



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MICHELA VIEIRA PRESTES

**VIAGEM, IMAGEM, MIRAGEM EM *BESOIN DE MIRAGES*,
DE GILLES LAPOUGE**

Londrina
2023

MICHELA VIEIRA PRESTES

**VIAGEM, IMAGEM, MIRAGEM EM *BESOIN DE MIRAGES*,
DE GILLES LAPOUGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Laura Taddei Brandini

Londrina
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Prestes, Michela Vieira Prestes.

Viagem, Imagem, Miragem em Besoin de Mirages de GILLES LAPOUGE / Michela Vieira Prestes Prestes. - Londrina, 2023.
105 f.

Orientador: LAURA TADDEI BRANDINI.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Literatura de viagem - Tese. 2. Viagem - Tese. 3. Imagem - Tese. 4. Miragem - Tese. I. TADDEI BRANDINI, LAURA. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MICHELA VIEIRA PRESTES

**VIAGEM, IMAGEM, MIRAGEM EM *BESOIN DE MIRAGES*, DE
GILLES LAPOUGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Laura Taddei Brandini

Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dr.^a Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dr.^a Adriana Figueiredo Fiúza
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 29 de maio de 2023.

Ao meu eu do passado e do futuro

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo e de maneira *cliché*, àqueles que depositam em mim toda a fé do mundo: pai e mãe. Graças ao potencial que enxergam em sua filha, pude acreditar que seria possível ser professora, advogada, filha, irmã, namorada, nadadora e, por que não, pesquisadora. Sua esperança em mim me fez querer continuar.

Agradeço também à Laura, que aqui apresento sem títulos, por ter aceitado o desafio de orientar alguém que é proveniente de outra casa, repleta de trabalhos extras para poder sobreviver à lógica capitalista, e fora da Academia há tanto tempo. Graças à doutora Laura pude enxergar um caminho coerente e muito bonito dentro da obra de Gilles Lapouge e me inspirar para que este trabalho pudesse ser construído. Sua trajetória profissional já era conhecida, mas ao me aproximar como orientanda pude admirá-la ainda mais, agora também como pessoa. Sua força e coragem me inspiram todos os dias.

Agradeço também a todos os docentes que passaram por minha trajetória neste período que se iniciou no difícil ano de 2020, em meio a uma pandemia. Por isso, um agradecimento ainda mais aquecido, pois graças à dedicação de todos foi possível fazer análises e construir conhecimentos enriquecedores, ainda que por meio da gélida tela do computador.

Por fim, mas de forma alguma menos importante, agradeço à doutora Fernanda Tarran, quem segurou, mesmo sem saber, muitos dos meus desabafos nesta tentativa de trajetória acadêmica, quem se dispôs a me ajudar com ideias e quem tenho a honra de chamar de amiga; e a Pedro, que chegou há pouco nesta loucura, mas apresentou, em momentos oportunos, ora sua visão crítica, ora seu colo.

Chegar até aqui parece inacreditável. Parece uma miragem.

[...] é preciso saber se perder, ignorar a geografia, esquecer sua memória, confundir o Norte com o Sul, andar a passo de lobo, frequentar as estações mortas, os países distantes e os terremotos do tempo. (LAPOUGE, 1999, p.256)

RESUMO

PRESTES, Michela Vieira. **Viagem, Imagem, Miragem em *Besoin de mirages*, de Gilles Lapouge**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

A Literatura de Viagem é um importante e abrangente vertente da Literatura que, pela extensão, ainda se faz de difícil definição. Pode-se pensar em relatos de viagem, em manuais, mas autores como o francês Gilles Lapouge, que também era jornalista, trazem uma expansão aos moldes do que se entende por Literatura de Viagem. A obra *Besoin de Mirages*, traduzida como Necessidade de Miragens, é o objeto principal deste trabalho, que visa analisar o texto ultrapassando a fronteira do relato de viagem, explorando as impressões do narrador e suas formas de expressar a viagem, que é o ponto de partida para a formação de imagens e de miragens, dentro de uma análise entre autor-leitor. Partindo da definição dos termos chave da dissertação, viagem-imagem-miragem, aliada a análises de trechos do romance fundamentadas teoricamente, este trabalho visa ponderar as imagens construídas pelo narrador dentro da obra até que se alcance a miragem, como misto de imagem e memória, muitas vezes afetiva, além de trazer um breve panorama do percurso da Literatura de Viagem no contexto histórico-literário.

Palavras-chave: Gilles Lapouge; Viagem; Imagem; Miragem; Literatura de Viagem

ABSTRACT

PRESTES, Michela Vieira. **Travel, image, mirage in *Besoin de mirages*, by Gilles Lapouge.** 2023. 105f. Thesis (Master's Degree in Literature Studies) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023

Travel Literature is an important and broad strand of Literature that, for its dimension, is still difficult to define. One can think of travel reports, manuals, but authors such as the French Gilles Lapouge, who was also a journalist, expanded what is understood by Travel Literature. The work *Besoin de Mirages*, translated as Need for Mirages, is the main object of this research, which intends to analyze the text beyond the borders of the travel narrative, exploring the narrator's impressions and his ways of expressing the journey, which is the starting point for the formation of images and mirages, within an author-reader analysis. Starting from the definition of the key terms of the research, travel-image-mirage, combined with theoretical analyzes in the context of travel literature and its relationship with the Other, this work intends to reflect on the images built by the narrator in the novel until it is possible to reach the mirage, as a mixture of image and memory, often affective.

Key-words: Gilles Lapouge; Travel; Image; Mirage; Travel Litterature

RÉSUMÉ

PRESTES, Michela Vieira. **Voyage, Image, Mirage dans *Besoin de mirages*, par Gilles Lapouge**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

La littérature de voyage est une branche importante et complète de la littérature qui, en raison de son extension, est encore difficile à définir. On peut penser aux récits de voyage, aux manuels, mais des auteurs comme le Français Gilles Lapouge, qui était également journaliste, élargissent les contours de ce que l'on entend par littérature de voyage. L'œuvre *Besoin de Mirages* est l'objet principal de ce travail, qui vise à analyser le texte en dépassant la frontière du récit de voyage, en explorant les impressions du narrateur et ses façons d'exprimer le voyage, qui est le point de départ pour la formation d'images et de mirages, dans le cadre d'une analyse auteur-lecteur. À partir de la définition des termes clés de la thèse, voyage-image-mirage, alliée à des analyses théoriques dans le contexte de la littérature de voyage et de sa relation avec l'Autre, ce travail vise à réfléchir aux images construites par le narrateur dans l'œuvre jusqu'à ce que le mirage soit atteint, comme un mélange d'image et de mémoire, souvent affectif.

Mots-clés : Gilles Lapouge ; Voyage ; Image ; Mirage ; Littérature de voyage

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	VIAGEM	24
3	IMAGEM	52
4	MIRAGEM.....	71
5	CONCLUSÃO.....	102
6	REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

A literatura de viagem é uma vertente da literatura que, de tão abrangente, pouco se define. Essa abrangência faz do objeto deste trabalho tema interessante principalmente quando se tem contato com autores como Gilles Lapouge, francês que teve grande relação com o Brasil, transitando entre a literatura e o jornalismo, uma vez que foi correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo*. Em sua obra *Besoin de mirages* (1999), que ainda não tem tradução para o português, mas em tradução livre seria “Necessidade de miragens”, o narrador apresenta suas miragens. Essa “necessidade de miragens” e a busca pela viagem, seja ela real ou imaginária, fazem de Lapouge um autor interessante, mas ainda pouco explorado, o que nos despertou para o estudo que se apresenta.

Nascido em 1923, em Digne-les-Bains, França, Gilles Lapouge foi homem das viagens. Jornalista e escritor, estudioso de história e geografia, trabalhou como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo* por mais de quarenta anos, mas também esteve sempre na lista dos principais convidados do *Étonnants Voyageurs*, festival que reúne nomes da literatura de viagem desde 1990, em Saint-Malo, na França. A vontade de Lapouge de se deixar levar com o fluxo do mundo, acolhendo as surpresas e o inesperado fez dele um autor que desperta o interesse de leitores curiosos, daqueles que pretendem não só viajar pelas descrições, mas também pelas impressões que as obras literárias constroem.

Entre suas obras estão títulos como *Equinociais* (1992), *Noites tranquilas em Belém* (2015), *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil* (2011) e *Besoin de Mirages* (1999) – esta última a escolhida para ser explorada neste trabalho –, textos que apresentam a geografia, a história de lugares mas também as impressões e a poética de Lapouge, traduzidas em seus textos, na escolha de suas palavras. Descrito como pilar do festival *Étonnants Voyageurs*, Lapouge é apresentado no *site* do evento, em editorial de Michel Le Bris, como “um flâneur de estilo inimitável que encara a viagem como um passeio, uma passagem para outra dimensão”¹ (LE BRIS, s/d, p.1) e não se limita a um assunto, deixando-se levar pela curiosidade e pela imaginação, transitando pelos mais diferentes temas no decorrer de sua obra.

Ainda que interessado por diversos objetos e questões, o autor aporta sua paixão pelo desconhecido em seus textos não só apresentados em obras literárias, mas também em revistas, sendo colocado na *Lire* — revista francesa especializada em literatura — como um dos 30 escritores para viajar que muitas vezes convidam o leitor a uma peregrinação, mas de forma

¹ Gilles Lapouge est un flâneur au style inimitable qui envisage le voyage comme un égarement, un passage dans une autre dimension

subjetiva, repleta de lembranças e impressões, sempre procurando o desconhecido longe ou perto, fora ou dentro de si mesmo. O próprio autor considera o viajante como um mentiroso e exalta a conexão entre a mentira e a viagem, como se ela — a mentira — fizesse parte do prazer do peregrino (LAPOUGE, 1999, p.163-165). Resistia ao ser chamado de escritor-viajante, considerava que sua bagagem era muito pequena e, por isso, ele se aproveitava da própria literatura. No texto *L'Encre du Voyageur* [A tinta do viajante], ele cultivava a ideia de que o escritor é um explorador do papel e mais: diz ter “sido colocado” na lista dos escritores viajantes (*les écrivains voyageurs*) e, ainda que não se analisasse como tal, passou a buscar suas viagens. Como se considerava um homem sem muitos destinos, Lapouge afirma no texto ter explorado a “raridade de suas falas” para explorar suas experiências optando pelo laconismo, a estratégia de falar o que precisa em poucas palavras:

Eu então optei pelo laconismo. A raridade da minha fala funciona como um selo. Ela autenticava a vastidão de minhas peregrinações e minha audácia pois os verdadeiros aventureiros são assim: taciturnos, pudicos e enigmáticos. Sua modéstia os condena ao fingimento e à alusão. (LAPOUGE, 2007, p.85)²

Em *Besoin de Mirages*, o narrador apresenta um apanhado de suas viagens de infância e também da vida adulta, mas não necessariamente de forma a transmitir informações precisas e em ordem cronológica, transitando entre o literário subjetivo e o descritivo objetivo, o que faz do título uma obra que pode ser considerada de difícil classificação segundo os parâmetros tradicionais que distinguem obras documentais de obras ficcionais.

Quando se trata de literatura de viagem, é admissível pensar numa vasta gama de possibilidades, passando das viagens das descobertas do Novo Mundo, quando a ideia principal era a descrição do campo, do cenário, dos personagens presentes a fim de contar e relatar quase que fielmente o que se via e presenciava até a textos que trazem impressões subjetivas. A conexão entre geografia e literatura por meio da viagem proporciona um entrelaçamento das duas linguagens que pode ser interessante no que diz respeito ao contar uma história. Segundo Bertrand Levy, da Universidade de Genebra, no artigo “Géographie et littérature: une synthèse historique” [Geografia e Literatura: uma síntese histórica]:

A linguagem literária contém em si mesma as sementes de uma compreensão mútua, de um certo grau de cumplicidade intelectual que é o resultado de um encontro de mentes entre o autor e o leitor (LOTMAN, 1973). A literatura

² J'ai alors opté pour le laconisme. La rareté de ma parole fonctionna comme un label. Elle authentifiait la vastitude ed mes pérégrinations et mon audace car les vrais aventuriers sont comme ça : taciturnes, pudiques et énigmatiques. Leur modestie les voue à la prétérition et à l'allusion.

também se presta ao debate, porque segue raciocínios por vezes extremos que dão lugar à reflexão, à reação; estimula sempre a discussão. Permite também a expressão de contradições e paradoxos, num mundo muito sujeito às ideias e ideologias dominantes [...] (2006, p. 26)

A relação do ser humano com o lugar é tratada pela literatura, que relata com sensibilidade essa afinidade (LEVY, 2006, p. 27). Assim, é possível compreender que a literatura traz possibilidade de contar àqueles que a leem os detalhes dos lugares, das histórias e das personagens, de forma tão envolvente que, ainda segundo Levy, “é vista como uma linguagem de utilidade teórica insubstituível, capaz de transmitir a mensagem do sentimento da natureza, assim como se apresenta em diferentes povos” (LEVY, 2006, p. 28). Defende o autor que vários geólogos já usaram de citações de escritos poéticos para descrever os lugares que exploravam, ainda que haja uma geografia real e uma geografia imaginada, mesmo que essa seja uma questão a não se perder de vista, como continua Levy:

A questão do confronto de duas línguas, a linguagem científica da geografia e a linguagem artística da literatura, surge em primeiro lugar. Pocock (1981) defende a ideia de que o encontro de uma arte, literatura, com uma ciência, geografia, é um falso problema, porque a versão humanista da geografia é tanto uma arte como uma ciência social. Esta é uma justificativa fácil, mas bastante comum no mundo anglófono (Meinig, 1983); nada impediria que a geografia, sempre caracterizada por um exercício de empréstimo permanente de outras disciplinas, invocasse as Musas Literárias. Em uma linha relacionada, Yi-Fu Tuan (1978, p.357) explica que a geografia — como a literatura — abraça um domínio suficientemente vasto para incluir tanto o jardim da arte quanto o caminho da ciência” (2006, p.34)³

Então, ainda que difiram na linguagem, uma mais presa ao referencial objetivo, outra mais livre, a questão sobre a realidade das informações contidas nos textos considerados como literatura de viagem acabam por não ter relevância considerável, e é possível observar que mesmo na literatura há uma gama de teorias, noções e conceitos admissíveis na ciência, na história e na geografia, o que não significa dizer que se confundem: “ A distância entre a vida ficcional e a vida real deve ser medida” (LEVY, 2006, p. 35).

