contida, nessa imagem simplificada do Afeganistão como “fim do mundo”, a existência de um lugar onde o mundo começa. Portanto, as falas demarcam não só a posição do Afeganistão, mas também o lugar a partir do qual essas representações sobre a cultura afegã são criadas, no caso, a Europa e o Ocidente, que possuem um papel central nas narrativas produzidas globalmente. Outro exemplo, essencial para pensarmos no Afeganistão recriado pela obra de Alexandra Lucas Coelho, é quando a narradora descreve as ruínas de um hotel cinco estrelas, explodido em um ataque suicida. “Pilhas e pilhas de sacos de areia, metralhadoras, muro de ferro, depois detector de metal, outra porta, e só então o átrio. Jardim sem ninguém. Rosas sem ninguém. (...) Não pode haver um cinco estrelas mais triste. Um cinco estrelas numa cidade como Cabul” (COELHO, 2009, p. 55). As imagens dos sacos de areia, das rosas sem ninguém, evocam a ideia de um lugar triste, abandonado. E a forma como o texto é construído nos faz pensar que, em Cabul, um hotel de luxo é uma ironia. Nesse exemplo, Cabul não é apenas a capital do país, mas representa todo um conjunto de imagens, trazidas ao longo da obra, que representam o Afeganistão como um lugar florido e cheio de beleza, ao mesmo tempo triste, destruído pela violência, parado no tempo, abandonado, cercado por um muro de ferro e distante do resto do mundo. Esse exemplo traz, ainda, as descrições “em instantâneo” citadas anteriormente, acompanhadas por breves comentários da narradora. “Um cinco estrelas mais triste” sintetiza o sentimento de solidão contido na imagem.

É recriada, na narrativa, a partir de jogos de imagens, a ideia de um Afeganistão longínquo, também isolado no tempo e não apenas no espaço. No campo de futebol, em Cabul, o narrador apresenta um homem que “alisa a terra entre as duas balizas, como se tudo aquilo não tivesse acontecido – mãos e gargantas cortadas, corpos pendurados de cabeça para baixo, as execuções públicas que foram o futebol dos *taliban* (...). O passado violento dos *taliban* é transportado para o presente, como se a violência pudesse estar impregnada nos espaços, transbordasse para além do tempo. A narradora, então, conclui: “Isso aconteceu há menos de

dez anos. Ontem” (COELHO, 2009, p. 52). Aqui, a ideia do ontem é ressignificada, para criar essa sensação de estreitamento entre passado e presente. Outros trechos são igualmente representativos. Em um templo em Mazar-i-Sharif, “tudo está como parece ter sido sempre e não pudesse mudar”. (p. 286). A cidade de Bamiyan “parece de um tempo que não vivemos, mas nos contaram” (COELHO, 2009, p. 299). Na zona rural, “tudo o que vemos podia ter existido há 500 anos” (COELHO, 2009, p. 294) e, “no meio do verde, vemos uma fortaleza de terra, com os torreões intactos e uma parede em ruínas. Teremos passado para o século XVI?” (COELHO, 2009, p. 295), a narradora se questiona.

Se por um lado a narrativa de *Caderno Afegão* se move para criar a ideia de um passado estanque, inalterável, de cenários que nos transportam para um tempo que não existe mais, as imagens de movimento evidenciam um contraste. Em um passeio, a narradora descreve que o caminho “passa pela frente da guerra nos anos 90. Fachadas de prédios esventrados por mísseis ou carcomidos por metralhadoras, com o recorte das montanhas ao fundo e o trânsito convulso, como todos os dias” (COELHO, 2009, p. 52). Esse trecho é emblemático, não só porque desloca os anos 90 para o presente da narrativa, mas porque evoca duas imagens que se contrapõem: a montanha, como algo que é de natureza estática, imutável, que corrobora com a ideia de um Afeganistão preso ao passado; junto ao trânsito convulso, em movimento, que se repete “como todos os dias”, o que se alinha com as ideias de resistência e vida. Entrando pela cidade de Kandahar, o narrador descreve que “as ruas estão vivas, mas num cenário de pós-guerra ou de há 30 anos. Muitas casas destruídas ou abandonas, em ruínas” (COELHO, 2009, p. 183). Existe uma vida que persiste, apesar da guerra, da violência e de um passado tenebroso, que parece nunca ter deixado de existir no Afeganistão. “E no fim há sempre homens e crianças descalças a tentarem viver num país sacudido por 30 anos de guerra fria e quente” (COELHO, 2009, p. 225), diz a narradora.

Esse mesmo efeito de resgate do passado pode ser percebido a partir da ideia de um Afeganistão tribal, que liga o presente às tradições. Quando a narradora é levada a um líder tribal em Kandahar, ele conta: “a esta hora estará no jardim de sua casa, a receber gente. É assim que tudo sempre foi e tudo continua a ser” (COELHO, 2009, p. 228). A descrição dos cenários que cercam a cidade Kandahar, constrói uma imagem bucólica, de um lugar onde o tempo passa tão devagar, que parece não passar: “Dezenas de camelos muito magros pastam devagar num baldio. Passam rebanhos de ovelhas e cabras dos nómadas *kuchi* (COELHO, 2009, p. 183).” Do mesmo modo, o Afeganistão é descrito da seguinte forma:

um mundo activamente tribal, em que os dóceis, os diferentes, os homossexuais e as mulheres pagam um alto preço para continuarem vivos, e muitas vezes morrem. E este mesmo código que honra os mais velhos, que não teme o sofrimento, que protege os pobres e doentes, que faz da hospitalidade um santuário e une o clã em todos por um (COELHO, 2009, p. 170).

Essa passagem reforça a ideia de um Afeganistão tribal, que representa um sistema ancorado no passado. Ao mesmo tempo, a narradora foge de imagens simplificadas da cultura afegã ao trazer uma representação cheia de contrastes, exibindo uma cultura cruel com as minorias, mas gentil com os mais velhos. Em outro trecho, a tradição das tribos é, para a narradora, conivente com o abuso de garotos. “Nesta sociedade tribal a verdade não é um valor relevante” (COELHO, 2009, p. 169). Para o povo afegão, entretanto, a cultura tribal é motivo de orgulho. Um homem que vive na capital diz: “Cabul não é o Afeganistão, é o esgoto do Afeganistão”. A narradora esclarece, então, a fala do personagem: “Cabul como símbolo do poder central, aquilo que não existe na tradição das tribos” (COELHO, 2009, p. 38). O culto ao tribal demarca, ainda, uma distinção clara entre o Afeganistão e o resto do mundo Ocidental. O narrador esclarece que “o mundo de Alexandre [o Grande] era o poder imperial, o mundo das tribos e do poder pulverizado, em que cada clã estabelece as regras de sua sobrevivência” (COELHO, 2009, p. 169). Esses trechos são importantes porque nos trazem a contraposição entre, de um lado, um poder central, representado pelo Ocidente imperialista e por Cabul, a capital política do país, do outro, o poder tribal e fragmentado do “verdadeiro Afeganistão”. Um afegão, pai de sete filhos, esclarece que as pessoas se encontram confusas e com medo de possíveis represálias dos *taliban*. Conta que o governo apoiado pela comunidade internacional não conseguiu, de fato, conquistar o povo afegão. “Penso que a comunidade internacional não leu a história do Afeganistão. Devia ler e aprender. Em Kandahar há disputas tribais. As autoridades deviam ser daqui. É muito difícil impor uma mentalidade às pessoas” (COELHO, 2009, p. 229). A tradição e a cultura tribal parecem, portanto, ser a base que compõe o tecido social do Afeganistão.

Nessa perspectiva, segundo a narradora, Cabul “parece uma aldeia em silêncio. Um cão a ladrar ao longe, um carro” (COELHO, 2009, p. 16). Kandahar é descrita como uma “interminável aldeia”, que “surge no meio do deserto”, como um oásis (COELHO, 2009, p. 182-183). “A primeira imagem de Jalalabad são árvores verdes e frondosas” (COELHO, 2009, p. 154), no meio do nada, cercada por uma “paisagem indomada”. É curiosa a forma como a

narradora descreve as três maiores cidades do país como aldeias, que evocam a ideia de um local pequeno, afastado dos grandes centros urbanos, normalmente rural e com alguns poucos habitantes. A escolha de palavras femininas, como aldeia, “árvores verdes e frondosas”, “paisagem indomada” também é relevante, como se fosse impossível para a narradora dissociar a questão do feminino das imagens que compõem do Afeganistão. Além disso, ao mesmo tempo em que explicita uma sociedade que se constitui a partir das tradições tribais, acaba reforçando a ideia de que o Afeganistão é um país atrasado, uma grande aldeia parada no tempo e isolada dos grandes centros do mundo ocidental.

A ideia de um país fechado em si mesmo, também é retomada, por mais de uma vez, em *Caderno Afegão*. A Grande Mesquita Azul de Herat é descrita como se “tudo nela está virado para dentro” (COELHO, 2009, p. 83). As “formidáveis” montanhas Hindu Kush, são apresentadas pela narradora como “uma espécie de grande muralha do Afeganistão, mas natural, ocre contra um céu azul puríssimo” (COELHO, 2009, p. 279). As imagens evocadas pela narradora, nesses exemplos, são de um país isolado, cercado por montanhas grandiosas, separado do mundo estrangeiro por suas tradições e práticas religiosas. Além do isolamento físico e cultural, a contraposição entre diferentes pontos de vista acerca de fatos históricos é trazida, quando ela diz que no hotel em Cabul “o preço do quarto inclui taxa governamental, refrigerantes e Bin Laden, o mito dos mitos. Os afegãos cuidam da história como cuidam das rosas” (COELHO, 2009, p. 24). Contrapõe-se, aqui, a diferença entre a maneira como o terrorista é visto dentro e fora do país, como se também a narrativa histórica isolasse o Afeganistão do resto do mundo Ocidental.

É possível identificar, na fala de alguns entrevistados, a ideia de que o isolamento é essencial para a manutenção das tradições e da identidade afegã. Ao descrever a atuação do exército internacional no país, um afegão denuncia a morte de civis: “Quando dizem que mataram 16 *taliban*, mataram 2 agricultores, 3 mulheres e 5 crianças” (COELHO, 2009, p. 36). O mesmo personagem acrescenta: “Estas tropas estrangeiras põem-nos a bota na cara, quebram-nos, mas os afegãos nunca vão perder” (COELHO, 2009, p. 38). A narradora também corrobora com essa ideia de um Afeganistão que é invadido, desrespeitado pelo Ocidente, quando denuncia a presença de instalações militares em Bagram, onde afegãos acusados de fazerem parte dos *taliban* são presos, sem julgamento, torturados e espancados pelos soldados internacionais. Acontecimentos históricos, reproduzidos pela narradora, também ensinam ao povo afegão que é preciso se proteger dos estrangeiros. Em 1885, o exército britânico explodiu parte de uma mesquita em Herat. A invasão soviética na década de 90 deixou minas espalhadas

por todo o país, que até os dias de hoje fazem vítimas mortais. A narradora também chama a atenção para a responsabilidade do Ocidente: “Muita gente é responsável pela tragédia no Afeganistão. Os americanos, os europeus, os russos, a Al-Qaeda e Osama Bin Laden. Esta não é uma guerra de sete anos, é longa de há três décadas”. Nessas passagens, os afegãos são representados como tipos sociais (DYER, 1999) que encarnam a figura da vítima, enquanto os estrangeiros são abordados como invasores e violões.

A questão do colonialismo também pode ser extraída das páginas de *Caderno Afegão*. Em um livro citado pela narradora, escrito por um viajante inglês, em 1815, um afegão esclarece: “Damo-nos bem com a discórdia, damo-nos bem com alertas, damo-nos bem com sangue. Mas nunca nos daremos bem com um dono” (COELHO, 2009, p. 159). Quando relata um massacre ocorrido em 1842, no qual 16 mil britânicos foram mortos pelos afegãos em uma emboscada na estrada de Jalalalaba, a narradora conclui: “Do ponto de vista britânico, é uma derrota dramática – um general cai numa armadilha sanguinária, arrastando 16 mil pessoas(...) Do ponto de vista afegão, é uma história de resistência – o imperialismo fica tão traumatizado que não voltará ao Afeganistão” (COELHO, 2009, p. 155). Assim, tanto na voz dos personagens, quanto na voz da narradora, o Afeganistão vai sendo desenhado como um país que se vê obrigado a se isolar para se proteger de um estrangeiro colonialista. A fala de um arquiteto sul-africano, diretor de uma fundação que reabilita prédios e áreas de Cabul também toca nessa questão. Ele defende que, apesar de os *taliban* serem terríveis, a luta contra o terrorismo fez com que muitos estrangeiros exagerassem nas críticas ao regime. Segundo ele, “os estrangeiros que não saem dos *bunkers*, que não vêem nada, em 4X4 com vidros escuros, com medo (COELHO, 2009, p. 23)” carregam uma visão que desconsidera o “verdadeiro Afeganistão”. Praticam, portanto, aquilo que ele chama de neocolonialismo, uma forma de se exercer poder por meio das narrativas.

“Rahila tem medo dos *taliban*, mas, como muitos kandaharis, não só dos *taliban*” (p 226), é o que a narradora diz, apontando que ela também se sente insegura com o exército afegão e as tropas internacionais. O povo afegão parece espremido, no meio de intermináveis guerras. Por outro lado, um livreiro afegão resume o desconforto de seu povo com as intervenções dos estrangeiros. Nos dez anos que os russos comunistas ocuparam o Afeganistão, foram mortos mais de um milhão e meio de afegãos: “Nesse tempo não havia julgamentos, eram uns radicais, mais do que os *taliban*, até (COELHO, 2009, p. 239). “Se as pessoas agora dizem que os *taliban* eram bons é porque pelo menos eram afegãos” (COELHO, 2009, p. 243), ele conclui. Ou seja, na fala do personagem, o radicalismo, a violência e a brutalidade daquele

que vem de dentro agride menos do que a brutalidade praticada por aquele que vem de fora. Está posta a ideia estigmatizante, trazida por Heródoto, de que os bárbaros são “os outros”, aqueles que são diferentes, perigosos, selvagens, enquanto os civilizados são os iguais, aqueles que compartilham dos mesmos hábitos e práticas culturais (TODOROV, 2010).

Um engenheiro estrangeiro que, há muitos anos, realiza obras de infraestrutura no Afeganistão afirma: “Eles não gostam de estrangeiros. Tanto nos podem matar como não” (COELHO, 2009, p. 109). A narradora conclui, depois de uma longa entrevista com um jovem afegão: “Rameen diz que em geral os afegãos não gostam dos estrangeiros. Talvez nos desprezem um pouco. Mas são soberbamente elegantes” (COELHO, 2009, p. 41). O Afeganistão é mostrado, ainda, como um país que sente desconforto com o diferente. Um outro afegão esclarece: “Muitos homens aqui pensam que se uma mulher estudou ou foi para o estrangeiro é uma mulher fácil. Mas esta não é uma mentalidade afegã, pelo menos não entre os *tajiques*. É o resultado da guerra, da não-educação, dos refugiados (COELHO, 2009, p. 253)”. Até a pureza da mulher afegã parece corrompida, quando em contato com o estrangeiro. A narradora relata constante incômodo com os olhares que a encaram, que revelam que ela não possui o comportamento e as vestimentas consideradas adequadas pela cultura afegã. Em um casamento, as roupas que veste são claramente impróprias para a ocasião: “As crianças arregalam os olhos e escondem-se umas atrás das outras, a rir de mim. Sou a parente que não se mostra. Um desastre” (COELHO, 2009, p. 246). E um médico italiano, que trabalha há muitos anos no hospital da Cruz Vermelha, reconhece que também se sente excluído no Afeganistão: “Sempre somos vistos como estrangeiros. Criamos um envolvimento com a equipa do hospital para a mensagem passar de afegão para afegão” (COELHO, 2009, p. 146). Assim, constrói-se, na narrativa de Alexandra Lucas Coelho, a ideia de que, como qualquer outro estrangeiro, a narradora também se sente isolada pela cultura afegã, que insiste em reservar, ao forasteiro, o lugar do estranho, do inadequado e do sempre observado.

Os estrangeiros também se isolam no Afeganistão. A narradora revela a existência de uma “lista dos lugares-onde-os-estrangeiros-vão” (COELHO, 2009, p. 235). É atribuída a Michael, um consultor de administração pública alemão, a seguinte frase: “E de Cabul conheço os escritórios e os restaurantes aonde os estrangeiros vão. Pobres, só da janela do carro” (COELHO, 2009, p. 144). O isolamento é justificado, na narrativa, pela falta de segurança. Quando narra uma entrevista coletiva com um general na sede da ISAF, é reproduzida a imagem de um ambiente altamente seguro, confortável, com ar-condicionado e “café de verdade”, em contraste com o ambiente externo: um trânsito caótico, a poluição do ar, um calor

que sufoca, onde os jornalistas afegãos, “sem proteção e preparo”, que enfrentam políticos corruptos, chefes tribais e extremistas religiosos. “Morre-se disso, aqui” (COELHO, 2009, p. 34), ela diz. Ao justificar o isolamento, a narradora diz: “uma das razões por que pode ser arriscado andar a pé é pisar um dos canais de esgoto a céu aberto que existem entre a rua e o passeio em quase todas as ruas.” (COELHO, 2009, p. 47). Além disso, “toda gente diz que uma estrangeira não anda sozinha na rua. Primeiro porque as afegãs não andam sozinhas na rua. Depois porque os estrangeiros em geral são alvo de raptos. Isto faz com que os estrangeiros em geral andem sempre de carro” (COELHO, 2009, p. 19). Dentro do veículo, os estrangeiros encontram-se isolados, distantes, sem conseguirem acessar, de forma direta, a cultura afegã.

A ideia de um observador que se encontra em movimento, dentro de um veículo automotor, também altera a maneira como os cenários são acessados e, portanto, descritos. “Passa um rapaz num burrico e uma carrinha em sentido contrário, atulhada de gente e de bagagens. Os campos de batata estão em flor. No meio há uma mancha vermelho-papoila. E o manto de uma menina que guarda, uma vaca” (COELHO, 2009, p. 294)”. A paisagem vai sendo revelada a partir de figuras, que vão sendo substituídas, com rapidez, uma a uma, o que se aproxima de uma estética cinematográfica. Além disso, esse indivíduo isolado, no conforto de um ambiente climatizado, explicita certa distância entre a narradora-estrangeira e o “Afeganistão real”. “De fora, não se consegue ver quem vai dentro. De dentro, o que se vê lá fora não parece real. É como estar de óculos escuros, com tampões no ouvido e uma brisa na cara. Ar-condicionado” (p. 34). Está posta a visão de um narrador, em movimento, que “desrealiza” os cenários, como nas análises feitas por Sussekind (1987) de textos literários brasileiros. Para a narradora, o Afeganistão, que é acessado de dentro de um veículo, não permite ao estrangeiro que ele enxergue todas as suas cores, escute suas vozes, sinta o seu calor e o seus cheiros.

Além da questão da segurança, um estrangeiro comum encontra outros limites, na tentativa de apreender o país. Para entrar no Quartel General das Tropas Estrangeiras no Afeganistão, todos os jornalistas, precisam tirar cinco impressões digitais e fotos do globo ocular. A narradora, portanto, só consegue acessar alguns espaços por ser jornalista. Quando tenta tirar fotografias de uma região ocupada por soldados afegãos, um dos militares repreende a narradora e apaga as imagens. Há algo de inacessível ali, até mesmo para uma repórter. Existe um Afeganistão que está fora de alcance do estrangeiro, o que revela uma distância intransponível entre esses dois mundos e, por consequência, explicita os limites da representação que a narradora se propõe a criar acerca do Afeganistão.

Está presente, na narrativa de *Caderno Afegão*, a tensão entre aquilo que se encontra cercado, seguro, isolado, nos grandes centros urbanos, e tudo aquilo que se encontra do lado de fora. Nas descrições externas de Cabul, o rio é podre, o cheiro é fétido, a poluição está no ar e obriga a população a usar máscaras. “Da escola ao *hamman* são ruelas de lama e esgoto (COELHO, 2009, p. 44)”. Em um bairro pobre de Herat, a narradora conta: “deixamos o carro e vamos a pé por um labirinto de terra com um esgoto ao centro, cheira tão mal que tentamos não respirar. É como se tudo estivesse podre (COELHO, 2009, p. 88)”. Os espaços abertos são labirínticos, sufocam pelo cheiro fétido, são inseguros aos estrangeiros. Os espaços fechados, por sua vez, surpreendem em beleza. Ao entrar dentro de uma casa onde funciona a Fundação Aga Khan, em Cabul, a narradora encontra “jardins de um verde vivo, rosas altas e sedosas que cheiram no ar, uma grande casa antiga, maravilhosamente recuperada” (COELHO, 2009, p. 22). Em Cabul, “no meio do trânsito mais tóxicos há rotundas com rosas lindas” (COELHO, 2009, p. 71). No jardim, onde o poeta Babur está enterrado, o contraste entre o que está dentro e o que está fora também é evidenciado: “11 hectares deslizando pela encosta, patamar a patamar, uma cascata verde, frondosa, florida, com relvados, rosas, plátanos, olaias, cerejeiras. À esquerda e à direita, a montanha-ocre, com um véu de pó, cheia de construção clandestina” (COELHO, 2009, p. 73). A cidade, em si, é puro pó, cheia de miséria e de construções clandestinas, enquanto os jardins e canteiros são muito bem cuidados.

A rua do Kabul Lodge tem buracos, pedras, uma água com lama (...) e o portão, ninguém dava nada por ele. Mas depois abre-se e um caminho leva à entrada da casa, toda virada para o jardim. No jardim há relva que todos os dias é aparada e regada, e rosas cor de sangue, esguias, de cabeça levantada como velhos afegãos de turbante e barba grisalha, como o jardineiro desta casa. A rua tem buracos e as casas-de-banho dos quartos são um buraco, mas as rosas são toda uma história afegã, altas e invencíveis ao calor de Junho – calor, pó, altitude e dióxido de carbono (COELHO, 2009, p. 24-25).

