

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE JORNALISMO

BRUNO COBALCHINI MATTOS

O RELATO DE VIAGEM E SEU NARRADOR:

Análise de *Diário de uma Viagem ao Brasil* (1821-1823), de Maria Graham

Porto Alegre

2013

BRUNO COBALCHINI MATTOS

O RELATO DE VIAGEM E SEU NARRADOR:

Análise de *Diário de uma Viagem ao Brasil* (1821-1823), de Maria Graham

Monografia de conclusão de curso apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cassilda Golin Costa

Porto Alegre

2013

The more one travels
The less one knows
The less one really knows
George Harrison

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Universidade Federal do Rio Grande do Sul que, com o apoio dos cidadãos brasileiros, viabilizou os meus estudos de nível superior. Igualmente, gostaria de agradecer à Universidad Autónoma de Madrid e a bolsa de intercâmbio CEAL, que não apenas enriqueceram de maneira inestimável a minha formação como também me ensinaram a importância de viajar – algo que perpassa todo o presente trabalho.

Mas nada disso teria sido possível sem o apoio de meus pais, Juarez e Mirian, que me educaram e me ensinaram desde muito cedo a importância da leitura e da reflexão. Igualmente, agradeço à minha irmã, Tahina, e a Luiza Przybylski pelo esforço contínuo de lidar da melhor maneira possível com meu mau-humor diário, sobretudo neste último semestre.

Também não posso deixar de agradecer a todos os que estiveram comigo ao longo desta caminhada – o André Araujo, o Guilherme Daroit, o João Flores da Cunha e o Rodrigo Ferreira, dentre tantos outros que tornaram a faculdade a experiência mais importante de minha vida. Igualmente, foi incrível a convivência com Antônio Xerxenesky, Diego Amorim, Fernando Silva e Silva, Marcio Telles, Pedro Silveira e Tiago Nobre de Souza durante este período.

Finalmente, um agradecimento especial para a minha orientadora Cida Golin pela ajuda, generosidade e companheirismo demonstrados ao longo da produção deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar o narrador do livro *Diário de Uma Viagem ao Brasil*, da inglesa Maria Graham, problematizando como este organiza em forma narrativa o olhar lançado sobre o Brasil em 1821. Foi feita uma delimitação do gênero do *relato de viagem* conforme entendido por Tzvetan Todorov. Em seguida, estudou-se a metodologia da análise da narrativa a partir das proposições de Walter Benjamin, de teóricos estruturalistas e de Yves Reuter – as ideias deste último foram empregadas na análise. Foram discutidas as observações a respeito do impacto do relato de viagem na constituição de uma noção de “brasileiro”. Também buscou-se esclarecer o contexto histórico e de produção editorial do período de produção. Finalmente, analisou-se fragmentos do livro, particularmente o relato do período de 21 de setembro e 9 de dezembro de 1821. Nos resultados da análise, verificou-se semelhança do olhar da narradora com o olhar do naturalista, bem como a tendência de descrever a paisagem e os nativos a partir de critérios europeus, sem relativizá-los. Além disso, detectou-se a ocorrência de elementos da *representação* encadeados em um *discurso* e a presença extensiva da *função explicativa* ao longo de todo o texto.

Palavras-chave: relato de viagem, análise da narrativa, alteridade, viagem, Maria Graham, olhar estrangeiro

ABSTRACT

This work seeks to study the narrator in the book *Diary of a Voyage to Brazil*, by British author Maria Graham, questioning the way she organizes the narrative form from their perspective upon Brazilian lands in the year of 1821. We described the literary genre of travel narratives as it is understood by Tzvetan Todorov. Then, we studied the methodology of analysis of narrative, as seen by Walter Benjamin, some structuralist theorists and Yves Reuter – the last one whose ideas were used for the analysis. Besides that, we discussed some writings about the influence that travel narratives had on the constitution of “Brazilian” as an idea. We also tried to explain the historical context and the editorial production during the early 1800s. Finally, we analysed some fragments from the book, specifically the diary entries written between September 21st and December 9th, 1821. We found out that the book’s narrator was similar to that of the naturalists that traveled around Brazil at the time, and she also showed a propensity for describing the landscape and the people from the country based on European criteria, without any attempt of relativization. The presence of some *representation* elements in the structure of a *discourse*, as well as the extensive presence of *explanative function* all over the text was also detected.

Key words: travel narrative, analysis of narrative, alterity, travel, Maria Graham, foreign view

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. O Relato de Viagem	13
2.1 A Viagem – Definição do Conceito	14
2.2 O Relato de Viagem – Delimitação do Gênero	15
2.3 Contexto Histórico dos Relatos de Viagem – os Séculos Coloniais	16
2.4 A Dupla Alteridade – Fator Constitutivo do Relato de Viagem	19
2.5 Aproximações Históricas e Narrativas: Relato de Viagem e Jornalismo	20
3. O Narrador e a Narrativa	24
3.1 O Narrador	24
3.1.1 <i>O Narrador</i> , de Walter Benjamin	24
3.1.2 O Narrador sob a ótica da Análise Estrutural da Narrativa	27
3.2 A Análise Estrutural da Narrativa	28
3.2.1 Roland Barthes	29
3.2.2 Tzvetan Todorov	33
3.3 Yves Reuter	37
3.3.1 A Ficção (ou História)	39
3.3.2 A Narração	42
4. Maria Graham: <i>Diário e Uma Viagem ao Brasil</i>	45
4.1 Maria Graham – Uma Breve Biografia	45
4.2 O <i>Diário de Uma Viagem ao Brasil</i>	47
4.3 As Relações entre Brasil e Inglaterra no século 19	48
4.4 O Olhar Estrangeiro na Constituição de uma Identidade Brasileira	51
5. Análise de <i>Diário de uma Viagem ao Brasil</i>	56
5.1 Aspectos Gerais do narrador – Aplicação das Categorias de Yves Reuter	56
5.1.1 Âmbito da História	56
5.1.2 Âmbito da Narração	58

5.2	Descrições Minuciosas – O Olhar de Naturalista	61
5.3	O Olhar de Fora – Classificação da Paisagem a partir de Parâmetros Europeus	64
6.	Considerações Finais	69
	Bibliografia	71

1. INTRODUÇÃO

“O relato de viagem não é, em si mesmo, o ponto de partida, e não somente o ponto de chegada, de uma nova viagem? O próprio Colombo não tinha partido porque tinha lido o relato de Marco Polo?”. Assim indaga Tzvetan Todorov (1996) em *A Conquista da América: A questão do outro*.

É emblemático (e proposital) o fato de abrirmos o presente trabalho com questões postas por um pensador franco-búlgaro em um livro sobre a conquista de determinados territórios da América pela Espanha. A questão de como a Europa vê e viu a América ao longo da história é, afinal, o tema que perpassa como pano de fundo toda a nossa pesquisa. Para ser mais específico, nos interessa a herança de diferentes categorias do pensamento que acabaram por moldar a própria identidade do americano – e, mais precisamente, do brasileiro.

Para buscarmos compreender alguns aspectos deste fenômeno, decidimos abordar o gênero do relato de viagem, assunto ainda longe de ser esgotado dentro do âmbito da não-ficção. Veja-se o exemplo da obra que constitui nosso *corpus*: *Diário de uma Viagem ao Brasil*, da viajante inglesa Maria Graham. A decisão de estudá-lo se deu porque, embora se trate de um texto bastante utilizado como fonte primária em trabalhos historiográficos¹, são raros os estudos de outras áreas do conhecimento a seu respeito.

No entanto, é importante mencionar que esforços consideráveis já foram feitos neste sentido. O próprio livro de Todorov é um exemplo, ainda que se refira a um período distinto daquele que pretendemos estudar aqui (Todorov foca principalmente nos escritos de Cristóvão Colombo e do frade espanhol Frei Bartolomeu de Las Casas, realizados na primeira metade do século XVI, enquanto o *Diário* de Maria Graham foi escrito e publicado somente no início do século XIX). Outro exemplo, de caráter pioneiro e central relevância, é *O Brasil não é longe daqui*, de Flora Süssekind. O ensaio da professora carioca esboça um panorama a partir do estudo de diversos relatos de viagem escritos por estrangeiros que estiveram no Brasil, investigando seu impacto sobre a constituição de uma ideia de “brasilidade” e a manifestação desta ideia nos esforços dos romancistas românticos por criar uma literatura “genuinamente brasileira”.

¹ Para ver uma lista bastante detalhada dos trabalhos acadêmicos, sobretudo a respeito do tema da escravidão, que utilizam *Diário de uma Viagem ao Brasil* como fonte, ver o levantamento minucioso realizado por CERDAN (2003).

Mesmo os estudos sobre não-ficção a respeito do tema não são inéditos – partindo dos preceitos da análise do discurso, Orlandi (1990) escreveu outro bom exemplo de estudos nesta área, no qual se debruça sobre aspectos ideológicos e relações de poder em jogo nos relatos dos viajantes, que acabaram por influenciar (ou mesmo determinar) a maneira como o brasileiro vê-se a si mesmo.

Acreditamos, portanto, que estudar os relatos de viagem é estudar também nossa própria constituição enquanto país. Por isso, buscamos estudar parte do primeiro capítulo de *Diário de uma Viagem ao Brasil* – mais especificamente, as anotações com datas entre 21 de setembro e 9 de dezembro de 1821 – com o objetivo principal de compreender como o seu narrador-viajante (para usar o termo proposto por Süsskind) constrói seu olhar sobre o Brasil, e de que maneira este mesmo narrador estrutura suas descrições, pois partimos do pressuposto de que esta estruturação se dá por meio de categorias historicamente europeias. É um pouco como propõe Sérgio Buarque de Hollanda na abertura de seu *Raízes do Brasil* (2008):

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (p. 31).

Por isso, estudar a constituição deste olhar estrangeiro é também problematizar o narrador do livro na sua relação com a alteridade.

Para tanto, buscamos realizar um levantamento teórico acerca do conceito de viagem, além de uma definição que desse conta de delimitar o gênero textual do relato de viagem. Este levantamento teórico, que constituiu nosso primeiro objetivo específico, pode ser visto no capítulo II: *O Relato de Viagem*, acompanhado de explicações acerca do importante jogo de alteridades que se desenrola na produção e na leitura das obras pertencentes a este gênero. Também neste capítulo está esboçada uma possível aproximação entre o gênero e as raízes do jornalismo.

Como nosso interesse central se dirige à maneira como as informações estão dispostas no texto – em outras palavras, pelo modo como o narrador (e não necessariamente o autor) organiza aquilo que vê – optamos pela metodologia da *análise da narrativa*, que adotamos a partir da

esquemática proposta por Yves Reuter. Nossa intenção ao adotar tal procedimento metodológico é garantir certo nível de objetividade para a análise realizada. Cabe ressaltar, no entanto, que não nos atemos ao texto, partindo por vezes ao comentário do não-texto para compreender as circunstâncias daquilo que está sendo narrado. A transgressão deste limite tênue era previsto pelo próprio Reuter, e nos parece natural no estudo de uma obra que se enquadra em um gênero que é definido por suas condições de produção.

Antes de partirmos para a análise, julgamos importante fazer um breve apanhado histórico desse tipo de análise, resgatando também as ideias de outros pensadores que influenciaram Reuter. Este foi também um de nossos objetivos específicos, e resultou na apresentação de ideias de Walter Benjamin, Tzvetan Todorov e Roland Barthes. Os resultados estão dispostos no capítulo III: *O Narrador e a Narrativa*.

No capítulo IV, intitulado *Maria Graham: Diário de uma viagem ao Brasil*, apresentamos o *corpus*, explicando os critérios utilizados em sua delimitação, além de realizarmos uma breve contextualização histórica e de resgatarmos dados biográficos da autora. Também neste capítulo, introduzimos reflexões de Süsskind e de outros autores acerca da maneira como a visão do narrador-viajante se relaciona com a configuração de uma ideia de “brasilidade”.

Finalmente, no capítulo V – *Análise de Diário de uma Viagem ao Brasil* –, aplicamos as ferramentas teóricas reunidas durante a etapa de pesquisa nos trechos textuais que constituem o *corpus*. Embora cientes das limitações relativas ao tamanho restrito de nosso material de análise, esperamos contribuir para o entendimento geral da importância dos relatos de viagem, com foco na maneira como esse narrador enquadra o “outro” e nas tensões surgidas nas relações de alteridade em que ele toma parte.

2. O RELATO DE VIAGEM

2.1 A Viagem – Definição do Conceito

“O que não é uma Viagem?”² A pergunta em si já revela a amplitude semântica englobada pelo termo. Há, afinal, viagens de todos os tipos: materiais, espirituais, metafísicas.

Por menos que se dê um sentido figurado a este termo – e jamais pudemos deixar de fazê-lo – a viagem coincide com a vida, nem mais nem menos: o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte? (TODOROV, 2006, p.235-236)

Para os fins do presente trabalho, porém, faz-se necessário uma definição mais restrita deste conceito, afastada de seus sentidos mais corriqueiramente verificados na linguagem cotidiana. Em primeiro lugar, deve-se distinguir a viagem tradicional do turismo contemporâneo. No artigo *Viagem e Viajantes: uma literatura de viagens contemporânea*³, Romano (2013, p. 33) evoca Hans Magnus Enzensberger para propor uma diferenciação que nos parece especialmente pertinente para nossos fins.

Para o teórico alemão, a viagem representaria uma modalidade de deslocamento espacial e cognitivo, específica de um determinado período histórico, cuja prática se estendeu desde a Antiguidade até o início do século XIX. Sua motivação seria proveniente, sobretudo, de fins práticos. Estes fins poder-se-iam dividir em três subcategorias: para cumprir razões do Estado (um exemplo seriam os registros de missões diplomáticas da Antiga Pérsia existentes nas paredes do Palácio de Persépolis); religiosas (como a ida de Édipo a Delfos para consultar o oráculo); ou comerciais (sendo um dos casos mais emblemático a jornada descrita no *Livro das Maravilhas*, de Marco Polo).

O turista contemporâneo, por sua vez, seria um produto do período posterior à Segunda Revolução Industrial. As condições que possibilitaram sua existência são decorrentes das conquistas trabalhistas ocorridas neste período, principalmente a partir do fim do século XIX, tais como as férias remuneradas e o descanso de fim-de-semana. Os deslocamentos do turista teriam apenas motivações pessoais, como o lazer, a viagem enquanto aventura e a distinção social. A

² TODOROV, Tzvetan. **A Viagem e seu Relato**. Revista de Letras, São Paulo, v.46, n.1, p.231-244, jan/junho de 2006. (p.231)

³ ROMANO, Luís Antônio Cantori. **Viagem e Viajantes: uma literatura de viagens contemporâneas**. Estação Literária, Londrina, Volume 10B, p 33-48, jan. 2013.

motivação, portanto, seria a principal diferença no que diz respeito ao deslocamento espacial. Mas há também dessemelhanças no âmbito cognitivo, conforme explica Romano:

Enquanto o viajante tenta, diante da obra de arte ou do lugar contemplado, recriar imaginariamente o mundo da tradição em que o objeto está inserido e por isso pode evocar uma infinidade de referências, o turista provoca o deslocamento deste para o seu próprio mundo. (ROMANO, 2013, p.43)

Portanto, daqui por diante, a utilização do termo “viajante” fará referência a estes indivíduos que, como aponta Todorov (2006, p.242) em consonância com Eizensberg: “São soldados conquistadores, mercadores, missionários, isto é, **os representantes de três formas de colonialismo, militar, comercial, espiritual; ou então se colocam a serviço de uma ou outra dessas três categorias**” (grifo nosso).

Consideramos que esta definição caracteriza os autores do relato de viagem, conforme tal gênero é compreendido no contexto deste trabalho.

2.2 O Relato de Viagem – Delimitação do Gênero

Em *Para uma Teoria da Literatura de Viagem*, Fernando Cristóvão (2002) propõe, conforme citado por Romano (2013, p. 38) a seguinte definição para a literatura de viagens, termo que consideramos análogo ao de “relato de viagem”:

Por literatura de viagens, entendemos o subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de caráter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar a viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas. E não só à viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registro: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, arquitetura, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã.

Outra vez a explanação nos parece adequada, mas demasiadamente ampla para nossos fins. Todorov (1999, p.240) oferece uma investigação complementar acerca deste gênero textual, buscando elencar suas principais características. Para ele, há duas condições fundamentais para o relato de viagem como percebido pelo leitor contemporâneo. A primeira delas é a existência de:

uma certa tensão (ou equilíbrio) entre o sujeito observador e o objeto observado. É o que designa, a seu modo, a denominação “relato de viagem”: relato, isto é, narração pessoal e não descrição objetiva, mas também viagem, um marco, portanto, e circunstâncias anteriores ao sujeito. (TODOROV, 1999,p.240)

A esta primeira característica juntar-se ia outra:

Mas há uma segunda característica do gênero que a designação não comporta e que é também muito importante: a localização das experiências contadas pelos relatos no tempo e no espaço. No espaço, o “verdadeiro” relato de viagem, do ponto de vista do leitor atual, narra a descoberta dos *outros*, selvagens de regiões longínquas ou representantes de civilizações não europeias, árabe, hindu, chinesa, etc. (TODOROV, 1999,p.240)

A questão do *outro* nos parece especialmente reveladora, pois, ao mesmo tempo em que é de caráter contra-intuitivo, ressaltando a importância da alteridade neste tipo de construção textual (algo que será novamente explorado a seguir, no item 2.4), ajuda a situar historicamente o gênero do relato de viagem.

Antes de prosseguirmos, porém, é importante fazer a distinção entre o “relato de viagem” – um gênero textual dotado de particularidades sócio-históricas – das narrativas de viagens em geral. A segunda constitui uma categoria mais ampla dentro da qual, acreditamos, também está situado o relato de viagem, mas não apenas ele. É dizer: todo o relato de viagem é uma narrativa de viagem, mas nem toda a narrativa de viagem pertence a esse gênero. Devido às suas múltiplas manifestações, sua categorização não pode ser feita apenas com base em características internas ao texto, visto que suas manifestações não apresentam uma uniformidade textual, como explicita Leite (1996, p.15):

O relato de viagem apresentou-se em sua peculiaridade, ou seja, como um texto capaz de *conter muitos outros, de tudo poder abrigar*. Nos diários havia documentos históricos e literários, em vários gêneros: diários, memórias, testemunhos, entrevistas e, por que não, fragmentos ficcionais, às vezes contestados por outros autores, mas que serviam para dar vigor, emoção e aventura, indispensáveis a qualquer viagem.