Dessa forma, o artista é o responsável por transcender a realidade, o que pode não estar

³ Surgit d'abord la question de la confrontation de deux langages, le langage scientifique de la géographie et le langage artistique de la littérature. Pocock (1981) défend l'idée selon laquelle la rencontre d'un art, la littérature, avec une science, la géographie, est un faux problème, car la version humaniste de la géographie participe autant d'un art que de la science sociale. C'est une justification facile mais assez répandue dans la branche anglophone (Meinig, 1983) ; rien n'empêcherait alors la géographie, qui s'est toujours caractérisée par un exercice d'emprunt permanent aux autres disciplines, d'invoquer les Muses littéraires. Dans un registre voisin, Yi-Fu Tuan (1978 : 357) explique que la géographie -tout comme la littérature - embrasse un domaine suffisamment vaste pour comprendre à la fois le jardin de l'art et la route de la science

em conformidade com os referentes objetivamente reconhecidos, de forma que o cientista da geografia ou da história deve ter consciência da natureza artística que traz, na obra, suas impressões pessoais e interpretações (LEVY, 2006, p. 36).

A própria definição de “literatura de viagem” ainda é algo turvo, não bem específica, talvez abrangente por demais. “É mais fácil promover a literatura de viagem do que caracterizá-la de maneira rigorosa, precisando seus traços essenciais”, diz Frédéric Tinguely (2006, p. 54), em seu artigo “Forme et signification dans la littérature de Voyage” [Forma e significação na literatura de viagem] publicado em 2006 na *Revue Genevoise de Géographie*, em que situa a literatura de viagem dentro do contexto da análise geográfica e também literária. Essa dificuldade vem desde os critérios formais, uma vez que apesar de trazerem temas comuns, geralmente ligados ao ato de se deslocar em um espaço, podem ser apresentados com várias estruturas diferentes, como um jornal de bordo que relata as experiências de uma navegação, ou um relato que descreve, posteriormente à experiência, as impressões a partir dela, sendo ainda diferente de cartas de viagem, por exemplo (2006, p. 54).

Ainda segundo Tinguely, essas diferenças acontecem pois algumas obras reproduzem o percurso no espaço de forma e sequência fiéis, enquanto outras podem apresentar uma organização temática. É ainda necessário refletir se o tipo de viagem relatado tem importância relevante, já que “critério algum permite distinguir de maneira completamente satisfatória a relação de uma viagem real com uma viagem imaginária” (2006, p. 54). Por vezes, os elementos pré-textuais é que podem levar o leitor a compreender e concluir se se trata de um relato de viagem real ou imaginária, que, em uma análise textual, pode não importar, uma vez que “o texto de viagem não é uma técnica de impressão literal; ele visa menos a impor uma representação única do que a comunicar uma experiência, que só pode ser apreendida por meio de leituras singulares”. (2006, p. 58). Da mesma forma que o autor de um romance pode transcrever e criar o que imagina, o autor de literatura de viagem pode transcrever em frases e em palavras situações e, principalmente, lugares distantes por meio de representações (2006, p. 59). Portanto, há que se considerar que a viagem da literatura de viagem não necessariamente precisa ser o real, ainda porque, sendo literatura, inclui elementos subjetivos, impressões, surpresas, ficção e miragens. Para Philippe Antoine, em seu artigo “Une littérature légèrement fictive” [Uma literatura levemente fictícia], também publicado na edição on-line da revista *Viatica* :

São inúmeros os meios que permitem acordar as exigências contraditórias. Uma Viagem pode se tornar literária pelo “estilo”, pela série de selos que transformam o retrato do viajante em escritor, pelo privilégio acordado à estética, pelo uso ocasional de uma totalidade lírica, pela singularidade de uma

visão ou ainda pelos referentes livrescos que ele acolhe...Tudo é, evidentemente, questão de dosagem. (2020, p.2)

Sem o elemento literário, o texto está engessado em seu valor documental, então a imaginação deve ser considerada na construção do texto de Literatura de Viagem, imaginação essa que permite que o autor compartilhe suas impressões com o leitor, assim aproximando-os. Nos dizeres de Antoine, “A poesia é colocada a serviço da história sem que esta seja afetada, bem ao contrário. Reconhece-se no poeta um dom particular que legitima sua presença no palco da Viagem e o deixa apto a endossar o testemunho e a investigação em uma visão e estilo que lhes são próprios” (ANTOINE, 2020, p. 2).

Assim, ainda conforme explica Antoine, é possível, em um texto referencial, haver marcas do ficcional, sem que isso afete o status do texto, trazendo a literariedade – termo do autor – para ele. Quando se questiona sobre a verdade, a realidade, a veracidade da viagem em um texto literário, é importante observar que talvez esse questionamento não seja tão relevante, uma vez que o “escritor dá prioridade ao dizer sobre o dito e se autoriza então alguns acordos com a realidade pois sabe que o ‘miserável sublinhar de linhas’ ou o diário de bordo, de estrada não fazem um livro e que vale a pena, às vezes, brincar com a ingenuidade de seu leitor” (2020, p. 6). Frédéric Tinguely afirma, inclusive, que somos capazes de fazer a distinção entre o real e o fantástico sem hesitar, já que certos traços do texto podem auxiliar em tal exercício. Ainda que por vezes a diferenciação entre realidade e fantasia seja difícil de ser estabelecida por dados do texto, é possível que o leitor conte com elementos extratextuais — que podem ser geográficos, históricos e sociais, além dos conhecimentos prévios capazes de permiti-lo chegar a uma conclusão.

Pelas considerações até aqui dispostas, pode-se observar que a Literatura de Viagem tem fronteiras porosas com outras ciências, como a Geografia e a História, por exemplo. Tais relações evocam os estudos comparatistas. A Literatura Comparada já ultrapassou o limite de ser uma vertente dos Estudos Literários em que havia a comparação simples entre duas obras ou dois autores. Ampliando-se, a Literatura Comparada do século XXI abrange a relação do texto literário com outras artes e áreas do conhecimento: artes, arquitetura, música, geografia entre outras, apresentando-se então com um caráter interdisciplinar. Desde quando surgiu como disciplina, no século XIX, a Literatura Comparada é considerada uma disciplina específica, apesar de inserida nas Humanidades, de caráter interdisciplinar e não limitante. No entanto, apesar da interdisciplinaridade, estabelecia limites entre as disciplinas com as quais dialogava, o que difere de como é desenvolvida hoje, conforme defende Eduardo Coutinho, na obra

Literatura Comparada: reflexões, de 2013:

[...]hoje estas fronteiras foram lançadas por terra, em consequência do questionamento que vem sendo empreendido cada vez com mais vigor em torno de seu próprio objeto de estudo — a obra literária — e dos demais pilares que até então sustentaram a sua construção, como os conceitos de “nação” e “idioma”. Até recentemente a obra literária era vista como uma espécie de “fato natural” e os discursos que se erguiam sobre ela partiam dessa premissa: tratava-se de um texto que em algum momento fora definido como literário. Agora, porém, este privilégio concedido ao texto literário vem sendo posto em xeque, tornando problemático todo tipo de estudo que o toma como ponto de partida (2013, p.123)

Podemos observar que até mesmo os conceitos de obra literária e literariedade têm mudado, não mais estando necessariamente atrelados ao cânone. Assim, a Literatura Comparada também se lançou a um novo caminho, o de contextualizar. Se antes o maior foco do comparatismo era a “natureza e a função da literatura no plano internacional”, agora ela é a “tentativa de compreensão das diversas contradições da categoria do literário em diversas culturas” (COUTINHO, 2013, p. 124), transição que não se limitou à literatura.

Considerando essas novas relações, é relevante apontar que Lapouge foi autor de literatura, mas também jornalista, considerado um *écrivain-voyageur*, escritor-viajante, com formação em geografia. Foi muito além do que um homem da literatura, tratava com a realidade e a análise dos fatos políticos e econômicos diariamente. Observando seus artigos no jornal *O Estado de S. Paulo* é possível concluir que a lista de entendimentos de Lapouge era vasta: de economia à política, de viagem à sociedade, por onde quer que se procure no periódico, o nome do francês está por lá. É essa capacidade ampla de transitar não só pelos diferentes temas mas também pelas diferentes linguagens e contextos que trouxe o interesse para o nascimento desta dissertação, o que se pode observar também em sua obra, incluindo *Besoin de mirages*.

Tendo em vista tais reflexões, o Objetivo Geral desta dissertação é analisar de maneira crítica a obra *Besoin de Mirages*, ultrapassando a fronteira do relato de viagem, explorando as impressões do autor a partir das viagens, trazendo o questionamento sobre o que é literatura de viagem e se ela se limita a um ou outro formato de texto e linguagem. De maneira mais pontual, consideramos que os Objetivos Específicos são compostos pelas ponderações sobre as imagens construídas pelo autor e pelo leitor até alcançar a miragem, um misto de imagem e a memória, muitas vezes afetiva.

Besoin de Mirages é uma obra literária de 1999 que faz um apanhado de histórias de viagens vividas ou imaginadas por Gilles Lapouge sem uma sequência linear, considerada, segundo o próprio autor, como uma apresentação de “algumas miragens” de sua coleção, como

se pode ler na quarta capa do livro, da editora Seuil:

Este livro apresenta algumas miragens de minha coleção. Eu fui buscá-las por todo lugar. Pode ser na Índia, pode ser das Ilhas de Sotavento, ou ainda nas minas de ouro do Grande Erg ocidental e do rio Amazonas, nas cidades de neve da Islândia ou nos labirintos onde vivem as crianças (1999).⁴

Dividida em capítulos sem nomes, apenas enumerados, sem sequência temporal, a obra traz em cada espaço uma retomada de lembranças e impressões do autor que é também narrador, de lugares e situações as mais diferentes. Apesar de ser obra literária, o texto não deixa de apresentar ao leitor informações históricas e até por vezes técnicas dos lugares, como quando conta sobre os albinos da Ilha dos Lençóis, no Brasil; ou ainda quando cita a cidade e as mulheres de Machadinho do Oeste, no estado de Rondônia:

A cidade de Machadinho do Oeste, extraída da Gênese há alguns anos, é coberta de duas poeiras, uma vermelha e uma amarela, depende dos cantos. De manhã, ela faz sua faxina. Brigadas de mulheres se espalham pelas ruas. Passei horas observando essas mulheres pois os dias são longos, monótonos, quase tão longos quanto as noites, e o carrossel das pessoas predispostas à faxina foi uma distração. (1990, p.73)⁵

É possível perceber que o narrador traz para a obra lugares tão particulares que dão ao texto um senso de realidade que instiga o leitor a saber se aquela é uma literatura imaginária ou se ali, naquele trecho, há também um pouco do conhecimento prévio do autor, da sua formação, da sua geografia. Considerando que o autor do texto teve sua formação no jornalismo e na geografia, é impossível dissociar a ideia de que Machadinho do Oeste tenha feito da história e da viagem do narrador. No trecho, é interessante observar que ao mesmo tempo que traz um lugar novo ao leitor, o narrador insere também suas impressões e sua linguagem particular, tratando o vocábulo “poeira” de forma muito especial e colorida. Assim, pela linguagem, ele, narrador e viajante, acaba transformando o que poderia ser apenas um relato em algo repleto de vida e de vivência, em que a cidade tem vida própria, pois é inclusive colocada como sujeito de “De manhã, ela faz sua faxina”, como se a cidade fizesse sua própria limpeza, sendo as mulheres apenas coadjuvantes, como no texto citado acima. Em seguida, pluraliza-se na figura de “brigadas de mulheres” limpando as ruas. Testemunha, o narrador observa o movimento

⁴ Ce livre présentes quelques mirages de ma collection. Je suis allé les ramasser un peu partout. Peut-être en Inde et peut-être dans les îles Sous-le-Vent, ou bien dans les mines d’or du Grand Erg occidental et du fleuve Amazone, dans les villes de neige de l’Islande, dans les dédales où vivent les enfants.

⁵ La cité de Machadinho do Oeste, extraite de la Genèse depuis quelques années, est couverte de deux poussières, une rouge et une jaune, ça dépend des coins. Le matin, elle fait son ménage. Des brigades de femmes se répandent dans ses rues. J’ai passé des heures à lorgner ces femmes car les journées sont longues, dans ces monotonies, presque aussi longues que les nuits, et le ménage des personnes préposées à la propreté faisait diversion.

imbricando cidade e suas habitantes no movimento matinal.

O livro traz também vários episódios da vida na infância do narrador sem deixar de lado a imaginação e a sutileza das impressões das lembranças, como no início do texto em que conta uma viagem ao Saara de forma bem pessoal:

Um dia, nós partimos para o Saara, nós morávamos em Oran, as férias de Páscoa estavam chegando e nós tínhamos comprado um carro de passeio, um Peugeot. Nós éramos em dois pais e quatro filhos, Jean, Germaine, Gilles e Jeannine. O quinto, Philippe, não estava pois nasceria mais tarde. Como eu era uma criança pequena mas muito agitada, meus pais me colocaram em uma cadeira dobrável, mas nessa época esses assentos eram colocados ao contrário, virados para trás, então eu descobri o Saara, Mécheria, Aïn Sefra, Tiar, Colombo-Béchar, os oásis, os antílopes, as areais e tudo isso olhando o Mediterrâneo. Eu invadia a África observando a Europa. Minha viagem foi em marcha ré, uma cambalhota. Era bizarro avançar recuando. Como meu pai pilotava seu primeiro carro, pensei comigo mesmo que ele tivesse se enganado com a engrenagem (1999, p.11)⁶

e já apresenta seu fascínio pelas palavras e pelo ato de contar histórias:

Por sorte, eu tinha cruzado, alguns meses antes, sem dúvida em Jules Verne, com a palavra ‘destino’ e essa palavra tinha me encantado. Fazia um barulho de sino e de noite. Eu a contratei imediatamente. Ela se saiu bem: dócil, simples, prática e indestrutível, ela tinha olhos irônicos desses burros de Oran que são tenros e tristes (1999, p.12)⁷.