A oposição entre um exterior desértico e os pequenos oásis, que se revelam nos jardins e canteiros das cidades afegãs, é constantemente retomada pela narradora, como se a imagem do Afeganistão e de seu povo pudesse, também, ser recriada a partir desses elementos de contraste. De fora, aos portões, é difícil enxergar poesia, mas no interior dos espaços, da cultura, dos indivíduos, a beleza é cultivada com diligência. As rosas ganham vida, representadas “de cabeça levantada, como velhos afegãos de turbante”. E, assim como as flores, o povo afegão é delicado, gentil, ao mesmo tempo em que é resiliente ao calor, invencível às tentativas de invasão dos países estrangeiros. Deste modo, só é possível que a beleza sobreviva

quando protegida de um exterior, fétido e tóxico. A perspectiva do isolamento é, mais uma vez, retomada na narrativa. O Afeganistão se isola do resto do mundo para se proteger, para preservar suas tradições. Existe, portanto, um universo cheio de beleza, pronto para ser revelado por uma narradora-viajante.

Como as flores, as mulheres afegãs também se encontram tradicionalmente isoladas. Em geral, é esperado que a mulher se ausente da vida social. “A rua é dos homens. O espaço público é dos homens. Um homem a pé ou ao volante de um carro funde-se com a paisagem” (COELHO, 2009, p. 218), é o que diz a narradora. Em uma casa de chás em Herat, o ambiente é descrito como um espaço “só com homens recostados em divãs” (COELHO, 2009, p. 84). As imagens de mulheres servindo chás, bordadas nas tapeçarias que decoram as paredes do local, são a única presença de algo feminino ali. No hotel, onde a narradora se hospeda, os funcionários são todos homens: “É comum no Afeganistão. Se as raparigas não mostram a cara também não vão servir a estranhos (COELHO, 2009, p. 106), explica. E nas poucas ocasiões que saem de casa, as mulheres precisam saber reconhecer o seu lugar. No jardim público de Herat, às sextas-feiras, o espaço é reservado exclusivamente para as mulheres, por isso elas podem levantar suas *burqas* e mostrar seus rostos. Em um restaurante, a narradora esclarece o lugar reservado a ela, no caso, uma “sala mais pequena, onde se sentam as famílias, ou seja, onde podem estar as mulheres” (COELHO, 2009, p. 41). Em outro passeio, ela conta que “os homens estão recostados, homens sem barba, de olhar fixo, feroz. E estamos, como sempre, numa parte do restaurante para mulheres (COELHO, 2009, p. 83)”.

O afastamento entre o feminino e o masculino é explicitado como parte essencial da cultura afegã. “Homens à frente, mulheres atrás, como dois modernos casais afegãos” (COELHO, 2009, p. 294). Em um hospital em Kandahar, a narradora conta que “até na morte os corpos têm que estar separados” (COELHO, 2009, p. 197). Em um jantar privado, realizado na casa de uma afegã, a narradora conta que os homens comem no jardim, enquanto as mulheres se instalam na sala de jantar e, em um casamento, o salão é dividido em duas partes, com a banda tocando ao meio: “do lado de lá estão os homens, do lado de cá as mulheres” (COELHO, 2009, p. 245). “O Afeganistão é um país altamente protocolar. Há todo um código com consequências diplomáticas. A separação de homens e mulheres representa um sinal de não-afronta a esse código” (COELHO, 2009, p. 195). Isso faz com que as experiências da narradora no país sejam todas filtradas por essas questões culturais, que separam a mulher e o homem. Por isso, quando um colega estrangeiro precisa de uma medicação, ela externaliza a pressão que sente para cumprir esse protocolo social: “Peter com péssima diarreia. Vamos ao meu

quarto para eu lhe dar os pacotes de Re-Hidrat, mas deixando a porta aberta, não vão os afegãos pensar o pior” (COELHO, 2009, p. 17). A narradora comenta, ainda, que um colega afegão nunca lhe toca. “Rameen acompanha-me a casa e depois parte. Nunca me aperta a mão” (COELHO, 2009, p. 42). Levando em consideração que o Afeganistão é representado, em *Caderno Afegão*, como um país de homens, essas passagens são representativas, porque também evidenciam a distância insuperável da narradora mulher, em conseguir apreender um país essencialmente patriarcal.

Uma única vez, *Caderno Afegão* homens e mulheres são representados juntos, na narrativa: “Em Cabul, há coisas que só se vêem num casamento. A mais rara é esta. Os homens tiram o casaco e dançam com as mulheres” (COELHO, 2009, p. 249). A oposição clara entre feminino e masculino é reproduzida ao longo de toda a experiência da narradora no Afeganistão. Na entrevista com Malala, quando a ativista política é lembrada por um irmão que deve cobrir a boca com o véu ao falar, a narradora conclui: “E este é um de quatro irmãos, todos supostamente com autoridade sobre ela” (COELHO, 2009, p. 164). Segundo a narradora, “os jovens são o futuro e são, em regra, homens” (COELHO, 2009, p. 162). São comuns as expressões que definem a presença dos universos feminino e masculino na obra: feminino, feminista, menina, garota, rapariga e mãe são citadas 481 vezes, enquanto homem, menino, rapaz, marido, pai, masculino e garoto aparecem em 424 ocasiões. O curioso é que, apesar de a narradora reforçar que no Afeganistão o masculino é mais visível, uma vez que as mulheres se encontram escondidas, presas dentro de casa, as expressões relativas ao masculino aparecem em um número inferior. Diante de uma realidade oposta, a narradora parece querer conferir, dentro de um Afeganistão discursivamente recriado, um lugar mais central ao feminino do que ele tem na realidade.

Dessa forma, a identidade feminina da narradora de *Caderno Afegão* vai sendo formada a partir da contraposição com um masculino predominante, livre, que comanda as regras do jogo e define o lugar, de cada ente, dentro da sociedade. A construção da narrativa deixa evidente, ainda, a forma como a narradora enxerga essa questão do feminino no Afeganistão, a partir de uma perspectiva claramente ocidentalizada.

Como é esperado que as mulheres fiquem em casa, sempre que se coloca em público, de certo modo, a narradora desafia as regras culturais do país. Ao final de uma apresentação de música, que é feita por homens e garotos, a narradora é convidada a se retirar: “O silêncio deles é um convite a que eu saia. Então levanto-me e saio, com toda a roda de homens a olhar para

mim, imóvel. Quando chego ao pátio a música recomeça” (COELHO, 2009, p. 97). Em um passeio por Herat, a narradora conta: “os homens olham para mim como se eu fosse extravagante” (COELHO, 2009, p. 83). Em um hotel em Jalalaba, ela relata um constrangimento por, sendo mulher, se colocar em um espaço que não é o seu. O garçom que lhe serve um chá e os outros homens “olham para mim de forma abusiva até me fazerem ir lá para fora. É enfurecedor” (COELHO, 2009, p. 170). Esse trecho revela uma das poucas vezes, durante toda a obra, em que a narradora se posiciona de forma emotiva, o que demonstra que a questão do feminino tem um impacto considerável em sua experiência no Afeganistão. O fato de ser a única mulher nos espaços públicos parece ser mais determinante, para a narradora de *Caderno Afegão*, do que sua condição de estrangeira. No hotel em Kandahar, ela não esconde o desconforto por se sentir isolada.

Várias casinhas, um jardim magnífico cheio de rosas de todos os tons, romãzeiras, relva fofa e aparada, pássaros. Tudo isto seria muito agradável não fosse essa sensação de ser a única mulher e de toda a gente olhar para mim. Não é a de não haver nenhum jornalista ocidental. É de não haver mais nenhuma mulher. Da recepção à limpeza de quartos, passando pelos hóspedes, não há uma única afegã (COELHO, 2009, p. 188).

Todos os elementos do jardim são descritos no plural. As rosas são de “todos os tons”, as casinhas são várias, enquanto a “relva fofa e aparada” traz uma sensação de conforto. Entretanto, a experiência da narradora é descrita como desagradável, solitária, já que ela é a única de seu gênero, se sente isolada em um contexto exclusivamente masculino. Nesse movimento de isolamento, diante de um masculino hegemônico, está contida uma aproximação da narradora com o grupo de mulheres afegãs, já que ela identifica que seu lugar, ainda que marginalizado, é ao lado delas. Em uma apresentação oficial do governo afegão, a narradora se senta perto de uma garota: “Somos as únicas mulheres, portanto aproximo-me” (COELHO, 2009, p. 75). E, em um evento dedicado a jovens afegãos, “não chegam a dez raparigas a um cantinho do auditório, todas embrulhadas em lenços que lhes deixam apenas os olhos à mostra. Quem é mulher senta-se ali. Quer dizer, aqui, onde estou” (p. 162). E, apesar de frequentemente explicitar o lugar desconfortável que a cultura afegã lhe reserva, ao lado das outras mulheres, é a partir desse isolamento que a narradora consegue acessar e reproduzir, bem de perto, o universo feminino.

Em Cabul, “a filha mais nova ainda não parece ter a idade para ser adulta, mas já tem idade para usar *burqa*. Com a *burqa* por cima não se vê que idade tem” (COELHO, 2009, p.

51). Em um restaurante, é “como se os dois vultos de *burqa* não fossem pessoas, mas volumes” (COELHO, 2009, p. 83). Quando conversa com algumas mulheres que trabalham, escondidas, para sustentarem suas famílias, a narradora conclui: “Podiam estar a fazer coisas lá fora, tal como bordam minuciosamente sem olhar para os dedos. Depois, desaparecem dentro das *burqas* e parece que começamos a falar com um boneco. Elas desaparecem mesmo. Aquele pedaço de pano azul mexe-se e de lá sai uma voz abafada (COELHO, 2009, p. 216). Envoltas em um tecido, as mulheres desaparecem, perdem suas identidades e características humanas, se transformam em bonecos de voz fraca, pedaços de pano coloridos. Essas descrições são riquíssimas, pois reforçam a imagem de uma mulher que é apenas um objeto à serviço de um sistema patriarcal arcaico. Obrigadas a renunciarem a tudo aquilo que as diferencia, são representadas como volumes, uma massa humana indistinta, onde os limites entre os indivíduos são todos dissolvidos. Além disso, a impossibilidade de se captar os contornos humanos, de apreender as individualidades, explícita, ainda, a urgência da questão do feminino, como um drama que é de natureza coletiva e não individualizada.

A beleza feminina é reservada apenas ao marido e a poucos familiares mais próximos, é guardada pelos muros das residências e, principalmente, escondida debaixo do tecido das *burqas*. Em uma casa, “tão pobre que estrela ovos numa bilha de gás, mas tão rica que lê os filósofos sufis e Wittgenstein”, (COELHO, 2009, p. 275) acompanhamos a intimidade de uma família cheia de mulheres.

E quase toda a história se vai contar no claro-escuro de cortinas contra o sol e raparigas que riem, dançam, ouvem música, mostram livros, vêem os deveres dos irmãos, abraçam o pai que está doente e a mãe que chega da escola, põem batom, escovam o cabelo, recebem rapazes com quem vão sair (...). As janelas foram veladas por um plástico que não parece plástico e dá uma luz delicadíssima. É uma cozinha pobre elegante. Umhas portas de madeira dão para a sala de estar, onde a luz chega duplamente filtrada por cortinas (COELHO, 2009, p. 257).

As experiências, dentro da casa, são todas descritas a partir da luz solar que invade os cômodos, das cortinas que permitem que todo um universo se estabeleça nos espaços fechados, bem longe do olhar de quem se encontra lá fora. Nesses espaços de proteção, que a narradora consegue acessar por ser mulher, as afegãs podem sorrir, ler, dançar. O “claro-escuro de cortinas contra o sol” evidencia a ideia de luz e sombra, outro contraste, passível de ser apreendido em *Caderno Afegão*. A narradora descreve uma mulher que coloca a *burqa*,

“apagando a luz de seus trajes verde-lima” (COELHO, 2009, p. 112). Uma afegã entrevistada diz: “É muito escuro dentro de uma *burqa*” (COELHO, 2009, p. 163). E uma outra jovem confirma a pressão absurda sobre as mulheres no Afeganistão, em especial obrigando-as ao casamento. “Há muitos lugares onde as raparigas pegaram fogo a si próprias” (COELHO, 2009, p. 165). É essa opressão que a ativista política Malala, tenta combater, por meio da luta pela educação de mulheres afegãs. “Quero que saiam da escuridão, da ignorância” (COELHO, 2009, p. 164), ela diz. Assim, o espaço reservado à mulher afegã é triste, escuro e solitário. O fogo parece representar a busca desesperada pela claridade, em um ambiente tão cheio de sombras. A educação, a individualização da mulher, por meio das vestes coloridas, todos esses elementos de luz, se contrapõem a ideia da ignorância e da falta de liberdade, ao qual o feminino está sujeito. Também aparecem, envoltas de escuridão, as imagens que descrevem as experiências da narradora e as cidades. “Voltamos ao Kabul Lodge na grande escuridão que é Cabul à noite (COELHO, 2009, p. 42). Em Bamiyan, “o gerador do hotel funciona das 7h às 12h e das 18h às 23h. De noite, é a escuridão de há séculos” (COELHO, 2009, p. 305). A noite de Jalalabad “parece escura demais, cheia de coisas que não se vêem” (COELHO, 2009, p. 167). De todo modo, é a mulher o elemento que traz cor, luz e vida aos cenários. Em Gulbuddin, “de repente só se vêem mulheres de *burqa*, e raras. Depois voltam a aparecer roupas coloridas” (COELHO, 2009, p. 323). Em um passeio por Bamiyan, “os campos continuam cheios de mulheres como Aziza, que lá de cima, junto ao que era a cabeça do buda, parecem pontinhos coloridos” (COELHO, 2009, p. 322). “Como na Índia, são as mulheres que dão cor à paisagem. A paisagem está quieta e elas estão em movimento. É uma cena viva” (COELHO, 2009, p. 295).

É possível problematizar essa narradora feminina de *Caderno Afegão*, a partir de uma nota escrita por Alexandra Lucas Coelho, 13 anos depois de publicada sua reportagem, *Afeganistão: Nascer e morrer em Kandahar*, no *Jornal O Público*.

(...) é uma das várias em que ser repórter mulher fez diferença, porque um homem não teria acesso ao que vi neste hospital. Uma repórter estrangeira no Afeganistão tinha a vantagem de aceder tanto ao mundo dos homens (porque aí a condição de estrangeira se sobrepunha) como ao mundo das mulheres (porque aí a condição de mulher se sobrepunha). Um Afeganistão sem as mulheres será sempre um país metade às escuras (COELHO, 2008).

A fala da autora retoma a ideia da escuridão a que as mulheres afegãs estão sujeitas, isoladas em suas casas, ou dentro das *burqas*. A nota traz, ainda, um relato de como foi, para Alexandra Lucas Coelho, estar no Afeganistão como uma repórter mulher. A possibilidade de ter feito essa reportagem na maternidade da Cruz Vermelha, por exemplo, foi um trabalho que só foi possível por ela ser uma jornalista mulher, já que os homens são proibidos de frequentar a ala feminina do hospital. No entanto, é curiosa essa fala da autora de que, no mundo dos homens, sua condição de estrangeira se sobrepunha à condição de mulher. A análise de *Caderno Afegão* evidencia exatamente o oposto disso, que o fato de ser mulher, na maioria das vezes, impactava nas outras identidades assumidas por ela. “Hashem diz-me que sou a única jornalista ocidental. E sou a única mulher” (COELHO, 2009, p. 226), ela diz, como se fosse preciso destacar sua condição feminina em todas as suas interações. Em uma entrevista que ela tenta fazer com o governador de Jalalabad, a narradora se diz desconfortável ao encontrar o político em uma “típica mesa afegã”, cercada de homens. O governador dirige a palavra ao tradutor homem, Tareq, e nunca a olha de frente. A narradora relata se sentir acuada: “Eu não me sinto à vontade para fazer todas as perguntas. Não quero embaraçar Tareq, pô-lo em uma posição difícil. Em suma, não há condições para a entrevista. Nessa mesma ocasião, ela acaba sendo expulsa da sala onde a entrevista acontece, separada dos homens e conduzida para o “canto das mulheres”. “Quando peço água, um homem olha-me, hostil. Enxota-me do corredor para a sala” (COELHO, 2009, p. 161). Ou seja, ainda que esteja atuando como repórter, a questão do gênero parece definir suas experiências. Em Jalalabad a narradora conta que foi impedida de fazer uma reportagem em uma mesquita por ser mulher. Um afegão ordena que ela fique no hotel, já que “os homens que rezam podem não gostar de me ver na mesquita” (COELHO, 2009, p. 170). Assim, se por um lado o fato de ser uma jornalista mulher a faz alcançar espaços inacessíveis a um repórter homem, essa mesma condição parece, em alguns casos, limitar sua atuação profissional no Afeganistão. Em uma análise mais geral dos termos que foram citados ao longo da obra, como foi dito anteriormente, as expressões mulher, feminino, feminista, menina, garota, rapariga e mãe são citadas 481 vezes. A identidade estrangeira é demarcada em 63 ocasiões, a partir das palavras estrangeira, estrangeiro, estranho. Os termos jornalista e repórter aparecem 45 vezes, enquanto Portugal, Europa, europeia, europeu, que são as referências de origem da escritora, surgem 29 vezes ao longo da narrativa. Assim, dentre todas as categorias citadas, a identidade feminina parece ser a mais bem demarcada pela narradora de *Caderno Afegão*.

Ao mesmo tempo em que a narradora se identifica com o feminino no Afeganistão, em alguns momentos, essa aproximação é colocada à prova pelo fato de ela ser estrangeira. Em um tradicional restaurante em Jalalabad, a narradora se diz desconfortável ao ser vigiada por homens afegãos:

Os tapetes à volta estão cheios e não há uma única mulher. Todos os homens olham para mim. Tareq diz-me que a mãe dele costuma vir aqui. E não digo nada. Penso que a mãe dele é afegã, é senhora de terras, filha de herói, e é tudo isso que estes homens verão nela, enquanto em mim só veem uma mulher, e isso é quase nada. A espera é desconfortável. Tareq sugere que eu me sente de costas voltadas para os homens, e eu sento-me (COELHO, 2009, p. 168).

A leitura que a narradora faz do contexto afegão evidencia a percepção que ela tem de estar sujeita a um duplo isolamento, por ser avaliada, igualmente, como mulher e como estrangeira. O povo no Afeganistão é representado, na narrativa de *Caderno Afegão*, como voltado para si mesmo. A mulher afegã, portanto, tem um papel claro nas tradições locais, enquanto a mulher estrangeira não tem serventia alguma para a manutenção do sistema patriarcal local. Portanto, para a narradora, naquele contexto, uma mulher estrangeira vale ainda menos do que uma mulher afegã. Em um restaurante em Kandhalar, ela diz: “os homens voltam a olhar-me sem qualquer pudor. Não como os magrebinos ou os árabes. Não como quem convida o estrangeiro a entrar ou aspira ao seu mundo. O que estes homens dizem, impassíveis, é que nunca entrarei no mundo deles, nem o meu mundo tem interesse”, ela diz (COELHO, 2009, p. 90). Nesse trecho, a questão do estrangeiro é inicialmente colocada como central à interação, porém o fato de a narradora citar que são homens os indivíduos que a olham “sem qualquer pudor”, faz com que a categoria do feminino também seja alçada como relevante. O mundo ao qual a narradora se refere pode ser pensado como o mundo dos afegãos, mas também como o mundo dos homens, o que faz com que as categorias mulher” e “estrangeira” se misturem na narrativa. Ela se sente, portanto, duplamente inferior e marginalizada.

As diferenças culturais também impactam em uma possível aproximação entre a narradora e as mulheres afegãs em geral. Um homem afegão é descrito, pela narradora, como “levemente constrangido” com o fato de uma garota afegã, que estuda em um colégio suíço, lhe olhar diretamente nos seus olhos, comportamento incomum de se encontrar no grupo de mulheres afegãs. A afegã ocidentalizada “não parece afegã como-as-afegãs-estão, a começar

pelo olhar, autônomo, como se nada a pudesse atingir (COELHO, 2009, p. 74)”. E uma conversa com a diretora da Cruz Vermelha no Afeganistão revela um embate entre diferentes modos de se olhar o mundo. A narradora introduz a questão dos direitos das mulheres dizendo que, no país, muitas mulheres “não podem estudar ou trabalhar, nem têm acesso a cuidados de saúde” (COELHO, 2009, p. 58). Ao longo do diálogo, a afegã se diz favorável a seguir as leis do alcorão, que defendem que todo o homem e mulher devem ser educados. Quando questionada sobre a poligamia, a entrevistada responde irritada: “Nunca a defendi, mas se alguém se casar com uma viúva, prefiro isso a que ela esteja num bordel. Sabia que a primeira mulher do profeta era viúva? Esta é a minha religião. Também não gosto de muitas coisas na vossa religião”. Aqui, a narradora intervém, com um grau elevado de ironia: “E aqui Fatima está a dirigir-se às feministas ocidentais e às organizações internacionais em geral (COELHO, 2009, p. 59). Essa fala é evidência um afastamento a partir do modo como a cultura afegã enxerga a narradora: uma estrangeira, ocidental, feminista e cristã.

Apesar de se apresentar como uma narradora que, frequentemente explicita a distância que sente em relação à cultura afegã, alguns poucos elementos de *Caderno Afegão* sugerem uma possível aproximação. Quando descreve uma família de Cabul, na qual as filhas estudam em escolas na Europa e nos Estados Unidos e o pai lê autores ocidentais, a narradora apresenta um Afeganistão disposto a aprender com outras culturas. “Esta história resulta de uns pais que abriram a casa ao mundo” (COELHO, 2009, p. 257). Em algumas interações, descritas pela narradora, as distâncias se encurtam, as cerimônias se quebram e os encontros entre culturas parecem possíveis. “Mas a certa altura a cerimónia parece quebrar-se. Rameen oferece-se para jantarmos com ‘gente influente’. Sofia aceita ir comigo comprar vestidos afegãos” (COELHO, 2009, p. 19). A hospitalidade do povo afegão é um dos elementos que evocam uma aproximação possível entre culturas. E quando visita um grupo de mulheres boxeadoras, a narradora diz: “duas de braços nus, tão afegãs como podiam ser brasileiras ou turcas” (COELHO, 2009, p. 53). O fato de a mulher afegã estar de braços nus surpreende, em um país onde a mulher não pode se mostrar, mas a maneira como a narrativa é construída cria uma equivalência entre grupos humanos distintos. Há algo em comum, algo universal que une uma afegã, uma brasileira e uma turca: o fato de serem todas humanas, terem sonhos, desejos e habilidades.