Acreditamos, portanto, que sua definição não deve ser feita a partir da utilização (ou não) de determinados recursos formais. Mais do que isso, é necessário que o seu conteúdo seja representativo enquanto produto de uma determinada conjuntura histórica. Todorov (1999, p.

242) aponta que: “Para assegurar a tensão necessária ao relato de viagem, é preciso a posição específica do colonizador: curioso com o outro e seguro de sua própria superioridade”.

Este “outro” constitui-se em oposição ao europeu “civilizado”. O gênero do relato de viagem, portanto, tem uma restrição de autoria: ele apenas constitui-se como tal enquanto há um colonizador (um europeu nascido em algum momento entre os séculos XV e XIX⁴) que fala sobre um colonizado (um não-europeu). Sem essa pré-condição⁵, um texto pode até se configurar enquanto narrativa de viagem – mas não pertencerá ao gênero de “relato de viagem” conforme este é aqui compreendido.

2.3 Contexto Histórico dos Relatos de Viagem – os Séculos Coloniais

Constatamos a importância de fatores externos ao texto (isto é, do contexto sócio-histórico em que o mesmo foi produzido) na configuração do relato de viagem enquanto gênero. Para dar prosseguimento, parece-nos fundamental explicitarmos qual é esse contexto.

Não por acaso, os precursores do relato de viagem do século XIX foram os diários de bordo da época das primeiras viagens empreendidas por europeus com destinos ultramar. Originalmente, sua função era manter o registro das técnicas de navegação, em um trabalho coletivo de acúmulo de informações que visava a uma maior segurança para os que traçassem o mesmo itinerário no futuro. Com o tempo, passaram a ser integradas também informações sobre os locais visitados (LEITE, 1996, p.81). Ao término do século XVIII, rotas de trânsito e comércio entre regiões que um século antes não possuíam qualquer tipo de contato já estavam consolidadas.

O início do século XIX foi marcado pelas ofensivas de Napoleão Bonaparte contra outros países europeus, como explica o historiador inglês Eric Hobsbawm (2005). O imperador francês permaneceria no poder até 1813, quando foi derrubado por uma coalizão entre os maiores poderes militares da Europa à época (uma aliança entre Prússia, Suécia, Rússia, Grã Bretanha, Áustria e alguns estados da atual Alemanha). Em 1815, voltou ao poder, mas foi derrotado novamente na Batalha de Waterloo.

⁴ O período colonial europeu estendeu-se por um período maior do que este na África, durando até a segunda metade do século XX. No entanto, devido à maior circulação de informações e aos avanços científicos existentes à época, os relatos produzidos pelos europeus já assumiam um caráter distinto daqueles verificados anteriormente, e por isso não se caracterizam como pertencentes ao gênero do relato de viagem.

⁵ No item 2.4, veremos que esta condição pode ser desdobrada em dois tipos de alteridade: da leitura e da escritura.

Em meio às campanhas de Napoleão, houve um incidente decisivo para a história brasileira: a transferência da corte portuguesa ao Brasil, que se deu em 1808 e se estendeu aproximadamente até 1820. Foi este episódio que resultou na abertura dos portos no território brasileiro, quebrando o monopólio até então mantido por Portugal. A transferência ocorreu em uma conjuntura marcada pela exigência de Napoleão de que os lusitanos aderissem ao *bloqueio continental* – isto é, que fechassem seus portos para os ingleses, grandes aliados de Portugal, mas adversários da França napoleônica – e o receio do regente D. João de que, caso acatasse a exigência dos franceses, os ingleses rompessem com Portugal e invadissem o Brasil. Com tropas de Napoleão posicionadas na Espanha, apontando a possibilidade de uma invasão de Portugal por parte dos franceses, D. João decidiu transferir a sede da Coroa para a colônia.

Após 1815, a Europa passou por um período sem guerras que perduraria até 1848, quando teve início a Guerra da Criméia. Em 1834, como consequência última da Primeira Revolução Industrial, a Inglaterra aboliu a escravidão em suas colônias – principalmente nas Antilhas, onde ainda havia grandes plantações de cana-de-açúcar com mão-de-obra escrava. Nesse processo, pesaram igualmente questões humanitárias e econômicas: a escravidão era considerada a um só tempo desumana e economicamente ineficaz. Além disso, a economia no período entre 1815-1848 já não dependia da comercialização de homens e açúcar – ao menos não aos olhos dos ingleses.

Apesar da ausência de guerras, as coisas não estavam tranquilas no continente: de acordo com Hobsbawm (p. 159), “nunca na história da Europa e poucas vezes em qualquer outro lugar, o revolucionarismo foi tão endêmico, tão geral, tão capaz de se espalhar por propaganda deliberada como por contágio espontâneo”. De fato, duas ondas de revoltas, nos anos 1820 e 1830, marcaram o início de século no Continente. Essa onda revolucionária

marca a derrota definitiva dos aristocratas pelo poder burguês na Europa Ocidental. A classe governante dos próximos 50 anos seria a “grande burguesia”, de banqueiros, grandes industriais e, às vezes, altos funcionários civis, aceita por uma aristocracia que se apagou ou que concordou em promover políticas primordialmente burguesas (HOBSBAWM, 2005, p.161).

Essa nova perspectiva teria reflexos nas formas de administração dos Estados. Após a independência de todos os estados da América Espanhola (concluída em 1822) e do Brasil (ocorrida no mesmo ano), as relações entre as antigas colônias e os países europeus sofreram

grandes transformações, e a influência política e eventuais tipos de dominação passaram a estar relacionados principalmente com as trocas comerciais. Para o estabelecimento e a manutenção desse tipo de trocas, eram necessários novos tipos de relações. E, para tanto, tornava-se necessário um maior conhecimento das colônias.

Como explica Leite (1996), os governos responsáveis pela realização de viagens, bem como seus eventuais financiadores privados, passassem a ver os relatos como uma justificativa parcial para seus investimentos. Havia, afinal, o entendimento de que certo tipo de conhecimento só poderia ser obtido por meio das viagens, e viajar para escrever passou a fazer sentido.

Esta mudança de percepção (que se deu de maneira gradual), somada à ampliação do público leitor e do mercado editorial europeus, conformou a grande ruptura entre os diários produzidos até o fim do século XVI e os textos escritos em anos posteriores da era colonial – estes últimos constituintes do gênero “relato de viagem”, que comunicavam descobertas científicas, descreviam fatos e transmitiam impressões de lugares, povos e culturas distantes. Os testemunhos pessoais, afinal, assumiam caráter de reportagem, ainda que não necessariamente da maneira como esta é entendida a partir do jornalismo.

Para os fins do presente trabalho, é importante compreendermos também o papel desempenhado pela Inglaterra a partir do início da Idade Moderna. O país viveu um longo processo de ascensão política, tornando-se a potência hegemônica do mundo nos séculos XVIII e XIX (CAMPOS, 1996). Este processo foi acompanhado da expansão de sua frota marítima, o que se reflete no fato de que grande parte dos relatos de viagem escritos até meados do século XIX foram escritos por ingleses.

Com a vinda da Corte para o Brasil e a decorrente abertura dos portos brasileiros, em 1808, a influência da Inglaterra sobre o Brasil tornou-se também muito intensa - para se ter uma ideia, em 1812, o Brasil absorvia quatro quintos das exportações inglesas para a América Latina (CAMPOS, 1996). Em 1810, a presença britânica consolidou-se com a assinatura de tratados entre o regente D. João, de Portugal, e o diplomata inglês Lord Strangford, ratificando as vantagens obtidas pelos ingleses desde a chegada da Corte às terras brasileiras dois anos antes. No capítulo 4, estudaremos as relações entre Brasil e Inglaterra de maneira mais detalhada.

2.4 A Dupla Alteridade – Fator Constitutivo do Relato de Viagem

Para que possa ser enquadrado no gênero de relato de viagem, um texto deve atender a uma série de condições históricas de produção. Gostaríamos de nos aprofundar em um destes aspectos. Já sabemos que as narrativas pertencentes a este gênero textual foram escritas após o período das grandes navegações, que propiciou o estabelecimento de colônias europeias nos demais continentes do globo, notadamente na América do Sul e na África.

Além disso, é importante frisar que o gênero entrou em decadência (em um sentido de diminuição de obras produzidas) após a independência de parte dessas colônias. Mas esse processo perdurou por mais algumas décadas após a libertação destes países. Os europeus da época, afinal, ainda eram oriundos de um contexto ideológico colonialista, e isso continuou a se refletir em suas visões de mundo e em suas metodologias de trabalho. O olhar para os nativos continuou a ser vertical, de cima para baixo.

A respeito disso, consideramos pertinentes as observações de Leite (1996, p.94). A antropóloga aponta que as Ciências Sociais só seriam institucionalizadas enquanto campo específico do conhecimento no fim do século XIX. Por isso, os viajantes não dominavam ferramentas teóricas que, mais tarde, viriam a ser consideradas fundamentais na interpretação de outras culturas. Ainda assim, alguns parâmetros de análise já estavam sendo fixados, predominando aquele que diz respeito ao **grau de desenvolvimento tecnológico** de cada cultura, vistos sob um viés positivista como estágios distintos pertencentes a um processo unívoco. Esse mesmo critério forneceu o principal suporte pra a Teoria Evolucionista, conforme foi aplicada nas Ciências Humanas, e se baseava em noções explícitas de superioridade e inferioridade.

Segundo Todorov, é por meio desses critérios que os autores dos relatos de viagem viam-se a si mesmos (e aos seus países): como oriundos de um estágio evolutivo “posterior” e “mais avançado”, muito embora essa leitura do mundo pudesse ocorrer apenas de forma ideológica. A essa percepção de alteridade por parte do colonizador (que relata) em relação ao “outro” (o relatado), perceptível no texto, daremos a designação de “alteridade da escritura”.

Mas Todorov (2006) aponta também a existência uma segunda alteridade, que se explicitaria no momento da leitura desses relatos, e que não abordaremos em maior profundidade no presente trabalho por julgarmos que sua análise cabe à área dos estudos de recepção e, conseqüentemente, foge de nosso propósito. De qualquer forma, é importante apresentá-la, uma

vez que sua ocorrência é fator definidor do gênero de relato de viagem. Sobre ela, o pensador franco-búlgaro aponta que:

nota-se uma diferença entre os livros publicados nas coleções usuais de relatos de viagem e esses textos estritamente contemporâneos. É que falta neles uma distância (não somente nos meios financeiros exigidos pela empreitada) entre o autor da narração e seu leitor. Penso então que, ao lado da primeira relação de alteridade, a existente entre o narrador e o objeto da narração, há uma outra, mais atenuada, é verdade, entre o leitor e o narrador que não devem participar exatamente do mesmo quadro ideológico. A descoberta que o narrador faz do outro, seu objeto, o leitor a repete em miniatura em relação ao próprio narrador; o processo de leitura imita, em certa medida, o conteúdo do relato: é uma viagem no livro. (TODOROV, 1999, p.241)

Ele aponta também que é essa segunda alteridade (que designaremos como da leitura) que, ao permitir a “viagem no livro”, afasta o leitor europeu contemporâneo do narrador desses relatos. Esse leitor vê o narrador de um determinado relato – e, em decorrência, o seu autor – também como um “outro” distante, alguém pertencente à outra época e imerso em um sistema ideológico que o leitor europeu contemporâneo já julga ter superado.

Portanto, para a definição do gênero de relato de viagem adotada no presente trabalho, a verificação da alteridade da escritura e da leitura é fundamental.

2.5 Aproximações Históricas e Narrativas: Relato de Viagem e Jornalismo

Além do surgimento embrionário das Ciências Humanas, conforme visto no item 2.4, os anos transcorridos entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX também testemunharam o surgimento de novas demandas pela informação (BERNARDO; BONFIGLIOLI, 2011). Leite (1996, p. 97) já chamava atenção para o fato de que, neste período, ainda não havia uma diferenciação teórico-metodológica entre a reportagem e a descrição etnográfica. Por isso, aponta os textos pertencentes ao gênero do relato de viagem como resultantes de um olhar *pré-etnográfico*. Os trabalhos de cunho etnográfico realizados de acordo com uma metodologia própria da antropologia, afinal, não existiriam antes do século XX.

Bernardo e Bonfiglioli (2011) apontam que estes trabalhos, que refletem a pré-história da etnografia, também cumpriam uma função que hoje denominamos de jornalística. A saber: de informar e contextualizar ao público mais amplo os acontecimentos factuais oriundos das explorações. Para esses pesquisadores, isso é um indício de que “o jornalismo também possui na

sua ‘pré-história’ estes mesmos relatos para experimentar a alteridade, cumprindo a função de tornar públicas as realidades culturais oriundas de outros contextos sociais” (p. 510-511).

É preciso, no entanto, relativizar a utilização do termo “pré-história”: o período de emergência dos relatos de viagem, especialmente os séculos XVIII e XIX, é contemporâneo à expansão e consolidação do jornalismo como instituição social. Burke (2003) aponta que panfletos sobre eventos da atualidade já eram comuns no século XVI, enquanto os jornais e revistas começam a ser publicados no período imediatamente posterior a 1600:

Gazetas de notícias impressas, registradas por primeira vez na Alemanha em 1609, ganharam impulso na República Holandesa em princípios do século XVII e no século XVIII já estavam espalhadas pela maior parte da Europa. Os primeiros jornais a serem publicados em inglês e em francês, em 1620, eram impressos em Amsterdã, sob os títulos *The Corrant out of Itali, Germany, etc.* e *Courant d’Italie, Aemaigne etc.* [Atualidades da Itália, Alemanha, etc.]. O novo gênero foi um sucesso imediato (...). (p. 152)

Burke aponta também que, no mesmo período, os relatos de viagem já eram vistos como um produto de fácil comercialização. Ao falar sobre o mercado editorial que surgia com força, primeiramente em Veneza durante o século XVI e, nos cem anos seguintes, em Amsterdã, alega que “mapas e relatos de viagem constituíam parte importante do repertório dos impressores”. Ele chega a citar alguns impressores especializados na venda de relatos de viagem.

É importante observar também que, acompanhando a emergência do mercado editorial europeu, começavam a surgir os primeiros escritores profissionais. Assim, não é um exagero especular que havia interesses também financeiros por trás da produção de tais relatos – e também de seu consumo, pois, como o próprio Burke aponta (p. 141), “as rotas de comércio eram rotas de papel e os fluxos de comércio dependiam de fluxos de informações”.

Portanto, acreditamos que abordar o gênero do relato de viagem como uma das possibilidades textuais que emergiram paralelamente ao jornalismo e em diálogo com este, é mais adequado do que ver estes textos como antecedentes ao jornalismo. Não nos parece correta a interpretação de que os dois gêneros integrassem uma mesma cronologia evolutiva de progressão unilinear.

Para ampliar a compreensão da relação do gênero com o jornalismo, acreditamos que seja importante remeter diretamente a um dos trechos de Leite que foram utilizados para embasar esta preposição:

Certo da relevância de suas novas experiências e seguro quanto à sua capacidade editorial em seu país, o viajante se preocupava com uma elaboração criteriosa de seu diário, visando ao reconhecimento do público. **Suprimia algumas observações, fazendo seleção dos assuntos; revisava os textos confrontando os seus dados com os de outros viajantes; dava tratamento e criava enredo a partir dos dados brutos.** Através da sequência cronológica, organizava os fatos, os trajetos e os subtemas de maior interesse, criando o “fio de amarração” na obra. **Uma forma bem elaborada de diário garantia-lhe maior acesso ao público e, mais que isto, conferia-lhe credibilidade. O aspecto de reportagem e o frescor das informações serviam sempre para “convencer o leitor”.** (LEITE, 1996, p.83)

Nesta explanação, constatamos a ocorrência nos relatos de viagem de alguns valores-notícia (TRAQUINA, 2002) próprios à prática contemporânea do jornalismo: a relevância, a novidade, a notabilidade. Além disso, o gênero possui diversos pontos de contato com as proposições de Carlos Eduardo Franciscato (2005) acerca do jornalismo. O autor ressalta algumas características que “perpassam a maioria das formas sócio-históricas da constituição do jornalismo” (p.166). Destas, destacamos uma que é comum a todos os textos que compõem o gênero do relato de viagem: **“adotar como pressuposto a existência de uma ideia de verdade do real”**. Verifica-se, também, o esforço por uma reconstrução verossímil da realidade, calcada na fidelidade ao real (no capítulo 3, veremos que esta reconstrução é limitada por características próprias à estruturação do texto).

Por vezes, os autores dos relatos de viagem chegam mesmo a adotar alguns daqueles que Tuchman (1993) aponta como sendo os “procedimentos estratégicos” para que o jornalista persiga a objetividade (p.79), tais como a **“estruturação da informação numa sequência apropriada”** (conforme visto acima na citação de Leite, devido à organização dos fatos cronologicamente) e a **“apresentação de provas auxiliares”** (obtida por meio da confrontação de informações com os relatos de outros viajantes). Apesar disso, no entanto, os relatos de viagem diferenciam-se do campo jornalístico contemporâneo por ignorarem um valor crucial deste último: afastam-se das estratégias de perseguição da objetividade, definidas pela socióloga como uma prática ritual característica desta profissão.

A utilização de tais recursos estratégicos nos relatos de viagem se dá de forma acidental, tratando-se de um procedimento incompleto. Sua utilização não está ligada àquela verificada no campo do jornalismo, pois não há um interesse consciente de afirmação social de um campo profissional, ao menos não da mesma forma como se verifica com o jornalismo. No caso de

Maria Graham (que será estudado no presente trabalho, nos capítulos 3 e 4), inclusive, há uma renúncia explícita da autora em relação à objetividade logo nos primeiros parágrafos do prefácio.