Em trechos como os citados acima, é possível perceber que o narrador coloca suas impressões e vivências no texto de maneira muito particular. A ideia de adentrar a África estando de costas para ela traz uma reflexão sobre um simples viajar: até mesmo a posição em que estava sentado no carro foi relevante para as memórias que ele viria a criar, pois evidencia seu ponto de vista constante, a Europa, como referência, como um destino que o narrador escolhe para si. Não foi apenas deslocar-se de um lugar a outro, a observação aos detalhes da viagem traz imagens e sensações que ultrapassavam o que pode ser relatado e chegam à narração, ação muito apreciada desde a infância, quando, influenciado pelas literaturas a que

⁶ Un jour, nous sommes partis au Sahara car nous habitons Oran, les vacances de Pâques s’annonçaient et nous avons acheté une automobile familiale, une Peugeot. Nous étions deux parents et quatre enfants, Jean, ermaine, Gilles et Jeannine. Comme j’étais un petit et un petit assez agité, on m’a niché sur un strapontin mais, dans les familiales, les strapontins étaient disposés à l’envers et j’ai découvert le Sahara, Méchéria, AïnSefra, Tiar, Colomb-Béchar, les oasis, les antilopes, le sable et tout ça, en regardant la Méditerranée. J’envahissais l’Afrique en regardant l’Europe. Mon voyage fut une marche arrière, une culbute. C’était bizarre d’avancer à reculons. Comme mon père pilotait sa première voiture, je me suis dit qu’il s’était embrouillé dans tous ses leviers de vitesse.

⁷ Par chance, j’avais croisé, quelques mois plus tôt, sans doute dans Jules Verne, le mot « destin » et ce mot m’avait charmé. Il faisait un bruit de cloche et de nuit. Je l’ai tout de suite embauché. Il s’en est bien tiré : docile, franc du collier, et inusable, il avait des yeux ironiques de ces bourricots oranais qui sont tendres et tristes.

teve acesso no passado, alcançou textos que se constituíram como fundamentos, mesmo que não aparentes, para o desenvolvimento de sua literatura.

Para compor essa análise, muito além da obra base *Besoin de Mirages*, de Gilles Lapouge, este trabalho se funda principalmente em artigos contemporâneos de estudiosos como Philippe Antoine, Frédéric Tinguely e Anne Gaëlle Weber, com artigos publicados na revista *Viatica*, da Universidade Clermont Auvergne sobre a literatura de viagem, sua literariedade, impressões e memórias. Também apresenta como leituras as reflexões de Elisa Schemes e Roberto Carlos Ribeiro em textos que discutem a literatura de viagem. Álvaro Manuel Machado, Daniel Henri Pageaux, Pierre Rivas, Tânia Carvalhal e Antoine Compagnon balizam as reflexões sobre literatura comparada, além de Celeste Ribeiro de Sousa, que nos embasa sobre Imagologia.

De cada obra e texto visou-se explorar pontos para a composição da progressão textual que se inicia na Viagem, passa à Imagem, aterrissando finalmente na Miragem: palavras que inspiram os três capítulos deste trabalho que busca trazer uma análise da obra *Besoin de Mirages* do ponto de vista da Literatura Comparada, investigando dentro desse conjunto as relações do autor com as suas experiências de viagem, sua relação com os lugares e a geografia; suas percepções pessoais e imagens criadas a partir desses experimentos e, por fim, aterrissar na miragem, ou nas miragens, esse misto de realidade e criação, tão prezadas pelo autor.

No capítulo Viagem, traça-se uma definição do verbete em si dentro do arcabouço lexicológico dos dicionários, a fim de que se inicie a discussão a partir da concepção desta palavra, salientando que não há apenas uma definição pré-concebida, de forma que é possível chegar à conclusão de que para a literatura e para este trabalho a viagem a ser tratada não necessariamente precisa ter sido de fato executada, no que concerne à realidade dos fatos ou então a geografia pragmática, palpável, em si. Trazemos aqui também interpretações de estudiosos como Frédéric Tinguely, pesquisador da área de literatura de viagem dos séculos XVI e XVII e professor da Universidade de Genebra, sobre as divisões existentes na literatura de viagem, sua viabilidade e necessidade, aflorando-se ainda a ideia de que a viagem em si ultrapassa as barreiras da realidade ou da imaginação. Complementam as reflexões sobre a Viagem as considerações de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux que a enfocam como tema comparatista por excelência, por ensejar um encontro com o Outro.

No capítulo intitulado Imagem, trazemos a ideia de Lapouge de que a transformação da experiência da Viagem em Imagem e texto literário é interessante e rica. Trabalhando com a ideia da Imagologia que, segundo Tânia Franco Carvalhal, no prefácio da obra de Celeste Ribeiro de Souza, *Do cá e do lá – Introdução à Imagologia*, é o “estudo das imagens/miragens

que uma determinada nação faz de outra e de como isso se inscreve nas diversas literaturas” (2004, p.9); e, segundo a própria autora da obra, Celeste Ribeiro de Souza, Imagologia é “o nome dado a uma área de pesquisa, cujo objeto de estudo precípua são as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura” (2004, p.21), neste capítulo exploramos a vertente das Imagens criadas a partir daquilo que nos é contado e trazido por livros, textos, histórias do narrador lapougeano.

Finalmente, após ter partido pela Viagem, sua função e relevância na literatura de uma forma em geral; após ter passado pelas Imagens criadas a partir dessas experiências, tendo a Imagologia como base teórica para análise, chegamos ao capítulo em que exploraremos a Miragem. Partindo da definição do termo, neste momento do trabalho trazemos a ideia do próprio Lapouge de que a obra base deste texto é uma coleção de suas miragens, aquelas que ele mesmo criou a partir de suas vivências, mas também da sua imaginação. Segundo o próprio autor, as miragens nos ajudam a ver as coisas que se escondem e a beleza dessas coisas (1999), perder-se e ignorar a geografia, confundir sentidos, observar o que é pequeno e sutil. É essa beleza e esse “perder-se” que são aqui explorados.

2 VIAGEM

Quando se observa a origem da palavra Viagem, verifica-se, em latim, o termo *viaticum*, a forma considerada neutra de *viaticus*, derivado de *via*; e que seus primeiros usos estavam ligados ao sentido de peregrinação, das cruzadas, das expedições militares, relacionados a caminhos, mas também a *voyage de la vie* (viagem da vida), ou seja, a uma viagem metafórica.

Ao se observar os significados do mesmo termo nos dicionários, encontram-se basicamente as definições de “o deslocamento que se faz para se chegar de um local a outro relativamente distante” (HOUAISS, 2021); “deslocamento de um lugar a outro, geralmente em distância longa, jornada” (AULETE, 2021); “percurso para se deslocar a algum lugar, podendo ser próximo ou distante” (MICHAELIS, 2021). Ao mesmo tempo, encontram-se sentidos como “experiência intensa ou alucinante provocada pela ingestão ou administração de alguma substância alucinógena, de uma droga” (HOUAISS, 2021); “Alteração das percepções sensoriais causadas pelo consumo de drogas” (AULETE, 2021) ou “Experiência com desvarios e alucinações provocados pelo uso de substância alucinógena” (MICHAELIS, 2021), estes marcados sempre pelo sentido figurado da palavra.

Assim como em qualquer verbete, é possível perceber que o termo Viagem pode ser entendido tanto por seu sentido literal e concreto quanto por seu sentido figurado, mais abrangente e sensorial. No caso de “Viagem”, temos como constante a ideia de deslocamento, mas não de forma isolada: aliada a ele, implicam-se percepções e experiências.

Essas definições são trazidas aqui pois antes de se observar e analisar um texto considerado como Literatura de Viagem é importante compreender do que pode se tratar a “Viagem”, tendo em vista que, inicialmente, é comum se fazer o paralelo entre o termo e algum lugar que foi visitado por alguém, pelo viajante ou pelo narrador.

A Viagem ultrapassa a fronteira do realizável, do imaginável, e pode ser estudada como a viagem escrita, em que as paisagens interiores fazem parte da construção do texto, conversando com as paisagens exteriores, segundo Philippe Antoine: “trata-se de dizer mais sobre si do que sobre o que se tem sob os olhos – ainda que isso signifique abolir as fronteiras entre as paisagens interiores e exteriores” (2020, p. 8)⁸. Além disso, é preciso lembrar que, em um texto literário, as impressões de quem diz, de quando diz, de onde diz, são consideradas e

⁸ De manière somme toute similaire, le primat de l’impression ou le retour à soi ont pour effet de placer la réalité du réel en position ancillaire : il s’agit alors de se dire plutôt que de dire ce que l’on a sous les yeux – quitte à abolir la frontière entre paysages intérieur et extérieur

não refletem, necessariamente, uma realidade, uma verdade única:

Porque a densidade de uma verdadeira existência não se mede, e assim como a minha, toda palavra que eu possa dizer desta pessoa, desta casa, recebe inevitavelmente uma espécie de imediatismo, uma espécie de significado, não necessariamente superiores às da imaginação, mas em essência tão diferentes que uma obra de imaginação (por mais que se pareça com a “vida”) saberia, na melhor das hipóteses, imitar a menor das substâncias (ANTOINE, 2020, p. 8)⁹

Dessa forma, quando se fala de realidade ela pode ser aquela de que conta a viagem, a que a escreve. É o viajante e/ ou o narrador que vê e expressa o que viu de acordo com sua percepção de mundo que é carregada de experiências pessoais e íntimas, intrinsecamente conectadas a sua história, história essa que altera a sua conexão com o experienciado e, portanto, sua percepção e sua forma de contá-lo. Ou seja, o viés técnico, carto-geográfico não tem relevância no mundo literário; o pragmático não interessa ao viés da literatura.

Em se tratando de relação literária, Frédéric Tinguely, em artigo para a revista *Viatica*, publicado em 2020, “La relation littéraire” [A relação literária], afirma que é comum separar os relatos de viagem em duas correntes, uma em que a escrita é centrada no viajante e em suas impressões e outra de caráter testemunhal. Na primeira, as experiências do viajante têm importância relevante e constroem o texto; na segunda, os escritos de viagem apresentam caráter mais informativo, “etnográfico”, científico e até mesmo diplomático (TINGUELY, 2020).

Seria mesmo fundamental dividir os tipos de textos viáticos dentro dos estudos literários e, dentro de uma divisão, escolher um lado? Tinguely propõe uma posição alternativa, que considera mais fecunda e mais reflexiva, sugerindo uma reflexão sobre nossas atuais concepções de literatura, implicando que a relação literária é um processo proveniente do lento trabalho de leitura e releitura. Defende-a como uma posição construtiva, em que a ideia é que a dimensão literária da relação de viagem emerge progressivamente do trabalho de análise e interpretação fornecida pelo leitor, assim “também poderíamos formular as coisas em termos relacionais: é conseguindo estabelecer uma relação literária com o texto viático que o leitor de alguma forma o faz chegar ao que chamamos de literatura” (TINGUELY, 2000, p. 3).

Tinguely defende ainda que o trabalho do autor ultrapassa uma questão de imaginação,

⁹ Parce que la *densité* d’une existence vraie ne se mesure pas, et ainsi de la mienne, tout mot que je peux dire de cette personne, de cette maison, reçoit inévitablement une manière d’immédiateté, une manière de signification, non du tout nécessairement « supérieures » à celles de l’imagination, mais en essences si différentes qu’un ouvrage de l’imagination (pour intensément même qu’il puise à la « vie ») ne saurait au mieux qu’en imiter chétivement la moindre substance

mas sugere em sua experiência pessoal no mundo das viagens, concluindo que a literatura de viagem não é “um gênero que possa ser considerado como um, como os outros, mas sim um gênero suscetível de acomodar ou conter outros, uma espécie de segundo gênero que necessariamente escapa a toda definição formalista¹⁰” (2006, p.54). Além disso, o narrador seria quem pode passar àquele que lê informações de expansão, ou seja, o leitor pode criar ideias e percepções sobre um lugar, um evento, um personagem a partir dos escritos do narrador; quem lê não precisa necessariamente conhecer *in loco* um lugar para ter ideia sobre ele, para imaginá-lo: o narrador pode trazer ao leitor um mundo inteiro a partir das seus escritos.