A aproximação com o Afeganistão também pode ser captada a partir da maneira como a narradora descreve a questão da segurança:

E tudo aqui é tão menos assustador por ser a vida de todos os dias. Cabul parece perigoso visto da Europa, depois Kandahar parece perigoso visto de Cabul, depois Arghandab parece perigoso visto de Kandahar. E no fim de tudo há sempre homens que vendem bebidas de lata ou têm pomares, homens e crianças descalças a tentarem viver num país sacudido por 30 anos de guerra fria e quente” (COELHO, 2009, p. 225).

Ao enumerar diferentes pontos de vistas sobre a temática da segurança pública, a narradora explicita a evolução de sua maneira de pensar, a partir dos deslocamentos que faz entre Europa, Cabul, Kandahar e Arghandab. A ideia de Rancière (2005), em que a viajante anexa “o outro” ao seu modo de ser, estar e perceber o mundo, está evidente nessa passagem, já que a narradora parece redefinir a relação que ela tem com a segurança, a partir dos lugares que visita. A experiência lhe permite enxergar, de perto, “a vida de todos os dias”, compreender e se colocar no mesmo lugar de quem vive, cotidianamente no Afeganistão. Vive-se a vida com o que se tem, adapta-se e o medo vai sendo ressignificado. Além disso, os homens que vendem bebidas, os pomares, as crianças descalças são figuras universais, de uma normalidade inquestionável, passíveis de serem localizadas nos mais variados lugares do mundo. Portanto a vida que se vive no Afeganistão é, naquele momento, próxima da narradora, uma vez que é essencialmente humana.

Outro elemento de aproximação é a busca por uma casa, ainda que provisória, em resposta ao isolamento que a narradora sente (MINH-HÁ, 1994). Depois de uma viagem a Herat, de volta ao Kaabul Lodge Hotel, onde passou a maior parte da viagem hospedada, a narradora diz: “Quando revejo as minhas rosas, cai a tarde (...) Fico lá a trabalhar como quem volta a casa” (COELHO, 2009, p. 105). A ideia de que as rosas pertencem à narradora, que fazem parte da sua morada, evidenciam a tentativa de se recriar, discursivamente, algo que lhe seja familiar. Frente a uma experiência de viagem, em que as diferenças entre a narradora e o contexto afegão são continuamente demarcadas, a busca pelo conforto da casa é uma forma de se tentar aproximar, por meio do afeto, o Afeganistão da narradora. E no hotel Continental, em Kandahar, a narradora conta que começa a sentir-se “em casa, apesar de não haver mulheres. Começo a não sentir que sou a única mulher” (COELHO, 2009, p. 218). A perspectiva de se sentir em casa está, para a narradora, intimamente ligada à ideia de pertencimento. O fato de, no Afeganistão, ela se sentir isolada, por ser mulher, coloca sua identidade sob constante ameaça. Como se vê obrigada a se proteger de um contexto predominantemente masculino, a narradora reitera, discursivamente, sua identificação com um feminino universal.

Por último, a natureza indomada traz uma aproximação clara da narradora com país que ela pretende narrar, o Afeganistão. As imagens dos rios, montanhas e vales, assumem, na narrativa de *Caderno Afegão*, uma beleza universal, que parece ligar a narradora ao entorno.

Passamos aldeias de terra batida e colinas com pontinhos brancos, a marcar o lugar onde estiveram minas. E então, ao fundo, como se tivéssemos atravessado para o outro lado do espelho, aparece um lago azul-turquesa levíssimo a perder de vista, e depois um vale fértil, ao longo do rio Cabul, entre montanhas. O paraíso há de ser assim (COELHO, 2009, p.153-154).

Além de captada nos espaços cercados das cidades afegãs, nos jardins e dentro das casas, a beleza surpreende, entre aldeias de terra batida, minas terrestres, montanhas cheias de pó, cenários de guerra e desérticos. Nas áreas mais afastadas dos grandes centros urbanos, a paisagem idílica se liga ao eterno, ao que a narradora chama de “o outro lado do espelho”. “O sol desce sobre as amoreiras, como há centenas de anos” (COELHO, 2009, p. 97). A natureza parece gigantesca e grandiosa, perto da breve existência humana, marcada por guerras e desavenças. Em um lago de água azul, a narradora diz: “Aqui, tudo parece possível, até a paz” (COELHO, 2009, p. 316). “A estrada alarga e aparece outra aldeia com casas de terra que se fundem com a montanha. Nada fere a vista. Tudo é um todo (...). O mundo é grande, estamos vivos, que privilégio” (COELHO, 2009, p. 295). Apesar de estar tão distante da sua morada, na estrada alargada, no percurso de viajante, a perspectiva da paz e a natureza comovem a narradora, a aproximam dos outros seres humanos. Ela finalmente se sente parte do Afeganistão e do mundo, afinal, “tudo é um todo”.

3.2. *Vai, Brasil*: fragmentos de uma crônica de viagens

Em *Vai, Brasil*, segundo relato de viagem em análise, a experiência da escritora portuguesa é mais prolongada, já que ela viveu por três anos na cidade do Rio de Janeiro. Um mapa mostra, em destaque, Amazonas, Pará, Maranhão, Brasília, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul, lugares por onde ela passou como repórter e viajante. Após o Sumário e o Prefácio, a obra de 325 páginas é dividida em 93 partes temáticas de tamanhos variados, que ocupam de uma até no máximo dezenove páginas. Cada trecho é introduzido por títulos que sumarizam ou direcionam a nossa interpretação sobre a experiência narrada. *Teatro em Ouro Preto*, *Comer a língua*, *A Rocinha não é nossa*, *Acordo disortográfico*, *As irmãs de Nova Friburgo*, *A cidade caída*, *Samba do trabalhador*, *A floresta encantada*, *O paraíso não é aqui* e *Palafitas no lixo*, são alguns dos nomes. No trecho *O regresso à política* (COELHO, 2015, p. 305), por exemplo, em pouco menos de uma página a narradora aborda a “violência policial descontrolada”, em resposta às mobilizações populares que ocorreram em 2013. Apesar de a temática da violência policial ser retomada, de forma indireta, em outros trechos, o que nos importa, aqui, é demarcar a maneira altamente fragmentada como o texto *Vai, Brasil* é construído, apresentando questões, muitas vezes profundas, em breves passagens.

Também fragmentam o texto elementos gráficos no formato de asteriscos. Quando descreve um passeio pelo centro da cidade de São Paulo, ao final de *Crack na Luz*, a narradora muda completamente de assunto e traz informações sobre o Carnaval do Rio de Janeiro: “* Este ano o Carnaval calha bem mais cedo. Quando fui ver, já só tinha vagas para desfilar na Ala do Clero” (COELHO, 2015, p. 214). O deslocamento espacial e temporal também é demarcado, na narrativa, pelo uso desses asteriscos. “* Horas depois voo para São Paulo, e desço a São Bernardo do Campo, na cintura industrial” (COELHO, 2015, p. 31). Os sinais gráficos também são utilizados para contextualizar o leitor do percurso empreendido pela narradora-viajante, identificando a data e o local onde ela se encontra. “* Janeiro de 2012: vou ficar no Cosme Velho mais um ano” (COELHO, 2015, p. 203). Assim, os asteriscos trazem questões complementares, introduzem novos assuntos, definem a passagem do tempo e dividem, em partes ainda menores, um texto que já se assume como altamente fragmentado.

Além disso, a demarcação do percurso e o uso eventual de datas nos remete, ainda, à ideia de que *Vai, Brasil* pode ser analisado a partir de sua aproximação com um diário de viagens. O exemplo mais evidente disso é quando a narradora escreve sobre um navio no qual

embarca, em Belém do Pará: “O Rondônia é um bom navio. Não por ter sido melhor ou pior do que os seguintes, mas por ter sido aquele em que passámos mais tempo, e sobretudo por ter sido o primeiro. Por isso, nesta espécie de diário de bordo, será rei” (COELHO, 2015, p. 118). O navio ganha proeminência, na narrativa, pela duração do percurso, mas ele faz parte do que a narradora chama de “diário de bordo”, ou seja, os relatos dos deslocamentos que ela realiza, em diversas embarcações, pelos rios da região norte do país. Relatos dessa natureza, que acompanham a narradora em trânsito, encontra-se evidente, principalmente, nas viagens que ela empreende Brasil afora, em contraste com os trechos que nos remetem a experiências vividas dentro da cidade do Rio de Janeiro, onde ela fixou residência.

Assim como em *Caderno Afegão*, os verbos no presente do indicativo também apontam para o caráter testemunhal da narrativa de *Vai, Brasil*. No avião em direção ao Brasil, ela nos conta: “Agora escrevo à mão por cima do Atlântico” (COELHO, 2015, p. 15). E quando descreve a fantasia de carnaval que lhe emprestaram para desfilar na Sapucaí, ela diz: “Escrevo estas linhas antes de ter experimentado, nem sequer visto, mas segundo a correspondência virtual tudo deve bater certo” (COELHO, 2015, p. 56). Sobre a visita que fará à Serra de Petrópolis, depois das mortes pelas chuvas, a narradora diz: “Estou a escrever antes de apanhar um autocarro para a catástrofe” (COELHO, 2015, p. 36). Essas passagens criam a sensação de um diário, onde o leitor observa a narradora no ato da escrita. As expressões “estou a escrever”, “estas linhas” e “escrevo à mão” nos trazem a ideia de que a narradora escreve as mesmas linhas que o leitor lê, qualificam o instante da escrita e da leitura como simultâneos. Além disso, a ideia de escrever à mão evoca uma materialidade maior no processo da escrita, como se o “autor real” demarcasse a sua presença de forma mais evidente, exemplificando a função ideológica do narrador, conforme trazida por Gennette (1989).

Os indicadores dêíticos “aqui”, “neste” e “agora” (RICOEUR, 1991), que se reagrupam em torno do sujeito da enunciação, também nos servem para identificar a presença de um narrador que testemunha algo, que esteve presente nos lugares. “Foi o meu primeiro livro de Clarice (...) (não o tenho comigo aqui)” (COELHO, 2015, p. 276); “Foi Ruy Castro quem fez a biografia de Nelson Rodrigues que infelizmente não tenho à mão, neste café da Sumaré, São Paulo, quase a perder um voo” (COELHO, 2015, p. 246). Os livros, que não estão “aqui” e nem “à mão” da narradora, a colocam altamente presente na narrativa e nos espaços que ela ocupa. Lembramos que ela está ali, sentada “neste café da Sumaré”, que possui mãos que seguram um livro. Não é apenas uma voz que fala sobre o entorno, mas uma presença que está incorporada, de forma mais evidente nos espaços narrados. Por último, a expressão “agora”

também surge em algumas passagens: “Do outro lado da casa, está agora uma exposição sobre vestígios arqueológicos na Amazônia” (COELHO, 2015, p. 99). A frase situa o sujeito da enunciação em um tempo e espaço específicos, traz a ideia de que o leitor compartilha desse “agora”. “E agora, 17h50 de uma segunda-feira em Maio, as crianças da favela sentam-se no chão da Praça Tiradentes” (COELHO, 2015, p. 86). Ao se colocar como uma presença que ocupa uma praça da cidade de Ouro Preto, em determinado mês, hora e ano, a narradora atesta sua presença e imprime, em *Vai, Brasil*, uma autenticidade comum de ser apreendida nas narrativas jornalísticas.

Nessa perspectiva, o trabalho como repórter parece definir e justificar algumas das experiências que a narradora tem no Brasil. A ida à praia é descrita como “uma experiência antropológica”, “quase trabalho, para tirar minha culpa” (COELHO, 2015, p. 19). Quando vai desfilhar no carnaval do Rio de Janeiro, a narradora diz que um amigo lhe diz estar praticando o ‘*gonzo journalism*’, em que a reportagem se centra em torno do repórter (COELHO, 2015, p. 55). Alexandra Lucas Coelho “confunde trabalho e vida”, é o que diz o prefácio de *Vai, Brasil*, escrito por Francisco Bosco (BOSCO, 2015, p. 8). A identidade de repórter é assumida, mesmo quando isso não altera a experiência. Em uma viagem de barco no estado do Amazonas, ela diz: “Aqui estamos no meio do Rio Negro, alimentados por quem nunca nos viu antes, nem sabe que somos jornalistas” (COELHO, 2015, p. 160).

É possível identificar, ainda, em vários trechos da obra, a adoção de uma linguagem seca, com frases curtas e diretas. Quando descreve a rua onde a escritora Lygia Fagundes Telles morava, a narradora diz: “Manhã de 25 de Abril, outono cinza em São Paulo. Uma rua nos Jardins, bairro chique, prédios com grades, uma torre” (COELHO, 2015, p. 81). E, nas casas que vão abrigar os atletas de competição desportiva entre tribos da Amazônia, “as tábuas separam o quarto dos adultos para um lado e das crianças para outro. Não há camas, só redes, e o chão é sempre de terra. A mulher, Raquel, mexe um grande balde com suco de cajá” (COELHO, 2015, p. 155). Essa forma direta e objetiva, utilizada na descrição dos personagens e dos cenários, evidencia a presença da linguagem jornalística operando na narrativa.

Outro elemento que evoca a ideia de um texto mais jornalístico é a delimitação de contrastes nos cenários. Em um passeio na cidade de Belém do Pará, “quem desce a pé do centro ao cais, vai vendo o formoso casario esmagado por má arquitetura, passeios partido, sem-abrigo e lixo, grades e *grafitti* à sombra e célebres mangueiras locais” (COELHO, 2015, p. 90). Aqui, os belos casarões históricos, que representam a riqueza no passado colonial, vão

sendo retratados em oposição aos edifícios modernos e feios. As mangueiras, por sua vez, símbolos da abundante riqueza natural do país, operam em contraste com a miséria. Uma outra passagem representativa é quando a narradora toma um café, descrito como muito caro, em uma mercearia *gourmet*, em um bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro. Ela lê, no jornal *O Globo*, uma matéria que relata a tendência do aluguel de limusines para festas infantis. O relato continua e ela descreve, então, a sua chegada na beira da praia. “Quando cheguei ao calçadão a favela Vidigal descia até o mar, logo do meu lado direito” (COELHO, 2015, p. 20). A presença da favela na praia se contrasta com a ostentação da classe média brasileira, que compra cafés caros nas mercearias *gourmets* e aluga limosines para crianças, deixando explícita a distância que existe entre o morro e o asfalto. Assim, por meio da narrativa, apresenta-se uma imagem mais profunda e complexa do Brasil, no qual a desigualdade social é revelada como uma das principais contradições da sociedade brasileira. Por último, a complexidade de se formular uma representação exata de determinada cultura é trazida pela narradora. “Em momentos insanos até podemos achar que uma ideia nossa sobre o Brasil vai caber no Brasil, mas o Brasil nunca vai caber nela” (COELHO, 2015, p. 161), diz. E quando é questionada sobre sua opinião do Brasil, a narradora responde: “Eu não acho nada do Brasil porque acho tudo do Brasil” (COELHO, 2015, p. 163). Esses exemplos são importantes, pois nos trazem a ideia de que no relato de viagens os conceitos são, em geral, “desarmados” ao longo da viagem empreendida. Além disso, quando faz uso da expressão “ideia nossa”, a narradora inclui o leitor, o convida a “desarmar” seu olhar e a se desfazer de todas as ideias preconcebidas sobre o Brasil e sua cultura.

Quando refletimos sobre a natureza do texto de *Vai, Brasil*, é possível apreender, juntamente com a linguagem jornalística, passagens mais literárias. No prefácio da obra, Francisco Bosco aborda essa complexidade textual quando descreve o texto como “impessoal e pessoal, informativo e interpretativo, jornalístico e literário” (BOSCO, 2015, p. 8). Um exemplo da linguagem literária em ação pode ser capturado na Virada do ano, em Copacabana, quando a narradora descreve espetáculo dos fogos de artifício como “o céu cai às cores no nosso nariz” (COELHO, 2015, p. 31). Em um passeio de barco, a narradora apresenta a baía do Guarajá “dourada, de cetim, com um pesponto no horizonte” (COELHO, 2015, p. 120). Enquanto a embarcação se desloca pelas águas, ela enxerga “um farol a varrer o rio” (COELHO, 2015, p. 121).

Os deslocamentos que a narradora faz também exemplificam essa linguagem mais literária. Em uma viagem de barco pelo rio Amazonas, “lavam-se os dentes ao ar livre, a ver

flores vermelhas nas copas. Quem desliza, nós ou elas” (COELHO, 2015, p. 128). Em trânsito, a perspectiva da narradora se modifica, o movimento parece dar vida a cenários de natureza estática. A narradora-viajante enxerga um mundo “desrealizado”, onde as árvores ganham vida, parecem caminhar junto com o barco. Em outra passagem ela diz: “são 21h quando o Rondônia enfim apita e lentamente começa a deslizar, até que os arranha-céus de Belém cabem numa fotografia, e depois desaparecem” (COELHO, 2015, p.120). O deslocamento impacta na maneira como os elementos são percebidos, fazendo com que uma cidade enorme pareça pequena o bastante para caber em uma fotografia. A ideia da imagem fotográfica, como um registro da realidade, nos faz pensar, também, na própria natureza do relato de viagens, que busca o registro do deslocamento por meio das palavras. “Desrealiza-se”, portanto, a cultura, os personagens e os cenários, para fazê-los caber no espaço de um livro. A viagem de barco parece ressignificar a experiência que a narradora tem com a passagem tempo, transportando-a para o tempo mais vagaroso da infância. “Uma das coisas espantosas de navegar pela Amazônia é o tempo das viagens de há muito, de certa forma o tempo da infância, dos mitos, das férias passadas a ler. A velocidade dos barcos não mudou muito” (COELHO, 2015, p. 125). Retoma-se, aqui, a ideia de que os deslocamentos no espaço implicam, também, em deslocamentos de natureza emocional e temporal (CURTIS; PAJACZKOWSKA, 2005). O deslocamento tende a reproduzir, ainda, a sensação de desterro (SÜSSEKIND, 1990). No avião, quando sai de Portugal em direção ao Brasil, a narradora descreve: “estamos suspensos, nada nos impede de cair a não ser a própria força do movimento (COELHO, 2015, p. 15). Essa passagem traz a descrição da narradora abandonado Lisboa e suas raízes. Uma viajante “em suspenso”, mantida no ar pelo movimento que a aeronave reproduz. Aqui, é como se, além do desterro, a viagem tornasse possível um olhar “por cima do Atlântico” (COELHO, 2015, p. 15), ou seja, mais elevado sobre as coisas do mundo, o que permite captar, de forma mais rica, as culturas e os espaços.

Como nas narrativas mais literárias, a natureza dos cenários também impacta na linguagem que se utiliza para descrevê-los (RANCIÈRE, 2005). Em um passeio pelo centro do Rio de Janeiro a narradora enxerga “vagabundos, corpos em papelão, um cheiro de queimado” (COELHO, 2015, p. 20). Além da ideia da miséria que usa caixas de papelão para se abrigar, se proteger do frio e da chuva, os corpos perdem suas características humanas, tornam-se objetos de papelão. Em São Paulo, “corpos deitados em espumas e cartões” (COELHO, 2015, p. 213). No Rio de Janeiro, “e a céu aberto, os intocáveis com seus cartões, os seus plásticos, as suas peles duras e escuras” (COELHO, 2015, p. 70). Quanto mais

miseráveis, mais os limites humanos se perdem e as formas se dissolvem no contexto. As imagens do papelão, do plástico e da espuma se mesclam com a textura da pele dura e escura. Nessas passagens, a narradora parece não só buscar denunciar a invisibilidade desses corpos sujos, “intocáveis”, mas também reafirmar a profunda desigualdade social do Brasil, temática constantemente retomada ao longo da obra.

Vai, Brasil é um texto, ao mesmo tempo, jornalístico e literário. As 93 partes do livro são introduzidas pelo título “CRÔNICA 2010-2013” (COELHO, 2015, p. 14), o que indica que a própria Alexandra Lucas Coelho identifica seus textos como crônicas de viagem. O primeiro trecho, a *Partida*, ocupa uma única página. Narra as experiências dentro do avião que leva a narradora até o Rio de Janeiro, depois de sair de uma Lisboa, que cheira “a castanha e a chuva” (COELHO, 2015, p. 15), em “1 de Dezembro de 2010” (COELHO, 2015, p. 16). Nas partes subsequentes, que ocupam entre duas e cinco páginas, acompanhamos a narradora se mudando para o seu primeiro apartamento, sua primeira ida a praia, o primeiro Natal no verão quente do Brasil, com as decorações “todas de Inverno” (COELHO, 2015, p. 25), a Virada do ano em Copacabana e o comício de despedida do presidente Lula, no dia 1º de janeiro de 2010. Finalmente, na oitava crônica, *Mortes na Serra*, a narrativa avança um ano e a narradora relata as mortes causadas pelas fortes chuvas na Serra do Rio de Janeiro, nos dias 11 e 12 de Janeiro de 2011 (COELHO, 2015, p. 38). Assim, a partir desse ponto, a narrativa assume uma ordem cronologicamente indefinida. As datas específicas ressurgem em poucas ocasiões, quando ligadas a acontecimentos específicos, como, por exemplo, quando as ruas do Brasil foram tomadas por protestos, em novembro de 2013. Na maioria das crônicas, no entanto, revela-se uma narrativa de natureza mais atemporal. E ainda quando a narradora faz uso do indicador dêitico “agora”, nem sempre é possível precisar, exatamente, o quando esse “agora” acontece de fato, como se a obra nos trouxesse fragmentos dispersos de um cotidiano que se experimenta nas grandes cidades e no interior do Brasil.