A autora não tem pretensões à perfeita imparcialidade, pois nem sempre esta significa virtude. Mas, sabendo que nenhum bem humano pode ser alcançado sem certa dose de mal, espera ter sempre encarado as questões pelos dois lados, ainda que isto lhe tenha custado bastante esforço na composição (GRAHAM, 1990, p.19).

No presente trabalho, os relatos de viagem não serão abordados como um produto jornalístico, mas como um gênero textual que, junto a outros, desenvolve-se em paralelo à consolidação do jornalismo como instituição social.

3. O NARRADOR E A NARRATIVA

No capítulo anterior, estudamos a definição dos conceitos fundamentais que serão empregados ao longo de nosso estudo. Para prosseguirmos com o nosso levantamento teórico, debateremos agora a metodologia de análise que utilizaremos – a saber, a análise da narrativa –, bem como as principais ferramentas utilizadas em seu procedimento. Também discutiremos ideias de alguns autores de grande relevância para o assunto, embora nem todos sejam empregados na análise do capítulo final.

3.1 O Narrador

3.1.1 *O Narrador*, de Walter Benjamin

Para situarmos a importância do narrador em um relato, partiremos inicialmente do artigo *O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov*, do filósofo alemão Walter Benjamin. Antes de começarmos, no entanto, é importante fazermos uma observação quanto às diferentes ocorrências do termo “narrador” na bibliografia trabalhada. No caso do artigo de Benjamin, trata-se de uma tradução do alemão “*erzähler*” – que, no contexto deste trabalho, poderia talvez ser melhor expresso pela palavra portuguesa “contador”. O termo empregado pelo filósofo alemão representa o contador de histórias tradicional, pré-moderno, em oposição àquele narrador que apareceria nos romances burgueses de sua época. Como comenta Maria Rita Kehl (2009), é um ensaio cujo

pano de fundo não-declarado são as drásticas mudanças na temporalidade causadas pela predominância da técnica não apenas sobre outras formas de relação com a natureza, mas acima de tudo das relações entre os homens. A velocidade com que as inovações tecnológicas afetam a relação dos homens com o tempo é analisada por Benjamin tomando como paradigma o impacto das novas tecnologias da morte introduzidas no mundo industrializado a partir da Primeira Guerra Mundial. (p.153)

O conceito de “narrador” aqui empregado, portanto, parece ser mais aplicável ao agente do ato que Todorov, anos mais tarde, classificaria como *narração*, em oposição ao agente do ato de *representação* (ver capítulo 3.2.1) – categoria esta na qual poder-se-ia enquadrar o narrador dos romances aos quais Benjamin se refere. De qualquer maneira, é importante ter em mente que os modelos propostos por cada um dos estudiosos não são totalmente compatíveis.

Desde o início de seu ensaio, Benjamin traz à tona sua proposição de que a arte de narrar, à sua época, encontrava-se em plena decadência (BENJAMIN, 1985, p.197). Para ele, as pessoas capazes de narrar tornavam-se escassas, e o pedido de que alguém narrasse um evento gerava um embaraço coletivo. Kehl (1999) explica que esse fenômeno, que classifica como uma “nova forma de miséria”, seria decorrente do “monstruoso desenvolvimento da técnica” após a Primeira Guerra Mundial. A respeito disso, Benjamin postula que é como se estivéssemos perdendo o contato com algo que, até então, parecia uma habilidade segura e inalienável da humanidade: a faculdade de intercambiar experiências.

Para compreendermos essa proposição, é necessário investigarmos antes o que o filósofo entende pela arte de narrar. Para ele:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos que se interpenetram de duas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja muito tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (p.198-199)

Há, portanto, uma relação direta do narrador conforme a sua concepção e a tradição oral. Tanto é que sua proposta de divisão deste em dois grupos provém do sistema corporativo medieval, onde a oralidade era o meio principal de transmissão de experiências, e cada um deles encontra seu correspondente em um grupo social deste período. O saber das terras distantes seria incorporado pelos imigrantes, que o traziam consigo desde suas terras de origem, e os saberes (locais) do passado seriam dominados pelos trabalhadores sedentários.

Nesta abordagem, há um entendimento de que as narrativas têm, ainda que de forma latente, uma dimensão utilitária, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida. Elas se opoiam à temporalidade veloz e à sobrecarga de solicitações que recaem sobre a consciência, como contextualiza Kehl (1999). Eram, portanto, características dos tempos pré-industriais, quando a experiência era tecida em um tempo lento, quando o próprio sentido de praticidade era outro. Kehl aponta que mesmo os saberes não-científicos desempenhavam funções relevantes:

O narrador pré-moderno não é exatamente um autor; é o portador de um saber que circula na coletividade a que pertence. Através das narrativas, as gerações presentes legam saberes às gerações seguintes; tal saber, acrescido das representações imaginárias do passado – aparentemente inúteis, do ponto de vista prático – tem o poder de adicionar valor e encanto à vida. (p. 162)

O narrador seria, portanto, “um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985, p. 200). Dar conselhos, por sua vez, não seria o equivalente a responder a uma pergunta, mas sim “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (p. 200), e também aí se reflete a concepção de Benjamin quanto à utilidade da narrativa: para obter essa sugestão, é necessário que o indivíduo saiba narrar a própria história. Daí as conseqüências negativas de uma suposta decadência da arte de narrar, que é associada a um processo de extinção da “sabedoria” – isto é, do conselho tecido na substância viva.

Para explicar a decadência da arte narrativa, o filósofo contrapõe esta ao formato do romance conforme este aflorara no período de ascensão social burguesa. O romance se diferenciaria de todas as demais formas de prosa – como contos de fadas, lendas e novelas – e, sobretudo, da narrativa, por sua desconexão com a tradição oral, a qual ele nem precede nem alimenta. O narrador tira aquilo que conta de sua própria vivência, ou daquela relatada a ele pelos outros, e ao contá-la incorpora-a à experiência de seus ouvintes; o romancista, pelo contrário, segrega-se (p. 201).

Benjamin acredita que, à época de seu escrito, havia um crescente interesse pelos textos centrados na exposição de informações pontuais, em detrimento da sabedoria contida na narrativa. Ele aponta que “o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos” (p. 202-203). Haveria um caráter negativo em tal preferência: o saber, mesmo quando não controlável pela experiência, disporia de uma autoridade válida. Já a experiência aspiraria a uma verificação imediata, e nada mais.

Prosseguindo nesta oposição, verifica que, no romance, “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar as explicações” (p.203). É importante ressaltar, porém, de que essas “informações” não se tratam necessariamente de fatos relacionados ao mundo externo ao texto – ele mesmo, afinal, chamara a atenção para o fato de que, nas narrativas, predominam os conselhos, as dicas de utilidade prática. Parece-nos que ele se refere antes a estruturas que possuem um mínimo de

lacunas, recheadas de dados pontuais que trabalham em prol de um detalhamento proposital e minucioso. Sua predominância seria negativa, pois:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (p. 204).

O filósofo parece referir-se aqui a experiências temporais distintas, opondo as narrativas de um período artesanal ao tempo acelerado do capitalismo industrial.

Essa força da narrativa é o que justifica que seu destinatário possa questionar-se: “o que aconteceu depois?”, enquanto, no romance, seria impossível dar um passo adiante após a página final. A narrativa, portanto, seria passível de ser incorporada à experiência, enquanto o romance se encerraria sobre si mesmo, meramente convidando “o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (p.213) – isto é, a vida descrita no próprio romance.

As consequências das transformações apontadas por Benjamin são perceptíveis até hoje. Kehl (2009) aponta que filósofos contemporâneos, como Jean-François Lyotard, estabelecem uma relação entre o fim das grandes narrativas e a hegemonia de saberes que se liga às atuais exigências da eficácia da técnica. Embora, para a autora, tal processo só encontre seu ápice na pós-modernidade, sua emergência se dá à época de Benjamin, quando as narrativas já passavam a perder o seu valor enquanto meios de legitimação do saber. Essa desconfiança verificada em relação às grandes narrativas verificar-se-ia em relação a todos os procedimentos de transmissão de saber, sendo desencadeada quando

A pretensão da ciência de recobrir todo o campo do saber revela-se vã; a ciência não é o Conhecimento, é apenas um subconjunto dele que exclui, por exemplo, “o saber-viver, o saber-fazer, o saber-escutar, etc. esses saberes remetem ao que Walter Benjamin chama de experiência, cuja transmissão depende de formas narrativas. (2009, p.158)

3.1.2 O Narrador sob a ótica da Análise Estrutural da Narrativa

Ainda que nos pareça de relevância central, não será ao conceito proposto por Walter Benjamin que iremos nos referir, daqui em diante, quando evocarmos a figura do “narrador”. A definição que nos parece mais adequada ao contexto deste trabalho é aquela proposta por Todorov (1971):

“O narrador é o sujeito desta enunciação que representa um livro. Todos os processos de que temos tratado nesta parte nos trazem de volta a este sujeito. É ele que dispõe certas descrições antes das outras, embora estas a precedam no tempo da história. É ele que nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena. É ele, enfim, que escolhe relatar-nos tal peripécia através do diálogo de dois personagens ou mesmo por uma descrição “objetiva”. (p.245)

Roland Barthes também faz observações preciosas para a determinação da figura do narrador (1971). Ele ressalta o fato de que o narrador é, como os personagens que aparecem em uma narrativa, um “ser de papel”, que não pode ser confundido em nada com o seu autor. Os signos do narrador seriam, afinal, imanentes à narrativa, e

por conseguinte, perfeitamente acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir que o próprio autor (quer se mostre, se esconda ou se apague) disponha de “signos” com os quais salpicaria sua obra, é necessário supor entre a “pessoa” e sua linguagem uma relação sinalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não se pode resolver: *quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida), e *quem escreve* não é *quem é*. (p. 48-49)

Não seria correto, portanto, buscar dados concretos sobre o autor a partir de uma análise do narrador (e aqui estamos aceitando a acepção de Todorov e as observações de Barthes). Esta distinção é fundamental no contexto do presente trabalho. Para compreendermos de que maneira o narrador se insere na narrativa (e como atua sobre ela), partiremos para uma análise mais detalhada dos estudos destes dois teóricos, cruciais na constituição de uma metodologia de análise estrutural da narrativa.

3.2 A Análise Estrutural da Narrativa

A Análise da Narrativa é um conjunto de procedimentos teórico-metodológicos que será utilizado como referência para o estudo realizado no capítulo 5, cuja realização constitui o objetivo principal do presente trabalho. Para uma melhor apreciação de seus principais aspectos e categorias, elencaremos a seguir dois de seus principais teóricos (ambos vinculados à escola estruturalista), bem como suas proposições.

Antes de prosseguirmos, porém, cabe abordarmos uma definição do que seria a Análise Estrutural da Narrativa. Conforme um dos teóricos que abordaremos abaixo, Tzvetan Todorov, propõe em seu breve artigo *Análise Estrutural da Narrativa* (2003), ela:

Não se satisfaz com uma pura descrição da obra, nem com sua interpretação em termos psicológicos ou sociológicos, ou mesmo filosóficos. Em outros termos, a análise estrutural da narrativa coincide (em grandes linhas) com a teoria da literatura, com a poética. Seu objeto é o discurso literário mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do que a literatura real. (p.80-81).

Ainda de acordo com ele, seria possível opor duas atitudes diante da literatura: uma teórica, a outra descritiva. A análise estrutural, portanto, diferenciar-se-á sempre por seu caráter essencialmente teórico, e não descritivo. Ou seja, os estudos a ela vinculados nunca terão como objetivo proceder à descrição de uma obra completa, pois esta “será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis” (p.80). O verdadeiro objetivo da análise estrutural, portanto, é o conhecimento dessa estrutura – termo que assume, neste contexto, um sentido lógico, e não espacial.

3.2.1 Roland Barthes

Roland Barthes foi um dos pioneiros, e também um dos principais nomes da análise estrutural da narrativa. A partir de uma análise minuciosa de seu texto *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, publicado originalmente em 1966, pretendemos extrair algumas definições conceituais e metodológicas que serão úteis no contexto da presente pesquisa.

Barthes (1971) chama a atenção, em primeiro lugar, para a extensa variedade de gêneros narrativos em diferentes lugares e tempos, como se todos os assuntos e matérias fossem bons para serem confiados à narrativa. Sua definição de narrativa alude a um discurso que pode ser sustentado pela linguagem articulada (oral ou escrita), pela imagem (seja ela móvel ou fixa), pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias. Ela perpassa o mito, a lenda, a fábula, o conto, a novela, a epopéia, a historiografia, o drama e a tragédia, bem como a pantomima, a comédia e mesmo a pintura, os vitrais, o cinema e as histórias em quadrinhos. De sua universalidade, poder-se-ia deduzir sua insignificância, mas o autor é oposto a esta ideia. Para ele, é importante que se busque um modelo comum que possa ser verificado nas várias

manifestações da narrativa, em uma tentativa de compreender “a língua” que dá origem a essas diversas “falas”.

Seus esforços para a construção metodológica de uma análise estrutural da narrativa partirá do empréstimo de um conceito da linguística o qual ele considera decisivo: o *nível de descrição*, conforme concebido por J. K. Halliday. Para ele, este conceito é uma demonstração de que a linguística teria se dado conta “do que é essencial em todo sistema de significação, a saber, sua organização” (p. 25). Infere-se, portanto, que a narrativa não é meramente uma soma de proposições, e procede-se à classificação do vasto número de elementos que entram na composição de uma narrativa.

Barthes evoca uma distinção de dois grandes níveis proposta por Tzvetan Todorov que, segundo o filósofo francês, as havia retomado dos Formalistas russos. Trata-se da proposta de trabalhar sobre dois grandes níveis, que também teriam suas próprias subdivisões. O primeiro deles seria a *história* (o argumento), que compreenderia a lógica das ações e a sintaxe dos personagens; o outro, o *discurso*⁶, referente aos tempos, os aspectos e os modos da narrativa (todas essas noções serão melhor trabalhadas a seguir, no subcapítulo 3.2.2). A soma destes dois níveis constituiria a narrativa.

A narrativa, por sua vez, seria composta apenas de funções. Nela, ainda que em graus diversos, tudo significa. Não se trata de uma questão artística (da parte do narrador), mas estrutural. No discurso, tudo o que pode ser notado é, por definição, notável, mesmo quando se trata de um detalhe “irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função” (p.29). Mesmo estes têm a significação de serem elementos inúteis ou absurdos. Assim, poder-se-ia dizer que a arte não conhece o ruído (no sentido informacional do termo). Ela “é um sistema puro, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história”.

A determinação de que a narrativa é composta por funções é um aspecto crucial desta investigação, pois é a partir disto que se efetuará a identificação das unidades narrativas. Barthes atenta para o fato de que o caráter funcional dos segmentos que forem examinados não coincidirão fatalmente com as formas tradicionalmente trabalhadas no discurso narrativo (ações, cenas, parágrafos, diálogos, monólogos interiores, etc.), tampouco com as classes “psicológicas”

⁶ É importante ressaltar que, aqui, “discurso” não tem a mesma acepção que o termo adquire no âmbito da Análise do Discurso; pelo contrário, trata-se de um elemento estrutural interno ao contexto da obra.

(condutas, sentimentos, intenções, motivações, racionalização dos personagens) (p.29). Diante deste panorama, o pesquisador oferece outra maneira de organizá-las:

Estas unidades funcionais, é necessário reparti-las em um pequeno número de classes formais. Caso se queira determinar estas classes sem recorrer à substância do conteúdo (substância psicológica, por exemplo), é necessário considerar novamente os diferentes níveis de significação: certas unidades têm como correlatas unidades de mesmo nível; ao contrário, para saturar as outras, é necessário passar a outro nível. Daí, desde o início, duas grandes classes de funções: umas distribucionais, outras integrativas (p.30).

Estas funções distribucionais receberão o nome simplesmente de *funções*, e, às integrativas, de *índices*. Por enquanto, não será possível oferecer uma explicação plena de o que constitui cada uma delas, pois as mesmas só são compreensíveis após o entendimento de todos os níveis de significação, que será possibilitado em seguida. Por ora, basta saber que cada uma dessas categorias se desdobrará em outras duas subcategorias (quatro ao todo). A saber: as funções, que são saturáveis em seu próprio nível de significação, dividem-se entre as *funções cardinais* ou *núcleos*, que são as “zonas de risco da narrativa”, e as *catálises*, que são zonas de repouso ou de segurança – tomamos a liberdade de dizer que estas estão subordinadas aos núcleos. Os índices, por sua vez, podem ser divididos entre os *índices propriamente ditos*, que remetem a um caráter de um personagem, a um sentimento ou mesmo a uma atmosfera, e as *informações*, que servem para identificar, para situar no tempo e no espaço.

Ao encadeamento dos núcleos em uma série lógica, dá-se o nome de *sequência*. Estes núcleos se unem em uma relação de solidariedade: “a sequência abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente” (p.39). No contexto de uma obra, é usual que alguns núcleos pertençam a mais de uma sequência, e que estas se sobreponham constantemente (frutos da deformação temporal inerente à narrativa, conforme explicada por Todorov, que será abordada abaixo). Os núcleos, portanto, são organizados de maneira a fazer a ação se desenvolver, auxiliados pelas catálises (ações de caráter secundário no contexto narrativo), enquanto os índices implicam uma atividade de deciframento por parte do leitor.

O primeiro plano da narrativa, portanto, é denominado **plano das funções**. A articulação de funções, como já vimos, é chamada por Barthes de sequência. Isso nos leva a outra dimensão de análise, o **plano das ações**: nele, verificamos grandes articulações constituídas por sequências

(séries lógicas de núcleos, unidos entre si por relações de solidariedade). As unidades do nível acional são os *personagens*, que se constituem enquanto agentes de um número determinado de *ações*. A respeito deles, afirma Barthes:

O principal, é necessário refletir, é definir o personagem pela sua participação em uma esfera de ações, estas esferas sendo pouco numerosas, típicas, classificáveis; é por isso que se chamou aqui o segundo nível de descrição, embora sendo o dos personagens, nível das Ações: esta palavra não se deve pois entender aqui no sentido dos pequenos atos que formam o tecido do primeiro nível, mas no sentido das grandes articulações da *práxis* (desejar, comunicar, lutar)” (p. 44).