A visão do viajante com relação ao outro vai trazer ao leitor uma confirmação de um estereótipo ou, pelo contrário, uma ressignificação. Machado e Pageaux usam exemplos para esclarecer a questão do Outro:

Afinal, que Outro? Vejamos, na literatura brasileira do nosso século, três exemplos particularmente significativos. Com *Viagem*, de Graciliano Ramos, temos um exemplo quase clássico de narrativa de viagem à Europa do Leste na qual a escrita testemunha não só histórica, mas também política: a viagem é o prolongamento duma certa procura de tipo ideológico e o espaço percorrido ilustra, mas também justifica, a escolha duma ideia largamente política. Com *O turista aprendiz*, Mário de Andrade descobre o seu próprio país, e neste país, um espaço que lhe é estranho: a Amazônia. Ora, este escritor-viajante, que por algum tempo se torna etnólogo, prepara um romance, *Macunaima*, e a viagem à Amazônia torna-se assim um complemento da elaboração poética. (1987, p. 46)

Assim, a Viagem não seria apenas uma forma de confirmação de uma imagem já pré-concebida de um lugar, um povo, uma cultura, mas também o questionamento sobre os estereótipos. Ao viajar e conhecer um lugar e tudo o que o compõe, seja a paisagem, seja o cheiro, seja o cenário ou os personagens que a constituem, o viajante reafirma uma impressão prévia, que já tinha baseado nas informações que chegam até ele, ou desconstrói um acervo de imagens que lhe foi trazido antes de estar no lugar do qual narra. Destes questionamentos, o autor-viajante não fala apenas sobre o Outro mas também sobre si mesmo:

A citação — problema da intertextualidade — é aqui fundamental. Ela está na base daquilo que, para o viajante, é a sua ideologia, a sua maneira de ver e de sentir. Ela permite ao investigador calcular com mais rigor o que releva da equação pessoal do viajante, o que é contributo pessoal; distinguir o que é aquisição cultural do que é confissão individual. (1987, p.47)

¹⁰ On en conclura que la littérature de voyage n'est pas un genre comme les autres, mais plutôt un genre susceptible d'en accueillir ou d'en contenir d'autres, une manière de genre second échappant forcément à toute définition formaliste.

Assim, é possível reconhecer nos textos que o narrador da obra ultrapassou a barreira de ser apenas escritor e também fez papel de explorador, dialogando com outras áreas do conhecimento que não a literatura.

Ainda segundo Coutinho, outro aspecto a ser agregado ao conceito de obra literária e à literariedade é a ideia da estética. Até certo momento, o elemento estético estava fortemente ligado aos estudos literários, o que de certa forma colocava uma obra literária em um patamar superior. A partir do apogeu da Escola Americana de Literatura Comparada é que se começou a questionar o caráter autotélico do texto, trazendo uma preocupação com os contextos e os elementos históricos dentro dos quais uma obra era constituída: “A obra de arte não surgia do nada, mas antes de um contexto histórico-cultural determinado e era transportada para outro ou outros; assim o estudo desses contextos adquiriu uma feição fundamental na abordagem de qualquer manifestação artística”(COUTINHO, 2013, p.126).

Assim, a Literatura Comparada dialoga com outras áreas das artes e do conhecimento, sendo um estudo de literatura mais abrangente que os demais. Nas décadas de 1980 e 1990, com a versão norte-americana dos Estudos Culturais, a Literatura Comparada ampliou ainda mais a sua abrangência:

[...] foi com a versão norte-americana do Estudos Culturais, amplamente disseminada nas décadas de 1980 e 1990, que ela realmente registrou um salto significativo, deixando de lado a aura do literário que até então a dominava e passando a contemplar uma gama muito mais ampla de textos, que incluía não só o que antes era designado de popular, e consequentemente excluído desses estudos, como também um tipo de produção textual até então considerado como pertencente a outros domínios. Os Estudos Culturais procederam a uma verdadeira desconstrução das estruturas petrificadas da metafísica ocidental, que hierarquizava o conhecimento e privilegiava certas culturas. (COUTINHO, 2013, p.128)

No mesmo raciocínio seguiu a Literatura Comparada, questionando a ideia centralizada de cultura, expandindo, com a consideração de outras áreas do conhecimento, o conceito de literariedade e literatura, passando a abarcar temas como a alteridade e a identidade, que surgem em contextos de fricção cultural, uma cultura em choque com a outra. Em sua obra *O próprio e o alheio*, de 2003, Tania Franco Carvalhal apresenta uma reflexão sobre o contexto da Literatura Comparada e também traz definições de outros pesquisadores, como de C.S. Brown, que define literatura comparada como “o estudo da literatura além de fronteiras linguísticas e nacionais e qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão” (2013, p. 39).

Segundo Tânia Carvalhal, a Literatura Comparada também traz um equilíbrio entre um meio de expressão que seja literário e algum outro, que não seja necessariamente literatura. Agora, o que está em voga nos estudos da Literatura Comparada é mais a interação entre diferentes artes e as ressonâncias provenientes dessa relação. Além disso, a pesquisadora sublinha a importância de se atentar para a formação daquele que escreve e os interesses por ele manifestos: “muitas vezes, o autor tenta recriar nos domínios de sua arte os efeitos ou recursos técnicos de outra forma de expressão com a qual está familiarizado” (2013, p. 41). Além dos diálogos entre literatura e outras artes, de que a citação trata, a Literatura Comparada tem lidado com as relações da literatura e outros saberes.

Para Coutinho, as “relações entre Literatura Comparada e Geografia acentuaram-se muito nas últimas décadas” (2013, p.130), o que permitiu redimensionar o espaço trazido nos estudos literários questionando vários conceitos até que se chegue, enfim, o que o estudioso chama de “nova cartografia literária”, ainda mais desenvolvida pela Literatura de Viagem, que é área específica de pesquisa dentro dos estudos comparatistas.

Por mais que o viajante traga sua visão e sua experiência em suas linhas, a forma com que ele enxerga e por vezes descreve tal experiência pode denunciar um tipo interno, particular, de concepção, de visão, de, por que não, pré-conceitos e julgamentos. Por meio de sua expressão do mundo, o viajante se mostra e aflora suas avaliações que podem trazer à tona muito mais sobre quem diz do que sobre o que é dito. A forma, o léxico escolhido, as expressões usadas para se contar uma experiência proveniente de uma viagem dizem respeito a quem escreve seus experimentos, assim é possível aferir que está nessa maneira de expressar uma parte relevante do próprio autor: contando sobre o Outro, ele fala de si mesmo.

Gilles Lapouge não só escreve experiências de viagens, como em *Besoin de Mirages*, mas também reflete sobre a viagem e o viajante. Em *L'encre du Voyageur* [A tinta do Viajante], ele responde à pergunta “Por que você viaja?” (2007, p. 64) dizendo que o faz para poder contar suas viagens e a partir disso reflete sobre a ideia de que o viajante relata aquilo que experimentou, redige suas lembranças, defende que o viajante é um “*explorateur de papier*” [explorador do papel] (2007, p.65). O viajante não chega a nada novo, ele pisa novamente onde outros já pisaram, mas narra de uma nova forma, é aí que a “tinta do viajante” é capaz de criar uma nova obra, um novo lugar.

O narrador sustenta ainda a ideia de que não há informações novas, mas apenas confirmações. Então a viagem seria a tentativa de uma confirmação sobre o que já existe, o que já está documentado e, trazendo suas próprias impressões de uma realidade já existente, o escritor mente. Assim, o narrador sugere no texto a ideia de que o escritor-viajante tem um

compromisso com suas experiências, com a pintura que faz delas e que, portanto, é um mentiroso.

Por mentira, o dicionário eletrônico *Michaelis* entende e apresenta “fraude, afirmação que se opõe à verdade, o que ilude, o que dá falsa ideia”. Mas não é essa falácia associada à falta de moral a que Lapouge se refere. A mentira aqui está relacionada com a ideia de algo irreal porém não ligado à imoralidade e à falta de ética, mas à noção de que a viagem pode ser criada pelo discurso, podendo ser imaginária e não necessariamente real. Além disso, para o narrador, em *Besoin de Mirages*, os escritores-viajantes teriam certo receio de serem considerados como tal, por falta de prestígio:

Os escritores de viagem se decoram com um rótulo, o de não viajante. Poder-se-ia jurar que eles têm vergonha de si mesmos ou da profissão que exercem. Dizem que não são o que parecem ser, um pouco como uma mulher bem-educada, e ainda mais se ela é mal criada, quando um cara a paquera: ‘Eu não sou quem você pensa que eu sou!’. Eles não tolerariam ser confundidos com aquelas vulgaridades e o comichão das pessoas que enchem os aviões das Novas Fronteiras e que fotografam enquanto respiram. (1999, p.164) ¹¹

Em *Besoin de Mirages* o narrador destina algumas páginas à ideia do que são escritores-viajantes, trazendo ao leitor afirmações sobre a concepção desse tipo de escritor. Pela sua lente, entende-se que alguns escritores teriam resistência a assumir sua posição de escritor-viajante pela compreensão de que este tipo de texto não teria o mesmo prestígio dos demais gêneros literários como o romance, a poesia, os textos e que não seria necessário ser escritor para contar uma viagem, uma vez que qualquer pessoa pode viajar, fotografar, relatar, inclusive os geógrafos, os cientistas, os etnólogos (1999, p.166). No entanto, só o escritor pode trazer à tona belezas escondidas pela forma de contar a experiência, narrando-a; o texto do escritor-viajante teria a capacidade de encantar, por não ser um mero relato, mas uma narrativa literária:

A mentira é o prazer do peregrino. Também dá prazer ao leitor. Ela acrescenta suas belezas à beleza das coisas. Ninguém pode garantir que Alexandra David-Neel¹² entrou em Lhasa, disfarçada de homem e com o rosto queimado até uma estaladiça na década de 1920. Esta incerteza é sua glória e nosso prazer.

¹¹ les écrivains voyageurs se décorent d'un label, celui de non-voyageur. On jurerait qu'ils ont honte d'eux-mêmes ou du métier qu'ils exercent. Ils disent qu'ils ne sont pas ce qu'ils semblent être, un peu comme une femme bien élevée, et encore plus si elle est mal élevée, quand un type la drague, couine: "Je ne suis pas celle que vous croyez!". Ils ne toléreraient pas d'être confondus avec ces vulgarités et ces démangeaisons qui remplissent les avions de Nouvelles Frontières et qui photographient comme elles respirent.

¹² Alexandra David-Neel foi uma escritora, exploradora e religiosa francesa que viajou para estudar inglês e a espiritualidade oriental, fazendo longos trajetos principalmente pelo Tibete, onde foi a primeira mulher europeia considerada lama.

Alexandra David-Neel caminhou na beira do sonho (1999, p. 165)¹³

Então o escritor-viajante tem envolvimento com a mentira no sentido de que ele pode realizar viagens imaginárias, partidas ou não de uma experiência de deslocamento real, e sua maneira de contar a experiência se difere da forma estreita como um viajante não-escritor faria. Mais adiante, ele pontua:

Os primeiros viajantes foram espões, soldados ou comerciantes. Quando voltavam ao porto, eles tinham um baú cheio de bobagens. Eles esvaziavam este baú. As pessoas diriam a eles o que Diaghilev disse a Jean Cocteau: "Deslumbrem-me!" e eles deslumbravam. Eles bordaram, inventaram, era sua profissão e a honra do seu trabalho. Eles completavam o trabalho de Deus¹⁴ (1999, p.166)

Assim, com a narrativa da experiência o viajante constrói um novo mundo, como o que sai do baú, deslumbrante, seja para ele, seja para quem o escuta ou o lê, mentindo e encantando. O viajante cria a viagem e a experiência a partir do momento em que o discurso existe. Antes disso, segundo o narrador, a viagem não existe:

A viagem não existe. É apenas sua própria narrativa, e esta narrativa só pode ser um "pensamento posterior", como dizem os psicanalistas: quando se está longe, dificilmente se pode dizer disparates e forçar a si mesmo a ver o invisível [...]. É, portanto, no caminho de volta, e diante de uma audiência de espectadores, que se pode contar piadas, começar a jornada, e finalmente ver o que se viu. (1999, p.168)¹⁵

Ainda que o viajante e o escritor viajem para os mesmos lugares, o escritor-viajante é capaz de transformar o lugar, a experiência por meio da narrativa. Ao chamar o viajante de mentiroso em *Besoin de Mirages* (1999, p.163), o narrador traz a ideia de que o escritor pode criar a viagem pelo narrar, ele pode explorar como ninguém as palavras e transformar suas experiências imaginárias em grandes histórias que, apesar de serem divulgadas a todos àqueles

¹³ Le mensonge fait le plaisir du pèlerin. Il fait aussi celui du lecteur. Il ajoute ses beautés à la beauté des choses. Nul ne peut garantir qu'Alexandra David-Neel est entrée à Lhassa, déguisée en homme et le visage passé au charbon dans les années vingt. Cette incertitude fait sa gloire et notre jouissance. Alexandra David-Neel marchait en bordure du songe.

¹⁴ Les premiers voyageurs étaient des espions, des soldats ou des commerçants. Quand ils rentraient au port, ils avaient une pleine malle de sornettes. Ils vidaient cette malle. Les gens leur disaient ce que Diaghilev disait à Jean Cocteau: "Éblouis-moi!" et ils éblouissaient. Ils brodaient, ils inventaient, c'était leur métier et l'honneur de leur métier. Ils complétaient le travail de Dieu.

¹⁵ Le voyage n'existe pas. Il n'est que son propre récit, et ce récit ne peut être qu'un "après-coup", comme disent les psychanalystes: quand on est au loin, on ne peut guère se conter des balivernes à soi-même et s'obliger à voir l'invisible [...]. C'est donc bien au retour, et devant un parterre de badauds, qu'on peut sortir des blagues, commencer son voyage, et voir enfin ce qu'on a vu.

que queiram lê-las e, assim, vivê-las, o escritor-viajante cria o seu próprio mundo, muito particular, ou seja: a narração está acessível a todos que queiram lê-la, mas cada leitor trará uma interpretação diferente, terá um despertar distinto diante da mesma história, dependendo das vivências e experiências que traz internamente consigo. Em fragmento dedicado ao Brasil, ele escreve:

Este ano, fui dar uma caminhada na Amazônia. Trouxe de volta vilarejos, o som de barcos a motor e enxames de mosquitos. Eu juntei tudo isso. De volta a Paris, eu tinha o hábito de procurar alimentos na minha Amazônia. Sempre que eu tinha um minuto, eu corria para Bragança ou Boa Vista. Eu estava coberto pelo cheiro de vasos e folhas. O fedor do mercado de Belém me enojou, me deixou cinzento, mas o milagre não durou: a Amazônia se tornou uma tocha, como um paraquedas. (1999, p.67)¹⁶

Usando pronomes possessivos de primeira pessoa, percebemos que o narrador deixa claro que aquela Amazônia que ele conta não é a de todos, é a sua Amazônia. Tão sua que ele é capaz de reorganizar suas lembranças, levar cheiros e sensações para Paris, em seu presente, de forma a reviver o passado e reestruturá-lo. O narrador reconstrói suas viagens a partir da reorganização de suas lembranças e, assim, cria novos lugares, novas experiências, sempre muito particulares, que o ajudam a passar os dias não importa onde esteja. Narrando sobre a Amazônia e seus personagens o autor traz sensações novas, antes não experimentadas pois a lembrança do que foi visitado também muda.