O fato de a obra se assumir como um livro de crônicas também é algo que nos chama atenção, uma vez que, tradicionalmente, na Europa, a crônica se assume como uma narrativa cronológica e de cunho histórico, ao contrário do que se espera encontrar nos textos latino-americanos que representam o gênero. A resenha do jornal *El País* (2015) também reconhece que a obra “traz crônicas sobre cidades, personagens e coisas brasileiras”. “É um reconto pessoal de como Alexandra Lucas Coelho vai encontrando ‘a história desses 500 anos’ todos os dias, no porteiro do prédio, no menino negro da favela, na burocracia, na corrupção, na repressão, em tudo isso. Na resenha do jornal português *O Público* (2020), *Vai, Brasil* é

descrito como “simples; é sobre lugares e pessoas. Essa massa que vai do Leblon a São Luís do Maranhão, ciranda pelos tupi, pelo candomblé e não pára mais”. E nos agradecimentos finais da obra, a narradora escreve: “A base deste livro é uma escolha de crônicas saídas no Público entre 2010 e 2013. Além das pessoas nomeadas, quero agradecer às que estão em textos não incluídos aqui, cruzamentos fugazes ou perenes que alteraram para sempre a minha experiência do Brasil (COELHO, 2015, p. 324). Assim, tanto os resenhistas quanto a narradora parecem encontrar, na obra, elementos que caracterizam o gênero crônica, a começar pela tentativa de retratar o Brasil a partir de personagens diversos, que definem “a vida de todo dia” no Brasil.

Merece atenção essa ideia dos personagens fragmentados, cujo comportamento, o modo de falar e vestir e as opiniões são tomadas como representativas da cultura brasileira. A crônica, em nosso meio cultural, tende a trabalhar com certos tipos humanos (CANDIDO, 2003). Um bom exemplo é quando a narradora descreve o povo carioca a partir de algumas imagens específicas: “Nada é demasiado grande para um carioca. Ele pega ônibus para Copacabana, fica de pé 12 horas no átrio de um edifício fazendo segurança, no fim do turno pega o ônibus de volta para a Rocinha, senta-se num tijolo a ver mulher dançar *funk* com o bebê no colo” (COELHO, 2015, p.16). Esse trecho oferece uma descrição metonímica dos personagens, uma vez que traços e comportamentos específicos de determinados indivíduos são elencados como representativos do povo carioca como um todo.

Também pode ser apreendida, na narrativa de *Vai, Brasil*, outra característica clássica da crônica: a leveza da linguagem que esconde uma crítica social mais profunda (CANDIDO, 2003). No trecho *Meninas do Rio*, a narradora faz uso da ironia para descrever as mulheres da classe privilegiada do Rio de Janeiro. Com um texto ligeiro, mas profundamente crítico ao modo de ser da classe média carioca, a narradora descortina “um micro-clima existencial, ali entre o Flamengo e o Leblon” (COELHO, 2015, p. 79), onde as meninas “fazem ginástica, corrida na praia, bicicleta na Lagoa, unha do pé, unha da mão e análise; estão com a família, com os amigos e no *Facebook*; vão a Londres, a Paris e a Nova Iorque” (COELHO, 2015, p. 79). Mulheres que depilam a virilha “enquanto uma mulata de mão firme pinça lá nos confins obscuros e posteriores que mais ninguém realmente viu ou verá” (COELHO, 2015, p. 79). Essas descrições explicitam a desigualdade social e racial do país, revelam um Brasil rico, branco e dominante, cheio de regalias, servido por uma classe pobre, negra e trabalhadora. Demonstam, ainda, a distância crítica que a narradora se coloca desse universo feminino de classe média que ela tão bem descreve. Assim, ao contrário de *Caderno Afegão*, no qual uma

narradora feminina se identifica com a situação e as demandas das mulheres afegãs, a narradora de *Vai, Brasil* não demonstra afinidade alguma com as mulheres brasileiras que descreve. Na posse de Dilma Rousseff, por exemplo, primeira presidente mulher eleita no Brasil, a questão do feminino surge no discurso do presidente Lula quando ele diz: “as mulheres vão governar com muito mais competência do que nós” (COELHO, 2015, p. 35). E no Rio de Janeiro, quando um motorista de táxi fala sobre Martha Rocha, a nova chefe de polícia da cidade, o homem conclui: “Tá aí, o futuro é das mulheres” (COELHO, 2015, p. 52). As falas que evocam a questão do feminino em *Vai, Brasil* se encontram restritas a poucas passagens superficiais, ou surgem na boca de alguns personagens. Em momento algum da obra, a narradora apresenta a si mesma como mulher, no entanto, ainda que a questão do feminino não pareça tão central, para facilitar a condução das análises optou-se por fazer uso da expressão “narradora” para identificar a voz enunciativa de *Vai, Brasil*.

A sabedoria da narradora-viajante também explicita uma das características que definem a crônica literária. Com o olhar atento, afiado, a narradora filósofa e tece comentários sobre aquilo que ela observa no entorno. Quando fala de um personagem amazonense, que vive isolado no meio da floresta e já se casou diversas vezes, ela diz a paixão é “coisa que dá em todos os rios, e mesmo fora deles” (COELHO, 2015, p.132). Ao viajar pela Amazônia, a narradora conclui: “Onde há cada vez mais gente, há dinheiro, ou a sua ilusão” (COELHO, 2015, p. 115). E em um passeio no qual sua embarcação precisa aguardar a passagem de navios cargueiros, a narradora diz: “Lucro mesmo, vem da carga. Portanto, a carga é que manda no tempo” (COELHO, 2015, p. 119). Assim, as paixões, ambições e ilusões, que permeiam os personagens e os espaços, são reveladas pela voz de uma narradora-viajante que, ao mesmo tempo em que reflete sobre o Brasil, dissolve os limites geográficos, porque fala de um mundo muito mais amplo, que inclui a natureza humana e sua universalidade.

Os textos surgem de elementos que surpreendem, que atropelam a narradora em sua vida cotidiana. “Uma borboleta azul-anil esvoaça entre nós e por um momento tudo se suspende, três olhares a seguindo” (COELHO, 2015, p. 151). Aqui, é inevitável reconhecer a semelhança com a crônica *A borboleta amarela*, de Rubem Braga, um dos autores brasileiros citados na obra. Além disso, os fatos miúdos do cotidiano, que tematizam os textos, também aproximam *Vai, Brasil* do gênero crônica (CANDIDO, 2003), em sentido corrente na cultura literária brasileira. “Rubem Braga teria feito cem anos na semana passada e no Brasil poucos mortos parecem tão vivos” (COELHO, 2015, p. 285), diz a narradora. Aqui, a comemoração de cem anos do escritor brasileiro é o fato miúdo que justifica a escrita da 84ª crônica de *Vai*,

Brasil, chamada *Tenho uma grande amizade pelo seu joelho esquerdo*. Esse texto também é representativo, uma vez que ele exemplifica a tentativa da narradora em compor um inventário artístico e cultural brasileiro. São inúmeros os escritores, músicos, compositores e artistas brasileiros citados ao longo da obra, como Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Caetano Veloso, Gal Costa, Chico Buarque e Maria Bethânia. O resenhista do Jornal *O Público* reconhece o potencial da obra de oferecer um inventário da cultura brasileira. “Está aqui tudo explicado, até como nasceu Maria Bethânia, de onde surgem as palavras de Chico ou o Tom de Jobim. Este cerimonial literário localizado no coração da obra de ALC”. A obra se propõe, ainda, a trazer informações sobre a flora e a fauna do Brasil. Quando descreve a floresta da Tijuca, a narradora lista o que encontramos por lá: “As pedras: gnaisse, granito, pegmatito, diabásio. As plantas: ipê-tabaco, caixeta-preta, urucurana, jequitibá, açoita-cavalo, pau-pereira, camboatá, brejaúva, samambaiagu, quaresmeira, caeté, dracena, beijo-de-freira, fruta-pão” (COELHO, 2015, p.88). A forma enciclopédica por meio da qual a narradora lista os animais e plantas da maior floresta urbana do mundo se assemelha ao olhar naturalista, que segundo Flora Süssekind (1990), é passível de ser capturado nos relatos de viagens.

Também estão contidas, nas vivências de *Vai, Brasil*, as viagens que a narradora fez para outros cantos do mundo. A ideia de um viajante multicultural, cujo olhar traz um pouco de todas as culturas e lugares que experimentou é, segundo Süssekind (1990), outro elemento que define os relatos de viagem. Uma experiência em um templo de Umbanda transporta a narradora para outras viagens. “Ao fim de cinco horas, tudo nesta gira de umbanda é tão diferente como semelhante a Jerusalém, Istambul ou Bombaim: não vejo deuses, vejo homens” (COELHO, 2015, p. 212). A universalidade humana, revelada a partir da experiência da viagem, é representada, nesse trecho, pelas crenças religiosas. A questão da religião é retomada, ainda, para demarcar a identidade de uma narradora incrédula, que se coloca diante de um Brasil permeado de lendas, superstições e crenças religiosas. A pobreza que a narradora enxerga no Brasil a faz lembrar de outros países do 3º mundo, enquanto os cenários de riqueza evocam a presença da Europa na narrativa. Ao entrar no teatro de Manaus, a narradora se vê surpresa pelos contrastes entre o que está dentro e o que está fora. “Há pouco estávamos nas favelas de Bombaim, de repente estamos na ópera de Paris, brilhos, candelabros, mármore, um palco cheio de músicos a ensaiar” (COELHO, 2015, p. 139). O Brasil e o Afeganistão, dois países tão distintos, também se aproximam na narrativa de *Vai, Brasil*.

As serras do Rio, sobrevoadas agora ao longo de 40 milhas num Superpuma da Força Aérea Brasileira, lembram-me as montanhas do Afeganistão, em versão fértil. Nunca tinha visto militares em ação fora de guerra. Aliás, nunca tinha visto homens em guerra com a natureza. (COELHO, 2015, p. 45).

Aqui, as montanhas ocupadas por soldados, a fazem enxergar o Afeganistão dentro do espaço brasileiro. Por meio da natureza e das montanhas, é trazida a ideia de um Brasil fértil, abundante e cheio de possibilidades, em contraposição a um Afeganistão inóspito e preso às tradições, uma das imagens apreendidas na análise de *Caderno Afegão*. Nessa passagem, que descreve os temporais e os deslizamentos violentos de terra nas Serras do Rio de Janeiro, a natureza é retratada, ainda, como elemento de força ao qual o ser humano está sujeito. Além disso, ao longo de toda a obra, a natureza exuberante salta aos olhos da narradora, por isso, ela se encontra altamente presente nas imagens que ela constrói para retratar o Brasil.

O mundo global e multicultural também encontra o seu lugar dentro de *Vai. Brasil*. No Teatro Amazonas, “enquanto vogamos da sombra para a luz, fios de voz pairam no ar, turistas em várias línguas” (COELHO, 2015, p.141). Na experiência da viagem o encontro com o diferente se torna possível. “O Teatro Amazonas é a própria ambição: selva domada pelos homens, coroada pela bandeira do Brasil. Visto ao poente, com aquela cúpula de 36 mil mosaicos coloridos, é quase como se estivessem a cantar o hino nacional” (COELHO, 2015, p. 138). O chão é descrito pela narradora como “12 mil peças de madeira encaixadas, sem prego nem cola” (...). A luz bate nos vários tons, criando reflexos em madrepérola” (COELHO, 2015, p. 140). Assim, a selva, os animais e plantas, o ser humano, as madeiras de “vários tons”, reforçam a ideia de um Brasil onde a natureza e o homem se encontram, por necessidade, em embate e diálogo constante, onde diferentes culturas e raças se acomodam, como em um mosaico colorido.

3.2.1 *Brasil: um espelho que se quebra diante da Europa*

*Conheceram-me logo por quem não era
e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
Estava pegada à cara.
Quando a tirei e me vi ao espelho,
Já tinha envelhecido.
(Fernando Pessoa)³⁸*

Assim como em *Caderno Afegão*, a narradora de *Vai, Brasil* também se posiciona narrativa como uma estrangeira. Em um barco no Amazonas, a mãe de uma criança pede que o filho não fale com os forasteiros e a narradora justifica: “o medo dos traficantes não é só nosso” (COELHO, 2015, p. 129). Aqui, está posta a imagem do estrangeiro como alguém a ser temido, um “estranho” diante do que é familiar. No mesmo barco, “somos os únicos gringos a bordo e por vezes lembram-nos disso. Perguntam se estamos a falar inglês porque estamos a falar o português diferente, mas em geral não nos fazem perguntas” (COELHO, 2015, p. 128). No estado do Amazonas, as diferenças são tamanhas, que nem mesmo a língua compartilhada parece trazer uma aproximação. Também nas ruas do Rio de Janeiro a sua condição de estrangeira é retomada. Quando encontra um conterrâneo ela diz: “Abraçámo-nos como portugueses em exílio” (COELHO, 2015, p. 255). O exílio é, segundo a narradora, “a espera pela partida” (COELHO, 2015, p. 290), “o exílio não é um país feliz, mas o Rio não está nem aí para o exílio” (COELHO, 2015, p. 288). O exílio seria a condição desconfortável de se viver, eternamente, na expectativa de um dia poder, finalmente, voltar para a casa. E ao observar um casal de estrangeiros, que há muitos anos mora no Brasil, sendo fotografado, a narradora conclui: “Talvez o exílio, como os fantasmas, não apareça nas fotografias” (COELHO, 2015, p. 287). O exílio é retratado, aqui, como uma condição invisível, mas de permanente desconforto, em que, mesmo com a passagem do tempo, as diferenças entre os indivíduos e as culturas se mantêm destacadas.

³⁸ Trecho do poema *Tabacaria*, do livro *Fernando Pessoa Poesia, 1965*.

Porém, a voz estrangeira que a narradora assume possui uma particularidade. Se em *Caderno Afegão*, o estrangeiro é todo o resto do “mundo ocidental”, que não pertence ao Afeganistão, em *Vai, Brasil*, a voz da narradora é predominantemente portuguesa e europeia. Ao longo da obra surgem, em 220 passagens, as palavras portuguesa, português, Portugal e, até mesmo os nomes de cidades e regiões do país, como Cascais, Paço, Lisboa, Açores, Cintra, Porto, Minho, Elvas, Beja, Serra da Estrela e Ilha da Madeira. A obra foi escrita em um contexto no qual o Brasil se fortalecia política e economicamente, enquanto Portugal passava por uma crise financeira. Sobre a experiência de se estar como expatriada em um país que, segundo a narradora, vive um momento no qual “tudo parece acontecer”, ela nos diz: “Sendo eu portuguesa, há nisso um sentido político construído pelo passado” (COELHO, 2015, p.48). Por essa fala, as experiências da narradora no Brasil parecem ser inevitavelmente impactadas pelas relações históricas estabelecidas entre os dois países. Além disso, sempre que a narradora traz dados e informações objetivas sobre o Brasil, Portugal é alçado como referência para possíveis comparações. Quando nos traz o Índice de felicidade futura, por exemplo, a narradora diz: “A nota mais alta é dos brasileiros: 8,6. (...) Já Portugal, apareceu em 146º lugar com nota 5,2” (COELHO, 2015, p. 244). “Eu, portuguesa, sempre a cair para o 146º lugar da felicidade futura, antecipando a tragédia na próxima esquina” (COELHO, 2015, p. 245). Em outra passagem a narradora conta que “11,4 milhões de brasileiros vivem em favelas. Pouco mais de um Portugal” (COELHO, 2015, p. 202). Essa comparação explicita como são enormes as diferenças econômicas e sociais que ainda separam os dois países. Ao comentar sobre a possibilidade de expansão da própria identidade ao sair de sua terra natal, a narradora nos diz: “A identidade não se perde, está em movimento. Ser lisboeta-português-europeu será uma carga fixa, que cada um funde com outras como quer” (COELHO, 2015, p.48). Essa “carga fixa” parece acompanhar a narradora em suas experiências Brasil afora. São frequentes as expressões Europa, europeu, europeia, euro, e as cidades e países da região, como Alemanha, Paris, França, Itália, País de Gales e Itália, que somam 76 ocorrências.

A Europa também é citada na tentativa de se explicitar a grandeza do território brasileiro. “Depois de tantos quilômetros de barco como de Lisboa a Moscovo, vejo no Mapa da Amazônia como isso é coisa de nada” (COELHO, 2015, p. 161). Sobre um brasileiro que ela conhece na praia de Copacabana, a narradora diz: “Dylan Thomas apareceu na praia” (COELHO, 2015, p. 19). Ela busca, em suas referências culturais, um poeta nascido no Reino Unido, como se todo o continente europeu estivesse presente nas imagens e personagens que ela reconhece no Brasil. São comuns, ainda, as traduções de valores da moeda brasileira para

o euro, a moeda que circula nos países que fazem parte da União Europeia. Quando fala do custo para desfilar em uma escola de samba carioca, a narradora diz. “O que mais terei de fazer? Pagar 360 reais (156 euros) e aprender o samba enredo” (COELHO, 2015, p. 56). Dessa forma, o leitor europeu consegue apreender melhor a realidade do Brasil, tendo a real noção do custo da vida no país. A voz europeia também surge na forma como a narradora enxerga e assimila as experiências. Em uma estação desativada de trens, no centro do Rio de Janeiro, a narradora diz: “Assim de noite, ao ar livre, tem algo de trincheira, de cais de comboio da Segunda Guerra Mundial, mas talvez só a velhos europeus como nós ocorra semelhante ideia” (COELHO, 2015, p. 166). Nesse exemplo, o passado sombrio das guerras na Europa parece revelar as referências históricas que a narradora traz, que acabam moldando a maneira como ela enxerga o mundo. Quando recebe um convite para ir à praia, ela diz: “e antes que minha boca europeia se abra (...)” (COELHO, 2015, p. 19). Aqui, a própria narradora faz questão de demarcar que ela mesma, a pessoa que deve responder ao convite, é alguém de origem europeia. Em uma apresentação cultural no Rio de Janeiro, a voz enunciativa relata ser surpreendida ao ouvir um jovem poeta brasileiro, “de camiseta *pop*” (COELHO, 2015, p. 230), recitando um de seus trabalhos. Segundo a narradora, o poeta “lê o que escreve e desarma a Europa” (COELHO, 2015, p. 230). Nesse exemplo, a narradora não só se coloca como alguém que é da Europa, mas também como alguém que representa e personifica a Europa dentro da narrativa. No deslocamento, ao ser tomada por sentimentos e percepções pouco familiares, ela desarma o seu olhar e passa a enxergar o mundo a partir de um novo prisma.

Esses exemplos evidenciam a ocorrência, na narrativa de *Vai, Brasil*, de um movimento que captura a oscilação entre as representações do Brasil e as imagens de Portugal e da Europa. O continente europeu se faz presente na cidade colonial mineira pelo clima frio. “Ouro Preto é Europa, lareiras acesas. Cheguei de sobretudo e botas com pelo” (COELHO, 2015, p. 86), a narradora diz. “De repente podia ser a encosta mais tropical da Ilha das Flores, Açores, naquela parte cheia de cachoeiras e trilhos. Mas não é uma ilha no meio do mar, é o Rio de Janeiro” (COELHO, 2015, p. 29). Nesse trecho, as imagens do litoral português e da cidade do Rio de Janeiro parecem se misturar na narrativa, como se as lembranças de Portugal estivessem impregnadas no olhar da narradora. A presença de Portugal pode ser capturada, ainda, nos edifícios, instituições e nomes de cidades e vilarejos brasileiros, como é o caso de Alter do Chão. Em Curitiba, “a calçada é portuguesa igual a Copacabana” (COELHO, 2015, p. 294). A história e a herança dos portugueses também está presente no sangue do povo brasileiro. “Mineiro é tetranelo de português e de escravo” (COELHO, 2015, p. 87). As histórias que

Alexandra conta sobre o Brasil são atravessadas pelos relatos de antepassados portugueses – bisnetos, netos e filhos de portugueses, que vieram para o Brasil em diversos momentos da história colonial. Em *Alter do Chão*, um remador de um bote, que a leva para um passeio pelas águas do rio Tapajós, lhe conta que seus avós nasceram em Portugal: “Antigamente vieram de Portugal como vocês. Pai do meu pai era de Portugal” (COELHO, 2015, p. 130). Os laços com Portugal também são visíveis no Norte do país. Em uma viagem ao Pará, a autora reconhece músicas tradicionais portuguesas cantadas ao ritmo do carimbó. “Santa Maria de Belém do Pará foi a primeira, e no tempo colonial nunca deixou de ter laços directos com Lisboa” (p. 95). Uma outra aproximação invisível entre Portugal e Brasil é passível de ser apreendida pelo uso compartilhado da língua portuguesa. “Viaduto do Chá: tanta gente, toda gente a falar português. Talvez Portugal só exista para isto” (COELHO, 2015, p. 22). Expressões e regionalismos também trazem Portugal para dentro da narrativa. “No Pará diz-se tu. Você, num casal, é briga. Tanto laço com Lisboa deu nisto” (COELHO, 2015, p. 96). Além disso, os acontecimentos que a narradora vivencia no Brasil são contextualizados, a partir de eventos e fatos que ocorrem, simultaneamente, em Portugal, como se os lugares estivessem ligados na narrativa, não só pelo passado histórico que compartilham, mas também pelo presente, no caso, o Brasil de 2013. “Lisboa de manga arregaçada eu no ciclone do Rio” (COELHO, 2015, p. 260). Dessa forma, a narrativa é construída oscilando entre as representações culturais, fatos históricos, os espaços, hábitos e acontecimentos que unem Brasil e a Europa, em especial Portugal. Esses movimentos deixam claro uma tentativa explícita de a narradora de *Vai, Brasil* tentar reconhecer suas referências culturais, sua origem portuguesa e europeia, nas experiências que ela tem e nos espaços que ela encontra no Brasil. Quase como se buscasse “sua casa”, sua morada (MINH-HÁ, 1994), a narradora se aproxima do Brasil, porque reconhece nele um espaço que lhe é, até certo ponto, familiar.