A percepção da existência de três tipos principais de articulação também parece remontar a Todorov (ver abaixo). De qualquer maneira, Barthes acredita que os personagens “só encontram sua significação (sua integridade) se são integrados ao terceiro nível de descrição, que chamamos aqui de nível da Narração (por oposição às Funções e às Ações) (p.46).

O **plano narracional**, o terceiro e último dos que compõem a narrativa, seria ocupado pelos signos da narratividade. É nele que se verificaria “o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e destinatário” (p.51). Em uma simplificação, podemos dizer que é ali que se dão as relações entre os personagens, e onde se saturam por fim todos os *índices* presentes na narrativa (e que não tenham encontrado sua significação plena no *plano das ações*), sejam eles *informações* ou *índices propriamente ditos*.

Barthes acredita que a análise da narrativa deve parar neste plano, pois “a narração não pode (...) receber sua significação do mundo que a usa, acima do nível narracional começa o mundo, isto é, outros sistemas (sociais, econômicos, ideológicos) cujos termos não são mais apenas as narrativas” (p.52). Transgredir este limite seria transgredir a regra de imanência própria à análise da narrativa – assim como a linguística para na frase, esta para no discurso. Para dar continuidade a uma análise acima deste terceiro plano, seria necessário partir para a utilização de outras semióticas.

Após a determinação dos níveis, Barthes ressalta ainda que a narrativa, enquanto objeto, é alvo de uma relação comunicacional. Há um doador da narrativa e um destinatário da narrativa. *Eu e tu* são pressupostos, como na linguística, um pela presença do outro. Assim, podemos inferir que não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte ou leitor (no contexto deste trabalho,

utilizaremos o conceito de *narratório* para nos referirmos a este “ouvinte ou leitor”). Por fim, conclui que

A língua propriamente dita pode ser definida pelo concurso de dois processos fundamentais: a articulação, ou segmentação, que produz unidades (é a forma, segundo Benveniste), e a integração que recolhe estas unidades em unidades de um nível superior (é o sentido). Este duplo processo se reencontra na língua da narrativa; ela também conhece uma articulação e uma integração, uma forma e uma significação (p.53-54).

3.2.2 Tzvetan Todorov

Se Roland Barthes concentrou seus esforços para traçar uma metodologia possível para a análise das narrativas em geral, a pesquisa de Tzvetan Todorov se debruça especificamente sobre a aplicação de seus procedimentos na análise de discursos literários. Abaixo, mapearemos algumas de suas principais ideias a respeito.

“Estudar a literariedade, e não a literatura”. É com esta frase do linguista russo Roman Jakobson, talvez o principal expoente da escola dos Formalistas, que Tzvetan Todorov inaugura seu artigo *As Categorias da Narrativa Literária*. Não é sem propósito: esta é uma enunciação que traz consigo uma ânsia pela redefinição de um objeto, em busca de aproximar a análise da narrativa de uma ciência. E, de fato, é a esse objeto que Todorov se dedicará. “Estuda-se não a obra, mas as virtualidades do discurso literário, que o tornam possível: é assim que os estudos literários poderão tornar-se uma ciência da literatura” (TODOROV, 1971, p. 209).

Todorov busca abordar o problema posto por Jakobson a partir de uma ótica estruturalista, buscando uma estrutura adjacente que seria própria à obra literária, encarando esta como um sistema fechado (ainda que esteja em relação com outras obras constituindo um sistema de ordem mais geral). Como ele apontará mais adiante (p.221), “o sentido de cada elemento da obra equivale ao conjunto de suas relações com os outros”. Em outras palavras,

O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. O sentido de uma metáfora é o de se opor a outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus. O sentido de um monólogo pode caracterizar um personagem (...). Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos (salvo se esta é deficiente), que são em número finito e que é possível estabelecer uma vez por todas. (p. 210)

É importante a contraposição desses elementos da obra à interpretação dos mesmos. Existiriam inúmeras interpretações da obra, tão variadas quanto forem os seus críticos, mudando de acordo com as suas personalidades, suas posições ideológicas, a época em que vivem, etc. A interpretação não se incluiria no sistema da obra, e sim na do crítico, exterior a ela.

Emprestando conceitos dos Formalistas russos, Todorov apontará que a obra literária tem dois aspectos: a história e o discurso⁷. Ela é história “no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real” (p. 211). Ao mesmo tempo, é também discurso: “existe um narrador que relata a história, há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos faz conhecê-los” (p. 211). Ainda que esta não nos pareça a nomenclatura ideal, o reconhecimento de diferentes níveis na obra será fundamental para a nossa análise no capítulo 5.

A partir daí, procede-se a uma análise em separado de cada uma dessas dimensões. Ao falar sobre *A narrativa como história* (p.219), Todorov aponta também para a existência de uma lógica interna da narrativa que orientaria a sucessão de ações, visto que esta não é jamais arbitrária. Por meio dela se explicariam relações como as causais – existentes, por exemplo, no surgimento de um obstáculo no contexto da aparição de um projeto. O pensador franco-búlgaro levanta a hipótese de que estes “esquemas de base” possam existir em número limitado, e que as intrigas de qualquer narrativa poder-se-iam representar como uma derivação deles.

Também entram em primeiro plano as ações realizadas pelos personagens, que “podem parecer muito diversas, por causa do grande número de personagens, mas percebe-se rapidamente que é fácil reduzi-las a três apenas: desejo, comunicação e participação”. Há um esforço consciente do autor para resumir de maneira articulada todos os elementos que perpassam tais ações no nível da história:

Para descrever o universo dos personagens temos aparentemente necessidade de três noções. Há em primeiro lugar os *predicados*, noção funcional, tal como “amar”, “confiar-se”, etc. Há, por outro lado, personagens (...). Estes podem ter duas funções: ou ser os sujeitos, ou ser os objetos das ações descritas pelos predicados. Empregaremos o termo genérico de *agente* para designar simultaneamente o sujeito e o objeto da ação. No interior de uma obra, os agentes e os predicados são unidades estáveis, o que varia são as combinações de dois grupos. Enfim, a terceira noção é a das *regras de derivação*: estas

⁷ Conforme visto anteriormente na nota 6, “discurso” aqui tem uma acepção bastante específica ao contexto.

descrevem as relações entre os diferentes predicados. Mas a descrição que podemos fazer com a ajuda estas noções permanece puramente estática; a fim de poder descrever o movimento destas relações e, por aí, o movimento da narrativa, introduziremos uma nova série de regras, que chamaremos para distingui-las das regras de derivação, *regras de ação* (p.226).

É crucial esclarecer quais seriam tais regras, embora as mesmas não sejam utilizadas em nossa análise futura. As regras de derivação são duas: a *regra de oposição*, que presume que cada predicado possui um predicado oposto (não no sentido de negação, ressalta Todorov – de acordo com nossa interpretação, é no sentido de que se espera uma “reação”, ainda que esta se dê pela não concretização), e a *regra do passivo*, que diz que “cada ação tem um sujeito e um objeto”. Há ainda o que o teórico chama de *O ser e o parecer*, que postula a existência de dois níveis para uma ação.

As regras de ação, por sua vez, nos parecem de caráter mais arbitrário do que aquelas expostas no parágrafo acima. Elas são quatro:

* R1: Se A ama B (sendo A e B dois agentes), age para que a transformação passiva deste predicado (“A é amado por B”) se realize.

*R2: Se A ama B ao nível do ser, mas não do parecer, e A toma consciência disso ao nível deste ser, age contra este amor.

*R3: Se A e B têm uma relação com C, e A toma consciência de que a relação B-C é idêntica à relação A-B, ele agirá contra B.

*R4: Se B é confidente de A, e A torna-se agente de uma ação como a exposta em R1, A troca de confidente.

Cabe dizer que somos da opinião de que tais regras são demasiadamente arbitrárias, e que em nossa análise não partiremos de pressupostos referentes ao modo de ação das personagens que integram a narrativa. Nossa opção por mantê-las se deu porque acreditamos que a teoria estruturalista é melhor compreendida em sua totalidade.

No que diz respeito à *Narrativa como discurso*, Todorov propõe a separação dos procedimentos deste discurso em três grupos (p. 231-232): o *tempo da narrativa*, “onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso”, os *aspectos da narrativa*, isto é, “a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador”, e os *modos da narrativa*, que “dependem do tipo de discurso utilizado pelo narrador para nos fazer conhecer a história”. Consideramos esta

separação bastante pertinente (vide seu resgate por Yves Reuter no subcapítulo. 3.3.1). Estudaremos cada uma delas, portanto, de maneira separada.

3.2.2.1 O tempo da narrativa

A base do problema da representação do tempo na narrativa surge da dessemelhança existente entre a temporalidade interna ao nível da história e a temporalidade do discurso. O tempo do discurso é, de certa forma, linear (lê-se uma frase após a outra), enquanto o tempo da história se apresenta em caráter pluridimensional (podem haver ações simultâneas na existência feitas por cada personagem). Aceita-se, portanto, o discurso como provocador de uma *deformação temporal* em relação à história.

Desta deformação, surgem três fenômenos: o encadeamento (presente na simples justaposição de histórias distintas), o encaixamento (que consiste na inclusão de uma história dentro de outra, como ocorre nas *Mil e uma Noites*) e, por fim, a alternância (que consiste em contar duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma, ora outra para posteriormente retomá-la a partir do ponto de interrupção). Esta última é a única que não remonta à tradição oral, e caracteriza gêneros literários que perderam toda a ligação com ela.

Finalmente, existe a diferenciação entre o tempo da escritura e o tempo da leitura (isto é, a oposição do tempo da enunciação e o tempo da percepção). Para Todorov, o tempo se torna um elemento literário “a partir do momento em que é introduzido na história: caso em que o narrador nos fala da própria narrativa, do tempo que tem para escrevê-la ou contá-la” (p. 235).

3.2.2.2 Os aspectos da narrativa

A percepção que o leitor de uma obra de ficção tem dos acontecimentos nela descritos não se dá de maneira direta. Os acontecimentos, pelo contrário, são percebidos ao passo em que percebemos a maneira como o narrador os percebeu. A partir daí, pode-se inferir a existência de diferentes tipos de percepção, aos quais Todorov se refere como *aspectos* (tomando a palavra em uma acepção “próxima ao seu sentido etimológico, isto é, ‘olhar’” (p.236)).

Para ser mais preciso, o aspecto reflete a relação entre um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso). Isto é, entre o personagem e o narrador. Explicita-se, portanto, a existência de três aspectos:

1) O narrador “maior” que o personagem: caracteriza-se pela narração com uma visão “por trás” dos personagens. Neste aspecto, o narrador sabe mais do que os personagens, podendo mesmo entrar em seus pensamentos – é o narrador onisciente.

2) O narrador “igual” ao personagem: caracteriza-se por um narrador que sabe tanto quanto os personagens, e não pode oferecer explicações dos acontecimentos antes de que estas sejam descobertas pelos próprios – é a visão “com” os personagens. Pode, ainda, tratar-se de uma narrativa consciente por parte de um dos personagens.

3) O narrador “menor” do que o personagem: caracteriza-se por um narrador que sabe menos do que qualquer um dos personagens – é a visão “de fora”. Descreve o que se vê, mas não tem acesso a nenhuma consciência.

3.2.2.3 Os modos da narrativa

Enquanto os aspectos da narrativa diziam respeito à maneira pela qual o narrador percebe a história, os modos concernem a como este narrador opta por expô-la a nós. Quando se diz que um narrador, ao invés de *dizer* as coisas, *mostra-as*, nos referimos a estes modos. Ou seja, existem dois modos principais da narrativa: a *representação* (mostrar) e a *narração* (contar). Para Todorov, em um nível mais concreto, estas duas noções referem-se, em um nível mais complexo, a duas noções que já foram trabalhadas anteriormente: o *discurso* (no caso da *narração*) e a *história* (no caso da *representação*).

Em sua investigação, Todorov supõe que estes dois tipos de narrativa contemporânea teriam duas origens diferentes: a crônica e o drama. A crônica seria uma pura narração: “o autor é uma simples testemunha que narra os fatos; os personagens não falam; as regras são as do gênero histórico” (p. 240). O drama, pelo contrário, seria o local onde a história não é relatada: ela desenvolve-se diante de nossos olhos. “Não há narração, a narrativa está contida nas réplicas dos personagens”.

3.3 Yves Reuter

As análises de Barthes e Todorov nos parecem de especial relevância devido à introdução de conceitos básicos que ajudaram a fundamentar a análise da narrativa enquanto, para utilizar os termos de Barthes (1971), uma semiótica independente. Devido a isso, o estudo de seus escritos é fundamental para a compreensão da disposição interna dos elementos que compõem um texto.

No entanto, para a análise do capítulo 5, nos basearemos nos estudos de Yves Reuter – um teórico posterior, bastante influenciado pelas ideias de ambos, que conciliou no livro *A Análise da Narrativa*, publicado em 1997, as principais ideias de diversos pesquisadores que o antecederam.

Em primeiro lugar, Reuter (2007) julga fundamental a distinção entre o texto e o não-texto – que é, de certa forma, uma maneira de traçar o limite existente entre o *plano narracional* (conforme proposto por Barthes) e as semióticas que existiriam para além dele. O texto, para Reuter, consiste em um enunciado, em oposição ao ato de enunciação (isto é, no texto enquanto objeto, e não no seu processo de produção); em uma ficção (trataremos mais desta definição no subcapítulo 3.3.1), em oposição ao referente (os objetos do mundo nos quais as palavras e as unidades narrativas buscam sua significação); em um narrador, em oposição ao autor (conforme visto no subcapítulo 3.1); e num narratário, em oposição ao leitor (isto é, em um receptor presumido, e não no leitor de carne e osso).

A análise narrativa, por se deter ao *texto*, seria uma abordagem *interna* – isto é, consideraria o texto como uma unidade lingüística fechada. Essa estratégia metodológica se faz necessária devido à intenção de centrar a análise nos processos de construção e funcionamento do sentido da obra *no texto*. No entanto, o próprio Reuter admite tratar-se de uma posição metodológica que não se alinha totalmente à realidade da totalidade dos funcionamentos textuais. Ele mesmo sublinha que essa abstração em relação ao “não-texto” encontra limites distintos em cada objeto de estudo. Acreditamos que, no caso do relato de viagem – um gênero definido, sobretudo, pelas suas condições de produção, esse limite se torna ainda mais tênue. Portanto, tomaremos a liberdade de encarar essa separação, como sugere Reuter, “mais como uma vontade de basear sistematicamente a análise sobre fatos textuais precisos e verificáveis do que como uma cegueira em face do mundo, assim como dos receptores e produtores das narrativas” (pp 14-15).

Esta ressalva nos parece extremamente importante, e foi um fator decisivo em nossa opção teórica pelas propostas de Reuter no presente trabalho. Trata-se, afinal, de uma ideia conflitante com as proposições dos estruturalistas, mas que nos parece fundamental para o estudo dos relatos de viagem. Não fosse por isso, não seria possível o estudo das relações de alteridade que constituem o gênero enquanto tal.

Em segundo lugar, é necessário fazer uma distinção dos níveis de análise. Estes seriam três: a *ficção*, ou diegese, que “remete aos conteúdos reconstituíveis, que são postos em cena: o

espaço-tempo, a história, os personagens...” (p.21); a *narração*, que “remete às escolhas técnicas – e de criação – que organizam a produção da ficção, seu modo de apresentação, o tipo de narrador, o tipo de narratário, a perspectiva escolhida, a ordem adotada, o ritmo, etc” (p.21); e, por fim, a *produção do texto*, que remeteria a escolhas lexicais, sintáticas, retóricas e estilísticas utilizadas como meio para a realização da ficção e de sua narração. Este último nível englobaria ainda os termos-chave, os jogos de tempo, a designação das personagens, as figuras de estilo e outros elementos. Por julgarmos que a *produção do texto* é mais particularmente analisada pelos linguistas, semiólogos e estilistas, como admite o próprio Reuter (p. 97), nos dedicaremos exclusivamente neste trabalho ao estudo dos dois primeiros níveis.

3.3.1 A Ficção (ou História)

Na compreensão de Reuter, ficção é todo o universo que é encenado pelo texto. Isso inclui a história, os personagens e o espaço-tempo. Trata-se de uma construção progressiva, que se desencadeia de acordo com o fio do texto e de sua leitura. Em uma aproximação, poderíamos dizer que o conceito de “ficção” coincide com aquele que Todorov chama de *história*, da mesma maneira como a noção de *discurso* do teórico franco-búlgaro contemplaria a narração e a produção do texto conforme descritos por Reuter.

Podem-se detectar diferentes componentes da ficção. Abaixo, trataremos de cada um deles individualmente.

3.3.1.1 A História

A História é composta pelas ações, pelas sequências e pela intriga.

As *ações* podem ser numerosas ou não; de natureza interna ou externa à psicologia do personagem; e de caráter explícito (isto é, de fácil identificação e assinalação por parte do leitor) ou não. Para explicar sua organização interna, Reuter evoca o teórico Claude Brémont (1973), que propôs a distinção de três fases que seriam constitutivas de quaisquer ações: a virtualidade, a passagem ao ato e o acabamento.

A virtualidade existiria em todas as situações, podendo se caracterizar pela passagem ao ato ou pela não-passagem ao ato. No primeiro caso, ela se desdobraria em duas outras situações: o acabamento (o sucesso do ato) ou o não-acabamento (caracterizado pelo insucesso). Para Reuter “essa formalização apresenta, entre outras vantagens, a de determinar sobre o que é que

um texto se detém e sobre o que ele passa em silêncio (devido a tabus ligados à época ou efeitos a serem produzidos) e a de melhor cercar o caráter de certas personagens” (p.30).

Existiriam três formas fundamentais de relações entre as ações:

- 1) as *relações lógicas* (a ação A é causa ou consequência da ação B);
- 2) as *relações cronológicas* (a ação A precede ou sucede a ação B);
- 3) as *relações hierárquicas* (a ação A é mais ou menos importante do que a ação B).