O narrador também usa do artifício de generalizar o objeto descrito, conseguindo uma imagem coletiva daquilo que narra:

A Amazônia inteira é assim: fervilha de fantasmas. O fantasma é, com borracha, boi zebu, fogo, decadência, madeiras nobres, saudades e ressurreições, e o tedioso, uma das primeiras produções da Amazônia. Dotada de aparições, a Amazônia nem precisa, como Escócia, Irlanda ou Roménia, Colômbia ou Bretanha, poetas românticos, mocinhas pálidas e masmorras chuvosas para convocar seu bastão do além: um sol enegrecido, um rio fumegante, os vislumbres da noite e algumas aldeias de barro, não demora mais para que manadas de fantasmas apareçam (1999, p.76).¹⁷

¹⁶ Cette année, je suis allé me promener en Amazonie. J'en ai rapporté des villages, des bruits de bateaux à moteur et des essaims de moustiques. J'ai mis tout ça ensemble. Retour à Paris, j'ai pris l'habitude d'aller fourrager dans mon Amazonie. Dès que j'avais une minute, je courais à Bragança ou à Boa Vista. Je m'enduisais d'odeurs de vases et de feuilles. Les puanteurs du marché de Belém m'ecoúraient, me grisait, mais le miracle n'a pas duré: l'Amazonie s'est mise en torche, comme un parachute.

¹⁷ Toute l'Amazonie est ainsi : elle grouille de fantômes. Le fantôme est, avec le caoutchouc, le bœuf zébu, le feu, la décadence, les bois précieux, les nostalgies et les résurrections, et le fastidieux, une des premières productions de l'Amazonie. Surdouée des apparitions, l'Amazonie n'a même pas besoin, comme l'Écosse, l'Irlande ou la Roumanie, la Colombie ou la Bretagne, de poètes romantiques, de jeunes filles blêmes et de donjons pluvieux pour convoquer son personnel de l'au-delà : un soleil noirci, une rivière vaporeuse, les scintillements de la nuit et quelques villages d'argile, il n'en faut pas plus pour que déboulent des troupes de fantômes.

Assim, ainda que não se considere um viajante, torna-se capaz de criar sua própria viagem a partir de suas lembranças por meio de sua narrativa. Aqui, os fantasmas da Amazônia se apresentam ao narrador de forma clara, uma lembrança talvez do que já foi, mas que retorna para assombrá-lo. De uma única experiência real, ele, o autor, pode criar diversas e múltiplas narrativas, que mudam de importância e podem ser revistas e retomadas pelo lembrar, pelo comando do escritor, mas também podem voltar a seus esconderijos de suas memórias:

Essa é a minha parte favorita da viagem, o afundamento e depois o resgate. Quando as noites são longas, em Paris, pego uma memória e passo por ela com a cabeça limpa. Você pode vê-la muito melhor. É mais bonita que o original, mais real também, porque perdeu seu brilho e nós acrescentamos muitas coisas a ela. Você pode desmontá-la como uma boneca russa. Fundos duplos, intestinos, reflexos e ecos, escadas em espiral, meninges, passagens subterrâneas e as áreas dos bastidores de dez óperas são reveladas. [...] Uma palavra a mais os enviaria de volta às suas tocas (1999, p.70)

Para o autor, o melhor da viagem é a narrativa que ele constrói após a viagem, com ajuda da memória, narrativa que é “mais bonita” e “mais real” do que a própria viagem. Assim, a viagem não é vista como algo novo, não se viaja para viajar, mas sim para “ter viajado”, ou seja, para contar sobre, para ter experimentado, já que o escritor-viajante escreve suas lembranças; sendo um grande explorador do papel, ele não descobre nada, apenas reencontra. A viagem não nos leva a um tempo futuro, mas ao passado, a um tempo que já passou, em uma interminável regressão (1999, p.68) e é função do escritor trazer uma nova interpretação para o lugar visitado.

Tinguely, no artigo “Forme et Signification dans la littérature de Voyage” [Forma e Significação na literatura de Viagem], publicado na revista *Le Globe*, sustenta a ideia de que “assim como o autor de um romance coloca em palavras o mundo que imagina, o autor de um texto de viagem transforma em discurso as representações de um mundo distante” (2006, p.58)¹⁸. Ainda completa:

A escrita de viagem não é uma técnica de reprografia: ela visa menos impor uma representação única do que comunicar uma experiência, que só pode ser apreendida através de leituras singulares. E compreende-se imediatamente que o verdadeiro referente do texto viático não é o espaço distante (o viajante não tem a vocação de cartógrafo), mas sim a experiência do distante, ou seja, o encontro sempre singular entre a consciência de um viajante e o mundo (2006,

¹⁸ de même que l'auteur d'un roman met en mots le monde qu'il imagine, l'auteur d'un texte de voyage transforme en discours les représentations du lointain qui sont les siennes.

p. 58)¹⁹

A escrita de viagem, portanto, é a grande viagem. O viajante, para o autor, não traz nada de novo porque o novo não existe. O explorador, então, apenas encontra algo que já existe ou que vai passar a existir a partir da escrita. Esse é o conceito que justificaria a ideia de que, por exemplo, Pedro Álvares Cabral não descobriu o Brasil, mas apenas o encontrou; Pero Vaz de Caminha, sim, teria criado o Brasil, uma vez que foi ele que contou e escreveu sobre a nova terra, na carta para Dom Manuel. Se o viajante não descobre nada, a viagem para Lapouge é aquilo que nos conduz a um tempo passado: “Avançamos para trás: a viagem é um retrocesso interminável e infinito”²⁰ (LAPOUGE, 2007, p.70). Assim percebe-se que para o autor, a viagem em si não é o mais interessante: narrá-la é. Criar a viagem e suas histórias é o ponto alto da viagem, seu fim é o clímax, é em seu fim que ela finalmente se inicia.

Importante refletir: se viajar não traz nada de novo, então por que o ser humano viaja, por que insiste em explorar, contar, escrever? Parece que é inato ao humano buscar pelo desconhecido e ir ao encontro do imaginário, numa tentativa de expandir seus horizontes. Machado e Pageaux nos ajudam nessa tarefa:

De Séneca a Pascal, são conhecidas as reflexões sobre a infelicidade do homem, o qual não consegue viver sossegado entre quatro paredes ou em face dele próprio. Como se, no silêncio do seu quarto ou em cima dum camelo em pleno deserto, no oceano ou num jardim, o escritor-viajante não estivesse permanentemente perante si próprio, viajando através das palavras da mesma maneira que viaja no espaço interior ou no espaço exterior. (1987, p. 44)

Ou seja, não é novidade alguma que o ser humano busca pela descoberta. De correspondente a turista, o viajante busca algo a fim de redescobrir e viver experiências, reorganizar a si mesmo e se reconhecer. No século XVII, o interesse pelas viagens tomou conta do continente europeu, mas segundo Machado e Pageaux o viajante passa a atuar mais como filósofo do que como viajante, uma vez que chega a ser reflexão histórica, envolvendo política, sociedade e culturas. O ser humano passa então a usar a viagem como forma de poder, de maneira de “se conceber dono desse mundo” quando o descreve e o compreende (1987, p. 37).

¹⁹ L'écriture du voyage n'est pas une technique de reprographie : elle vise moins à imposer une représentation unique qu'à communiquer une expérience, laquelle ne peut être appréhendée qu'à travers des lectures singulières. Et l'on comprend aussitôt que le véritable référent du texte viatique n'est pas l'espace lointain (le voyageur n'a pas la vocation d'un cartographe), mais plutôt l'expérience du lointain, c'est-à-dire la rencontre toujours singulière entre la conscience d'un voyageur et le monde.

²⁰ Nous avançons à reculons: le Voyage est un interminable, une infinie régression

Os autores citam o exemplo de Étienne de Silhouette, viajante europeu que o descrevia desta forma:

O viajante deve examinar tudo, deve se aplicar a conhecer em cada lugar a religião, os motores, a língua, o clima, as produções do país, o tráfego, as manufaturas, o governo, as forças, as fortificações, os arsenais, os monumentos antigos, as bibliotecas, os consultórios de curiosos, as obras de pintura, de escultura, de arquitetura [...]” (1987, p. 41)

Observa-se que o exame e o conhecimento de tudo são metáforas de um processo de conquista, de apreensão. A definição muda na segunda metade do século XVIII, com a estética romântica e pós-romântica, quando uma forma mais livre, direta e próxima da confissão assume seu lugar.

Gérard Cogez, na obra *Les écrivains voyageurs au XXe siècle* [Os escritores viajantes no século XX], apresenta um panorama situando a viagem e a Literatura de Viagem. Lembra que desde o final do século XV e no século XVI, as navegações e explorações arriscadas para a “descoberta” do novo mundo, muito interessavam até as elites europeias:

O caráter aventureiro dos fatos descritos nesses textos é um fator preponderante para seu sucesso, mas a curiosidade que suscitam está também ligada a uma crescente vontade de saber. Para este período, é sem dúvida a história de Jean de Léry (1534-1613) que se destaca. A fórmula *da História de uma viagem por terras brasileiras* está prometida a um futuro brilhante, tanto parece acumular os traços determinantes de uma abordagem que ainda prevalecerá no século XX. O viajante huguenote mostra-se particularmente incisivo nas suas observações e animado por uma singular abertura de espírito em um momento que não está transbordando, para dizer o mínimo. Ele sabe demonstrar, aliás, qualidades de escrita que tornam sua história eminentemente vigorosa, na medida em que não se poupa, seja como indivíduo, seja como representante das particularidades culturais do universo de onde provém: na verdade, é inegavelmente uma forte subjetividade que testemunha o que descobre. (2004, p.12)²¹

O ser humano e sua necessidade de conhecimento, a sua sede pelo novo e por novas experiências, desenvolve-se como ser de busca, que conta suas viagens com entusiasmo e instiga aquele que o lê a novas vivências e interesses. O autor atesta que essa busca não se

²¹ Le caractère aventureux des faits décrits dans ces textes entre pour beaucoup dans les succès qu’ils connaissent, mais la curiosité qu’ils suscitent est liée aussi à un grandissant désir de savoir. Pour cette période, c’est incontestablement le récit de Jean de Léry (1534-1613) qui émerge. La formule de l’Histoire d’un voyage en terre de Brésil est promise à un bel avenir, tant elle semble accumuler les traits déterminants d’une approche qui prévaudra encore au XXe siècle. Le voyageur huguenot se montre particulièrement incisif dans ses observations et animé d’une singulière ouverture d’esprit à une époque qui n’en déborde pas, c’est le moins que l’on puisse dire. Il sait faire preuve, par ailleurs, de qualités d’écriture qui rendent son récit éminemment vigoureux, dans la mesure où il ne s’épargne pas lui-même, ni comme individu, ni comme représentant des particularités culturelles de l’univers dont il est issu : de fait, c’est indéniablement une subjectivité forte que témoigne de ce qu’elle découvre.

encerrou no século XVI, mas continuou nos dois séculos seguintes, quando o gênero Literatura de viagem, ainda com relatos, cresceu em número de produções e teve sua importância destacada:

[...]o gênero continua a ser abundantemente representada pelos navegadores e exploradores de todos os horizontes, mas esses tiveram que abrir espaço aos comerciantes e missionários (os jesuítas, em particular) que começam a cruzar o mundo. Provavelmente, não é coincidente que três figuras de comerciantes se imponham no fim do século XVII: as de Jean Baptiste Tavernier (1605-1689), de Jean Chardin (1643-1713) e de François Bernier (1620-1689). O primeiro viajou para a Turquia, para a Pérsia e Índia, deixando um relato de suas peregrinações no Oriente que desagradou a Voltaire, justamente por ser muito marcado por um fim comercial. O segundo, viveu treze anos na Pérsia; escritor muito preocupado com o rigor, deixou histórias que forneceram documentação muito apreciada, mesmo por Rousseau. O terceiro foi especialmente atraído pela Índia e se tornou o primeiro europeu a visitar a Caxemira. A *Viagem ao Mundo* de Louis Antoine de Bouganville, publicada em 1771, provavelmente não teria conhecido, apesar das suas qualidades inegáveis, uma celebridade tão duradora se não tivesse sido seguida pelo contundente *Suplemento* de Diderot, publicado um ano depois. Sabemos que o filósofo utilizou as anotações do viajante do Taiti para tirar suas conclusões críticas que, a seu ver, eram essenciais para os costumes ocidentais. Este é, talvez, o primeiro esboço de uma mudança no estudo do diário de viagem: ele está inegavelmente mais próximo, graças ao autor de *Jacques, o fatalista*, da instituição literária propriamente dita, embora ele ainda esteja lá apenas como convidado (2004, p. 13).

Assim, percebe-se que os relatos de viagem já despontam como literários desde muito antes dos séculos atuais, quando, ainda que instigados à produção textual mais objetiva ou descritiva, seus autores já inseriam suas palavras entusiastas, o que inspirava outros autores, mesmo de outras áreas, a utilizarem seus escritos como base para suas inspirações.