Assim, imagem do espelho, que surge diversas vezes ao longo da narrativa de *Vai, Brasil*, é representativa para capturar o movimento que a narradora realiza. Uma primeira passagem, logo no início do livro, evidencia que a experiência de encerrar uma cultura diferente faz a narradora se voltar para si mesma, como se enxergasse a própria imagem refletida em um espelho.

Podemos chegar a alguns lugares sem saber nada. Já ao Brasil chegamos sempre com excesso de bagagem. Piadas, salamaleques, mal-entendidos de 500 anos. Sabemos o que achamos que sabemos, e não nos conformamos com o que acham de nós. Fui ler aqueles dois best-sellers, 1808 e 1822, li um e meio, não sai da cabeça a imagem de D. João VI sempre lambuzado, com franguinhos escondidos nas mangas do casaco.

Suponho que cabe na categoria do entretenimento. Espelho meu, espelho meu, há alguém mais feio do que eu? É a angústia do ex-colonizador diante do ex-colonizado. Choque e espanto. (COELHO, 2015, p. 17).

O “excesso de bagagem” parece ser a razão pela qual as vozes europeia e portuguesa se encontram tão dominantes em *Vai, Brasil*, tão em contraste com a identidade predominantemente feminina que assume a narradora de *Caderno Afegão*. A narradora se assusta ao comparar as imagens que ela tem de si mesma e da sua origem, com as imagens que ela encontra de Portugal, na forma como a país é retratado e visto pelos brasileiros. Ao encarar o seu reflexo no espelho, a narradora assume o lugar de Portugal, sua identidade temporariamente se mescla com a identidade do “ex-colonizador”. E, ao mesmo tempo em que recusa a visão debochada que os brasileiros nutrem dos portugueses, a narradora se espanta ao reconhecer, refletida na própria imagem, a feiura que o passado colonial encarna. Assim, podemos apreender, na narrativa, o movimento que a narradora faz na tentativa de avaliar, questionar e recriar sua própria identidade, a partir do encontro com o Brasil.

A imagem do espelho é retomada, ainda, no esforço de representar a ilusão de força e poder de Portugal. A cidade de Alcântara, no interior do Maranhão, que, para a narradora, foi vitrine da colônia portuguesa no passado, “agora é esgoto” (COELHO, 2015, p. 282). Em um passeio pela praça principal ela descreve o cenário: “coberta de erva, com a gloriosa fachada de uma igreja ao centro, só a fachada em ruínas, um cenário, ou a ilusão de um espelho que afinal podemos atravessar” (COELHO, 2015, p. 282). O espelho e o cenário representam, aqui, a fantasia de um Império português-cristão, que se encontra em decadência. O movimento de atravessar o espelho está intimamente ligado à ideia de abandonar o que é conhecido, no caso o passado colonial, de avançar sobre uma nova forma de encarar o Brasil e o mundo.

Por último, a ideia de um espelho onde a narradora não enxerga a própria imagem, é trazida em uma peça de teatro a que ela assiste na cidade do Rio de Janeiro. “Os bastidores vinham para a frente, os espelhos partiam-se perante a Europa. De repente, olhei para trás e vi um dos actores estava por cima de nós como um anjo. Nunca o vira antes mas tive a certeza de que já o tinha visto. Era um árabe de nome grego, no Rio de Janeiro” (COELHO, 2015, p. 21). Os bastidores que vão para frente representam a ex-colônia, finalmente assumindo seu lugar de visibilidade. A narradora cria uma identificação direta com o continente europeu, ela é a Europa, portanto o continente assume características humanas, assiste ao espetáculo e vê os atores passarem voando por cima da plateia. O Brasil, por sua vez, seria esse espelho, no qual

a narradora parece, instintivamente, tentar encontrar a imagem de Portugal refletida, no entanto, a ilusão rapidamente é desfeita. Os espelhos se partem, porque a narradora enxerga, diante de si, as muitas diferenças entre sua origem a ex-colônia. A miscigenação, um brasileiro “árabe de nome grego”, seria um dos aspectos centrais que distinguem Brasil e Portugal. A imagem de um espelho despedaçado nos serve para pensarmos, também, nos fragmentos das culturas portuguesa e europeia que se encontram presentes, nesse rearranjo multicultural que é o Brasil.

Em resumo, a imagem do espelho é central para a nossa análise. Ele representa a ilusão de dominação e poder do ex-colonizador; capta o movimento da narradora de buscar as referências portuguesas e europeias no Brasil; representa a ideia de que, na viagem, a narradora olha para si mesma, revisita sua cultura de origem a sua própria identidade. O espelho em pedaços, pode representar a multiculturalidade que, segundo a narradora, tão bem define o Brasil. Além disso, o espelho partido pode estar ligado ao estranhamento que a narradora experimenta diante da cultura brasileira quando, apesar das ligações evidentes entre Portugal e Brasil, ela não se enxerga por completo na cultura brasileira. Ao mesmo tempo, os estilhaços podem simular a própria identidade da narradora, em processo de desconstrução, no contato com o diferente.

A língua portuguesa que, a princípio, aproxima os dois países, também é um dos elementos que os diferencia. “Não vou subir a favela e dizer sítio quando posso dizer lugar, ou apelido quando posso dizer sobrenome, ou alcunha quando posso dizer apelido, ou apanhar o autocarro quando posso pegar o ônibus” (COELHO, 2015, p. 24), a narradora diz, citando as diferentes expressões utilizadas nos dois países. Ao justificar a necessidade de adaptar a forma de se expressar para ser entendida pelos brasileiros, a narradora argumenta: “eu não deixo de ser portuguesa por escrever ônibus quando o contexto é brasileiro” (COELHO, 2015, p. 163). Do mesmo modo, a narradora parece empenhada em traduzir expressões para seus conterrâneos. “Virada é passagem do ano” (COELHO, 2015, p. 27), “café-com-leite é uma média, torrada é pão-na-chapa, tosta é misto-quente. E com calor mesmo, sumo é suco e lima é limão” (COELHO, 2015, p.19). “Os brasileiros dizem muito ‘Inês é morta’ para o que não tem remédio, mesmo não sabendo quem foi essa Inês” (COELHO, 2015, p. 271). “Sunga é o contrário de calção até o joelho. Cariocas usam sunga e não trazem toalha, ensinou a Tatiana. Praia no Rio tem um protocolo” (COELHO, 2015, p. 19), explica a narradora. A tentativa frequente de traduzir expressões linguísticas e elementos culturais do Brasil evidencia que a narradora busca ser compreendida pelos seus conterrâneos. Assim, denuncia-se a presença de

um narratário que é de origem portuguesa. Outra passagem na qual isso se torna evidente é quando a narradora atravessa, de carro, a Baía da Guanabara, em direção a um templo de Umbanda. “Depois de Niterói aparece uma placa a dizer Maricá. Os leitores portugueses talvez reconheçam o nome: é o local do crime de Rosalina Ribeiro” (COELHO, 2015, p. 209). Nessa passagem, a figura do narratário, voz ficcional a quem o texto se destina, torna-se explícita na presença da expressão “leitores portugueses”. Essa constatação está em consonância com o que se espera de um relato de viagens, em que o viajante costuma voltar para casa para, então, dividir com os seus conterrâneos as aventuras experimentadas durante o percurso.

Ainda que as traduções indicadas evidenciem a presença de um narratário português, toda tradução opera de mão dupla. Isso significa que um leitor brasileiro pode acabar aprendendo sobre as expressões e os modos de ser dos portugueses, a partir dos elementos que a narradora seleciona para serem traduzidos. Um exemplo é que, ao falar da rivalidade entre o Rio de Janeiro e São Paulo, a narradora diz: “Os paulistas podem dizer coisas cruéis dos cariocas. Já é mais difícil imaginar os cariocas a dizerem coisas cruéis dos paulistas. Suspeito que se estão nas tintas, ou, como se diz aqui, não estão nem aí” (COELHO, 2015, p. 17). Um leitor brasileiro, em contato com *Vai, Brasil*, vai acabar absorvendo o significado da expressão portuguesa “estão nas tintas”. Assim, a tradução serve como uma forma de aproximação entre universos distintos, o que explicita a mediação entre diferentes culturas, apreensível nos relatos de viagem.

Os desacordos entre Brasil e Portugal, entretanto, vão muito além do uso da língua portuguesa.

O que separa Portugal e o Brasil não é a ortografia – é a sintaxe, a fonética, o vocabulário, o clima, a paisagem, o temperamento, acima de tudo a história. A ortografia é a menor dos nossos desacordos, seria preciso um acordo desortográfico: para tudo o que começou a bifurcar no momento em que os colonizadores portugueses aqui puseram os pés (COELHO, 2015, p. 221).

As relações entre os dois países são definidas pelas questões históricas e, aqui, a narradora deixa claro que, aqueles que vieram para o Brasil, em 1500, foram os “portugueses colonizadores”. Ou seja, a separação entre Portugal e Brasil passa, inevitavelmente, pela questão colonial. Quando chega ao país, a narradora denuncia o fato de ter que cumprir uma série de funções burocráticas para estar no Brasil. “Na fila da imigração esperarei entre os estrangeiros. Vai entrar como turista, dir-me-á a funcionária da imigração. Certo. Antes de 90 dias tem de ir à polícia. Certo. Portugal e Brasil, países irmãos” (COELHO, 2015, p. 15). Essa

última fala, cheia de ironia, nos mostra como ela percebe que Brasil e Portugal ainda estão distantes de se relacionarem a partir de uma real equivalência política, econômica e social. Denuncia, ainda, o desconforto pela forma como ela é tratada no Brasil, como uma estrangeira qualquer, apesar dos diversos elementos que aproximam as duas nações. Além disso, a herança portuguesa não é absoluta, já que a narradora reconhece que nem todos os brasileiros vieram dos portugueses. Os pernambucanos, por exemplo, “bebem como ninguém, orgulho de nenhum sangue português” (COELHO, 2015, p. 242). Assim, a ilusão da tentativa de apreender Portugal dentro do Brasil, vai sendo desfeita na medida em que todas as diferenças entre o ex-colonizador e a ex-colônia vão se impondo.

Em um passeio de carro, a narradora-viajante resgata, nas montanhas, vales e cachoeiras de Minas Gerais, imagens que lhe fazem lembrar de sua terra natal.

A Pedra faz lembrar as Penhas Douradas, na Serra da Estrela, mas as árvores e as cachoeiras que se despenham e as vacas a ruminar nas encostas fazem lembrar os Açores. Só que depois os caminhos são estas fitas ruivas de terra, como se tivessem sido acabados de abrir. E foram mesmo. Aqui não é a Europa, é um mundo novo para os homens. (COELHO, 2015, p. 199).

Quando a paisagem natural do Brasil se aproxima de Portugal, novos caminhos de “terra ruiva”, “acabados de abrir” (COELHO, 2015, p. 199) indicam que ela está bem longe da Europa. O Brasil é “um mundo novo” enquanto, em contraposição, a Europa é “o velho mundo”. “Ah, velho mundo, mau sangue, habituado à tradução” (COELHO, 2015, p. 230), é o que a narradora diz do apego excessivo da Europa a suas línguas e tradições. Enquanto a narradora passa um Natal quente na cidade do Rio de Janeiro, com “pancadas de água” todo fim de tarde, seus amigos portugueses estão “presos na neve lá na Europa” (COELHO, 2015, p. 25). A ideia da chuva de verão que corre, da água em movimento, se opõe a uma Europa congelada e estagnada. Ao comparar as duas maiores cidades brasileiras, a narradora diz: “Eu gosto de São Paulo não lembrar Portugal. O que é velho no Rio lembra Portugal” (COELHO, 2015, p. 17). Mais à frente, ela comenta: “O Rio não é o País de Gales. Este hemisfério não é a Europa. Aliás, será que a Europa ainda existe? O Rio de Janeiro pensa na Europa como vovô e vovó, álbum de família. A gente vai lá, sopra pó, diz ‘puxa vida’, se comove” (COELHO, 2015, p. 19). Assim, pouco a pouco a imagem do continente europeu vai se estabelecendo, na narrativa de *Vai, Brasil*, como ultrapassado, velho, coberto de poeira e parado no tempo. Do

mesmo modo, é possível apreender um contraste entre uma Europa Velha e um Brasil que é representado como jovem, miscigenado, cheio de vida, expansivo e em movimento.

Também nos remete à velhice a forma como Portugal e os prédios coloniais são descritos. No convento de Nova Friburgo, “longos corredores de soalho, portas de bandeira, pianos, candelabros, retratos, chãos de mosaico. O esplendor do que foi” (COELHO, 2015, p. 41). O local, fundado por suíços, já foi um hotel onde se hospedava a família Real portuguesa. É de uma “solidez imperial” (COELHO, 2015, p. 42), cheio de roupeiros antigos, candelabros, freiras octogenárias e uma irmã franciscana, que “parece uma pintura medieval” (COELHO, 2015, p. 41). A Europa e Portugal são retomados, não só pela arquitetura do edifício, mas pelos elementos que evocam a ideia de um Império datado, que faz parte de uma história já superada. Para a narradora, a Europa “coberta de neve vai travando os seus braços de ferro nacionais sem saber o que fazer a tanto imigrante” (COELHO, 2015, p. 24). Em uma viagem à cidade do Porto, a narradora caminha pelas ruas e o cenário reflete o contexto da crise econômica enfrentada Portugal, à época que o livro foi escrito. “Caminho pedonal, de comércio, de gente, e quase não havia gente, quase não havia comércio. Parecia que algo corra de boca em boca, levando os homens a hibernar” (COELHO, 2015, p. 47). Ainda que as descrições estejam atreladas a um contexto econômico específico, é importante estabelecermos o contraste entre as representações do Brasil, em comparação à cidade portuguesa, sem movimento, parada no tempo, com as pessoas fechadas em suas casas. Assim, a Europa e Portugal vão sendo reproduzidos, na narrativa, atrelados ao passado colonial, fechados ao imigrante e a tudo aquilo que é novo.

O fato de estar “parada no tempo” rouba da Europa a vida e o movimento que a narradora parece enxergar no Brasil. Em uma palestra de Cohn-Bendit, líder estudantil francês que protagonizou as manifestações de 1968, em Paris, a narradora diz: “E ao ouvi-lo, neste palco do Rio de Janeiro, em 2001, ouço um europeu, e não um europeu morto” (COELHO, 2015, p. 165). Ao descrever um fotógrafo português que mora há mais de meio século na cidade de São Paulo, a narradora diz: “Portugal não lhe roubou a vida” (COELHO, 2015, p. 173). 165). Na primeira crônica, no avião que a leva a narradora ao Brasil, ela lê um livro que diz: “É preciso que as pessoas entrem e saiam. Que vivam por toda a parte’. A única tarefa é voltar à vida” (COELHO, 2015, p. 15), a narradora conclui. Assim, a ideia de vida está intimamente ligada ao ir e vir da viagem, ao movimento, que permite que o indivíduo retome a “palavra viva” (RANCIÈRE, 2005), que tenha experiências “no próprio corpo”.

Em um evento acadêmico em uma Universidade de Portugal, uma das falas da narradora gera uma reação de um professor emérito da Sorbonne, para quem “a energia do Brasil e o cansaço da Europa” podem ser considerados “lugares comuns” (COELHO, 2015, p. 48). Ela, então, responde: “O problema não é a Europa ser velha, é estar velha, e não é um problema alheio, é meu. Por ser europeia é que eu quero falar para a Europa, se fosse Brasileira falava para o Brasil” (COELHO, 2015, p. 48). Nessa fala, a narradora assume sua identidade como uma europeia, que fala para a Europa, o que evidencia novamente a figura de um narratário português-europeu. No mesmo encontro, acadêmicos europeus acusam a narradora de ter a sua percepção de mundo alterada pela culpa colonial. Uma professora alemã “explica-me que tenho o mesmo problema dos estudos pós-coloniais: a minha visão idílica do Brasil tem a ver com a culpa do colonizador” (COELHO, 2015, p. 49). “É difícil ter uma visão idílica viajando por estradas de terra até ao vale do Jequitinhonha, ponto mais pobre do país” (COELHO, 2015, p. 49), a narradora rebate. Nesse momento, ela nega que a culpa que sente pela colonização a faça enxergar um Brasil mais cheio de cores. Isso não significa, no entanto, que a questão da colonização seja periférica, em *Vai, Brasil*. Pelo contrário, o passado colonial parece ser determinante para definir a maneira como a narradora descreve a si mesma e a ex-colônia na obra.

O resenhista do Jornal *O Público* (2020) também reconhece a culpa colonial como um dos elementos que definem a forma como, de partida, o povo português se relaciona com o Brasil. “A culpa morre, desde logo, casada com o conforto destas páginas que nos provam que ‘onde há prazer o conhecimento está mais próximo’. Colocamo-nos no lugar adequado para o português de Portugal nestes tempos pós-coloniais: o da escuta”, diz. Assim, segundo o resenhista, ao dar voz e visibilidade ao Brasil, por meio do seu relato de viagens, a narradora parece apaziguar a culpa colonial que o resenhista português assume sentir, quando confrontado pelo passado de explorações. A questão da culpa colonial é retomada, ainda, em outro trecho do livro. “Podemos, devíamos, exorcizar os crimes e castigos que nos constroem desde o século XVI. Nem o crime do ex-colonizador nem o castigo do ex-colonizado” (COELHO, 2015, p. 262). Essas falas demonstram o quanto, ainda hoje, as questões coloniais impactam na maneira como a narradora experiencia o Brasil. Ela propõe que sejam extintas tanto a culpa, quanto o castigo, ou seja, as consequências que o Brasil e outros países pagam, ainda hoje, pelas explorações. Por outro lado, em resposta aos leitores portugueses que reclamam do uso de expressões brasileiras nas crônicas que escreve para o *Jornal O Público*,

a narradora diz: “Talvez o Brasil visto de Portugal seja o terreno mais propício a essa esquizofrenia, em que simultaneamente somos subservientes e imperialistas” (COELHO, 2015, p.162).

Dessa forma, é possível apreendermos, na narrativa, a tentativa da narradora de estabelecer um equilíbrio entre essas tensões históricas que, inevitavelmente, atravessam a obra. Alexandra Lucas Coelho assume a difícil missão de, sendo portuguesa, escrever sobre uma ex-colônia, revelando, a todo momento, a sua tentativa de se afastar de uma visão imperialista, única e superior, que desconsidere a cultura brasileira. Ao mesmo tempo, tenta traduzir para a Europa um Brasil que, como qualquer outro lugar do mundo, é cheio de riquezas, mas também de contradições. Por isso, os questionamentos que ela traz acerca da realidade brasileira, como a violência policial, a miséria, a desigualdade social e racial, surgem, na narrativa de *Vai, Brasil*, como consequências naturais de um passado colonial, que teria “normalizado” a violência e a exploração de outros povos.

A questão da miscigenação, do movimento, centrais à maneira como o Brasil é descrito em *Vai, Brasil*, também revelam um contraste com uma Europa que não se mistura. Damasceno, um cozinheiro de Alter do Chão, é uma “mistura de paranaense com longínquo dinamarquês, cor de indígena” (COELHO, 2015, p. 145). Um livreiro de Curitiba é a “mistura de alemão luterano com ucraniano ortodoxo e libanês xiita” (COELHO, 2015, p. 292). Sobre um poeta de Belém do Pará a narradora diz: “Herança sua, a Europa, mas só uma delas. Também herdou o sangue árabe e índio” (COELHO, 2015, p. 103). Porto Alegre é, para a narradora, “tetranela de açorianos que depois do século XX se cruzaram com espanhóis, alemães, italianos, africanos, polacos” (COELHO, 2015, p. 185). O espírito antropofágico de Oswald de Andrade também é resgatado pela narradora para abordar a questão da miscigenação. Um dos entrevistados brasileiros diz: “Aqui a gente se come” (COELHO, 2015, p. 23). “Asiático com siciliano, libanês com askenazita, Brasil fora, e continuam. Brasileiro não teme deixar de o ser, ao comer o outro fica mais forte. Antropofagia é fusão, seria a saída para israelita e palestinos” (COELHO, 2015, p. 24), a narradora conclui. A ideia de “comer” o estrangeiro é trazida, também, em seu sentido literal, a partir da cultura indígena. “Na lógica dos índios, comer os mortos e dar-lhes vida” (COELHO, 2015, p. 161). O povo brasileiro é descrito pela narradora como “a soma de tudo” (COELHO, 2015, p. 169). Assim, a vida que se captura no Brasil é resultado de um movimento que mistura povos, raças, culturas, tradições, crenças e religiões.

Convivem com as imagens de um Brasil miscigenado, culturalmente rico e criativo, um outro Brasil, com o qual a narradora claramente não se identifica: um Brasil cindido entre os mais ricos e os mais pobres. Em um *show* de Paulinho da Viola, na periferia do Rio de Janeiro, a narradora encontra “corpos fora do padrão, do tamanho, da academia. E também musculados, tatuados, brilhantes de *piercings*, bêbados, sóbrios, pára-quedistas, todos” (COELHO, 2015, p. 216). A classe política carioca é acusada de estar expulsando “os negros os pobres do centro, da favela do Vidigal”, “quando a melhor coisa dessa cidade é o ruído entre o branco e o negro” (COELHO, 2015, p. 233). No bairro do Méier, na Zona Norte da cidade, bem longe das praias “o Rio é tão menos Miami do que Bahia” (COELHO, 2015, p. 207). “Andaraí é aquele Rio atrás dos morros onde o Rio é menos branco: Zona Norte” (COELHO, 2015, p. 206).

Sempre que entro pela Zona Norte espanto-me. Aquilo que o Rio parece ser – as praias, a floresta, os morros, o mar - é uma casquinha de noz em relação ao que o Rio é. Mas não éramos os únicos vindos da Zona Sul. Pois chegando ao ponto onde o trio eléctrico tinha encahado, achámos pretos, brancos, velhos, novos, gordos, lindos. Mistura fina. (COELHO, 2015, p. 215).