A *intriga* foi o objeto de estudo de vários teóricos. Alguns deles (notadamente Greimas, Adam e, sobretudo, Larivaille) tentaram resumi-las em modelos mais abstratos e simples. O mais conhecido e divulgado de todos eles é aquele que Reuter denomina *esquema canônico da narrativa*, ou *esquema quinário*. De acordo com esse modelo, há cinco estágios distintos que compõem a intriga: o estado inicial, os três englobados pelo processo de transformação (a “complicação”, ou “força perturbadora”, a “dinâmica” e a “resolução”, ou “força reequilibradora”) e o estado final. Aceita-se que “em geral, as narrativas e os romances combinam várias narrativas mínimas, analisáveis segundo esse modelo, que se encadeiam e se combinam” (p. 37).

Por fim, as *sequências* são “*unidades de análise* intermediárias, mais curtas do que as etapas, mais longas do que as ações” (p. 38). Pode-se considerar que as sequências existem desde que uma unidade textual manifeste o esquema quinário (conforme visto acima), ainda que isso se dê de maneira mínima ou muito “elíptica” (p.39).

3.3.1.2 As Personagens

A análise das personagens se desdobra em duas etapas. A primeira delas é a de *distinção e hierarquização*, que se desdobra em seis categorias:

- 1) a *qualificação diferencial*: concerne à natureza e quantidade de qualificações atribuídas às personagens;
- 2) a *funcionalidade diferencial*: diz respeito ao papel das personagens na ação, se mais ou menos importante, portando ou não sucesso;
- 3) a *distribuição diferencial*: se as personagens aparecem mais ou menos frequentemente, por mais ou menos tempo;
- 4) a *autonomia diferencial*: quanto mais importante é a personagem, mais possibilidades ela tem de aparecer sozinha em certos momentos;

5) a *pré-designação convencional*: combina o fazer e o ser das personagens *em referência* a um determinado gênero;

6) e o *comentário explícito*: diz respeito ao discurso do narrador a propósito da personagem.

A segunda etapa diz respeito às ações dos personagens. Reuter propõe a utilização do *esquema actancial* proposto por Greimas:

Segundo suas análises, existiriam seis categorias de *actantes* participantes de toda narrativa definida como uma *busca*. Essas seis categorias se agrupariam duas a duas, segundo eixos fundamentais, para definir as condutas humanas. No primeiro eixo – o do desejo, do querer – o *sujeito* procuraria se apoderar do *objeto*. No segundo – o do poder – o *adjuvante* e o *oponente* ajudam ou se opõem à realização da busca. No terceiro eixo – o do saber e da comunicação – o *destinante* e o *destinatário* determinam a ação do sujeito, encarregando-o da busca e designando os objetos de valor. Eles sancionam essa ação ao reconhecer seu resultado e o sujeito que a realizou (p.46).

3.3.1.3 O Espaço

O espaço se divide em quatro eixos fundamentais:

1) as *categorias de lugares convocados*, que correspondem ao nosso mundo ou não; podem ser exóticas ou não; mais ou menos ricas; urbanas ou rurais, etc.;

2) o *número de lugares convocados*;

3) o *modo de construção dos lugares*, que pode ser explícito ou não, mais ou menos detalhado, facilmente identificável e estável ou não;

4) e a *importância funcional dos lugares*, que podem servir de simples moldura para as ações ou não, pode servir de elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história e etc.

3.3.1.4 O Tempo

O *tempo*, por sua vez se divide em três eixos fundamentais:

1) as *categorias temporais convocadas*, que podem corresponder ou não às utilizadas em nosso universo (ou seja, no não-texto);

2) o *modo de construção do tempo*, que pode ser explícito ou não, detalhado ou não, e identificado de maneira clara ou “embaralhado”;

3) e a *importância fundamental do tempo*, que pode servir de simples moldura, de fator de importância variável de acordo com o momento da história ou mesmo como uma personagem constante.

3.3.2 A Narração

A narração se caracteriza por designar as grandes (em um sentido de amplitude) escolhas técnicas que regem a organização da ficção por meio de uma narrativa. Estas escolhas podem ser divididas em seis subgrupos, que serão estudados individualmente a seguir.

3.3.2.1 Os modos narrativos

Os modos narrativos coincidem com a distinção proposta por Todorov entre *mostrar* ou *contar*. Ele diz respeito às cenas e aos sumários (ou seja, as descrições de um determinado contexto em oposição ao relato não-minucioso de como seria este contexto), à maneira como se aborda a fala dos personagens (que podem ser escritas sem a mediação do narrador ou, pelo contrário, por meio de falas narrativizadas ou transpostas), à escolha de perspectiva e às funções do narrador. Sobre essas últimas, Reuter aponta:

Em todas as narrativas, o narrador, pelo próprio fato de contar, assume duas funções básicas: a *função narrativa* (ele conta e evoca um mundo) e a *função de direção* ou de controle (ele organiza a narrativa, na qual insere e alterna narração, descrições e falas das personagens). Mas, conforme o modo escolhido, ele poderá ou não intervir de maneira mais direta e segundo modalidades complementares. Assim ocorre no caso do modo do *contar* (ao contrário do modo do *mostrar*, no qual tenderá a ocultar os sinais de sua presença), em que o narrador poderá, com maior ou menor frequência, assumir sete funções complementares e intercombináveis. (p. 64)

Essas funções são:

* *função comunicativa*: “dirigir-se ao narratário para agir sobre ele ou com ele manter contato” (p.65);

* *função metanarrativa*: “consiste em comentar o texto apontando para sua organização interna” (p.65);

* *função testemunhal*: “centrada na declaração, manifesta o grau de certeza ou de distância que o narrador mantém em face da história que conta” (p.66);

* *função modalizante*: “centrada na emoção, este tipo de função manifesta os sentimentos que a história ou narração suscita no narrador” (p.66);

* *função avaliativa*: “centrada nos valores, esta função manifesta o julgamento do narrador sobre a história, as personagens ou o relato” (p.67);

* *função explicativa*: “interrompendo o curso da história, esta função consiste em dar ao narratário as informações consideradas necessárias para compreender o que vai se passar” (p.67);

* *função generalizante* ou *ideológica*: “manifesta a relação com o mundo do narrador” (p.68).

3.3.2.2 As vozes narrativas

A análise das vozes narrativas diz respeito à determinação de quem fala e como fala, bem como das relações entre o narrador e a história que ele conta. Para Reuter, “essa distinção fundamental vai acarretar (...) a dominação por uma ou outra das duas grandes formas de organização da mensagem: o *discurso* ou a *narrativa*”. (p.70)

No *discurso*, há uma predominância dos pronomes “eu, tu, nós e vós” e dos tempos passado perfeito, futuro e presente. É o que chamamos de narração homodiegética. Na *narrativa*, por sua vez, há uma predominância de “ele e ela” e de tempos verbais que não se relacionam diretamente à enunciação. É uma narração heterodiegética. Essa categorização coincide com os *modos da narrativa* conforme propostos por Todorov (3.2.2.3).

3.3.2.3 As perspectivas narrativas

Assim como a questão das *vozes narrativas* concerne ao ato do *contar*, a das perspectivas concerne ao ato de *perceber*. Elas coincidem com os três *aspectos da narrativa* detectados por Todorov (ver 3.2.2.2) e se dividem na visão *com*, *de trás* e *de fora*.

3.3.2.4 Instância narrativa

A instância narrativa “articula as relações entre as formas fundamentais do narrador (quem fala, como...) e as três perspectivas possíveis (por quem se percebe, como...) para apresentar de maneiras diferentes o universo ficcional e produzir efeitos sobre o leitor” (REUTER, 2007, p.75). Ao todo, há cinco combinações possíveis:

- * narrador heterodiegético e perspectiva passando pelo narrador;
- * narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem;
- * narrador heterodiegético e perspectiva “neutra;
- * narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador;
- * narrador homodiegética e perspectiva passando pela personagem.

3.3.2.5 Os níveis

Os níveis são um meio suplementar que pode enriquecer os dispositivos de narração-perspectiva vistos acima. O primeiro deles consiste nas *narrativas encaixadas*, que, assim como o *encaixamento* conforme explicado por Todorov, são narrativas incluídas na estrutura de outra. O outro é a *metalepse*, que “designa um outro tipo de mudança de nível, quando se produz uma aproximação furtiva entre a narração e a ficção” (p. 86). Em outras palavras, é o fenômeno verificado quando um narrador *exterior à ficção* intervém nesta por alguns momentos como se estivesse no nível dos personagens. De maneira simétrica, as personagens também podem vencer a fronteira entre a ficção e a narração e, por vezes, dirigir a palavra ao leitor.

3.3.2.6 O tempo da narração

O tempo da narração subdivide-se em quatro aspectos fundamentais. O primeiro deles é o *momento da narração*, que “remete ao momento em que a história é contada, em relação ao momento em que supostamente ela se desenrola” (p.88). A narração pode ser ulterior, simultânea ou anterior.

O segundo aspecto é a *velocidade da narração*, que “designa a relação entre a *duração da história* (calculada em anos, meses, dias, horas) e a *duração da narração* (ou, mais exatamente, da passagem para o texto, expressa em número de páginas ou linhas)” (p.89).

O terceiro aspecto é a *frequência*, que “designa a igualdade ou a ausência de igualdade entre o número de vezes em que um determinado acontecimento se produz na ficção e o número de vezes em que é contado na narração” (p.91). A partir daí, podem-se estabelecer relações de igualdade (modo singulativo), inferioridade narrativa (modo repetitivo) ou superioridade narrativa (modo iterativo).

O quarto e último aspecto é a *ordem*, que “designa a relação entre a sucessão dos acontecimentos na ficção e a ordem na qual a história é contada na narração” (p.93).

4. MARIA GRAHAM: *DIÁRIO DE UMA VIAGEM AO BRASIL*

Tendo descrito os principais procedimentos e ferramentas teóricas envolvidos na análise da narrativa, partiremos agora para a apresentação de nosso *corpus*. Seguindo os preceitos de Reuter, segundo o qual não se deve fechar os olhos para aquilo que se encontra no universo do não-texto, apresentaremos uma breve biografia da autora do relato, bem como uma contextualização histórica do período em que o mesmo foi escrito e publicado. A descrição do *corpus* permitiu a realização de novos debates teóricos, que são apresentados ao fim do capítulo.

4.1 Maria Graham – uma Breve Biografia

“‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe”, afirmava Benjamin (ver capítulo 3). À primeira vista, esse mesmo povo ao que se refere o filósofo alemão concordaria que Maria Graham foi alguém com muito que contar. Seguindo com a analogia às ideias de Benjamin, Graham era descendente do grupo de narradores simbolizado pelo imigrante que vinha de longe, ou mesmo pelos navegadores comerciantes (BENJAMIN, 1985).

Pois era, afinal, de uma família de navegadores que Maria Graham provinha – muito embora ela fosse proveniente de uma circunstância histórica distinta daquela narrada pelo filósofo alemão, vivendo em uma era capitalista que testemunhava a emergência do livro-mercadoria. Nascida Maria Dundas, no dia 19 de junho de 1785 em Papcastle, na Inglaterra⁸, ela era filha de George Dundas – vice-almirante e comissário do Almirantado Britânico. Tendo recebido uma educação privilegiada – principalmente em se tratando de uma mulher, se levarmos em conta as condições de gênero da época –, graças à presença de uma “governanta ‘extremamente iluminada’” (PRATT, 1999, p.171), Maria tinha conhecimentos apurados de literatura inglesa e estrangeira – algo que é facilmente perceptível devido às diversas citações que inclui em seus livros –, bem como das artes em geral. Ela foi também uma desenhista razoável, o que lhe permitiu registrar diversas das coisas que viu em suas viagens por meio de ilustrações.

A primeira grande viagem na qual tomou parte ocorreu em 1808, quando tinha 23 anos e acompanhou seu pai em uma jornada à Índia. Desta experiência resultou o seu primeiro livro de viagens, *Journal of a Residence in India*, publicado em 1812. Um ano mais tarde, casou-se com o

⁸ Exceto quando explicitado, todas as informações biográficas de Maria Graham foram retiradas do material de apoio de LACOMBE (1990).

capitão Thomas Graham, membro da marinha de guerra. Os dois viajaram para a Índia poucos meses depois. Em 1919, o casal visitou a Itália.

A viagem de vinda para o Brasil, a bordo da fragata *Doris* – um navio-escola da marinha britânica comandado por seu marido (CERDAN, 2003), teve início no dia 31 de julho de 1821. Ao longo da viagem, ela desempenhou a função de professora de literatura para uma das turmas de guardas. A estadia no Brasil ao longo de parte daquele ano incluiu passagens pela Bahia, pelo Rio de Janeiro e por Pernambuco.

Em abril do ano seguinte, quando o navio se dirigia ao Chile (viagem esta que também serviria de base para um livro – *Journal of a Residence in Chile during the Year 1822. And a Voyage from Chile to Brazil in 1823*, publicado em 1824), seu marido faleceu em decorrência de uma forte febre. Assim, Maria acabou por estabelecer residência em Valparaíso, onde permaneceu ao longo de um ano. Acompanhando de perto a vida política do país, chegou a receber em sua casa San Martín (PRATT, 1999), general de grande importância histórica e política, cuja atuação foi decisiva nas independências do Peru, da Argentina e do próprio Chile.

Durante o período em que esteve no Chile, Maria Graham foi acolhida por Lord Cochrane, seu conterrâneo. No ano seguinte, acompanhou-o em nova viagem ao Brasil, onde o persuadiu a aceitar o convite do Imperador D. Pedro I para que ajudasse a estruturar a marinha brasileira. Nesta segunda estadia, Maria visitou os arredores do Rio de Janeiro e realizou diversos desenhos da cidade. Tornou-se amiga próxima da Imperatriz D. Leopoldina, com quem manteria intensa troca de cartas (SÜSSEKIND, 1990). Foi convidada para trabalhar como governante dos filhos do casal imperial – especialmente de D. Maria da Glória (anos mais tarde, ela se tornaria rainha de Portugal), que à época contava cinco anos de idade, e aceitou o convite.

Com o objetivo de preparar material didático para a educação da princesa, Maria partiu de volta à Inglaterra. Mandou imprimir versões de alguns dos livros didáticos mais famosos do período e retornou ao Brasil com eles em sua bagagem em 1824 (este novo retorno já não figura da obra que aqui estudamos). Encontrando Pernambuco em situação de revolta e seu amigo, Cochrane, como líder do bloqueio que impunha à cidade um estado de sítio devido a reivindicações políticas, serviu de intermediária para as negociações com o presidente dos revoltosos.

Seu retorno à Corte, porém, foi infeliz: encontrou um grande número de empecilhos e criou-se uma incompatibilidade com o Imperador. Apesar disso, sua amizade com a Imperatriz

nunca foi desfeita, como testemunham as cartas anteriormente citadas (hoje, os originais integram o acervo da Biblioteca Nacional). Em 1825, voltou para a Inglaterra em caráter definitivo.

De volta à sua terra de origem, Maria casou-se pela segunda vez com um pintor de renome, Sir Augustus Calcott. Já assinando como Maria Calcott, escreveu livros sobre história da arte. A partir de 1831, problemas de saúde fizeram com que ela não mais pudesse viajar, mas ela continuou a escrever até o ano de seu falecimento, 1842.

4.2 O Diário de Uma Viagem ao Brasil

O *Diário de uma viagem ao Brasil – e residência lá durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823* foi publicado pela primeira vez em Londres no ano de 1824 (durante a viagem de Graham a fim de coletar material didático para a filha de Pedro I) e é composto por três grandes partes.

A primeira delas, de caráter introdutório e intitulada *Esboço da História do Brasil*, está repleta de erros factuais. A própria narradora apontava que se tratava apenas de um extrato ligeiramente modificado da obra *History of Brazil*, de autoria de Robert Southey e publicada pela primeira vez em 1810, e que seu objetivo era simplesmente ajudar o leitor estrangeiro (que, à época, tinha pouco acesso a informações a respeito do Brasil) a contextualizar sua leitura.

Concluída a introdução, tem início o capítulo intitulado simplesmente *Diário*, que abrange toda a viagem de Maria Graham, desde que deixa a Inglaterra (passando por Madeira e pelas Ilhas Canárias) até sua primeira temporada no Brasil. O trecho, que inclui relatos de sua chegada a Recife, sua viagem posterior a Salvador e sua estadia no Rio de Janeiro, onde alugou uma casa para sua residência, encerra-se com a partida do *Doris* ao Chile.

Entre o fim desta segunda parte e o início da última, *Segunda Visita ao Brasil*, há uma lacuna referente a um episódio dramático da vida da autora, marcado pelo falecimento de seu marido e pelo estabelecimento de Maria no Chile. Nenhum desses episódios é citado em *Diário de uma Viagem ao Brasil*, uma vez que o período passado por Maria no país sul-americano está detalhado, como já foi dito acima, na obra *Journal of a Residence in Chile during the Year 1822 and a Voyage from Chile to Brazil in 1823*. Curiosamente, a terceira parte de *Diário de uma Viagem ao Brasil* é cronologicamente posterior a esta outra publicação, como se o relato do Chile pudesse ser “encaixado” entre os dois capítulos da obra que trata do Brasil. A própria autora justifica essa estruturação atípica no prefácio da obra:

Tão graves foram os acontecimentos dos três últimos anos no Brasil que se julgou melhor não interromper-lhes a narrativa com a intercalação do que se poderia chamar a história pessoal da autora enquanto foi ao Chile. Assim é que vão impressas juntas as narrativas das duas estadas no Brasil (...). Uma notícia acerca dos acontecimentos públicos no ano de ausência serve de ligação entre as duas viagens. (GRAHAM, 1990, p. 20)

O terceiro capítulo, *Segunda visita ao Brasil*⁹, portanto, funciona de maneira autônoma, mas acreditamos que ainda assim sua compreensão fica limitada se comparada à leitura que poderia fazer deste capítulo um leitor que estivesse familiarizado também com a obra sobre o Chile. Por isso, no presente trabalho, concentraremos nossa atenção sobre o capítulo anteriormente descrito, intitulado *Diário*. Mais precisamente, nossa atenção se voltará para o período transcorrido entre 21 de setembro de 1821 – a data de chegada a Salvador, após breve descrição das passagens do navio por Madeira e pelas Canárias – e 9 de dezembro do mesmo ano, quando foi feito o último registro anterior à chegada no Rio de Janeiro.