No século XIX novos interesses aparecem. A emoção, a captação do momento, as relações mais íntimas com os contextos ganham mais lugar, havendo também espaço para a busca pelo exótico. Com a publicação de *Itinerário de Paris a Jerusalém*, de Chateaubriand, em 1811, obra que tinha como objetivo editorial reencontrar as paisagens que tinham sido descritas em outra obra, *Os Mártires*, uma epopeia em prosa de mesma autoria, e que, segundo Coge, “corresponde muito mais, ao que parece, aos fatos, gestos e observações de seu protagonista, ainda que este permaneça muito imbuído do desejo de peregrinação e preocupado sobretudo com a religião”²², que o público pode ter acesso a um relato de viagem com viés literário.

²² Qui correspond bien davantage, semble-t-il, aux faits, gestes et observations de son protagoniste, même si celui-ci demeure très imprégné par un désir de pèlerinage et soucieux avant tout de religion.

Ainda sobre Chateaubriand como autor de literatura de viagem, Cogeaz aponta para a ideia de que as vivências do autor estão presentes nas impressões colocadas no texto e que, assim, as narrativas de viagem ultrapassam os limites dos relatos e carregam o título de literatura:

Refira-se ainda que nas *Memórias do além túmulo* não faltam obviamente as passagens que se podem considerar verdadeiras sequências narrativas, narrando várias viagens do escritor e diplomata. Seja como for, a experiência do autor mostra que o gênero corre o risco de pagar um preço alto para receber o rótulo literário. O alto preço, ou seja, o perigo de se ver contaminado pela ficção, de ser objeto de revisões que põem em causa a sua autenticidade, reduzindo-se ao papel de coadjuvante do universo romântico. (2004, p.14)

Inicia-se um novo caminho na literatura de viagem, quando as narrativas de viagem não se encaixam mais apenas na ideia de um viajante que relata o que supostamente viu, ou o que foi contratado para ver, expandindo para um tipo de texto em que o narrador traz suas impressões sem que seu texto tenha menos valor por isso, ainda que essa expansão não seja atingida de repente, nem sem entraves.

No século XIX, com a publicação de *Le Rhin*, texto em que Victor Hugo narra sua experiência de três viagens à região do Alto Reno, pode-se observar de maneira ainda mais incisiva a ideia de que a viagem aparece como pretexto para reflexões internas. Ainda segundo Cogeaz:

Ainda que as diversas etapas de uma viagem que efetivamente aconteceu, em sua maior parte, em 1840, figurem dentro do gênero relato, o leitor percebe rapidamente que essas etapas são apenas pretexto, entre outros, para abundantes digressões históricas e políticas que deixam saber que a viagem em si mesma não é o motivo primordial deste texto. Aqui, Hugo recorreu à estratégia literária da correspondência, do qual se sabe atualmente que era globalmente fictícia, ainda que se apoiem em cartas reais. Este procedimento lhe permitiu não somente se inscrever em um gênero bem identificado pelo leitor, mas também se valer de todas as liberdades desejadas com a viagem real. (2004, p. 16)

Assim, percebe-se que se inicia uma trajetória literária em que se utiliza da viagem para uma reflexão interna, típica do narrador literário, não mais apenas uma descrição fria do que se foi induzido a colocar no texto. A liberdade do caminho literário enfim tocava a literatura de viagem e vice-versa.

Tal liberdade dá abertura à questão da influência que os escritos do texto literário ou ainda do texto descritivo tem sobre o leitor, ainda que ele seja um viajante-escritor. O que se lê dá margem para a criação de estereótipos e formatos pré-moldados, como questiona Gogeaz: “Tal reflexão também levanta a questão da suposta espontaneidade do que o viajante realmente

descobre: se ele mesmo já leu os escritos de seus predecessores no campo, seu olhar não é guiado pela memória desta leitura?” (2004, p.17).

Ao fazer um trajeto histórico em sua obra *Os escritores viajantes*, de 2004, Cogeiz também traz uma reflexão sobre os gêneros dentro da literatura de viagem:

Tal procedimento deveria ao menos permitir saber se existe realmente uma categoria de escrita que, embora inquestionavelmente pertencendo ao domínio literário, apresentaria também um certo rigor com relação à presença inconfundível do narrador no local, e à sua capacidade de dar conta das realidades encontradas, por mais remotas que sejam de seu mundo e de suas referências culturais. Em outras palavras, podemos considerar que uma narrativa factual (ou seja, um texto que toma como base uma experiência real, quaisquer que sejam os complementos e associações de todo tipo, ligados às memórias e impressões do sujeito) pode tomar seu lugar, sem sofrer um certo número de distorções, entre as obras literárias? (2004, p.18)

É perceptível que a concepção de literatura de viagem e seus gêneros é ampla e passou pelas linhas do tempo sempre rodeada de muitos questionamentos, como o que propôs Cogeiz sobre a possibilidade de um texto adentrar o espaço literário ainda que tenha partido de uma origem factual, ligada à descrição. Se até mesmo o conceito de viagem se alterou no decorrer das décadas, considerando a evolução dos meios de transporte, da facilidade de se locomover entre um lugar e outro, como poderia a produção escrita partida desse tema ter ficado intacta? É o que o autor questiona.

No século XX, entram em cena os etnógrafos, considerando o estudo das mais diferentes etnias e culturas. Esses profissionais são considerados por Cogeiz importantes figuras na análise do texto de relato de viagem que inclui o narrador e seus contextos como partes relevantes da narrativa:

E, não sem algum paradoxo, são os etnógrafos que talvez tenham destacado melhor a necessária dimensão autobiográfica de qualquer relato de viagem, seja etnográfico ou não. Na medida em que o valor testemunhal do diário de viagem, a sua dimensão de observação, coloca-se de maneira crescente, é cada vez mais essencial que a personalidade do depositante deve fazer parte do texto. O estado de espírito em que ele se aproximou de uma determinada realidade, as emoções que ela despertou nele, devem ser mencionados como tal. A dimensão da atestação, destinada a provocar reações quase imediatas no leitor, é preponderante num certo número de relatos de viagem que surgiram pela primeira vez sob forma de relatos. No fundo, tal relação se presta muito bem à publicação regular de sequências, na medida em que muitos textos do gênero foram escritos ao longo dos dias e do percurso percorrido pelo viajante. Podemos considerar no seu conjunto que a qualidade literária destes escritos traduz a urgência com que foram na maioria das vezes, concebidos e escritos. (2004, p. 23)

Observa-se então que o narrador, o escritor-viajante começa a ser mais considerado no texto ainda que este, inicialmente, seja considerado uma narração para apenas contar e relatar algo visto, com fins descritivos. Foi no século XX que:

Chegamos assim às derradeiras imagens e às derradeiras metamorfoses do escritor-viajante: o diplomata que, fora do tempo dos seus afazeres oficiais, se entrega à rêverie [...]; o viajante que percorre o mundo insaciável; o jornalista, ou mais propriamente, o repórter; o cosmopolita que acumula as experiências e os testemunhos recolhidos sobre um universo definitivamente fragmentado, caótico (MACHADO & PAGEAUX, 1987, p.43-44)

A partir de então, o escritor viajante se transforma: não se delimita mais no campo do escritor, nem no campo do viajante, ele é um conjunto, uma composição desses dois. É permitido adentrar ao campo do imaginário e do imagético, aqui considerando então que o narrador é ser repleto de pensamentos, sentimentos, sensações e vivências, influenciado certamente pelas realidades em que participou e viveu, pelas imagens que foi recebendo e construindo.

O narrador em *Besoin de Mirages* também apresenta questionamentos sobre a literatura de viagem e a relação existente entre o relato de viagem e o texto literário, além do questionamento sobre o papel do escritor-viajante ou viajante-escritor. Apresenta a ideia que os escritores-viajantes se utilizam de um título de “não-viajante”, como se tivessem vergonha da função que exercem.

Essa reflexão dá margem ao questionamento: podem ser considerados escritores os viajantes contratados? O narrador continua a reflexão:

Em um século em que todos passam seus fins de semana no Tibete em caminhos cobertos de latas de Coca-Cola vazias, a distinção migra: ela abre o caminho para aqueles que caminham por Paris em agosto. E se, por infortúnio, alguém é obrigado a ir ao Peru ou à Lapônia, é preciso ter cuidado para não levar chuteiras, Guides Bleus ou mesmo câmeras fotográficas. Mas às vezes você se distrai, leva-os com você, e é pego em flagrante. (1999, p. 164)²³

Numa crítica à ideia de que no mundo contemporâneo valoriza-se a viagem com status, em que os viajantes se preocupam mais em fazer fotos e checklists, pouco se importando com a história, com os personagens e enredos, o narrador suporta a ideia de que o escritor-viajante não gostaria de estar neste mesmo patamar, uma vez que se tem a impressão que qualquer

²³ Dans un siècle où chacun va passer son weekend au Tibet sur des sentiers couverts de boîtes de Coca-Cola vides, la distinction migre: elle se pose sur celui qui arpente Paris au mois d'août. Et, si par infortune, on est obligé d'aller au Pérou ou en Laponie, on doit veiller, surtout, à ne pas emporter des souliers à crampons, des Guides Bleus, ni même des appareils photographiques. Mais, parfois, on est distrait, on les emporte, et on est pris la main dans le sac.

viajante pode, então, ser escritor e contador de narrativas:

Estes protestos têm outro propósito: eles pretendem se distanciar da literatura de viagem, que tem uma má reputação: durante os sete mil anos em que houve homens, e que andam, os viajantes armazenaram pilhas de bobagens em nossas bibliotecas. Eles trouxeram de volta homens com orelhas de cachorro, homens de uma só perna, homens peludos como auroques e os seios decepados de Amazonas. (1999, p.165)²⁴

O narrador questiona a necessidade do deslocamento para viajar nos dias atuais, repleto de possibilidades virtuais e remotas

Não há mais partida, não há mais jornadas, se a viagem é, como suspeito, um desvio nas propriedades da morte. Hoje, a qualquer momento posso ligar de volta para aqueles que estão longe: eu ligo, mando um fax, pego um avião e eles acenam para mim, ouço suas vozes, ouço sua tosse há dez mil milhas tão claramente que quase entrego a eles meu lenço ou uma pastilha para a garganta, e eles voltam para mim. Ainda podemos viajar quando o computador torna todos os homens, pela primeira vez na história, contemporâneos e simultâneos, e quando o avião anda como o vento? A viagem é um cadáver, o fax a matou! (1999, p.225)²⁵

Assim, o narrador apresenta a ideia de que a viagem está, então, ligada à fantasia e à mentira. Em *Besoim de Mirages*, o narrador traz uma perspectiva interessante da análise da viagem, das imagens e miragens criadas a partir dela. Para o narrador, o interesse da viagem está no seu retorno que é quando, por meio das memórias, o escritor-viajante traz de volta as lembranças do que foi visto, vivido, sentido e experimentado, o que pode até mesmo originar novas impressões experimentadas pelo autor: “O charme da viagem está no retorno. Seria mais conveniente dizer que a viagem só começa quando acaba. A viagem não existe. Ela só é seu próprio relato” (1999, p. 168).

O escritor-viajante traz nos seus escritos o que o narrador aponta como “mentira” e aí estaria o prazer do viajante e do leitor: “A ligação entre a mentira e a viagem é venerável [...] A mentira faz o prazer do peregrino. Faz também o prazer dos leitores. Coloca belezas na beleza

²⁴ Ces protestations ont un autre objet: elles entendent se démarquer de la littérature de voyage, qui a mauvaise réputation: depuis sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui marchent, les voyageurs ont entreposé dans nos bibliothèques des monceaux de sottises. Ils nous ont rapporté des hommes avec des oreilles de chiens, des unijambistes, des poilus comme des aurochs et des seins tranchés d'amazones.

²⁵ Il n'y a plus de départ, il n'y a plus de voyages, si le voyage est, comme je le soupçonne, une embarquée dans les propriétés de la mort. Aujourd'hui, à tout instant, je peux rappeler à moi ceux qui sont au loin : je téléphone, j'envoie un fax, je prends un avion et ils me font signe, j'entends leurs voix, j'entends leur toux à dix mille kilomètres si nettement que je leur tendrais presque mon mouchoir ou une pastille pour la gorge, et ils me reviennent. Peut-on encore voyager quand l'ordinateur fait de tous les hommes, pour la première fois de l'histoire, des contemporains et des simultanés, et quand l'avion va comme le vent ? Le voyage est un cadavre : le Fax l'a tué !

das coisas” (1999, p.165). Quando Lapouge escreve “mentira” ele se refere à fabulação, à criação literária sem obrigação de vínculo com um referencial concreto.

Lapouge se interessa mais pela narrativa que será escrita a partir da viagem do que pela viagem em si. Escrever as imagens provenientes das experiências da viagem, transformar as memórias em histórias é mais encantador do que a realidade em si, e pela linguagem o escritor se torna um novo ser, com características específicas, de forma que fosse possível reconhecê-lo por meio de seu texto. Nos dizeres de Lapouge, em *L'encre du voyageur*:

Eu então optei pela concisão. A escassez do meu discurso funcionou como um rótulo. Ele autenticou a vastidão de minhas peregrinações e minha audácia, porque as variedades aventureiras são assim: taciturnas, modestas e enigmáticas. Sua modéstia os condena ao fingimento e à alusão. Eles preferem a ação à fala. Eu era como eles. Minha gagueira, meus embaraços, meu descaramento, tudo traiu o aventureiro que eu estava descobrindo. Eles estavam atentos aos meus silêncios. Eu fui classificado como um homem de ação. (2007, p. 85)²⁶

Contando de sua experiência ao ser incluído como um “*étonnant voyageur*”, o narrador diz que se sente constrangido perto de outros viajantes notáveis, uma vez que considera não conhecer tanto do mundo quanto os outros, e que, portanto, utilizava-se da linguagem e das histórias dos viajantes para poder construir as suas, como quando afirma “Cada um de seus relatos depositava impressões na tenra argila da minha ignorância geográfica”²⁷ (2007, p. 86).