Os exemplos mostram as regiões periféricas do Rio de Janeiro incorporando a miscigenação e o movimento, evidente nas expressões “ruído entre o branco e o negro”, “todos” e “mistura fina”. Por outro lado, a Zona Sul da capital carioca é retratada como homogeneizada, formada exclusivamente por indivíduos brancos e bem-nascidos. Na roda de samba da periferia, em Andaraí, “toda gente que é todo o sangue negro que falta nas festas da Zona Sul, nos amigos da Zona Sul, nos casais da Zona Sul” (COELHO, 2015, p. 208). Segundo a narradora, a ideia do diretor de cinema Cláudio de Assis, no filme *Febre do rato*, “é resistir a ser reduzido a este tempo, ou ao espírito dos que os dominam, aqueles a quem Cláudio Assis chama almofadinhas: gente rica, limpa e branca” (COELHO, 2015, p. 242). Na festa literária em Paraty, ao constatar a ausência completa de negros no local, a narradora diz: “isso é parte do que não mudou no Brasil” (COELHO, 2015, p. 235).

Os cenários também nos dizem muito sobre a cultura do lugar. A arquitetura da cidade de Curitiba, marcada pela influência europeia, é descrita a partir de “linhas rectas na horizontal e na vertical, torres separadas por canteiros” (COELHO, 2015, p. 290), “ordem em vez de caos e de mistura” (COELHO, 2015, p. 294). E quando fala da mistura racial na cidade, a narradora esclarece: “Curitiba não tem tanto Cruzamento de português com negro, é outra gente” (COELHO, 2015, p. 292). A questão da divisão racial no Brasil é retomada, ainda, a partir das

descrições de cenários naturais. “Subir o rio Negro é deslizar por um espelho de obsidiana, com a selva compacta, emaranhada, autofágica, de um lado e do outro. Nunca sabemos se uma margem é realmente firme, porque se estilhaça em intermináveis ilhas e penínsulas” (COELHO, 2015, p. 141). A “selva compacta”, “autofágica” e multicultural, que representa a cultura brasileira é, na verdade, formada por estilhaços. Diversas tradições, heranças, cores, raças, crenças, tudo isso compõe um emaranhado, que a narradora não sabe precisar, ao certo, se é suficientemente estável e firme. No encontro de águas dos Rios Negro e Solimões, “durante quilômetros correm juntos sem se misturarem, um turbulento e terroso, o outro polido e escuro” (COELHO, 2015, p. 141). Assim, a celebrada multiculturalidade brasileira esconde uma tensão racial, de águas que correm juntas sem, de fato, se misturarem entre si.

A história colonial parece viva no Brasil de 2013, a partir da forma como a narradora apresenta o negro, ainda ligado ao passado escravocrata. Uma empregada doméstica mulata e um segurança negro são descritos, pela narradora, como “o sertão e a favela, os filhos dos escravos e dos mortos pelo senhor” (COELHO, 2015, p. 298). “Rapazes de pele escura” são os “trinetos dos escravos que sustentaram a Coroa Portuguesa” (COELHO, 2015, p. 280). No teatro de Manaus, inteiramente projetado e construído por portugueses, “os camarotes parecem flutuar num rastro de ouro, beleza toda extraída da violência” (COELHO, 2015, p. 141). Aqui, a violência da escravidão aparece diretamente ligada às riquezas de Portugal. Quando entrevista um ativista quilombola, na cidade abandonada de Alcantara, a narradora comenta que os escravos libertos “pela abolição de 1888” são “tetravós dele como esses fazendeiros podiam ser meus tetravós. Sebastião e eu: cada um transporta a sua história, caminhando lado a lado no meio das ruínas, mas quem guia é ele” (COELHO, 2015, p. 281). A exploração do povo negro surge, na narrativa, pela imagem das ruínas, que representam tudo o que foi destruído em nome da construção de um Império português. A narrativa oscila entre um passado colonial em decadência, e um presente, ainda impactado pela história escravocrata. Os descendentes caminham juntos, mas carregam, cada um, parte da história que lhe cabe. “Avô de neguinho, tetravô de neguinho, o Brasil sofreu nas roças, na cana, na cadeia, muitos a fazer o dinheiro de poucos, que durante séculos foram portugueses, herança de calar a boca e se virar” (COELHO, 2015, p. 202). Nessa passagem, a narradora traz para perto de si a história colonial, como uma herança vergonhosa, de certo modo, partilhada por todos os portugueses. A partir dessa fala é possível inferir, ainda, que a exploração de muitos por poucos, que durante séculos beneficiou os portugueses, agora parece beneficiar outro grupo.

Nessa perspectiva, a classe média brasileira é retratada como a garantidora da perpetuação desse sistema colonial desigual. Para a narradora, o filme *O Som ao Redor* “convoca a história colonial, a migração do campo para a cidade e os reflexos feudais que persistem no horizonte vertical do Recife” (COELHO, 2015, p. 298). No Brasil da classe média, “as crianças habitam-se a ter tudo o que pode ser comprado. As festas, como os colégios, as roupas, os empregados, as viagens à Florida ou os terraços *gourmet* fazem parte da guerra de aparências desde a infância” (COELHO, 2015, p. 298). Uma “minoría hidratada que sobe e desce as escadas dos shoppings, esta imensa minoría que a nova maioria brasileira aspira a ser, às prestações. São eles que fazem os preços. O tecto é deles” (COELHO, 2015, p. 71). O alto custo de vida nos grandes centros urbanos é considerado, pela narradora, como uma forma de exclusão da classe mais pobre, em sua maioria negra. Quando descreve uma mulher que mora na favela a narradora diz: “a sexta economia do mundo não chegou à vida dela (...) a sexta economia do mundo só existe por causa dela” (COELHO, 2015, p. 240). As divisões sociais no Brasil também são garantidas por um poder público que trata os cidadãos de forma profundamente desigual. Moradores de rua recebem jatos de água da Guarda Civil Metropolitana de São Paulo “em prol da tradição, da propriedade, da necessidade de ‘desmobilizar as massas’, aquelas massas sem propriedade que ameaçam o património e o espaço público” (COELHO, 2015, p. 259). “O Brasil está cheio de grades porque está cheio de medo” (COELHO, 2015, p. 299), a narradora conclui, quando fala do fato de a classe média estar sempre desassossegada, tentando garantir a manutenção de tudo aquilo que possui em excesso. Os moradores de rua são chamados de intocáveis ou invisíveis: “durante a semana eles também existem, entre as igrejas e os palácios oitocentistas, as fachadas de *art déco* e os vitrais, mas o movimento no Centro torna-os invisíveis” (COELHO, 2015, p. 70). Segundo a narradora, os ricos não enxergam “os intocáveis porque eles estão ali desde sempre” (COELHO, 2015, p. 71). Assim, as imagens das “igrejas e dos palácios oitocentistas”, símbolos do poder colonial, em contraste com os miseráveis invisíveis, que estão “desde sempre” no Brasil, reafirmam, na narrativa, a impossibilidade do país de superar seu passado.

A exclusão da população mais pobre também está colocada a partir de imagens que descrevem a periferia como um “baldio sobrepovoado” (COELHO, 2015, p. 73). O Complexo do Alemão encontra-se “lá nos confins da Linha Vermelha, e depois da Linha Amarela, as vias rápidas da periferia” (COELHO, 2015, p.82). Não só a distância, mas também a violência isola a periferia. “É agulha no palheiro, taxista da Zona Sul que aceite a ir ao Complexo do Alemão” (COELHO, 2015, p. 82). No baile *funk*, no morro da Mangueira, “uma amálgama de corpos

com pontas saídas, que são os canos das armas” (COELHO, 2015, p. 69). Nas imagens, o cenário dissolve os corpos, transformando-os em uma massa homogênea, amalgamada. Apenas as armas, que furam a estrutura coesa, parecem trazer alguma individualização para o povo da favela, tornando aquela universo visível para o poder público. A ideia de uma guerra contra o tráfico também está posta na narrativa. “A barreira da favela afinal é um *checkpoint*. Não fosse tanto mulato a chinelar e seria Israel num campo de refugiados” (COELHO, 2015, p. 83). Em *show* de Caetano na favela, a narradora encontra, à sua volta, “centenas de soldados armados, mais um caminhão com reforços, mais um blindado ligeiro, como se fôssemos prisioneiros em dia de folga, vigiados de perto” (COELHO, 2015, p. 83). O povo da favela é retratado como um povo cativo, aprisionado por um sistema desigual que ele é obrigado a sustentar com o suor de seu trabalho.

É possível captar, na narrativa de *Vai, Brasil*, uma tentativa da narradora de se afastar da riqueza e da ostentação, atribuídas à Europa e à classe média brasileira. Apesar de ter vivido por três anos em bairros nobres da Zona Sul do Rio de Janeiro, a narradora se descreve como uma lisboaeta no Rio” o que para ela significa “um inquilino de baixa renda” (COELHO, 2015, p. 16). A crise econômica enfrentada por Portugal também é retomada, na obra, como algo que dissocia a narradora das classes mais ricas do Brasil. “O meu sonhador senhorio no Rio pensa em comprar um apartamento em Lisboa. Eu temo não conseguir alugar o meu para continuar a viver na casa dele” (COELHO, 2015, p. 253), ela diz. Na crise econômica enfrentada pelo Brasil na década 80, “muitos brasileiros emigraram para Portugal. Vinte anos depois estão de volta, a receber portugueses que agora emigram para o Brasil” (COELHO, 2015, p. 201). No *Réveillon*, na praia de Copacabana, ela se descreve junto dos mais pobres: “os ricos estão na janela, em festas, em coberturas. Cá embaixo o morro mistura-se com os turistas” (COELHO, 2015, p. 31). Em um navio na Amazônia, a forma mais barata de se viajar é nas redes, que ficam dependuradas no convés. A narradora parece, então, se justificar por ter comprado passagens um pouco mais caras, que garantiriam a segurança das bagagens. “Nós estamos no começo da navegação, temos computadores e câmeras, optamos por partilhar uma cabine, a mais barata, sem casa de banho: 500 reais (218 euros)” (COELHO, 2015, p.119). A cabine, ela logo justifica, é a mais barata de todas. Assim, ao mesmo tempo em que a narradora se coloca, na narrativa, como uma europeia e uma portuguesa em exílio, ela parece tentar se afastar de tudo aquilo que reforça sua herança colonial.

A questão racial também é retomada, em *Vai, Brasil*, para descrever, simultaneamente, o presente e o passado colonial, como se eles estivessem interconectados. A imagem atrelada

ao “branco” oscila entre a descrição da classe média e as imagens dos europeus desbravadores. Sobre um vilarejo a 1200 quilômetros de Manaus, a narradora diz que “aqui estão os que estão longe, aqueles que para muitos brancos não existem” (COELHO, 2015, p. 157). O branco, aqui, é aquele indivíduo que ocupa o alto da pirâmide social e econômica do Brasil. Um entrevistado, pajé da tribo Curicuriari, conta que “alguns índios já estão virando brancos, querem ser brancos” (COELHO, 2015, p. 154). Nessa fala, a “cultura branca”, fundada nos valores europeus e cristãos, se contrapõe à cultura indígena. Quando está na Amazônia, a própria narradora se descreve como pele-branca. “Assim fomos meia hora pela Transmarajoara, o rapaz-rapariga a sorrir à única pele-branca do ônibus” (COELHO, 2015, p. 230). Do mesmo modo, os brancos são aqueles que, no passado, invadiram as terras dos povos indígenas. “Assim viveu a Amazonia até chegarem os brancos” (COELHO, 2015, p. 103), a narradora nos diz. Portanto, a imagem do branco está diretamente atrelada aos centros de poder. Por isso, na narrativa, são considerados brancos tanto os portugueses, não-índios, responsáveis pelo poder no período Colonial, quanto a classe média brasileira, que ainda hoje mantém os modos de exploração colonial do passado.

Em um museu em Belém do Pará, “cerâmicas mais antigas que a invasão europeia” (COELHO, 2015, p. 100). “Marajó já tinha uma civilização mil anos antes de as naus terem chegado a este delta da Amazônia (...)” (COELHO, 2015, p. 94). Assim, a narradora explicita o que é evidente: o Brasil já existia, antes mesmo da chegada dos portugueses, descartando a ideia de que tenha havido um “descobrimento”. “Belém foi a porta. Por aqui entraram os brancos, como se a história começasse neles (...). Os bárbaros éramos nós e eles não precisavam de uma solução (COELHO, 2015, p. 97). “Os mortos estão sempre entre nós. São eles que revelam o presente. Os índios sabem disso, e também sabem que os brancos não acreditam nisso, porque de outra forma não teriam matado como mataram (COELHO, 2015, p. 161). “Calcula-se que existissem cinco milhões de índios no Brasil antes do extermínio colonial. Hoje restam 700 mil. Até bem dentro do século XX, línguas e tradições foram reprimidas” (COELHO, 2015, p. 154). As falas denunciam o extermínio dos povos indígenas e de sua cultura, por parte dos colonizadores. Demonstam, também, o desconforto da narradora com o passado, uma vez que os portugueses são duramente descritos como bárbaros.

Por último, a narrativa de *Vai, Brasil* deixa claro que o desrespeito aos povos indígenas vai além dos tempos da colonização, é conservado, ainda hoje, pelas estruturas de poder brasileiras. No modelo atual de exploração da Amazônia, poucos se beneficiam, enquanto as populações tradicionais indígenas e os ribeirinhos, chamados pela narradora de “homens sem

raiz”, “podem ser mortos por nada, como antes eram mortos por um dente de ouro” (COELHO, 2015, p. 116). No presente, é uma minoria de brasileiros ricos que exploram a floresta. “Os ambientalistas insistem que essas barragens servem a grandes empresas à custa de populações ribeirinhas e indígenas, forçadas a mudar de vida” (COELHO, 2015, p. 117), a narradora diz. Da mesma forma, “o custo local” da construção do Centro de Lançamento da Agência Espacial Brasileira, no Maranhão “foi o desalojamento de centenas de quilombolas” (COELHO, 2015, p. 281). As imagens de abutres, que sobrevoam o paraíso, também denunciam o modelo predatório de apropriação da natureza por grupos capitalista. A água de Alter do Chão cobre a copa das árvores e, segundo a narradora, “por cima planam abutres. Há muitos na Amazônia, e Alter do Chão não é exceção. Estão ali como quem diz que não, o paraíso não está à vista” (COELHO, 2015, p. 131). A fala de um entrevistado, que é atuante nas causas ambientais, demonstra o quanto o destino colonial ainda assombra o Brasil. “Eu queria que a população escapasse a uma nova colonização” (COELHO, 2015, p. 113), “é a primeira vez que um povo colonizado tem a oportunidade de não ter um destino colonial, e está desperdiçando isso” (COELHO, 2015, p.114), ele complementa.

3.2.2 Uma alegria saída da tristeza

Além da multiculturalidade, da propensão “se comer” e, portanto, de criar novos modos de ser e estar no mundo, o Brasil é retratado a partir de diversas imagens que evocam a ideia de um país em constante movimento. A mudança está presente nas imagens dos rios brasileiros e no modo de vida dos povos originários. No rio Amazonas “a paisagem de Julho será bem diferente da paisagem de Janeiro” (COELHO, 2015, p. 121), a narradora explica. “Nesta oscilação, avançando e recuando com as águas, vivem os índios há milhares de anos” (COELHO, 2015, p. 121). “Na Amazônia, água é caminho, a terra só se rende, isso ainda não mudou” (COELHO, 2015, p. 227). Nessas imagens, a fluidez da água vence a permanência e a solidez da terra, abrindo novos caminhos para serem navegados. Quando visita uma cachoeira, que fica na maior floresta urbana do mundo, dentro da cidade do Rio de Janeiro, a narradora diz:

Chão de areia, água pela anca, avançando até à fenda onde a cascata desaba. Aí, a pressão não dá para manter os olhos abertos, nem o silêncio. É tão avassalador que as pessoas gritam e riem de si mesmas, como se estivessem a nascer, ou a passar para o outro lugar. Na descida, o corpo está novo, parece que respira. (COELHO, 2015, p. 29-30).

A água doce, que cai em cascata, captura a ideia de um movimento ininterrupto. “Como se estivessem a nascer”, as pessoas finalmente “respiram” nesse novo lugar. A alegria invade o corpo, que parece ganhar vida, estar renovado depois do contato com as águas. Os gritos e o sorriso reproduzem o tempo da infância e todas as suas fantasias e possibilidades. Esse trecho é representativo, pois a forma como a natureza é retratada e as imagens desse “outro lugar, uma terra nova, cheia de vida, possibilidades e movimento, estão diretamente ligadas às imagens que a narradora compõe sobre o Brasil.

Os cenários e a natureza são delineados, ainda, a partir de imagens que evocam uma mistura entre o real e o imaginário. No passeio de barco pelo rio Amazonas, “quem vai de rede, tende a ficar balouçando todo o dia, numa nebulosa de sonho e realidade” (COELHO, 2015, p. 128). Dentro da cidade do Rio de Janeiro, “bosque adentro, anuncia-se a gruta Paulo e Virgínia, o Lago das Fadas, o Restaurante dos Esquilos, o Açude da Solidão, todo um universo romântico” (COELHO, 2015, p. 89). Quando descreve a cidade de Belém do Pará “no meio da selva”, cercada por rios, a narradora diz: “Um emaranhado de verde compacto. Serpentes prateadas, várias, vastas. De súbito uma cidade a flutuar, incandescente. Poucas visões serão tão fantásticas, pelo menos a esta hora, com o sol a pino” (COELHO, 2015, p. 90). Aqui, os raios de sol, que batem nas construções de vidro, criam um efeito de “irrealidade”. Os prédios ganham contornos de magia, parecem flutuar, engolidos pela natureza viva e sólida. Uma cidade “incandescente”, repleta de “serpentes prateadas”; essas trazem a fantasia para dentro da narrativa. O real e imaginário também se misturam, na Amazônia, por meio das lendas. Um poeta de Belém do Pará resume: “a Amazônia tem duas camadas de realidade. Uma é natural, visível, tangível. A outra é puramente imaginária, povoada por seres encantados” (COELHO, 2015, p. 103). A natureza brasileira também coloca os viajantes imobilizados diante da experiência de beleza. “Não terá havido viajante da Amazônia que não falasse do entorpecimento causado pela paisagem sempre horizontal, uma linha verde entre água e céu, que ao fundo é só uma linha negra” (COELHO, 2015, p. 128). Assim, narrativa de *Vai, Brasil* convoca um Brasil de natureza exuberante e onírica, que tensiona os limites entre a realidade e imaginação da narradora-viajante.

O Brasil é representado, ainda, como um país criativo, cheio de crenças e superstições, que se relaciona, das formas mais variadas, com a espiritualidade. Quando fala de videntes, oráculos e pais de santo a narradora diz: “Mesmo os brasileiros que não acreditam até acreditam” (COELHO, 2015, p. 72). Dois amigos da narradora são alçados como exemplos da maneira pela qual o povo brasileiro está confortável em assumir diferentes crenças e papéis. “Dylan e Thereza são escolhidos, um na umbanda, outro no candomblé. Além de poeta, ex-bailarino e futuro actor, ele incorpora. Além de poeta, leitora de búzios e especialista na tragédia de Abelardo e Heloisa, ela incorpora” (COELHO, 2015, p. 28), conta. Segundo a narradora, para lidar com a dor de todo o dia o brasileiro cria suas próprias narrativas. Uma história contada pelo índio Xuriman, que mora na Amazonia, evidencia isso. “Uma vez, não tinha nem dinheiro para comprar mingau para o filho pequeno. Resolveu ir caçar, certo de que encontraria uma paca, animalzinho nocturno, e a paca veio. Ele acha que foi Deus” (COELHO, 2015, p. 152). Essa fala deixa evidente que, para a narradora, as crenças possuem um carácter inventivo, ancorado na luta pela sobrevivência. O Brasil é, na experiência da narradora, um país notadamente religioso. “Eu ia dizer milhões de brasileiros religiosos ou ateus, mas ainda não encontrei um brasileiro ateu” (COELHO, 2015, p. 28).

Os motoristas dão graças a Deus, antes das viagens, e as pessoas respondem em coro. Nos terminais, há homens de músculo a dizer “Sorria, Jesus te ama”. Leio na camisa deles. Todos os meus amigos brasileiros acreditam em cristo, Umbanda, Candomblé ou que tudo isso será uma coisa só. (COELHO, 2015, p. 44).

A narradora, por sua vez, assume uma identidade contrária a esse traço cultural que ela reconhece no Brasil. Quando vai desfilhar no Carnaval do Rio de Janeiro ela brinca: “uma pessoa sai agnóstica de Portugal e após uns meses de Brasil acha-se na ala dos devotos” (COELHO, 2015, p. 55). Referindo-se às fortes chuvas, que deixaram bairros inteiros de desaparecidos em Teresópolis, a narradora pergunta a uma freira, de forma provocativa: “Se Deus tudo faz, porque será que fez isto?” E sobre uma mulher que milagrosamente é salva em uma enchente, a narradora diz: “como não acreditar em Deus? E como acreditar em Deus?” (COELHO, 2015, p. 44). Assim, esse Brasil religioso parece forçar a narradora a se identificar, na narrativa, como alguém que não crê. A cidade destruída pelas chuvas é, para narradora “matéria bíblica” (COELHO, 2015, p. 45). No cenário devastador, deixado pelas inundações da Serra do Rio, “havia um fusca ao lado de um sofá, os dois na lama, ao lado de uma Assembleia de Deus. Deus não coube no enquadramento, ou eu não soube enquadrar. Sou

apenas europeia” (COELHO, 2015, p. 44). Nesse exemplo, a Igreja, o carro e o sofá, todos juntos, na lama, mostram um Brasil que precisa sobreviver a pequenas e grandes tragédias cotidianas. A identidade da narradora novamente se funde com a identidade da Europa, como se ela e o continente partilhassem da mesma sina, a descrença. Enxergar ou não um Deus seria uma questão de escolha, ou como ela diz, de enquadramento. “Vi homens criarem Deus por todas as partes. Em Ur e Uruk, terras de Gilgamesh. Em Moscovo, Sarajevo, Jerusalém, Gaza, Alexandria, Damasco, Beirute, Bombaim, Peshawar, Cabul, Khandahar (COELHO, 2015, p.45). Aqui, demarca-se um contraste entre a narradora e todos os lugares que ela visitou, onde as crenças espirituais são mais arraigadas. As religiões, para a narradora, não estão restritas ao Brasil, mas servem como resposta aos anseios universais do ser humano.