A opção por excluir este último trecho do *corpus* de nosso estudo, para além das limitações espaciais, se dá pelo caráter distinto que ela apresenta em relação às passagens de Graham por Salvador e Recife. Afinal, ela estabeleceu residência no Rio de Janeiro, ainda que de caráter provisório. Por outro lado, ela não habitou imóveis em nenhuma das duas cidades do nordeste brasileiro, passando todas as noites a bordo do *Dóris*. Acreditamos que este é um aspecto que destacava sua condição de viajante.

Pois, como aponta Pratt (1999, p. 274) ao falar de Maria Graham e de outra viajante da mesma época, Flora Tristan, “o mundo do interior de suas casas é o lugar de seus ‘eus’; ambas privilegiam suas moradias, e acima de tudo, seus aposentos particulares, como refúgios e fontes de bem-estar”. Por isso, acreditamos que o estudo do período em que Graham estabeleceu residência no Rio de Janeiro, embora tão pertinente quanto aquele de seu período como viajante, deve ser feito a partir de um viés distinto.

4.3 As Relações entre Brasil e Inglaterra à Época

Em sua *História do Brasil*, Boris Fausto¹⁰ (1996) explica que o período transcorrido entre 1777 e 1808 foi marcado por tentativas contínuas de Portugal de se adaptar à crise do Antigo

⁹ É importante observar que essa “segunda visita” a que se refere o título não seria a última que Graham faria ao país – ou seja, é anterior ao seu retorno à Inglaterra motivado pela busca de material didático para a filha da Imperatriz

¹⁰ Todas as informações relativas ao contexto histórico do Brasil contidas no subcapítulo 4.3 foram retiradas de FAUSTO (1996).

Regime, um longo processo desencadeado pelas transformações decorrentes da Revolução Industrial e da progressiva substituição da mão-de-obra escrava por assalariados, motivada por revoltas sociais e pelo interesse da Inglaterra em ampliar seu mercado consumidor.

As reformas realizadas durante o reinado de Dona Maria I e do Príncipe Regente Dom João em Portugal, visando sempre a um abandono gradual do sistema político absolutista, beneficiaram-se de uma conjuntura que era favorável à recuperação das atividades agrícolas na Colônia brasileira. A produção do açúcar, valorizada, expandiu-se rapidamente, tomando proveito da insurreição de escravos em São Domingos, que refreara a produção naquela localidade. O algodão, por sua vez, ganhou força em decorrência da guerra de independência dos Estados Unidos, e foi graças a ele que o Maranhão se tornou, por algum tempo, a zona mais próspera da América portuguesa. Paralelamente, no Brasil, houve uma proliferação de revoltas regionais, dentre as quais se incluem a Inconfidência Mineira (1789), a Conjuração dos Alfaiates (1789) e a Revolução de 1817, em Pernambuco.

Com cautela em delimitar um momento específico, Boris especula que foi ao redor destas décadas que surgiu uma “consciência de ser brasileiro”. Para ele:

A consciência nacional foi se definindo na medida em que setores da sociedade da Colônia passaram a ter interesses distintos da Metrópole, ou a identificar nela a fonte de seus problemas. Longe de constituir um grupo homogêneo, esses setores abrangiam desde grandes proprietários rurais, de um lado, até artesãos ou soldados mal pagos, de outro, passando pelos bacharéis e letrados. (1999, p.113)

Esses grupos eram influenciados por “ideias francesas” e pelo liberalismo da revolução norte-americana, mas eram refreados pelos setores dominantes da sociedade brasileira à época – estes temiam que a abolição da escravatura ferisse seus interesses econômicos e políticos. Os dominados, por sua vez, acreditavam que a ideia de independência deveria vir acompanhada de propósitos igualitários e de uma reforma social.

Como vimos no subcapítulo 2.3, o início do século XIX testemunhou a vinda da família real ao Brasil. Naquela época, Napoleão dominava quase toda a Europa ocidental e impôs um bloqueio entre o continente e a Inglaterra. Portugal era uma exceção a este bloqueio, e o líder francês logo percebeu a necessidade de acabar com esta situação. Por isso, em 1808, tropas francesas cruzaram a fronteira da Espanha com Portugal e avançaram rumo a Lisboa. Poucos dias depois, o Príncipe Dom João (que regia o reino desde que sua mãe fora considerada louca, em

1792) decidiu transferir a Corte para o Brasil em uma tentativa de solucionar a situação. Em seguida, um número de pessoas entre 10 e 15 mil embarcou em navios portugueses em direção à colônia, escoltados pela marinha inglesa (aliada dos portugueses). Dentre eles estava todo o aparelho burocrático de Portugal: ministros, conselheiros, juizes da Corte Suprema, funcionários do Tesouro, etc., além de bens como uma máquina impressora e diversas bibliotecas, que serviriam de base para a criação da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Quando chegou à Bahia, Dom João decretou imediatamente a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, no dia 28 de janeiro de 1808. “Nações amigas”, naquele contexto, era sinônimo de Inglaterra. Em outras palavras, pode-se dizer que este foi o ato que marcou o fim do sistema colonial, pois decretou o término do monopólio da Metrópole sobre o comércio com o Brasil. Em seguida, o príncipe regente seguiu para o Rio de Janeiro, onde revogou os decretos que proibiam a instalação de manufaturas na colônia. De maneira pragmática, essas decisões foram impulsionadas pelo contexto histórico – com a ocupação de Portugal pelas tropas francesas, não seria possível estabelecer quaisquer tipos de comércio por meio do país europeu, e tornou-se preferível legalizar os contrabandos já existentes entre a Inglaterra e o Brasil, tirando proveito dos decorrentes tributos.

A Inglaterra foi, portanto, a principal beneficiada por tais medidas. O Rio de Janeiro passou a ser o principal porto de entrada dos produtos manufaturados ingleses. Como registra Fausto (1996):

Já em agosto de 1808, existia na cidade [do Rio de Janeiro] um importante núcleo de 150 a 200 comerciantes e agentes comerciais ingleses. Descrevendo as arbitrariedades da alfândega do Rio de Janeiro, um desses agentes – John Luccock – relatava aliviado, em 1809, “que os ingleses tinham-se tornado senhores da alfândega, que eles regulavam tudo, e que ordens tinham sido transmitidas aos funcionários para que dessem particular atenção às indicações do cônsul britânico”. (p.122)

Esse depoimento mostra uma imagem da forte influência que a Inglaterra passou a exercer sobre o Brasil a partir daquele período.

Outros acordos políticos tornariam essa relação ainda mais forte. Um exemplo de especial importância é o Tratado de Aliança e Amizade, firmado em 1810, que obrigava a Coroa portuguesa a limitar o tráfico de escravos aos territórios sob seu domínio (como convinha aos ingleses). Mas talvez nenhum outro caso seja tão explícito quanto o Tratado de Navegação e

Comércio, que estabelecia que as tarifas a serem pagas pelas mercadorias inglesas ao entrarem no Brasil em 15% de seu valor (contra 16% dos produtos portugueses).

É importante ressaltarmos o contexto em que se deu a assinatura de tais tratados: a Coroa portuguesa tinha pouco campo de manobra, pois dependia de resultados positivos na guerra contra Napoleão para recuperar o território metropolitano – e, para tanto, era fundamental a proteção e o apoio da esquadra britânica. As consequências, no entanto, foram graves: Portugal possuía uma economia pouco desenvolvida, e não tinha como competir em preço e variedade com os produtos ingleses, cuja base industrial havia se consolidado anteriormente com a Revolução Industrial. Na década de 1810, o imposto sobre os produtos portugueses igualou-se àquele aplicado sobre os ingleses, mas a medida foi insuficiente para dar qualquer vantagem competitiva.

Antes da chegada de Maria Graham, outro episódio ainda alteraria a situação sócio-política brasileira: a crise política que se instaurara em Portugal devido à ausência do rei gerou uma inquietação crescente, e em 1820 reivindicou-se o seu retorno ao país. No fim daquele ano, revolucionários estabeleceram uma junta provisória na metrópole para governar o país, e decidiram convocar Cortes (a serem eleitas em todos os territórios de domínio português) para redigir e aprovar uma constituição. Mas havia uma questão a dividir opiniões: afinal, Dom João IV retornaria ou não a Portugal?

Este, temendo perder o turno caso não retornasse ao continente europeu, decidiu fazê-lo. Em abril de 1821, acompanhado por quatro mil conterrâneos, embarcou para cruzar novamente o Atlântico. A ideia de que o Brasil, então governado por Pedro I, pudesse se tornar um Estado independente ganhava força. Assim era o contexto político e econômico no Brasil na época da chegada de Maria Graham a essas terras.

4.4 O Olhar Estrangeiro na Constituição de uma Identidade Brasileira

Em *O Brasil Não é Longe Daqui*, Flora Süssekind realiza um dos mais detalhados e abrangentes ensaios acerca da importância do narrador de viagem e de sua influência sobre a literatura brasileira. Trata-se, sobretudo, de uma obra que busca resgatar a importância da “origem” (uma origem imaginada e construída) na tentativa de constituição de uma literatura brasileira por parte dos românticos, em meados do século XIX. Embora sua investigação tenha como centro de referência a produção ficcional de determinados autores do romantismo, seu

levantamento histórico do gênero do relato de viagem é de valor inestimável para o presente trabalho. Observa ela que

É, em especial, com dois gêneros diversos e às vezes associados, a literatura não-ficcional de viagens – sobretudo a que se refere ao Brasil – e o paisagismo – sobretudo o que tematiza vistas e exuberâncias tropicais ou cenas pitorescas do cotidiano ou da “história” local – que se constrói essa figuração inicial do narrador de ficção na produção literária da primeira metade do século XIX (1990, p. 20).

Süssekind propõe que o diálogo constante destas narrativas ficcionais com o relato de viagem e o paisagismo fazem com que seus narradores encontrem a necessidade de assumir um “olhar de fora e de uma exibição – consciente ou não – de certa ‘sensação de não estar de todo’ na sua composição” (p. 21). É interessante notar que no presente trabalho, cujo foco é um relato não-ficcional, há uma convergência no que diz respeito ao interesse por este “olhar de fora”, pois é justamente a tentativa de compreendê-lo o que justifica a relevância de estudar tal relato. Para Süssekind, que explora o assunto por um viés distinto, é na incorporação (e mesmo na subversão) desta mirada estrangeira que se busca não apenas compreender a origem do narrador de literatura no Brasil, mas também a identidade e a origem da própria ideia de “brasileiro”. Por isso, convém analisar este olhar de maneira mais aprofundada, sempre à luz do conceito de alteridade que é marca constitutiva do gênero do relato de viagem (conforme Todorov – ver capítulo 2.4).

A ideia de que a visão do estrangeiro é relevante porque, dentre outros fatores, influencia diretamente nossa origem e identidade é compartilhada também por outros autores. Um exemplo é Eni Pulcinelli Orlandi (1990), que em um estudo de análise do discurso referente aos discursos de estrangeiros durante o período colonial aponta que o brasileiro tenta conhecer a si mesmo “conhecendo como a Europa conhece o Brasil”. Para ela, somos produzidos por uma fala que “não tem um lugar, mas muitos”. O discurso de nossa origem, assim, seria em grande parte proveniente do que os europeus dizem a respeito de suas “descobertas:

Fazemos falar os outros. O brasileiro se cria pelo fato de fazer falarem os outros. E não é por assimilação mas, ao contrário, pela distância, pela instauração de um espaço de diferença, de separação, que construímos nosso lugar “próprio”. Nós não temos o lugar do centro preenchido, em um movimento de assimilações. Em nosso imaginário, não nos identificamos ao índio, mas também não reivindicamos o português como igual. (1990, p. 19-20).

Assim, a própria noção de uma “origem brasileira” surge a partir da maneira como o viajante estrangeiro percebia os que aqui residiam. Se, por um lado, essa percepção se dá por meio da diferença, também é verdade que essas diferenças se dão dentro de categorias de conhecimento que são dadas pelo viajante que vem de fora. O brasileiro seria fruto da alteridade, neste caso da escritura (para usar a nomenclatura proposta no subcapítulo 2.4); fruto de um olhar que, ainda que por vezes repleto de boas intenções, era o olhar colonialista lançado por um observador proveniente de um meio ideológico que o situava como alguém pertencente a um estágio evolutivo mais avançado do que aquele dos indivíduos observados (TODOROV, 2007).

Esse olhar era, muitas vezes, o olhar do naturalista, calcado nas descrições de pretensão científica (com forte influência positivista) e em observações que visavam à categorização dos elementos encontrados nas visitas ao Brasil. Mas que Brasil era esse? Como diz Sússekind (p. 24-25), “não é qualquer lugar que se pode chamar de Brasil”: por vezes, há uma incongruência entre aquilo que se vê (ou se lê) e a paisagem imaginada, gerando uma sensação de que aquilo “não é tipicamente brasileiro, ou, bem mais inquietante, que há um descompasso entre o que se define como Brasil e o que se vive como tal”.

Sússekind utiliza como exemplo um trecho do próprio *Diário de uma viagem ao Brasil*, de Maria Graham, para exemplificar a ocorrência disso. Ela cita um episódio narrado pela inglesa no trecho de seu diário referente ao dia 27 de setembro de 1821, quando se depara por acaso com uma família de sertanejos que deixava o Recife com destino ao interior do país. Graham, após descrever a cena minuciosamente, escreve: “Fiquei decepcionada porque a mulher do grupo vestia uma roupa evidentemente à moda francesa”. A respeito desse trecho, aponta a estudiosa carioca:

(...) o que interessa nesse caso é o seu aborrecimento com a figura destoante da mulher, vestida à europeia, sem couros ou tonalidade castanha como os demais. Um quadro típico, original, cuja homogeneidade se vê subitamente quebrada pela presença indisfarçável de traços urbanos, europeus, corriqueiros. É como se o simples registro visual de tais diferenças causasse inevitável irritação a quem desejaria ver reafirmada a cada momento uma imagem – preferencialmente dominada pela cor local – dos brasileiros do interior, do próprio país.

De exemplos como esse, é possível inferir que existe um ponto de vista pré-dado, um modo de ver previamente determinado “por toda uma série de crônicas, relatos, notícias, romances, por uma sucessão de miradas, estrangeiras ou não, que lhe demarcam os contornos,

tonalidades, sombreados” (p.32). E é isto o que torna difícil olhar para a paisagem brasileira “real” – ou seja, que lá está de fato – e compreendê-la em sua plenitude. Aqui, fazemos a ressalva de que “o que está de fato lá” é sempre algo construído a partir de fatores históricos e culturais, um processo que se dá de forma imersa em um contexto ideológico.

A ideia de Brasil que se configura a partir deste olhar do estrangeiro, ainda para Süsskind, está “mais para a miragem que para a paisagem” (p. 33), para o qual se olha como se olharia para um álbum de curiosidades, a serem pinçadas e classificadas com mãos de naturalista. A autora acredita que esta era uma característica dos textos de viagem aqui produzidos, e que acabou refletindo na busca literária por uma “origem de Brasil”:

O que importa fundamentalmente? O fato de o viajante ensinar a ver, organizar para olhos nativos a própria paisagem e definir maneiras de descrevê-la. E desenhá-la. Lembre-se, nesse sentido, a história do paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Melo, que aos dez anos, em 1853, depois de convidado a demonstrar habilidades desenhando uma espingarda apoiada numa cadeira, a pedido do naturalista Louis Jacques Brunet, viajaria por dois anos como desenhista da missão científica chefiada por ele. Aprendendo, assim, a observar o interior do país segundo a perspectiva do “viajante ilustrado”. (1990, p. 40)

É importante lembrar que livros como *Diário de uma Viagem ao Brasil* também circulavam entre a elite local, da qual muitos membros dominavam o inglês e/ou o francês (CAMPOS, 1990). Portanto, não seria um exagero conjecturar que a influência dos relatos de viagem sobre a maneira como o Brasil era percebido por sua população letrada não era apenas indireta. Dessa maneira, configura-se um dos principais efeitos ideológicos da colonização – que, de maneiras distintas, persiste por meio de reminiscências discursivas até os dias de hoje.

Conclui-se que o estudo desses relatos e da maneira como eles constroem determinadas “paisagens” do Brasil é também um esforço no sentido de descolonizar o conhecimento que temos acerca de nós mesmos. Como bem aponta Pratt (1999):

A descolonização do conhecimento inclui a tarefa de chegar a compreender os caminhos pelos quais o Ocidente (a) constrói seu conhecimento do mundo, alinhando às suas ambições econômicas e políticas, e (b) subjuga e absorve os conhecimentos e as capacidades de produção de conhecimentos de outros (p.15)

Vimos, portanto, que o narrador-viajante poderia estar “ensinando” de alguma forma o nativo a organizar (e descrever) a própria paisagem e o próprio país. Mas como o narrador

organiza em forma de narrativa este olhar que lança sobre o Brasil? Em última instância, é essa a pergunta que nos orienta no próximo capítulo ao analisarmos a obra de Maria Graham.

5 – ANÁLISE DE *DIÁRIO DE UMA VIAGEM AO BRASIL*

Concluída a apresentação do *corpus*, partiremos agora para a análise de seu conteúdo. Para tanto, utilizaremos os conceitos estudados no primeiro 2, a metodologia apresentada no capítulo 3 e os tensionamentos teóricos debatidos na capítulo 4. Lembramos que não há uma descrição completa do texto, tendo em vista que a análise da narrativa, conforme proposta por Reuter e abordada neste trabalho, não se propõe a realizar este processo.