No entanto, Lapouge diz utilizar-se da linguagem como trunfo. Assim, pelas palavras, Lapouge construía suas “mentiras”, observando, lendo e ouvindo as experiências viáticas de outros viajantes. Utilizando-se da linguagem, ele construía suas histórias e experiências e a partir delas é que ele se tornou um viajante: “ao invés de ser um escritor-viajante por ter viajado, eu viajava porque era um escritor-viajante, era quase a mesma coisa” (2007, p. 88).²⁸

Para o autor, o verdadeiro viajante não mais se espanta com o que vive, com o que vê. As mais diferentes experiências estão banalizadas aos verdadeiros viajantes, segundo Lapouge, já que, tendo uma coleção delas, elas se normalizam. Ele, ao contrário, transformava suas pequenas experiências em grandiosas lembranças, extraindo delas majestosas vivências, tudo

²⁶ J'ai alors opté pour le laconisme. La rareté de ma parole fonctionna comme un label. Elle authentifiait la vastitude de mes pérégrinations et mon audace car les variés aventuriers sont comme ça: taciturnes, pudiques et énigmatiques. Leur modestie les voue à la prétérition et à l'allusion.

Ils aiment mieux l'action que le discours. J'étais comme eux. Mes balbutiements, mes embarras, mes effarouchements, tout trahissait l'aventurier que je découvrais que j'étais. On guettait mes silences. On me rangeait dans la catégorie des hommes d'action.

²⁷ Chacun de leurs récits déposait ses empreintes dans la tendre argile de ma nulité géographique

²⁸ Au lieu d'être un écrivain voyageur parce que j'avais voyagé, je voyageais parce que j'étais un écrivain voyageur, c'était presque la même chose.

através da linguagem, como diz na obra *L'Encre du Voyageur*:

O verdadeiro viajante, aquele que reside entre o Alasca e a Birmânia, é mesquinho de surpresas, de espanto. Nada o surpreende. Ele vos fala dos tigres que ele encontrou em Bengala como se tratasse de meros gatinhos. Eu agia de forma contrária: de um gato eu extraía um leão. Nos céus acetinados da França, eu estava escolhendo as auroras himalaias. Eu trabalhava a linguagem. (2007, p. 87)

A compreensão de Lapouge sobre a viagem ultrapassa a ideia de deslocamento. Para ele, viajar é apenas um ponto de partida para a criação literária, que é trabalho sobre a linguagem. Trabalhando a linguagem, ele possibilita o caminho ao imaginário, constrói um entorno de possibilidades a partir da forma de narrar.

É, portanto, relevante incluir nas discussões sobre Literatura de Viagem e do termo viagem, em si, os contextos de quem escreve e de quem lê, os referenciais da época e sociais, uma vez que as imagens-miragens são criadas a partir de um ponto que, aqui, é a viagem. É preciso considerar no caso de um texto viático o universo cultural do viajante, uma vez que “suas observações podem apontar mais para o âmbito cultural do próprio viajante do que para o lugar visitado que fale também deste” (JUNQUEIRA *apud* SCHEMES, 2015, p. 45). Viagem e texto estão associados, uma vez que ela fornece as condições de produção do texto, o que é intrinsecamente ligado ao contexto. No caso específico de um relato de viagens, é interessante questionar “quem é o escritor do relato ou quem ele quer ser”, porém resistindo e ultrapassando os limites da biografia, mas identificando de qual momento e recorte histórico-social este texto foi criado a fim de localizar o que pode construir o olhar que o gerou (2011, JUNQUEIRA *apud* SCHEMES, 2015).

O escritor-viajante estaria mais ligado a sua relação pessoal com os lugares que visita do que com a descrição literal e calculada desses lugares, mas é importante ressaltar que em determinado momento este escritor esteve conectado a reproduções mais fieis da cena, como no caso das viagens da época do Renascimento, na exploração do que se chamou de Novo Mundo. Confirma essa mesma ideia Enzensberger (1985) citado por Luís Antônio Contatori Romano em texto para a revista *Estação Literária*, da Universidade Estadual de Londrina, no artigo “Viagens e Viajantes”:

O turismo, inventado para libertar seus seguidores da sociedade, levava-a (a sociedade) consigo na viagem. A partir de então, seus participantes liam, no rosto dos vizinhos, o que tinham tencionado esquecer. Naquilo que viajava com eles espelhava-se o que haviam deixado atrás. O turismo é, desde então, o reflexo da sociedade da qual se procura escapar. (2013, p.37)

O turista, inserido em uma sociedade e, portanto, em seus moldes quanto ao agir e ao pensar, não pode se desvincular totalmente do seu ponto de partida, afinal ele já tem uma imagem pré-formulada daquilo que visita. O apenas turista carrega em sua bagagem as estruturas sociais que, por vezes, tratam da viagem como status e empoderamento social.

O escritor-viajante, diferente do turista, não apenas passa pelos lugares e pelas experiências, ele refaz e reformula a experiência e torna-a nova, diferente. O escritor-viajante não quer escapar, pelo contrário: ele se aprofunda no experimentar da viagem para dela extrair novas paisagens, novos personagens, nova histórias. Assim, das menores viagens o escritor-viajante extrai aromas, cores, sentimentos, enquanto o turista passa pelos lugares, dá a eles o frescor necessário para retornar à vida cotidiana, registra em imagens o que julga interessante e retorna. Para o escritor, o viajar é o ponto transformador; para ele o passado é revisitado e reinventado, afinal ele, o tempo passado, depende do olhar que se lança sobre ele.

Frédéric Tinguely traz no já citado texto “Forme et signification dans la littérature de Voyage”, a questão da referência, colocando a problemática trazida pelo autor Christine Montalbetti, no livro *Le Voyage, le monde et la bibliothèque* [A viagem, o mundo e a biblioteca] (1997), apresentando três obstáculos da literatura de viagem: a heterogeneidade da linguagem e do mundo, discutindo o fato de que nem sempre é fácil encontrar um terreno comum; depois a heterogeneidade da língua e do mundo, uma vez que pode ser difícil dizer o mundo de lá com palavras de cá, quando o viajante tem que contar o exótico utilizando-se de um léxico ordinário (*endotique*); e, por fim, a heterogeneidade do texto e do mundo, já que o viajante tem a tarefa de trazer para as linhas do texto a desordem da realidade.

Tinguely continua nessa lógica ao citar o exemplo de Théophile Gautier quando, na obra *Constantinople*, de 1873:

Entre Constantinople de Gautier e a cidade real, haveria, conseqüentemente, uma simples relação de homonímia. O texto, de certa forma, apenas proporia a ilusão de um funcionamento referencial. Para fazer isso, temos que adotar uma linha de raciocínio diferente, que é enfatizar que tal texto induz diferentes representações na mente de cada leitor, que ele se presta a recepções muito diferentes, enquanto Constantinople é única (2006, p.59)²⁹

²⁹ Entre la Constantinople de Gautier et la ville réelle, il n'y aurait par conséquent qu'un simple rapport d'homonymie. Le texte ne proposerait en quelque sorte que l'illusion d'un fonctionnement référentiel. En adoptant une autre ligne défensive, on pourrait nuancer le constat de réussite référentielle en insistant sur le fait qu'un tel texte induit dans l'esprit de chaque lecteur des représentations différentes, qu'il se prête à des réceptions bien diverses alors que Constantinople, elle, est unique.

Lapouge, por exemplo, em *Besoin de Mirages*, inicia a obra com uma citação do texto do iluminista Bernard le Bovier de Fontenelle, autor da obra *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos*, de 1686, na qual tal autor discute a possibilidade de que existam outros planetas habitados além da Terra e diz: “Eu não quis imaginar nada sobre os habitantes dos mundos que fosse completamente impossível e químico. Tentei dizer tudo o que podia pensar racionalmente e as próprias visões que acrescentei têm algum fundamento real”³⁰. Logo em seguida começa o primeiro capítulo contando a experiência do narrador em sua viagem ao Deserto do Saara. Seguindo as reflexões de Tinguely, seguimos pelo mesmo raciocínio, de que a escrita de viagem não é necessariamente uma técnica de reprografia, ela é uma reformulação de experiências, um retomar de sentimentos e um reinventar da bagagem.

A discussão sobre Literatura de Viagem é ampla e vasta, mas vale a pena fazermos observações que nos auxiliam na compreensão do valor do texto. Atualmente, pode-se pensar e defender que a origem do texto ou seus elementos internos não trazem necessariamente o atributo de literatura, mas sim sua relação com as pessoas envolvidas e, principalmente, com os leitores, conforme afirma Elisa Freitas Schemes, historiadora e mestre em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, citando Terry Eagleton, em artigo publicado no XXCIII Simpósio Nacional de História, em 2015, em Florianópolis:

O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado. Nesse sentido, podemos pensar na literatura menos como uma qualidade inerente, ou como um conjunto de qualidades evidenciadas por certos tipos de escritos que vão desde *Beowulf* até Virginia Woolf, do que como várias maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a escrita. Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de “literatura”, um conjunto consoante de características inerentes (EAGLETON *apud* SCHEMES, 2015, p.8)

Assim, é possível incluir na discussão a importância do papel do leitor e dos contextos em que um texto existe, ultrapassando os limites da teoria e das definições. Como já dito, a literatura de viagem, além de não se limitar a um tipo único de escrita, seria entendida mais como a relação do autor e leitor com as experiências sobre o novo e o desconhecido do que com os referenciais descritivos.

³⁰ Je n’ai rien voulu imaginer sur les habitants des monde, qui fût entièrement impossible et chimérique. J’ai tâché de dire tout ce qu’on en pouvait penser raisonnablement, et les visions mêmes que j’ai ajoutées à cela, ont quelque fondement réel.

Em se tratando de contexto brasileiro, Massaud Moisés e José Paulo Paes, ao abordarem os relatos de viagem no livro *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, de 1980, evidenciam uma possível evolução sobre o gênero, considerado literatura de informação na época do Brasil Colônia; inserido em um caráter científico no século XIX; posteriormente, com o Modernismo, implantando a cultura composta por diversas representações e, por fim, trazido como texto também gerido pelo senso do “poético e do cotidiano”, quando ganha um toque literário e estético. Ou seja, para os estudiosos a literatura de viagem pode até ter sido iniciada em um contexto de relato, de descrição, de testemunho, mas com o passar do tempo foi se expandindo e, com essa expansão, passou a abranger muito além do que podia tratar o real, envolvendo o poético e diferentes formas de linguagem, extrapolando o contexto objetivo para dar lugar também à subjetividade que integra as construções literárias.

Roberto Carlos Ribeiro, doutor em Teoria da Literatura, no artigo *Literatura de viagem e historiografia literária brasileira*, traz uma análise que visa categorizar os conceitos de literatura de viagem, analisando vários autores cuja obra poderia ser apresentada como relato de viagem, por exemplo, de onde:

O conceito de literatura de viagem que daí sobressai poderia ser definido como a expressão do encontro entre duas culturas distintas: a do escritor e a do observado. Tal conclusão não deixa de ser um pálido reflexo da questão da influência de outras culturas na vida artística brasileira. (RIBEIRO, 2007, p.155)

É possível então verificar que, numa análise de literatura brasileira, houve um desenvolvimento da questão da Literatura de Viagem e do relato de viagem em si, enquanto gênero. O interessante é perceber que a Literatura não é estática, ela se adapta e muda, abrangendo cada vez mais diferentes tipos de textos, sem apresentar necessariamente uma padronização estética:

A literatura de viagem passaria de uma mera crônica de informação no século 16 para um relato científico três séculos depois, espraiando-se para uma forma de conhecimento cultural das raízes do próprio país, já no início do século 20 terminando por desaguar em um relato-reportagem com ares de literatura na metade do mesmo século. [...]Aproveitando que os estudos literários contemporâneos são marcados, cada vez mais, pela ruptura de diferentes variantes da autonomia do estético, é possível contemplar uma historiografia literária que dê oportunidade para os textos marginais. A partir dessa nova ampliação dos horizontes, poder-se-ia perceber os diversos matizes culturais relegados ao obscurecimento por conta de uma estética clássica, de feição

acadêmica e enrijecida. Os relatos de viagem podem contribuir com essa renovação ao apontarem para a ampliação da vida cultural, tanto oficial quanto cotidiana, além de aflorarem as questões de comparatismo literário. Podem, ainda, problematizar as questões da interpretação e da alteridade, além da retórica e da ciência, ao interagirem espaços diferentes com sociedades e culturas diversas através de narrativas que se equilibram entre o objetivo e o subjetivo, a realidade e a ficção (RIBEIRO, 2007, p. 156-157)

A Literatura de viagem se constitui como importante *corpus* que levanta questões caras à Literatura Comparada e, portanto, válidas para qualquer obra literária, independentemente de sua origem. Nesse sentido, *Besoin de Mirages*, enquanto obra que se enquadra nessa categoria, problematiza tanto a linearidade das narrativas de viagem, por sua forma fragmentada e acronológica, quanto sua própria escrita, tendo em vista as relações entre a escrita da viagem e seus referentes, como já evidenciamos neste trabalho.

Não sendo estática, percebendo-se que a literatura pode passear e transitar de um contexto a outro, transformando-se conforme o passar do tempo e com a evolução do mundo, pode-se afirmar que produção viática apresenta-se nos mais diferentes gêneros literários que englobam desde cartas particulares, diários e relatos até romances, histórias infantis e poesia, podendo-se notar que não há necessariamente uma linearidade, e que, segundo Magda Carmelita Sarat, doutora em Educação, em artigo na revista *Patrimônio e Memória*, da Universidade Estadual Paulista, “os conteúdos dos textos têm caráter e linguagem diferenciada, de acordo com os motivos a viagem, com a formação do viajante e com os remetentes para os quais eles eram endereçados” (2011, p. 37). Tal característica dificulta e amplia de fato sua categorização mas retoma a importância de observação dos contextos de quem escreve e quem lê, assim como a espontaneidade ou a formalidade dos textos, pois, para a autora, “o olhar de uma pessoa sobre determinada realidade quase sempre expressa sua formação, suas concepções, conceitos e preconceitos a respeito daquilo que ela observa e das opiniões que emite” (2011, p. 38 - 40).