As imagens de um país que sonha e que vive para o que ainda vai ser, também estão presentes em *Vai, Brasil*. O livro *Brasil, país do futuro* é ponto de partida da narradora para discorrer sobre o que ela chama de “maldita bênção” proferida pelo escritor austríaco, Stefan Zweig, quando publicou a obra sobre a cultura brasileira, em 1941. “Sempre que o futuro parecia vir, não vinha” (COELHO, 2015, p. 47). Mais à frente, a narradora conclui: “O Brasil é, no presente, o país do futuro” (COELHO, 2015, p. 304). Assim, diante de um presente “eternamente condenado”, o povo brasileiro não tem alternativa a não ser sonhar. A última crônica de *Vai, Brasil* vem logo depois dos relatos das manifestações de 2013, com a “câmara do Rio ocupada, estudantes na rua, professores na rua, manifestações diárias” (COELHO, 2015, p. 312). Além disso, a última palavra do livro evoca essa mesma ideia: “Escrevo-lhe do interior do Jardim Botânico, num daqueles dias de chuva, o primeiro de Setembro de 2013, e tinha pensando nisso, procurar neste jardim um pau-brasil, mas entretanto ficou escuro. Amanhã” (COELHO, 2015, p. 314). O movimento da chuva que cai, do povo nas ruas, reivindicando um país com melhores serviços públicos, menos corrupto e desigual, antecipam, para a narradora, esse “amanhã” que é cheio de esperança. Em outras palavras, corrobora com essa ideia de um Brasil que ainda não se realizou, mas que antecipa um futuro melhor.

A superação do Brasil diante das adversidades é trazida, ainda, a partir de falas que descrevem um povo engenhoso, que enfrenta os inúmeros desafios de forma criativa. “Quando pergunto quantos filhos tem, dá uma resposta que vai se tornar comum: ‘Tive três, mas criei nove’, porque os pais não podiam, ou não viveram para isso” (COELHO, 2015, p. 124). Além da ideia de que o povo brasileiro dá um jeito de “se virar” com o que tem, a fala reproduz um contexto social desigual, no qual o abandono dos pais e a morte precoce são realidades comuns, o que impacta diretamente na vida das crianças brasileiras e, portanto, no futuro do país. “O

paraíso não é um desfecho, não é nunca aqui. Do alto da Rocinha, à Praça Tahir, os homens fazem-no e desfazem-no a cada dia” (COELHO, 2015, p. 50). Aqui, a narradora refuta, de vez, a ideia de que ela retrata o Brasil de forma romantizada e paradisíaca. Além disso, ela coloca a ideia do paraíso atrelada a algo nunca acabado, mas construído, dia a dia. Nesse exemplo, a ideia do “fazer” e “desfazer” evoca o movimento, a capacidade criadora do povo brasileiro.

As tristezas e as dificuldades também são transformadas em música e alegria. “Tragédia que passou de tragédia, como o brasileiro já passou de português, virou dança. Até os músicos sentados, pés, tronco, cabeça balançando no prazer só de estar aqui” (COELHO, 2015, p. 192). O jogo de imagens, trazido pela narradora, coloca o português ligado à tragédia e a um passado já superado. O português seria, portanto, tudo aquilo que o brasileiro deixou de ser porque soube encontrar a felicidade nas coisas pequenas, no simples “estar aqui”. “Dor dá flor. Diz que deu, diz que dá, diz que Deus dará, não vou duvidar. Nietzsche desviado pelo Brasil dá música” (COELHO, 2015, p. 45). A brincadeira com música de Chico Buarque também traz essa ideia de que, no Brasil, tudo vira música e beleza. Em uma roda de samba na Zona Norte do Rio de Janeiro, “após cada intervalo Gabriel e seus rapazes retomam com a mesma alegria a melancolia” (COELHO, 2015, p. 192). No terreiro de Umbanda, “aquela mulata de cabeleira solta que canta como se chorasse e ri porque dança” (COELHO, 2015, p. 208), enquanto no *show* de Paulinho da Viola “os mais pobres, os mais fodidos, sambando à frente da bateria, nessa alegria saída da tristeza” (COELHO, 2015, p. 216). Um artista carioca, que lê um poema em um sarau literário, traz na camiseta a imagem de um amigo já morto. “Nada é tão carioca quanto fazer a dor dançar” (COELHO, 2015, p. 233).

As festividades no Brasil também evocam um sentimento de jovialidade. A alegria infantil, o movimento e as muitas cores de um Brasil miscigenado podem ser apreendidos nas descrições que a narradora faz ao longo da obra. Na virada de ano, em Copacabana, ao encarar os fogos de artifício “rimos porque o céu cai às cores no nosso nariz durante 16 minutos, numa espécie de infância geral” (COELHO, 2015, p. 31). Até a velhice, quando em festa, é representada na narrativa cheia de vida e energia. Em uma roda de cavaquinho, “senhoras sem idade a agitar chocalhos” (COELHO, 2015, p. 187). “Sem idade”, as mulheres ganham ares de eternas, enquanto o agitar dos chocalhos reproduz o movimento, tão presente nas descrições que a narradora de *Vai, Brasil* traz. Portugal, por sua vez, é representado como um país estagnado e incapaz de se resgatar da tristeza.

Não damos ordens à tristeza ou a tristeza não nos obedece. O fado é uma forma de dizer como a tristeza não nos obedece. A tristeza obedece ao Brasil, e isso é o chorinho, é um samba de Paulinho da Viola, a bossa-nova de Tom Jobim. O Brasil cria dominando a tristeza. Portugal precisa que a saudade não acabe. (COELHO, 2015, p. 263).

Para a narradora, por meio da música brasileira, o Brasil se recria, enaltecendo a esperança, a alegria e contendo a tristeza do agora. A música portuguesa, representada na narrativa pelo fado, parece irremediavelmente ligada à saudade e, portanto, ao passado. Essa ideia de um país que sente falta do que já foi, nos evoca à imagem do Império português em decadência. Como nos diz Eduardo Lourenço (1992), corrobora com a necessidade de Portugal abandonar a sua ilusão de grandeza.

A criatividade do povo brasileiro e a estagnação de Portugal também se traduzem a partir do uso que se faz, no Brasil, da língua portuguesa. “Novas palavras. Questão de apetite, na língua como no resto” (COELHO, 2015, p. 23), a narradora diz. “Muito do que hoje é brasileiro foi português antigo que Portugal perdeu, cardápio reduzido, falta de apetite” (COELHO, 2015, p. 24). Nessa perspectiva, a linguagem adotada em *Vai, Brasil* demonstra esse “apetite” que ela diz não encontrar na Europa, já que mescla expressões e modos de fala da língua portuguesa utilizada tanto no Brasil quanto na Europa. Segundo o resenhista do jornal *El País* (2015), *Vai, Brasil* “somou palavras e sons do brasileiro – e até criou um híbrido das duas coisas, linguagem que ela está experimentando, em parte, em seu terceiro e ainda inacabado romance, *Deus dará*, que se passa no Rio”. O resenhista do jornal português *O Público* (2020) diz que, na obra, “descobrimos uma linguagem que afinal era nossa, deixamos mais soltos e deslizamos no prazer da ideia”.

A narradora assume querer se colocar em movimento, se recriar diante do Brasil. “Se não me esqueço de quem sou, por que terei medo do que serei?” (COELHO, 2015, p. 24). “Devemos morar em cidades que nos contrariam. A natureza da cidade exerce uma pressão tectónica sobre a nossa natureza. Tudo está ser mexido milimétrica e irreversivelmente” (COELHO, 2015, p. 245). “Só os impérios perdidos temem os bárbaros” (COELHO, 2015, p. 24), ela conclui. Nesse trecho, fica evidente que a narradora se identifica com as imagens de um Brasil multicultural, criativo e em constante formação, ao mesmo tempo em que rejeita o isolamento dos Impérios. A narradora também se diz esperançosa em reestabelecer uma nova relação entre Portugal e os povos colonizados. Em uma palestra, quando fala aos brasileiros, ela cita uma “terceira margem em que nós podemos ou não encontrar, portugueses, africanos,

brasileiros” (COELHO, 2015, p. 270-271). Assim, *Vai, Brasil* também traduz a possibilidade do encontro entre culturas distintas. Ao convidar amigos brasileiros para assistir a uma apresentação de Lula Pena, cantora portuguesa de fado, ela diz: “Eu queria que eles a ouvisse, que estranhassem” (COELHO, 2015, p. 271). Ela deseja que os amigos também sejam provocados e desarmados no contato com o diferente. Deseja que, como ela, tenham a natureza milimetricamente modificada.

Por último, as descrições do carnaval também são significativas para a nossa análise, porque resgatam todas as imagens que representam a cultura brasileira na narrativa de *Vai, Brasil*. Quando fala da Escola de Samba Grande Rio, que perdeu todas as fantasias em um incêndio, a narradora diz: “SUPERANÇA. Beleza de origem ainda não tem mérito. Mas a superação é uma beleza totalmente humana” (COELHO, 2015, p. 63). O carnaval traz, portanto, a imagem de um povo que aprendeu a fazer o possível com o que tem à mão. Sobre o fato de que vai desfilar fantasiada de Papa na “maior festa pagã da terra” (COELHO, 2015, p. 214), a narradora brinca com a ideia de que religião e pecado convivem bem no Brasil. Na concentração da ala em que vai desfilar, a narradora diz: “são os meus irmãos, cheguei à casa, sou recebida entre aplausos, ainda que 99 por cento não saiba quem eu sou” (COELHO, 2015, p. 60). E no Carnaval de rua, “nos blocos ninguém julga, ninguém, perde, ninguém ganha, cada um vai como quer” (COELHO, 2015, p. 64). A festa é retratada como algo aproxima os brasileiros, cria um senso de pertencimento, de coletividade, até para quem é estrangeiro. Essa acomodação de diversos povos e crenças também é parte da cultura brasileira, na forma como ela é descrita em *Vai, Brasil*. A mistura de raças, corpos, tamanhos e idades também se encontram visíveis, na maneira como a narradora descreve o Carnaval. “A felicidade é uma rua a sambar, não tem idade, não tem peso, não tem dor.” (COELHO, 2015, p. 57), diz. Também no Carnaval, a alegria vence a tristeza. “Milhares de pessoas a brilharem, poderosas, faiscentes, com cauda, coroa e esplendor, pé no chão, como se não houvesse lama” (COELHO, 2015, p. 60). “No Rio de Janeiro, esse país impossível de tão-triste-mas-alegre, o mundo pára para deixar passar o Carnaval” (COELHO, 2015, p.55). Aqui, as imagens da dor, da lama e da tristeza são refeitas pelo brilho e movimento que o carnaval traz. O carnaval de rua é, ainda, “é um ritual, uma catarse, o esquecimento, a iluminação” (COELHO, 2015, p. 64).

Uma alegria “quase infantil”, que toma conta da narradora, também pode ser apreendida na experiência carnavalesca. No dia do desfile na Sapucaí, ela e seus amigos estão “de queixo no ar, maravilhados, aos pés das nossas próprias alegorias” (COELHO, 2015, p. 61). “Desfile é de coração aberto e sem nada na manga” (COELHO, 2015, p. 59), ela nos diz. A ideia de

estar despido e, de “coração aberto”, para encarar a travessia, também é algo que nos remete à infância, captando a essência de um Brasil jovial, que é representado como “terra nova”. Até a velhice aparece viva, em movimento. A ala da velha guarda é composta por pioneiros “que um dia sonharam um som, uma comunidade, um Carnaval, e a cada Carnaval estão vivos” (COELHO, 2015, p. 63). As baianas são como “velhas mulatas” de ‘carnes secas’: “São totens. São deusas. São a sua vida verdadeira durante uma hora e vinte” (COELHO, 2015, p. 63). Aqui, a ideia das baianas como símbolos do sagrado, vivendo suas “vidas verdadeiras” no carnaval da Sapucaí, criam uma contraposição entre o real e a fantasia.

O que vi no Carnaval do Rio foi o contrário da ficção, a miséria recuando perante a vida verdadeira. Todos queremos estar vivos: no escuro, na fresta, na dobra, quando fechamos os olhos ou voltamos a cabeça, alguém que nos faça rodopiar. Queremos ser Cleópatra, o Capitão Gancho. (...) Queremos ser o que ainda não somos, e isso não tem prazo. (COELHO, 2015, p. 62-63).

Em uma avenida a sambar, a dura e miserável realidade do país se apequena diante da ilusão de um Brasil onde todos são iguais e sonham juntos. No desfile da escola de samba, “o infinito acaba no arco de betão desenhado por Niemeyer. De repente já não há luz, precipitamos no escuro. Nunca aterrei de um voo de asa-delta, mas essa é a cara que as pessoas têm: atordoada, de quem vem de um sonho, do céu mesmo” (COELHO, 2015, p. 220). As ideias de nascimento e vida também podem ser captadas a partir das imagens dos foliões, que parecem vir “do céu”, de “um sonho”, que atravessam a avenida e encontram, na escuridão, o incerto, até finalmente atravessarem o arco de concreto.

Saímos como quem sai da luz, ainda cantando porque não é possível parar de repente. (...) O chão está cheio de água, de milhares de fantasias despidas logo ali, e mais um carro do lixo a engolir Orfeus a Anjos, Garotas de Ipanema de Xangôs. Vinícius diria, é o ciclo: morrer após o êxtase para voltar à vida. (COELHO, 2015, p. 62).

Os corpos saem da luz despindo-se das fantasias, das máscaras, dos brilhos e purpurinas, em um “chão cheio de água”. Evoca-se a ideia de uma nova vida que se inicia, reforçada, ainda, pela citação de Vinícius de Moraes. Depois do desfile, ao jogar as fantasias fora, no chão de concreto, “tudo parece morrer logo à saída” (COELHO, 2015, p. 64), mas “o que está vivo hiberna no peito das faxineiras, dos garçons que agora vão apanhar o ônibus para a Baixada Fluminense” (COELHO, 2015, p. 64). Ao fim do carnaval, a ilusão de um povo

unido se dissolve, enquanto as faxineiras e garçons pegam o ônibus para o trabalho. No dia seguinte, as distâncias sociais são novamente restabelecidas.

Por último, a travessia da Sapucaí, no Carnaval do Rio de Janeiro, pode ser pensada como uma forma de enxergarmos a experiência da viagem, uma vez que o deslocamento pela avenida tensiona o real e a fantasia, liga o viajante ao eterno e a tudo aquilo que é universal ao humano. Como o carnaval, a viagem também nos faz “nascido de novo”, nos faz nos recriar, a partir de novos modos de ser e de estar no mundo. A travessia da avenida e o percurso da viagem, resgatam a alegria e o tempo da infância. O êxtase e a emoção, experimentados no corpo do viajante e do folião, reforçam, ainda, “a palavra viva” (RANCIÈRE, 2005). Assim, o sonho e a fantasia, que o deslocamento faz emergir, conduzem a narradora e os foliões de volta à “vida verdadeira”.

4. CONCLUSÃO

Foi possível apreender, nas análises de *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil*, diversas das questões sobre o gênero narrativa de viagens apresentadas no capítulo inicial deste trabalho. A perspectiva de uma aventura, na qual uma narradora heroica se coloca diante de outra cultura; o movimento interno que o “descobrimento” de novas terras traz; o aspecto testemunhal de uma viajante que esteve presente e viu, “com os próprios olhos”; a presença, nas narrativas, de uma contextualização histórica, social e cultural mais profundas; e as perspectivas de um observador itinerante, em movimento.

A função de jornalista, exercida por Alexandra Lucas Coelho, também interfere na forma como a narradora se aproxima das culturas, na natureza das atividades que ela empreende, bem como na linguagem predominantemente objetiva, passível de ser apreendida tanto em *Caderno Afegão* como *Vai, Brasil*. Essa linguagem seca, direta e pouco emotiva acaba criando certa distância da narradora com relação às experiências narradas. Do mesmo modo, foi possível apreender, em algumas passagens, descrições mais poéticas. Assim, as oscilações entre uma linguagem que se assume ora como literária, ensaística e poética, ora como mais factual, objetiva e direta também corroboram, nas análises das obras de Alexandra Lucas Coelho, com a complexidade assumida pelo gênero e sua aproximação, ao mesmo tempo, com a Literatura e com a Reportagem de viagens.

Ao mesmo tempo, nas duas narrativas, as técnicas de captação da realidade se aproximaram da antropologia, a partir de uma perspectiva de imersão e “mergulho” na cultura do outro. A perspectiva de um diário íntimo, por sua vez, foi capturada, sobretudo em *Caderno Afegão*, pela forma como a narrativa da obra foi construída, por passagens datadas, que seguem uma ordem cronológica, acompanhando o percurso da narradora-viajante em seus deslocamentos pelo Afeganistão. Em *Vai, Brasil*, a narração de fatos miúdos e inusitados, a construção de tipos humanos específicos e a revelação da realidade brasileira, a partir de uma profunda crítica social, revelou uma aproximação maior com o gênero crônica, na forma como ele se estabelece no Brasil e na América Latina. De todo modo, foi possível concluir, a partir da análise dos livros, das referências teóricas e das resenhas críticas literárias publicadas nos jornais, que o relato de viagens é, de fato, um gênero complexo e de difícil definição.

O relato de viagens seria esse “outro lugar”, um espaço discursivo formado pela junção entre os conceitos do “Aqui”, o ambiente familiar, e o “Ali, as terras distantes e desconhecidas (RANCIÈRE, 2005). Isso significa dizer que a viagem é constituída, discursivamente, levando em consideração tudo aquilo que a narradora traz consigo: sua função como jornalista, sua nacionalidade, personalidade, gênero, idade, as outras viagens que empreendeu e as relações históricas estabelecidas entre o lugar de origem da narradora e o país narrado. Como produtos de um mundo multicultural, estão presentes, em *Caderno Afegão* e em *Vai, Brasil*, de maneira sobreposta, os significados produzidos a partir das interações entre a viajante e o contexto, aspectos das culturas mediadas, elementos do global, do local e do multicultural e, por último, noções que evocam tanto a perspectiva individual quanto a coletiva.

Além disso, segundo Goffman (2011), para interagir em diferentes situações, um indivíduo seleciona, dentre esses atributos que ele carrega consigo, aqueles que ele considera relevantes para atuarem em determinado contexto específico. Nessa perceptiva, apreendeu-se, na análise das obras, o ponto de vista da narradora, a forma como ela representa a outra cultura, sua atitude intelectual e emocional diante dos acontecimentos e espaços, sua disposição para imersão cultural além da maneira como a narradora-viajante se enxerga e se descreve, no contato com o Outro, com o diferente. Foi possível concluir, a partir da maneira como a narradora se articula em *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil*, que a identidade narrativa está diretamente ligada aos traços culturais que a narradora identifica no Afeganistão e no Brasil. Ou seja, conforme o contexto narrado, diferentes atributos ou aspectos, definidores da figura do narrador, ganharão força na narrativa.

O Afeganistão foi recriado na narrativa de *Caderno Afegão* como um lugar cercado por montanhas áridas, completamente isolado do resto do mundo ocidental. Pela forma como foi representado, esse isolamento não é apenas geográfico e espacial, mas também de natureza temporal, uma vez que o país é descrito como uma aldeia no fim do mundo, presa ao passado e às tradições tribais, que se isola na tentativa de se proteger do estrangeiro. O movimento, passível de ser capturado na narrativa, atesta a impossibilidade da narradora de se aproximar, de fato, do Afeganistão, uma vez que o país se encontra localizado do outro lado do planeta, em outro século. Na forma como é descrita, a imagem da mulher afegã também se encontra isolada, distante dos espaços públicos e de representação, impedida de trabalhar e de ir à escola, cercada pelos muros das casas e aprisionada dentro das *burqas*. O espaço reservado ao feminino na cultura afegã é revelado, ainda, a partir da contraposição com um masculino que é livre e, ao mesmo tempo, opressor. Elementos de luz, brilho e cor em oposição a descrições

e objetos que remetem à ideia de sombra, representam as tensões entre a liberdade e o aprisionamento, a esperança e a escuridão, beleza e tristeza, conflitos que atravessam, cotidianamente, a vida das mulheres afegãs.

Diante de um Afeganistão fechado e hostil ao estrangeiro, a narradora expande discursivamente o mundo ocidental, que passa a ser descrito como um grande grupo coeso e acolhedor, que abriga todos os povos não-afegãos, incluindo os povos orientais. Por outro lado, a referência portuguesa não se encontra demarcada na narrativa. As tradições afegãs são colocadas em oposição a um “ocidente expandido”, que representa determinados valores e condutas que reforçam a igualdade de gênero e às liberdades femininas. Da mesma forma, a sociedade afegã, descrita como estruturalmente patriarcal, faz com que a narradora se veja compelida a reforçar sua identidade feminina, ou seja, demarcar, discursivamente, aspectos relativos à sua identidade que foram reprimidos pela cultura afegã. Dessa forma, é possível concluir que a identidade narrativa da narradora de *Caderno Afegão* é integralmente moldada a partir do desconforto que ela relata sentir por ser uma mulher estrangeira. Em resposta à experiência que ela teve, captável a partir das imagens que cria sobre a cultura afegã, a narradora-viajante assume para si uma voz predominantemente ocidental e feminina.