5.1 Aspectos Gerais do Narrador – Aplicação da Categorias de Yves Reuter

Antes de investigarmos o que é peculiar a esta narradora, no entanto, acreditamos ser importante analisá-la à luz das categorias propostas por Yves Reuter e estudadas no capítulo 3 – estas ferramentas teóricas permitirão uma melhor compreensão de sua configuração, além de reduzirem os riscos de uma abordagem excessivamente subjetiva e arbitrária. Cabe ressaltar que, aqui, a narradora é vista como o sujeito da enunciação no contexto da obra, conforme proposto por Todorov. Além disso, apesar da dificuldade de dissociá-la de sua autora – visto que as duas são homônimas e que, além de uma obra de não-ficção, o que temos em mãos é um texto em formato confessional –, ressaltamos que a narradora é compreendida apenas como um “ser de papel”, e que as duas não devem ser confundidas.

Cabe também destacarmos que a análise da narrativa é de caráter teórico, e não descritivo (conforme visto no capítulo 3). Por isso, não temos a pretensão de resumir o trecho estudado – mas isso não impede o fato de que diversos trechos serão evocados para exemplificar nossas proposições.

5.1.1 Âmbito da História

Começaremos nossa análise pelo que concerne ao âmbito da história ou ficção (ver 3.3.1) – isto é, o que diz respeito ao universo encenado pelo texto, incluindo sua sucessão de ações, seus personagens e a representação do espaço-tempo no interior do texto. Parte-se do entendimento de que estes são fatores resultantes de uma construção progressiva, e por isso nos parece pouco produtivo o estudo dos personagens e da história como um todo, uma vez que nosso estudo se atém a um determinado trecho da obra, e isto comprometeria seu entendimento global. O espaço, porém, encontra-se em constante transformação ao longo de todo o texto. Trata-se, afinal, de um relato de viagem, e viagem implica deslocamento – neste caso, de caráter espacial.

Conforme vimos, o estudo do espaço pode ser dividido em quatro eixos fundamentais. O primeiro deles diz respeito à correspondência dos espaços expostos no texto com os do nosso mundo – que, neste caso, pretende-se exata. Não são poucos os esforços da narradora em situar a região do Brasil, a cidade específica e o local específico onde se desdobram as ações. A importância destas descrições é tamanha que será explorada no subcapítulo 5.3. É importante ressaltar ainda que surgem intercalados no texto espaços urbanos e rurais, de variados níveis de prosperidade.

O segundo eixo diz respeito ao número de lugares convocados – aqui, mais do que precisar um número preciso, convém ressaltar que estes aparecem às dezenas, mesmo em nosso *corpus* restrito. A variação de espaços de ação é tamanha que se torna impossível delimitá-la, uma vez que há um trânsito constante entre arredores das cidades, cômodos de residências em Pernambuco e na Bahia, propriedades no campo, diferentes ancoradouros pelos quais passa a embarcação na qual a narradora chega ao Brasil e mesmo embarcações diversas na qual esta percorre determinados trechos. Assim, conclui-se que o espaço da narrativa no trecho estudado encontra-se é de caráter permanentemente transitório. Esta transitoriedade pode ser percebida, por exemplo, no seguinte trecho:

Cachoeira, a cerca de cinquenta milhas da Bahia, é uma boa cidade, onde há somente um comerciante inglês residente (...) Sua igreja matriz é dedicada a N^a S^a do Rosário. Tem dois conventos, quatro capelas, um hospital, um chafariz e três pontes de pedra sobre os rios pequenos Pitanga e Caquende, nos quais há muitos e grandes engenhos. Há cais dos dois lados do rio. As ruas são bem calçadas, e as casas feitas de pedra e telha (p.190).

Quantos locais de ação devem ser contabilizados em uma descrição como essa? Isso para não falarmos em situações nas quais os locais sequer são especificados, como neste, observado na continuação do trecho anteriormente citado: “Nossa expedição exploradora desembarcou em diversas ilhas ao subir o rio, e foi em toda parte recebida com grande hospitalidade” (p.190).

O terceiro eixo diz respeito ao modo como os locais são construídos. Como acabamos de ver no exemplo acima, esta construção se dá sempre de maneira explícita e com absoluta riqueza de detalhes, por vezes acompanhado de esboços realizados pela própria narradora. Finalmente, o quarto eixo diz respeito à importância funcional dos lugares. Aqui, não são os lugares que servem de moldura para as ações – antes, as ações são utilizadas quase como pretextos para a apresentação dos lugares, que são a própria razão de ser do livro (como seu próprio título já

explícita). Mais do que servir de determinante para o desenrolar da história, é o próprio lugar a razão de ser da história; afinal, se não houvesse a viagem ao estrangeiro, não haveria o relato – ao menos não da maneira como ele nos é apresentado.

Para além do espaço está o tempo. Seu modo de construção é completamente explícito – é ele que configura a disposição do texto em formato de diário. Sua correspondência com o tempo do não-texto é total: a narradora situa a narrativa não apenas em relação às datas, meses e anos, mas também ao tempo histórico. Aqui, impõem-se uma distinção: enquanto o tempo cronológico (isto é, o do calendário) aparece apenas como moldura – uma casualidade no contexto da viagem da narradora, o período histórico é uma referência determinante, que se reflete mesmo no estado de sítio verificado pela autora em seu desembarque. Tratava-se, afinal, de um momento conturbado da história do Brasil – e isso determinará constantemente o desenrolar das ações.

5.1.2 Âmbito da Narração

No âmbito da narração, analisam-se as escolhas técnicas de caráter mais amplo assumidas pelo narrador (ver subcapítulo 3.3.2). Em primeiro lugar, podemos estabelecer que a narradora de *Diário de uma viagem ao Brasil* opera em diferentes modos narrativos. O primeiro deles é o da função testemunhal, no qual manifesta um absoluto grau de certeza em face daquilo que conta ao narratário. Esta é uma característica determinante da não-ficção, que se define, dentre outros elementos, pelo grau declaratório assumido pelo narrador. Na obra de Graham, tal posicionamento da narradora pode ser exemplificado no seguinte trecho, dentre inúmeros outros:

Nas mulheres bem vestidas que *vi* à noite, tive grande dificuldade em *reconhecer* as desmazeladas da manhã de outro dia. As senhoras estavam todas vestidas à moda francesa: corpete, *fichu*, enfeites, tudo estava bem, mesmo elegante, e havia uma grande exibição de jóias (p.175 – os dois primeiros grifos são nossos).

Quando a narradora diz “reconhecer”, refere-se a encontros prévios, ocasiões na qual escreveu a respeito das mesmas que “dificilmente poder-se-ia acreditar que a metade delas eram senhoras de sociedade”. (p.168) Acerca deste tipo de julgamento, em que critérios estéticos e de adequação tipicamente europeus são empregados como absolutos, trataremos no subcapítulo 5.3. Por hora, nos atemos ao fato de que o grau declaratório da autora se manifesta às vezes por oposição, quando a narradora se refere àquilo que não viu:

Dizem, *mas creio que infundadamente*, que há cartazes pela cidade, ameaçando todos os europeus, especialmente os portugueses, que não deixarem a cidade antes de 24 de dezembro, de serem massacrados. Dou ouvidos a estas cousas porque os boatos, mesmos falsos, sempre revelam alguma coisa do espírito dos tempos. (p.192 – grifo nosso).

Repare-se que, mesmo em dita situação, há um destaque do caráter testemunhal, expresso na justificativa da inclusão daquilo que não foi visto.

Prosseguindo em nossa análise, debruçamo-nos sobre a função modalizante, que diz respeito aos sentimentos que a narração suscita no narrador – e, nos parece, confunde-se por vezes com a função avaliativa, que está centrada nos valores e manifesta o julgamento do narrador sobre a história. Um tipo de episódio emblemático, no qual ambas parecem se fundir e que se repete ao longo do texto, são as situações em que a narradora testemunha a venda ou a utilização de escravos, como no seguinte trecho:

Não tínhamos dado cinqüenta passos no Recife quando ficamos inteiramente perturbados com a primeira impressão de um mercado de escravos. Era a primeira vez que tanto os rapazes quanto eu estávamos num país de escravidão, e por mais que os sentimentos sejam penosos e fortes quando em nossa terra imaginamos a servidão, não são nada em comparação com a visão tremenda de um mercado de escravos. (...) O espetáculo nos fez voltar ao navio com o coração pesado e com a resolução “não ruidosa, mas profunda” de que tudo o que pudéssemos fazer no sentido da abolição ou da atenuação da escravatura seria considerado pouco. (p. 134)

Além das anteriormente citadas, existem a função explicativa – que consiste em fornecer ao narratário informações consideradas necessárias para compreender o que ocorrerá – e a função ideológica, que manifesta as relações estabelecidas pelo narrador com elementos do mundo exterior ao texto. Ambas nos são de grande interesse, e por isso serão estudadas à parte, cada uma em um subcapítulo (função explicativa em 5.2 e função ideológica em 5.3).

Outro aspecto apresentado por Reuter é o das vozes narrativas, que irá determinar a predominância do *discurso* ou da *narrativa*. No texto estudado, há uma hegemonia incontestável do emprego do pronome “eu”, enquanto o tempo verbal predominantemente utilizado é o passado perfeito. Somados, estes dois elementos apontam para a configuração de uma narração homodiegética – que, por sua vez, caracteriza o *discurso* enquanto forma predominante de organização da mensagem. Todorov, cujas proposições acerca dos *modos da narrativa* coincidem com as *vozes da narrativa* conforme descritas por Reuter, explicou que no *discurso* há uma

prevalência do “contar” sobre o “mostrar. Neste sentido, a narradora do relato de viagem se caracteriza de maneira *sui generis*, pois, ainda que suas observações sejam provenientes do empirismo (caracterizando o “contar”), as mesmas são apresentadas com o objetivo de “mostrar” – uma herança do olhar naturalista, como veremos abaixo. É possível que esta seja uma característica recorrente no gênero do relato de viagem (discutiremos mais a respeito logo abaixo, no subcapítulo 5.2).

Já a perspectiva narrativa existente no texto é a narrativa *com* o personagem, fenômeno que ocorre sempre que há um narrador-personagem. Utilizando as palavras de Todorov, onde Reuter busca essa categoria, a narradora é “igual” aos personagens, no sentido de que seu acesso às informações não é privilegiado em relação a este. Afinal, narrador e personagem aqui são um só. No entanto, como o relato foi editado *a posteriori* pela própria autora, e tendo em vista que esta coincide com a narradora (trata-se, afinal, de um relato assumidamente autobiográfico), há certas exceções no sentido de que a narradora está por vezes ciente do futuro, ainda que raramente o antecipe em sua narrativa – algo que ela explicita desde as primeiras páginas do livro, ao justificar a inclusão de material pretensamente historiográfico para direcionar e qualificar a leitura a ser feita dos fatos narrados: “Para melhor compreensão dos acontecimentos políticos de que fui testemunha ocular, julguei necessário antepor o seguinte esboço da História do Brasil ao meu diário de viagem” (p. 23).

Em conjunto, o narrador homodiegético e a perspectiva passando pelo narrador constituem a instância narrativa a partir da qual o texto de *Diário de uma viagem ao Brasil* é apresentado ao seu narratário.

Finalmente, o tempo da narração é de caráter ulterior. O tempo da narração é contado em dias, meses e anos, em total consonância com o tempo da história (conforme visto no subcapítulo 5.1), e contribuindo para o efeito de verossimilhança ao qual o texto de não-ficção almeja, visto que sua ordenação absolutamente linear possibilita que se estabeleça um paralelo com o universo do não-texto. Além disso, o modo temporal predominante é o singulativo – isto é, o número de vezes em que uma determinada ação é verificada coincide com o número de vezes que esta mesma ação é narrada.

5.2 Descrições Minuciosas - o Olhar de Naturalista

Ao chegar ao Brasil, a narradora de *Diário de uma viagem ao Brasil* encontra Recife em estado de sítio. Aquilo que poderia parecer um impeditivo para o seu desembarque serve de pretexto para uma frase que revela a um só tempo sua ânsia aventureira e certa vocação científica: “mas eu nunca tinha visto uma cidade em estado de sítio e por isso resolvi desembarcar”.

Ao longo de todo o seu relato, a narradora de Maria Graham demonstra grande preocupação em fornecer descrições de caráter objetivo daquilo que via à sua frente – ou seja, há um uso extensivo da função explicativa em seu texto. O grau de minúcias remete ao olhar do pintor de paisagens, conforme proposto por Süsskind (ver subcapítulo 4.4). É um “olhar de naturalista” que surge a partir da utilização extensiva de elementos de função explicativa. A julgar pelos apontamentos da autora carioca, é bastante plausível que este seja um traço recorrente nos relatos de viagem. O primeiro exemplo, atribuído à data de 23 de setembro de 1821, surge antes mesmo de Graham desembarcar no território brasileiro. Ela explica que, desde o navio,

Divertimo-nos bastante ao observar os pequenos e curiosos barcos, canoas, *catamarans* e jangadas, que navegam, remam e vogam em torno do navio. A jangada não se parece com coisa alguma do que já vi antes. Seis ou oito toras são ligadas por meio de travessas transversais; em um extremo ergue-se um banco elevado, no qual se coloca um homem para dirigi-la, já que é dotada de uma espécie de leme. Às vezes o assento é bastante grande para admitir dois ocupantes. Outro banco ao pé do mastro, imenso para o tamanho da embarcação, contém as roupas e as provisões, ou há um poste fixado numa das toras e dela pendem estas coisas. Uma grande vela triangular de tecido de algodão completa a jangada, na qual os intrépidos marinheiros brasileiros se aventuram ao mar, com as ondas cobrindo-os constantemente, transportando em segurança cargas de algodão, ou outras mercadorias, e ainda, em caso de necessidade, cartas e despachos, a centenas de milhas. (p.128)

Salta aos olhos, mais do que o inventário de embarcações vistas pela narradora, o grau de minúcia com que descreve aquilo que para ela é inédito – uma habilidade que ela certamente fora desenvolvendo ao longo do tempo, conforme empreendera novas viagens e escrevera seus primeiros livros. Estabelece-se aí uma relação com o narratário (para utilizar o termo de Reuter), que estaria interessado no exótico, caracterizado pela oposição àquilo que se verificaria na

Europa. Assim, desde as primeiras linhas escritas a respeito do Brasil, pressupõe-se um narratário europeu para um enunciado proveniente de um local de fala caracteristicamente europeu.

Além dos objetos de caráter antropológico, como é o do exemplo acima, esse olhar também se dá em relação à geografia do país – daí a possibilidade de se traçar um paralelo entre o relato de viagens e a “pintura de paisagens”, característica das expedições de interesse científico realizadas à época, quase sempre sob patrocínio de governantes europeus. Pode-se colher um exemplo algumas páginas adiante, quando a narradora descreve o mar em torno da praia de Recife:

A rocha de que é formado o recife, diz-se que é de coral. Mas está tão revestida de ostras e levas, camada sobre camada, que nada posso ver senão os restos das conchas por muitos pés de profundidade, tão fundo quanto possam penetrar nossos martelos. Prolonga-se por um bom pedaço, desde o norte da Paraíba até Olinda, onde mergulha sob a água e depois surge abruptamente no Recife e corre até o cabo de Santo Agostinho, onde é interrompido pela cabeça lisa de granito que se atira através dele no oceano. Reaparece então e continua, sem interrupção, para o Sul. A largura do ancoradouro aqui, entre o recife e a terra firme, varia de algumas braças até três quartos de milha. A água é funda junto à rocha e ali costumam os barcos fundear. (p.130)

E assim ela prossegue com a descrição do local por mais de duas páginas. A extrema atenção com os detalhes ressalta a ânsia figurativa do texto, compreensível, sobretudo, se levarmos em conta o fato de que a narradora é também uma desenhista (diversos de seus esboços acompanham a obra, e não raras vezes ilustram exatamente aquilo que está sendo descrito).

Afinal, a certa altura do texto, a narradora chega a se queixar da impossibilidade de parar para desenhar o que via: “Quanto lamentei não ter meios de esboçar nenhum fragmento do panorama!” (p.147). Como esta impossibilidade é suprida com uma descrição de uma página inteira do cenário, podemos conjecturar quantas vezes a falta de condições, ou mesmo de disposição, para desenhar não foi substituída por descrições que, aos olhos da narradora, talvez desempenhassem no texto função equivalente àquela que em outras situações era suprida pelos desenhos.

Pois até mesmo as refeições são descritas de maneira objetiva, como se fossem elencadas por um inventarista:

Cada pessoa recebeu um pequeno prato fundo de bom caldo de carne *bien doré*. Quanto ao resto todo o mundo pôs a mão no prato. Dois pratos principais

ocupavam o centro da mesa. Um deles, uma terrina contendo farinha de mandioca crua. O outro, um [sic] pilha de peixes preparados com azeite, alho e pimenta. Cada pessoa começava por derramar uma quantidade de farinha no caldo até ele atingir a consistência de um pirão, depois, servindo-se do peixe, que estava partido em pedaços convenientes, mergulhava-os no mingau e comia com os dedos. Em volta dos dois pratos principais havia outros da mais saborosa natureza: enguias fritas com ervas aromáticas, mariscos preparados com vinho e pimenta e outros da mesma espécie. [p. 152-153]

Essa busca pela objetividade reverbera as questões propostas por Leite (1996), e discutidas no capítulo 2, acerca da ocorrência de um *olhar pré-etnográfico* nos textos pertencentes ao gênero do relato de viagem. Lembrando que, à época, ainda não havia uma diferenciação teórica entre os formatos da reportagem e da descrição etnográfica, e nos permitimos especular que esta busca por uma objetividade se dava por duas razões principais, ambas de ordem pragmática. A primeira seria o interesse em fornecer informações de utilidade para os conterrâneos da autora – e assim, de alguma maneira enviesada, assemelha-se de alguma forma ao narrador perdido de Benjamin, que teria sido alguém que dava conselhos. A segunda seria o interesse de produzir um livro-mercadoria que tivesse boa aceitação enquanto literatura de não-ficção (esta segunda razão é o porquê de termos dito que, se há semelhanças com Benjamin, ela se dá de “maneira enviesada”).

Há, ainda, outro aspecto interessante neste olhar, que igualmente se relaciona às proposições de Leite (1996): trata-se a uma ausência geral de dúvidas da narradora em relação àquilo que descreve – muito embora, como vimos no capítulo 2, ela chegue a mencionar que não se pretende “imparcial” na apresentação de seu livro. Esta segurança na objetividade e no caráter científico das observações da autora é fruto de uma abordagem positivista do mundo, condizente com a linha de pensamento hegemônica do início do século XIX.

Por fim, juntam-se às descrições de geografia, refeições e hábitos e aparência da população local os trechos de descrição da fauna e flora local, que também não raro estão acompanhados por esboços realizados pela narradora:

Olinda jaz em pequenos morros, cujos flancos em algumas direções caem a prumo, de modo a apresentarem as perspectivas rochosas mais abruptas e pitorescas. Estas são circundadas de bosques escuros que parecem coevos da própria terra: tufos de esbeltas palmeiras, aqui e ali a larga copa de uma antiga mangueira, ou os ramos gigantescos de copada barriguda, que se espalha amplamente, erguem-se acima do restante terreno em torno, e quebram a linha da floresta (p. 139).

5.3 O Olhar de Fora – Classificação da Paisagem a partir de Parâmetros Europeus

Alguns dias após a ancoragem do *Doris* em Recife, incomodados com o estado de sítio que era imposto à cidade pelo grupo político dos *patriotas* (isso é, dos que defendiam a independência brasileira), uma comissão de tripulantes do navio desembarcaram com o objetivo de entregar aos rebeldes uma carta reivindicando o acesso a alguns serviços básicos dos quais vinham sendo privados, como a lavagem de roupas em terra. Sobre o encontro com um dos líderes rebeldes, a narradora anota em seu diário: “Em vez de tomar qualquer conhecimento do conteúdo, o secretário começou um longo discurso, expondo a injustiça do governador português e do governo em relação ao Brasil em geral e aos pernambucanos em particular”.

Esta situação é representativa da maneira como, pelo que podemos inferir do relato, o estrangeiro europeu era visto pelos habitantes do Brasil. Mais do que um conjunto de indivíduos, a comissão do *Doris* foi vista como um grupo de representantes do governo inglês, ao qual poder-se iam fazer reivindicações diversas – o governo inglês, afinal, mantinha-se neutro em relação aos movimentos separatistas brasileiros. Ou seja: atribuía-se a este grupo de estrangeiros uma importância que este não gozava em sua terra de origem. O viajante inglês era visto não como um indivíduo, mas como um representante pleno de seu país em terras estrangeiras. Qual a opinião da narradora a respeito? Embora nunca de maneira explícita (o mais perto que chega disso é mencionar os governistas como sendo “a pior causa” das duas envolvidas no embate), a narradora deixa, por vezes, transparecer sua simpatia aos patriotas, como no seguinte excerto:

Deixamos Pernambuco com a firme convicção de que pelo menos esta parte do Brasil nunca mais se submeterá ao jugo de Portugal. Se a firmeza de comportamento de Luís do Rêgo falhou em manter a capitania em obediência, será inútil a outros governantes tentá-lo, especialmente enquanto o estado da metrópole for tal que não possa lutar com as colônias, nem por elas, e enquanto as considerar simplesmente como regiões tributáveis de seus territórios, obrigados a sustentá-la em sua fraqueza. (p.163)

Correndo o risco de nos afastarmos um pouco da metodologia da análise da narrativa, desejamos fazer uma análise de caráter possivelmente hermenêutico de o que representava a figura do europeu neste contexto. Acreditamos que tal estudo é relevante porque determina ativamente a construção do narrador. É, afinal, desta distinção atribuída pelas relações dialéticas com os nativos que surgia a legitimação para que o narrador-viajante compusesse o cenário do

Brasil a partir de critérios estrangeiros, prescindindo de qualquer tipo de problematização metodológica. A legitimação também se daria pela ocorrência da função ideológica da narrativa, conforme a nomenclatura proposta por Reuter – e era reforçada pelo fato de que o narratário era também europeu. É nessa conjuntura que se constitui a alteridade da escritura (conforme vimos no subcapítulo 2.4) – aquela que Todorov explicava constituir-se por meio da diferenciação que o narrador dos relatos de viagem estabelece voluntariamente em relação aos indivíduos e aos elementos sociais que descreve, calcando-se em uma posição eurocêntrica.

Não são raros os trechos em que esta relação se manifesta. Um exemplo explícito é a descrição que a narradora faz de uma família de nativos brasileiros (os grifos são nossos):

O ar e as maneiras da família que visitamos, *ainda que não fossem ingleses nem franceses*, eram de perfeita educação, e os vestidos mais belos que da *Europa civilizada*, com a diferença que os homens usavam jaquetas de algodão em vez de casacos de casimira e estavam sem colarinho. Quando saem, porém, vestem-se como ingleses. (p. 159)

Descrições com as mesmas características se repetem ao longo de todo o *corpus*. As noções estéticas empregadas pela narradora são sempre eurocêntricas, além de serem apresentadas como critérios absolutos e incontestáveis. É o que ocorre no seguinte comentário acerca de mulheres de Salvador, onde o não-cumprimento de parâmetros ingleses de vestimentas é visto como uma incompatibilidade em relação à sua condição de “senhoras de sociedade” (uma condição que se dá em oposição à população nascida no Brasil, reproduzindo novamente uma categorização tipicamente europeia):

Quando apareciam, dificilmente poder-se-ia acreditar que a metade delas eram senhoras de sociedade. Como não usam nem coletes, nem espartilhos, o corpo torna-se quase indecentemente desalinhado, logo após a primeira juventude; e isto é tanto mais repugnante quanto elas se vestem de modo muito ligeiro, não usam lenços ao pescoço e raramente os vestidos têm qualquer manga. (p.168)

Em outra ocasião, em uma festa realizada na casa de um cônsul, não parece questionável à narradora que, segundo seus próprios critérios, as inglesas “ainda que de segunda categoria, ou mesmo da nobreza colonial, arrebatem o prêmio de beleza e da graça” (p.176).

Por vezes, chega-se ao extremo de dizer que certos produtos são incompatíveis com os consumidores locais devido à sua qualidade: “Eu vi um jogo de cristal lapidado enviado a Calcutá

para esse fim [ser comercializado], bonito demais para os compradores brasileiros” (p. 190). É interessante perceber como a narradora intui esta incompatibilidade, ainda que a atribua a valores estéticos que julga objetivos. Não passa pelo raciocínio apresentado pela narradora a possibilidade de que tais mercadorias não sejam “bonitas demais” para os brasileiros, mas sim de uma simples falta de interesse por produtos que, na Europa e sob critérios europeus, são considerados belos – em detrimento de outros que, certamente, atraíam o interesse da população média à época.

Evidentemente, deve-se relativizar essa “incapacidade perceptiva”. Trata-se, afinal, de valores estéticos cuja universalidade só seria questionada décadas depois, devido em grande parte aos avanços das Ciências Sociais, mas que se encontra inserido em uma conjuntura que inclui grandes transformações históricas e geopolíticas, orbitando em torno do desaparecimento das colônias americanas. Por outro lado, também não devemos subestimar a capacidade avaliativa da narradora. Ela própria busca se diferenciar dos viajantes de épocas anteriores à sua, o que se torna evidente em uma passagem na qual descreve uma cena de mulheres que vendiam frutas e água fresca em Pernambuco. Ali, ela aponta que “Era um quadro tal como os antigos espanhóis imaginariam o Eldorado” (p. 147), situando-se como integrante de uma nova classe de viajantes, que se diferenciaria, sobretudo, pelo seu olhar de pretensa objetividade – uma distinção característica de alguém nascido e educado durante o “século do positivismo”.

É inegável e compreensível, porém, que esta objetividade esteja imersa em uma ideologia eminentemente etnocêntrica, que torna a narradora incapaz de abarcar a subjetividade do outro. E isto ocorre apesar de suas vocações humanistas, como se torna evidente no seguinte trecho:

“(...) voltamos ao Recife quando os negros e mulatos nas ruas cantavam, áspera e pouco musicalmente, as *ave-marias*. Porém tudo que reúne os homens num sentimento comum é interessante. As portas da igreja estavam abertas, os altares iluminados, e o próprio escravo sentia que se estava dirigindo a uma divindade, com o mesmo direito que o seu senhor. É uma tarde que nunca hei de esquecer.” (p. 136)

Perceba-se que, apesar de sua boa vontade, a narradora é incapaz de se dar conta de que esta divindade ao qual se expõem os escravos é uma divindade que, para eles, provavelmente careceria de significados. Longe de representar um momento de contato com o sagrado, os escravos, ao “se dirigirem a uma divindade”, participam de mais uma etapa de um processo

contínuo de aculturação. Em sua incapacidade de superar esta visão etnocêntrica, a narradora não parece tão distanciada dos viajantes espanhóis do século XVI.

Mas não é apenas em relação aos viajantes de épocas remotas que a narradora busca se diferenciar. Ela também o faz em relação aos seus companheiros de viagem, como no trecho em que diz observar “uma porção de coisas banais, mas novidades para olhos jovens e não viajados, como eram os da maior parte do bando” (p. 155).

De qualquer forma, o que se verifica ao longo do texto como fruto da relação de alteridade da escritura é um grande descompasso entre as expectativas da narradora e aquilo que ela narra. Trata-se, sim, de um tipo de arrogância – mas uma arrogância que não deve ser atribuída a questões psicológicas ou de temperamento (Maria tantas vezes se mostra aberta ao novo e deslumbrada com a natureza brasileira), mas a fatores determinantes de caráter ideológico. A narradora parte de critérios europeus, e os critérios europeus tendem sempre a serem menos satisfeitos nas regiões externas à Europa Central.

Assim, conforme vimos acima, a imagem de Brasil por ela construída tende sempre a assumir um tom de geral inadequação. E a própria narradora sente os reflexos dessa inadequação, que pode se expressar pelo pressentimento um deslocamento de si própria em relação a paisagem, ou por um sentimento de intrusão. Toda essa relação de alteridade que se configura entre a narradora e aquilo que narra se deve ao fato de que o próprio meio ideológico do qual ela provém impossibilita a sua inserção – algo que apenas posteriormente as Ciências Sociais tentariam resolver, a partir da criação da própria ideia de “etnocentrismo” e de ferramentas teóricas que permitissem superá-la.

Porém, esses procedimentos ainda não existiam no século XIX, e o sentimento de intrusão experimentado pela narradora de Graham é extremamente compreensível – se não inevitável – neste contexto. Pois mesmo enquanto território exótico o Brasil parece inadequado, uma vez que não estaria à altura de “outros exóticos” observados em regiões distintas do mundo, que seriam mais aceitáveis aos olhos da narradora, ainda que de maneira inconsciente, porque possuem um longo e duradouro passado histórico de contato com sua terra de origem. É o que podemos observar no seguinte trecho:

“No jardim da *Roça* [uma casa de campo nos arredores de Salvador], cada arbusto de valor, seja pelos frutos seja pela beleza, estava assim cercado [por pequenos muros de massa para protegê-los das formigas], e havia bancos, canais

de água e jarros de porcelana que me faziam quase julgar-me no Oriente. Mas há uma nota de novidade em cada coisa aqui, uma falta de interesse em relação ao que já foi, que se sente visivelmente. No máximo, podemos ascender ao selvagem despido que devorava seu prisioneiro e se adornava com ossos e penas. No Oriente a imaginação se liberta para divagar pelas grandezas passadas, na sabedoria e na polidez. Monumentos de arte e de ciência encontram-se a cada passo. Aqui, cada coisa, a própria natureza, tem um ar de novidade e os europeus ficam tão evidentemente estranhos ao clima, com seus escravos africanos, - que repugnam a quaisquer sentimentos saudáveis - que assumem claramente o tom de intrusos, e em desacordo com a harmonia da cena. [p. 182]

Não há surpresa nesse “desacordo” do europeu com a cena. Afinal, sob os critérios da narradora, o Brasil se revela inadequado justamente porque não coincide com parâmetros europeus. Nada mais lógico, portanto, que o europeu seja igualmente inadequado ao Brasil.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa pesquisa, tivemos sempre em mente que pisávamos em um território instável. Afinal, quando Todorov se refere às relações de alteridade existentes na produção (em um primeiro momento) e na leitura (em um segundo) dos relatos de viagem, não levava em conta o fenômeno decorrente do contato de um leitor nascido em um dos países retratados nestes textos. Podemos dizer que existe aí um terceiro tipo de alteridade, que igualmente apresenta riscos de que se incorra em leituras pré-concebidas.

Pois, quando lemos em nosso tempo um relato produzido a respeito de nosso país por um viajante estrangeiro há cerca de dois séculos, é tentador descartar todo o seu conteúdo como um mero produto ideológico e etnocêntrico. Tal atitude, porém, seria reflexo de uma ideologia igualmente etnocêntrica. Por isso, acreditamos ao longo de todo o processo que era preciso ter em mente as transformações pelas quais os diferentes campos do conhecimento passaram ao longo destes duzentos anos, bem como suas consequências sobre o nosso exercício hermenêutico.

Foi com isto em mente que optamos por partir da análise da narrativa, que nos permitiu iniciar a análise do material a partir de um viés majoritariamente objetivo. No entanto, o levantamento teórico nos revelou que seria impossível abordar os textos pertencentes ao gênero do relato de viagem como sistemas fechados, visto que sua própria classificação como tal está ligada ao seu contexto de produção. Por isso, parece-nos agora que teria sido ainda mais produtivo combinar as ferramentas teóricas proporcionadas pela análise da narrativa com uma contextualização historiográfica da epistemologia, para que melhor situássemos a narradora e seus conhecimentos em relação ao seu objeto. Esse é um esforço que poderá ser feito no prosseguimento da presente pesquisa.

Além disso, os resultados propiciados pela análise revelaram no relato estudado a predominância de um olhar claramente pré-construído. A relação estabelecida entre a narradora e a terra que visitava era de verificação, onde se elencaram diferentes aspectos encontrados no Brasil para, em seguida, determinar sua compatibilidade (ou não) com parâmetros europeus. Como estudar o impacto que este olhar tem sobre a construção da identidade brasileira se, como citamos na introdução, tudo começa com o relato? E não julgamos exagerada essa pressuposição – afinal, a impressão da narradora de que aqui “há uma nota de novidade em cada coisa” não se deve justamente à ausência de registros históricos na forma da escrita? Tendo em mente essas indagações, acreditamos que também seria de grande relevância pesquisar os aspectos envolvidos

no processo da formação identitária de uma nação – uma necessidade que não havíamos verificado *a priori*.

Outra hipótese surgida a partir da análise é a da possível recorrência de determinados modos de estruturação da narrativa nos relatos de viagem – ao contrário do que acreditávamos no início da pesquisa, quando se especulou que o formato textual talvez não fosse um fator relevante na delimitação deste gênero. Destacamos a apropriação de elementos da *representação* em uma narrativa organizada como *discurso* (conforme a nomenclatura de Reuter, cabe ressaltar) e a presença extensiva da função explicativa como dois aspectos que, possivelmente, se repetem em todos os relatos de viagem. Outro possível desdobramento de nosso trabalho seria verificar a ocorrência (ou não) destes fenômenos em outros textos pertencentes ao gênero.

Por fim, esperamos ter colaborado de alguma maneira para a contextualização da importância dos relatos de viagem. Consideramos que seria significativa para a compreensão da formação identitária de nosso país (e também de outros países latino-americanos) o estudo detalhado dos diferentes relatos produzidos ao longo do período colonial – algo que já vem sendo feito em diferentes âmbitos do conhecimento. A partir daí, será possível apontar suas principais características e as transformações pelas quais passou ao longo do tempo com o objetivo de propor critérios de classificação que nos auxiliassem a perceber seu impacto sobre a ideia atual do que constitui a ideia de “brasileiro” (ou de “latino-americano”). É claro que esta é uma empreitada de grandes proporções, que jamais poderia ser alcançada individualmente em um único trabalho – e nem sequer ao longo de toda uma carreira de pesquisa. Ainda assim, esperamos que nossos esforços aqui possam contribuir para este objetivo.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, in **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1971.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador* in **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDO, Aglair; BONFIGLIOLI, Gustavo. **Nas fronteiras do olhar**. Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol.8, Nº2, Julho a dezembro de 2011.

BURKE, Peter. *Uma História Social do Conhecimento – De Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zajar Editor, 2003.

CAMPOS, Raymundo. *Viagem ao Nascimento de uma Nação: o Diário de Maria Graham*. São Paulo: Atual Editora, 1990.

CERDAN, Marcelo Alves. Maria Graham e a escravidão no Brasil: Entre o olhar e o bico de pena de uma viajante inglesa do século XIX. *Cadernos de História Social* (Campinas), v. 10, p. 121-147, 2003.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Para uma Teoria da Literatura de Viagens*. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). **Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens – Estudos e Bibliografias**. Coimbra: Almedina, 2002.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Com Raiva e Paciência**. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo, Edusp, 1996.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A Fabricação do presente**. Aracaju, UFS, 2005.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. Itatiaia; EDUSP, 1990.

_____. *Journal of a Residence in Chile during the Year 1822. And a Voyage from Chile to Brazil in 1823*. Londres: Longman, 1824. (em: http://books.google.co.uk/books/about/Journal_of_a_Residence_in_Chile_During_t.html?id=cz1jAAAAMAAJ)

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções**, 22ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão - a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACOMBE, Américo Jacobina. **Maria Graham**. In: GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. Itatiaia; EDUSP, 1990.

LEITE, Ilka Boaventura. **Antropologia de viagem**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1996.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à vista – Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo**. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1990.

PRATT, Mary Louise, 1999. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru, EDUSC.

REUTER, Yves. **A Análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro. Difel, 2007.

ROMANO, Luís Antônio Cantori. **Viagem e Viajantes: uma literatura de viagens contemporâneas**. Estação Literária, Londrina, Volume 10B, p 33-48, jan. 2013.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil Não é Longe Daqui**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **A Viagem e seu Relato**. Revista de Letras, São Paulo, v.46, n.1, p.231-244, jan/junho de 2006.

_____. *As Categorias da Narrativa Literária*, in **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1971.

_____. *Análise Estrutural da Narrativa*, in **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **A Conquista da América – A Questão do Outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo**. Lisboa: Quimera, 2002.

TUCHMAN, Gaye. *A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas*. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa, Veja, 1993.