As experiências descritas em *Vai, Brasil*, por sua vez, parecem mergulhadas nas tensões históricas estabelecidas entre Portugal, país de origem de Alexandra Lucas Coelho, e sua ex-colônia. Uma primeira ideia, apreendida na obra, é a de um Brasil que paga, ainda hoje, os preços pela escravidão dos negros, pela opressão e violência cometidas pelo Império português no passado. A imagem é a de um país profundamente desigual e cindido, com uma classe média branca, que continua a explorar uma maioria negra e mestiça. Nesse sentido, o presente e o passado encontram-se irremediavelmente interligados na narrativa. Em contraposição a uma Europa, representada como velha, congelada no tempo, incapaz de lidar com os imigrantes que chegam em seu território, o Brasil é descrito como jovem, criativo e multicultural. Sua riqueza se dá não apenas pela natureza exuberante, mas também pela capacidade de se reinventar diante dos inúmeros movimentos migratórios que atravessaram sua história. Uma última imagem, reforçada pelas descrições que a narradora faz sobre o carnaval, é a de um Brasil religioso, alegre, cheio de sonhos e que vive para o futuro. Diante do sofrimento e da desigualdade, o povo brasileiro canta, dança e se reinventa todos os dias.

É a partir dessas imagens do Brasil que a narradora de *Vai, Brasil* assume uma voz predominantemente portuguesa e europeia. A imagem do espelho é representativa para

reproduzir o movimento que a narradora faz ao se aproximar do Brasil. Como a ideia de que, diante do outro, do diferente, a viagem nos faz encarar a nossa própria imagem, a narradora de *Vai, Brasil* parece tentar localizar sua origem dentro dos espaços e das práticas culturais que presencia na ex-colônia. Estão presentes, no Brasil, diversos elementos da cultura portuguesa, como a língua, as cantigas, as festas e a ancestralidade. No entanto, conforme a narradora nos diz, “os espelhos partiam-se perante a Europa” (COELHO, 2015, p. 21). As semelhanças com Portugal e com o continente europeu representam apenas fragmentos desse espelho, pequenas partes de uma sociedade muito mais complexa, formada a partir de múltiplas raças, religiões, crenças, práticas e culturas. Um país profundamente espiritual força a narradora a se reafirmar, na narrativa, como uma europeia atea, que nega qualquer experiência de natureza transcendental. A identidade do europeu colonizador é assumida em algumas passagens, em especial quando a narradora reconhece a responsabilidade que ela, como portuguesa, inevitavelmente carrega. A identidade europeia surge, também, para ser negada. Ao se assumir como alguém cuja identidade está em constante movimento, a narradora busca se distanciar criticamente dessa Europa, retratada como estagnada e intolerante com outros povos. Nesse caso, ela parece reforçar, na própria identidade narrativa, o aspecto multicultural do Brasil que ela tanto diz admirar. Por último, a imagem da classe média brasileira faz com que a narradora se posicione, dentro da obra, como uma portuguesa de recursos limitados. Ao enfatizar, em várias passagens, o alto custo de vida na cidade do Rio de Janeiro e a crise financeira enfrentada por Portugal, à época em que o livro foi escrito, a narradora acaba se opondo, discursivamente, à elite brasileira, que parece querer manter, ainda nos dias de hoje, a herança escravocrata viva. Dessa forma, *Vai, Brasil* busca criar um “outro lugar”, “uma terceira margem” (COELHO, 2015, p. 270), como a narradora nos diz, na qual são possíveis novos encontros entre portugueses, africanos e brasileiros. Um espaço discursivo onde as relações históricas entre Portugal e a ex-colônia podem, enfim, ser ressignificadas.

O narrador-viajante tem o poder de classificar e hierarquizar outras culturas, portanto sua subjetividade é um dos elementos centrais que definem o relato de viagens. São marcantes, nas duas obras analisadas, a presença predominante de personagens fragmentados, quase figurantes, que se organizam em torno de uma voz enunciadora soberana e única, altamente presente. Ainda que, em *Caderno Afegão*, algumas poucas passagens demonstrem uma narradora menos interventiva, que deixa os fatos correrem e as personagens falarem livremente, em geral, a narradora interpreta a cultura afegã, analisa os acontecimentos e comenta sobre as experiências ao longo do percurso, assumindo uma centralidade

inquestionável. Em *Vai, Brasil*, as personagens e as vivências relatadas parecem ainda mais fragmentadas, também pela forma como a narrativa foi construída, por meio de 93 pequenas crônicas. Em nenhum momento, nos relatos das experiências no Brasil, a voz de alguma personagem se sobrepõe à voz da narradora. Isso indica que, ainda que soberana nas duas obras, a narradora encontra-se ainda “mais presente” e “em controle” das experiências narradas no Brasil, talvez por se sentir mais segura na cultura brasileira. Como se, no Afeganistão, a narradora fosse forçada, pelo contexto extremamente desafiador ao feminino, a assumir uma identidade mais “reativa” e emotiva. Por isso, em *Caderno Afegão*, o olhar distanciado da repórter estrangeira acaba cedendo lugar a uma perspectiva feminina, de solidariedade às mulheres afegãs. Por outro lado, a distância e a objetividade da narradora-jornalista, predominantes em *Vai, Brasil*, pode estar ligada ao desconforto que ela assume por ser uma portuguesa, que pretende escrever sobre a ex-colônia. Reconhecendo um passado colonial de violências, de que modo uma narradora portuguesa pode se colocar, narrativamente, diante de um Brasil que até hoje sofre as consequências dessa exploração? A culpa e a tentativa de não perpetuar, dentro de *Vai, Brasil*, o discurso colonial, talvez force a narradora a assumir uma aparente “neutralidade” e distância da cultura brasileira, por meio de uma linguagem ainda mais objetiva e pouco emotiva. Talvez, só assim, ela se sinta confortável para falar sobre o Brasil e suas muitas contradições.

Assim, foi possível concluir, a partir dos estudos teóricos, das entrevistas com Alexandra Lucas Coelho e das análises das obras, que as imagens que a narradora seleciona para descrever o Afeganistão e o Brasil evidenciam a forma como ela interage e compreende esses dois países e suas culturas. Além disso, as identidades narrativas de *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil* estão diretamente ligadas ao sentimento que a narradora nutre diante da cultura narrada, bem como à forma como ela se recria, a partir desses encontros. As diferentes vozes que emergem nas duas obras também demonstram que os contextos do Afeganistão e do Brasil tensionaram, de maneira distinta, a narradora-viajante, forçando-a a assumir diferentes identidades.

Diante das análises, foi possível identificar, ainda, que a figura do narratário encontra-se diretamente ligada à identidade predominantemente assumida pelo narrador nas obras. Quando, em *Caderno Afegão*, a narradora se assume como uma mulher ocidental, a tentativa de explicar a cultura afegã parece ser feita tendo em mente um narratário claramente ocidental. O narratário parece compartilhar dos mesmos valores da narradora e prezar pelo direito à igualdade, liberdade e o respeito à vida, elementos muitas vezes negados pelas tradições

afegãs. É preciso reconhecer, aqui, que o conceito de ocidental também se expande para abrigar todo aquele que não se reconhece como parte da cultura afegã. Por outro lado, em *Vai, Brasil*, quando se assume como uma narradora portuguesa-europeia, o narratário parece assumir a forma de um leitor português-europeu, para quem a narradora traduz e contextualiza fatos e dados da cultura brasileira. Essas distintas figuras dos narratário também nos revelam as distâncias assumidas pelas narradoras nas duas obras. Se em *Vai, Brasil* a narradora fala a um narratário que se encontra a um oceano de distância do Brasil, ligado ao país pela língua e pelas relações históricas compartilhadas, em *Caderno Afegão* a voz se dirige a um narratário que se encontra do outro lado do mundo, que adota práticas culturais que ela considera muitos séculos à frente da realidade descrita no Afeganistão.

As narrativas de viagem devem ser lidas e interpretadas a partir do contexto na qual circulam. Por serem relatos de viagem não ficcionais, espera-se que *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil* relatem experiências reais vividas pela autora, ou seja, as obras devem estar comprometidas com a referencialidade, a autenticidade e a dimensão ética no tratamento das personagens. As relações entre os países e a maneira como o viajante experimenta a outra cultura é determinante, por isso, as entrevistas com Alexandra Lucas Coelho também foram importantes para compreendermos de que modo ela enxergou os encontros com o Brasil e com o Afeganistão. Isso significa dizer que não é possível, como recomendam os estudos teóricos literários sobre narrativas ficcionais, trabalhar as narradoras de Alexandra Lucas Coelho como entidades apenas do discurso. É inevitável reconhecer que a identidade da narradora não ficcional se encontra amparada em aspectos específicos da ecceidade da autora. Em outras palavras, tanto a narradora quanto as personagens possuem um grau de vinculação maior com os sujeitos “de carne e osso”, que inspiraram a narrativa escrita. De todo modo, ainda que a validação de autenticidade das obras não ficcionais seja uma questão relevante, talvez seja importante compreender a complexidade dos discursos que o autor constrói sobre si mesmo e sobre o mundo. Portanto, como toda narrativa autobiográfica não ficcional, as narrativas de viagem analisadas, neste trabalho, reproduzem a maneira como Alexandra Lucas Coelho se enxerga nos países, como ela categoriza e assimila as pessoas, lugares, experiências e culturas. É possível dizer, desse modo, que *Caderno Afegão* e *Vai, Brasil* trazem “verdades provisórias” que Alexandra Lucas Coelho construiu sobre si mesma e sobre as outras culturas. Outro autor-narrador certamente construiria outras imagens e “verdades” sobre as culturas afegã e brasileira, referenciadas na sua própria experiência de viagem.

Por último, o motivo pelo qual o relato de viagens resiste, ainda hoje, como um gênero paradigmático é algo a ser pensado. Uma possibilidade seria o fato de os relatos em trânsito serem construídos a partir do olhar único de um viajante, que interpreta a outra cultura à luz de seus próprios valores, do seu tempo, da sua cultura e das experiências que ele traz consigo. Assim, tonam-se infinitas as possibilidades de construção desse “outro lugar” discursivo e, portanto, as possibilidades de representação de determinado país ou cultura. O inconsciente seria, para Octavio Ianni (2000), uma viagem a essa terra estranha onde tentamos localizar partes, antes desconhecidas, de nós mesmos. Portanto, o relato de viagens pode ser pensado, também, como um registro desse encontro do viajante com sua própria cultura, sua própria identidade. Nessa experiência de dupla estraneidade, que faz o viajante se sentir um estranho fora de casa e, ao mesmo tempo, um estranho dentro de si mesmo, o relato de viagens se coloca como um “novo mundo”, uma morada provisória, na qual o narrador-viajante busca se reestabelecer em um universo de incertezas. A viagem também se aproxima da arte, pois ambas exigem um deslocamento de olhar que nos faz experimentar e redescobrir o mundo a partir de novos conceitos. A narrativa de viagens seria, então, esse espaço de deslocamento, no qual a “palavra morta”, escrita, nos transporta em direção ao desconhecido e nos desperta para a vida. Além disso, a viagem, as narrativas e o percurso natural da vida também são travessias, prescindem de um processo expansivo – da evolução de acontecimentos e da resolução dos problemas que surgem ao longo do caminho. Assim, o relato de viagens pode ser pensado como um registro desse percurso evolutivo do ser humano, que na busca pelo outro, acaba por encontrar a si mesmo.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética de Sophia de Mello Breyner*. Rio de Janeiro: Editora Tinta-da-China Brasil, 2018.

ARRIGUCCI JR., Davi. “Braga de novo por aqui” e “Fragmentos sobre a crônica”. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-50.

AUER, Peter; VON-ESSEN, Gesa; FRICK, Werner. *Author and Narrator Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*, 2015.

BARTHES, R. *Introdução à análise estrutural das narrativas*. In: BARTHES, R. [et. al.] *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 19-62, 2008.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Martins Fonte, 2004.

_____. *Roland Barthes by Roland Barthes*. London and Basingstoke: The Macmillan Press LTDA, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. *The flowers of evil*. New York: Oxford University Press, 1993.

BENJAMIN, Walter. *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BIRKE, Dorothee; KÖPPE, Tilmann. *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin, Munich, Boston: Publications of the School of Language & Literature Freiburg Institute for Advanced Studies, 2015.

BOSCO, Francisco. *Prefácio da obra Vai, Brasil*, Editora Tinta da China, 2015.

BRENNER, Peter J. *Does Travelling Matter? The Impact of Travel Literature on European Culture*. In: *El viaje y la percepción del otroviajeros por la Península Ibérica y sus descripciones*, 2011, Madrid: Iberoamericana Frankfurt am Main. Tradução de Anja Baldauf. Disponível em: [BIA_141_011_022.pdf \(spk-berlin.de\)](#). Acesso em 6 de maio de 2022.

BRUM, Eliane. *A casa de velhos*. In: BRUM, Eliane. *O olho da rua*. São Paulo: Globo, 2013. p. 84-131.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El Rei D. Manuel, Dominus: São Paulo, 1963. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/>, acesso em 29/04/2022.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, Desiguales y Desconectados: mapa de la Interculturalidad*. Barcelona, Editora Gedisa, 2004.

_____. *O Mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Vida ao rés do chão*. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23-29

CARVALHAL, Tania Franco. *México de Erico Veríssimo: um olhar 'latino' do mundo*. In: *Muito Além do Tempo e o Vento*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

CLIFFORD, James. *Routes Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

COELHO, Alexandra Lucas. *Cinco voltas na Bahia e um beijo para Caetano Veloso*. Editora Bazar do Tempo, 2019.

_____. *Vai Brasil*, Editora Tinta da China, 2015.

_____. *Caderno Afegão*, Editora Tinta da China, 2009.

CURRIE, Gregory. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. New York: Oxford University Press Inc, 2010.

CURTIS, Barry; PAJACZKOWSKA, Claire. 'Getting there': travel, time and narrative. In: *Travellers' Tales Narratives of home and displacement*. Routledge Editor, London, 1994.

DE MAN; Paul. *Autobiography as De-Facement*. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

DYER, Richard. *The Role of Stereotypes*, in Paul Marris and Sue Thornham: *Media Studies: A Reader*, 2nd Edition, Edinburgh University Press, 1999.

FRANÇA, Vera; SIMÕES, Paula. *Interação*. In: Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (GRIS): trajetória, conceitos e pesquisa em comunicação / Organização Vera Veiga França, Bruno Guimarães Martins, André Melo Mendes. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - PPGCom - UFMG, 2014.

FRANCA, Vera. *Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. Mead*. In: PRIMO, Alex; OLIVEIRA, A. C.; NASCIMENTO, G.; RONSINI, V. M. (Orgs.). *Comunicação e Interações*. Porto Alegre: Sulina, 2008, v. 1, p. 71-91

GENETTE, Geràrd. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

_____. *Fronteiras da narrativa* In: BARTHES, R. [et. al.] *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 265-284, 1972.

GOFFMAN, Ervin. *Rituais de Interação: ensaios sobre o comportamento face e face*, Petrópolis, Editora Vozes, 2011.

HART, Jack. *Story Craft: The complete guide to Writing Narrative Non Fiction*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011.

HEYNE, Eric. *Toward a theory of literary nonfiction*. In: *Modern Fiction Studies* Vol. 33, No. 3, SPECIAL ISSUE: NARRATIVE THEORY, p. 479-490, *Baltimore: The Johns Hopkins University Press*, 1987.

HOHLFELDT, Antonio. *Erico Veríssimo viajante: entre o permanente e o passageiro*. In: *Muito Além do Tempo e o Vento*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

HOMERO. *Ilíada e Odisseia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

IANNI, O. *A metáfora da viagem*. In: _____. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.11-31.

KAUFFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KOHAN, Silvia Adela. *Las estrategias del narrador*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

LEJEUNNE; Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMg, 2008.

LIMA. Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1993.

LOPES, Ana Cristina M. REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*. Editora Dom Quixote, Lisboa, 1992.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 1988.

MARQUES. Carlos Vaz. *Prefácio da obra Caderno Afegão*, Editora Tinta da China, 2009.

MARTINEZ. Monica. *Narrativas de viagem: escritos autorais que transcendem o tempo e o espaço*. Intercom, São Paulo, 2012. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/interc/a/cwHQRWzSNdpzLmrtj3dJB4K/abstract/?lang=pt>.

Acesso em 10 out. 2021.

MEAD, George. *Mind, Self and Society: from the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

MEYER, Erin. *The Cultural Map: decoding how people think, lead, and get things done across cultures*. New York: Public Affairs, 2015.

MINH-H. Trinh T. *Other than myself/my other self*. In: *Travellers' Tales Narratives of home and displacement*. London: Routledge Editor, 1994.

MODERNELL, Renato. *Em trânsito: um estudo sobre narrativas de viagem*, 2009. In:
<https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25131>

MOTTA, Luiz Gonzaga. *A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística*. In: LAGO, C.; BENETTI, M. Metodologia de pesquisa em jornalismo. Petrópolis: Vozes, 2007. p.143-167 <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf> (Links para um site externo.). Acesso em 16 nov. 2021.

MYRRHA, Leticia. *Ichi go Ichi e: crônicas de uma brasileira no Japão*. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLON, Michel. ROUDINESCO, Elizabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

POLO, Marco. *As Viagens de Marco Polo*. Biblioteca Fruto Real, 1970.

RANCIÈRE, Jacques. *Discovering new worlds: politics of travel and metaphors of space*. In: *Travellers' Tales Narratives of home and displacement*. London: Routledge Editor, 2005.

_____. *O fio perdido do romance*. In: RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017. p. 15-77.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como o Outro*. Tradução Lucy Moreira Cesar. Papyrus Editora, 1991.

_____. *Rèflexion faite: Autobiographie Intellectuelle*. Paris: Edition Esprit, 1995.

RIVERA, Tania. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

RODRIGUES, Sara Viola. *Uma nova viagem com o gato preto*. In: *Muito Além do Tempo e o Vento*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

THEODORO DA SILVA, Janice. *Descobrimientos e Colonização*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

SERELLE, Marcio. *Jornalismo e guinada subjetiva*. Estudos em Jornalismo e Mídia - Ano VI - n. 2 pp. 33 - 44 jul./dez. 2009.

SHKLOVSKY, Viktor. *Art as Technique*. In: *Theory of Prose*, 1917.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III*. Madrid: Biblioteca de Ensayo Siruela, 2006.

SOUZA, Candice Vidal. *Repórter e Reportagens no Jornalismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THEODORO, Janice. *Descobrimientos e Colonização*. Editora Ática, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

WAGNER, Roy *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WALSH, Rodolfo. *Entrevista a Ricardo Piglia*. In: WALSH, Rodolfo. *Essa mulher*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 233-247.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

5.1. Artigos jornalísticos

COELHO, Alexandra Lucas. *Afeganistão: Como os soldados portugueses viveram no sul*, *Jornal O Público*, Lisboa, 16 de junho de 2008. Disponível em:

https://www.publico.pt/2008/06/16/jornal/afeganistao-como-os-soldados-portugueses-viveram-no-sul-265183?ref=pesquisa&cx=page_content&ref=pesquisa&cx=page_content

_____. *Afeganistão: Nascer e morrer em Kandahar*, Jornal O Público, Lisboa, 13 de julho de 2008. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/07/13/jornal/afeganistao-nascer-e-morrer-em-kandahar-268585>

_____. *Herat: A cidade de todas as artes*, Jornal O Público, Lisboa, 20 de julho de 2008. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/07/20/jornal/herat-a-cidade-de-todas-as-artes-269461>

BEZERRA, Wilson Alves. *Escritora portuguesa lança olhar sobre o Brasil contemporâneo*, Jornal Estado de São Paulo, São Paulo, 20 de outubro de 2018. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,escritora-portuguesa-lanca-olhar-sobre-o-brasil-contemporaneo,70002553061#:~:text=Trata%2Dse%20de%20uma%20afirma%C3%A7%C3%A3o,%20mesmo%20com%20M%C3%A9xico%2C%20Afeganist%C3%A3o>

JUNIOR. Itamar Vieira. *Livro faz novas leituras sobre a Bahia, mas não escapa da romantização*, Folha de São Paulo, 4 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/livro-faz-novas-leituras-sobre-a-bahia-mas-nao-escapa-de-romantizacao.shtml>

MORAIS. Camila, *Volta ao mundo para chegar ao Brasil*, El País, São Paulo, 18 de junho de 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/15/cultura/1436985276_682243.html

MONTEIRO. Pedro Meira, MORAIS. Camila, *Volta ao mundo para chegar ao Brasil*, Blog Bazar do Tempo, 26 de julho de 2020. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/alexandra-lucas-coelho-uma-escritora-transatlantica-por-pedro-meira-monteiro/>

NINA, Claudia. *Fragmentos de encontros em “E a Noite Roda”, de Alexandra Lucas Coelho*. O Globo, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2012. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/fragmentos-de-encontros-em-a-noite-roda-de-alexandra-lucas-coelho-465430.html>

ROMANOFF. Ricardo. *Entrevista: Alexandra Lucas Coelho lança novo livro em Porto Alegre*. Matinal Jornalismo, Porto Alegre, 5 de março de 2020. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/literatura/entrevista-alexandra-lucas-coelho/>

RUBIO. Francisco Mouta. *Comer ou ser comido pelo Brasil de Alexandra Lucas Coelho*, Jornal Público, Lisboa, 14 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/14/p3/noticia/comer-comido-brasil-alexandra-lucas-coelho-1933785>

SILVESTRE. Osvaldo Manuel. *Entre fedor e perfume*. Jornal Público, Lisboa, 2 de outubro de 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/14/p3/noticia/comer-comido-brasil-alexandra-lucas-coelho-1933785>

5.2. Entrevistas no Youtube

COELHO, Alexandra Lucas. *Entrevista a Alexandra Lucas Coelho*. Entrevista concedida a FNAC Portugal, junho de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXzLw3KPVH4> Acesso em: 23 de junho de 2021.

_____. *Gonçalo M. Tavares e Alexandra Lucas Coelho no FIC 2017, Cascais*. Entrevista concedida ao canal do Youtube Leya Portugal, 16 e setembro de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=8u5a00qr3j0> Acesso em 24 de junho de 2021.