No mesmo artigo “Literatura de Viagem: olhares sobre o Brasil nos registros dos viajantes estrangeiros”, Sarat continua a reflexão sobre a relevância de se considerar as noções internas de quem escreve, citando Miriam Lifchitz Moreira Leite, socióloga brasileira: “O caráter social da percepção e dos julgamentos faz com que o observador tenha uma percepção seletiva e uma interpretação globalizante, a partir de suas expectativas culturais e da atenção, das necessidades e das emoções individuais” (2011, p. 39).

No artigo, a autora discute os aspectos da educação e da sociedade brasileiras a partir de textos como, por exemplo, de literatura de viagem, refletindo sobre sua relevância histórica no relatar de fatos da coletividade do século XIX, aflorando a ideia de que esses textos possam

ser usados como fonte ainda que seja imprescindível considerar que cada situação, hábito, costume, objeto e lugar é observado com os olhos da realidade daquele que escreve — e também daquele que lê:

Contudo, ainda que alguns problemas indiquem as limitações de utilizar tal material como fonte, acredita-se nas possibilidades que o mesmo oferece, ou seja, o registro de uma realidade observada pelo olhar ‘de fora’, ‘do outsider’, daquele que veio, viu e contou à sua maneira, com acréscimos ou sonegações que é preciso ‘ler nas entrelinhas’.[...] O olhar de uma pessoa sobre determinada realidade quase sempre expressa sua formação, suas concepções, conceitos e preconceitos a respeito daquilo que ela observa e das opiniões que emite. (2011, p. 40)

O contexto, as percepções, as experiências e os pensamentos já estruturados fazem parte do texto tanto quanto o vivenciar, o viajar. Tanto escritor quanto leitor participam da narrativa, aquele quando recria situações a partir de suas experiências, este quando recria o texto a partir de suas percepções. Pode-se dizer que na literatura de viagem não apenas o escritor é viajante, mas também o leitor.

A viagem, então, não se resume ao ir e vir, mas inclui o voltar, o refletir, o reviver e o contar. Tanto a vivência e a experiência quanto as escolhas de vocabulário do contar e criar o texto participam da sua construção até mesmo a forma de apresentação participa deste contexto. Assim, para Tinguely:

Uma vez aceito que a literatura de viagem transmite experiências do mundo, é importante examinar as estruturas e formas mobilizadas para este fim. Compreender a lógica profunda que preside a inscrição de uma experiência viática é primeiro entender como um conjunto de escolhas, tanto temáticas quanto formais, fazem sentido como um todo e são partes de uma poética. O fato é que o texto viático, mesmo quando reescrito vários anos após a viagem ou retrabalhado pelos editores, comunica necessariamente algo do encontro singular entre uma consciência e um outro lugar. Na medida em que a própria escrita desempenha um papel importante neste processo de ‘revelação’ a leitura atenta do texto viático é a melhor maneira de conhecê-lo para acessar o que, em suma, estava no coração da experiência do distante. (2006, p. 59 - 60)³¹

No caso de *Besoin de Mirages*, a própria divisão do livro, feita em capítulos enumerados, mas sem nome, propõe uma ideia de deslocamento e retomada que não segue uma ordem cronológica, nem psicológica, que segue a ordem que o narrador escolheu, cabe ao leitor

³¹ Saisir la logique profonde qui préside à l'inscription d'une expérience viatique, c'est d'abord comprendre comment un ensemble de choix, aussi bien thématiques que formels, font globalement sens et ressortissent à une poétique.

criar uma hipótese para explicá-la. As memórias e as reflexões aparecem de forma que o narrador começa a escrever um relato de um lugar e narra uma experiência que parecem reais, mas logo em seguida faz reflexões que são interiores, compartilhando-as com o leitor e trazendo-o à reflexão. Dentro dos capítulos, há também subdivisões, sem nome, apenas marcadas por asteriscos que não indicam nenhum caminho, apenas uma ruptura e uma passagem a uma outra reflexão, por vezes contida na mesma experiência da anterior, por vezes não. Assim, o narrador consegue deixar o leitor à deriva, perdido, e gozar do prazer de se perder em um território estrangeiro, como o narrador, viajante, vivenciou.

Para Helena Buescu, citada no artigo “Literatura de viagens: uma transfiguração da experiência de viagem pela linguagem entre os espaços que se desencadeiam na mente do viajante!”, de Marinei Almeida e Patrícia Fernandes, há uma interdisciplinaridade na literatura de viagem, uma vez que trata da história, mas também da ficção que é apresentada ao leitor por meio do texto produzido a partir do olhar do autor, do viajante (2005, *apud* ALMEIDA; FERNANDES, 2018).

Ainda no mesmo artigo, apresenta-se uma divisão de tipos de narrativas, de Fernando Cristóvão (2002): segundo ele, haveria cinco categorias de viajantes e viagens, englobando a peregrinação, o comércio, a política, a diplomacia e, finalmente, o imaginário quando são trazidas as visões e imagens do escritor-viajante, suas experiências, o que coincide com a realidade das viagens contemporâneas, de turismo, em que não há uma finalidade prática em si que envolva trabalho, comércio ou relatos da realidade, mas sim uma satisfação pessoal, uma busca por experiência, uma realização de interesses íntimos e pessoais. Então, se fôssemos hoje analisar o termo viagem e o que ela significa, atualmente, a quais imagens ela nos remete, certamente teríamos imagens de cunho pessoal que visa novas experiências, com olhares diferentes. Ainda para Cristóvão:

Tão natural é a ligação do maravilhoso com a viagem que lhe dá acesso, que também a viagem real dificilmente escapa a ser descrita em termos de ficção. Mas respeitando uma diferença fundamental: na narrativa da viagem real, a estrutura assenta na verdade ou na verossimilhança, sendo os elementos imaginários meros ornatos; na narrativa da viagem imaginária, é ao real que cabe o papel do ornamento (2002, p.50-51)

Ao se considerar que Literatura inclui, o poético, a escolha de léxicos muito além do que o limite de uma forma específica, pode-se então considerar que as viagens tratadas em obras viáticas não se limitam à existência física e concreta de um relato geográfico, de um mapa cartesiano, mas se ampliam às experiências trazidas em seus escritos, na relação

viagem/imagem/miragem afluída em suas letras.

Pageaux e Machado, na obra *Da literatura comparada à teoria de literatura*, sustentam a ideia de que se convém mais observar a lógica, a fantasia segundo a qual será construído o que eles chamam de “mentira” (1987, p. 35). Para os autores, a viagem que interessa é “a viagem retranscrita, ou ainda a viagem que pode servir mais ou menos de modelo para outras formas literárias além da narrativa de viagem propriamente dita” (1988, p. 34) e nesta lógica o escritor-viajante é ao mesmo tempo produtor da narrativa, objeto, organizador da narrativa e encenador da sua própria personagem.

Os autores também refletem sobre a questão da narrativa de viagem e a viagem imaginária, colocando-as em um paralelo de contrariedade:

A narrativa de viagem é resposta, passagem do desconhecido ao conhecido, enquanto que a viagem imaginária é interrogação sobre o universo em geral. Interrogação sobre um mundo que supúnhamos conhecer, e assim se confirma a função do tipo estrangeiro em literatura como interrogação sobre uma cultura. A narrativa de viagem é sucessão linear de descrições de locais visitados, de impressões e de experiências, mais ou menos pormenorizadas; a viagem imaginária é uma peregrinação através de livros e de tradições culturais. A narrativa de viagem é apropriação de um determinado espaço geográfico; a viagem imaginária é uma tentativa de apropriação de ideias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor. A narrativa de viagem, pelas opções e pelas modas seguidas, é testemunho de um determinado momento da história cultural; a viagem imaginária, pelo conjunto de conhecimentos na base dos quais ela se constrói, propõe um verdadeiro itinerário intelectual, um percurso iniciático. Mas note-se ainda: quanto mais ‘literária’ é a narrativa de viagem, mais as suas características se fundem nas da viagem imaginária, da narrativa utópica ou da viagem romanesca. (1987, p. 47 - 48)

Para Gilles Lapouge, não há oposição entre viagem imaginária e viagem real. Pelo contrário, para Lapouge as viagens estão interligadas, aquela que se passa na mente e na imaginação de quem escreve com aquela que foi realmente vivenciada. Machado e Pageaux, ao diferenciarem uma viagem da outra (a real, da narrativa, em contraposição à imaginária) trazem a ideia de que enquanto uma trabalha com descrições, a outra labora com idealizações; uma testemunhal, outra intelectual. Para Lapouge, nem mesmo o fato de não ter viajado por tantas vezes inviabiliza o texto da literatura de viagem, afinal a grande viagem está no escrever, como vemos em passagem de *Besoin de Mirages*:

Esta ligação entre mentira e viagem se constitui desde que os homens começaram a explorar seus espaços. Os primeiros viajantes, que estavam em viagens encomendadas, a serviço de um rei ou de um comerciante, praticavam

uma arte absurda: eles tinham como missão dizer tudo o que não tinham visto. E, ao contrário, deviam se calar quanto às coisas que de fato haviam observado. Eram obrigados a fazer sigilo - segredo profissional ou de defesa. (1999, p. 167)³²

Por meio da linguagem e do texto, escrevem-se miragens, ou seja, imagens de lugares que não existem ou pelo menos não para todos. Cria-se a ideia de uma existência, de um povo, de uma cultura inteira a partir do que se é narrado, mas pouco se questiona, afinal, tinham os primeiros viajantes a confiança daqueles que a eles encomendaram seus serviços. Assim, Lapouge crê que mesmo aqueles viajantes que eram contratados e incumbidos de descrever e testemunhar uma nova terra, um novo povo, utilizavam-se por muitas vezes da imaginação, da própria memória, do que não tinham visto, de acordo com o interesse da época. Para ele, a “única justificativa da viagem é que ela permite, em seguida, inventar uma terra real mas despercebida, explorar e descrever” (1999, p.169)³³. Os primeiros escritores-viajantes, ainda que “contratados”, contam com o artifício de não ser apenas viajante, mas também escritor, aquele que tem a licença de passar ao papel a sua própria experiência sem o compromisso rígido do relato detalhado, científico.

Considerando a viagem como uma experiência, ela então pode ser vista como um tipo de tema, de assunto, e é relevante avaliar até que ponto ela pode servir de estrutura para um texto, de forma que “o caso-limite dessa metamorfose cultural é o da viagem imóvel — a *mise em scène* — do eu num espaço feito de palavras” (MACHADO & PAGEAUX, 1987, p.33), de forma que ela pode ser uma experiência vivida ou imaginada — ou os dois (1987, p.33). Enquanto isso, a viagem de Lapouge é aquela feita de palavras, o fato de não tê-la realizado de modo concreto não é relevante para o autor, nem para o texto.

Machado e Pageaux complementam também a ideia da complexidade da viagem inclusive como parte importante do literário, a relevância da literatura de viagem:

De fato, de todas as experiências do estrangeiro — país ou indivíduo — a viagem é sem dúvida a mais complexa. Mas esta complexidade não deve de maneira nenhuma fazer recuar o estudioso da literatura, o qual tem assim oportunidade de confrontar a análise textual com outras abordagens, histórica, artística, sociológica, antropológica. [...] queremos assinalar que para nós a viagem constitui também uma prática cultural. [...] Assim, a viagem é simultaneamente uma experiência humana singular, única, inconfundível para

³² Ce lien entre mensonge et déplacement s’est noué dès que les hommes ont entrepris d’explorer leur demeure. Les premiers voyageurs, qui sont en voyage commandé, au service d’un roi ou d’un épicier, pratiquent un art saugrenu : ils ont mission de dire tout ce qu’ils n’ont pas vu. Et à l’inverse, ils doivent taire les choses qu’ils ont en effet observées. Ils sont tenus au secret- secret professionnel ou secret défense.

³³ La seule excuse du voyage, c’est qu’il permet, dans la suite, d’inventer une contrée réelle mais inaperçue, de l’explorer et de la décrire.

aquele que viveu, e um testemunho humano que se inscreve num momento preciso da história cultural de um país: o do viajante. (1987, p.33-34)

Os autores problematizam a questão da literariedade:

E deste modo, põe-se desde já um problema de base ao investigador: a partir de que nível a viagem se torna literária? E com que forma? Que tipo de viagem é susceptível de recreação até se tornar matéria literária? [...] Se, por um lado, convém por de parte as notas de viagem demasiado fragmentárias, por outro lado é evidente que não se pode incluir no domínio literário o longo relatório comercial ou diplomático. Todavia, estes tipos de textos podem, a outros níveis, interessar a literatura [...] (1987, p.35)

Besoin de Mirages permite, pelo deslocar das experiências e impressões do narrador, um flutuar no texto que possibilita ao leitor uma experiência literária das mais interessantes. A viagem então se distanciaria da ideia de peregrinação e do turismo uma vez que o escritor-viajante faz suas próprias escolhas para contar sua história sem desconsiderar o contexto, a cultura, a época: “a viagem é também uma deslocação na ordem social e cultural” (MACHADO & PAGEAUX, 1987, p.37). Ao deslocar-se, o indivíduo então cria o mundo e assim pode ser um pouco dono dele, como a base para a criação de suas próprias imagens:

[...] a viagem corresponde a uma adequação do homem ao mundo exterior, um poder incessantemente manifestado do homem sobre o mundo, por vezes mesmo uma vontade de poder, quer dizer: uma capacidade infinita de, ao descrever e ao compreender o mundo, se conceber como dono desse mundo. Neste sentido, a narrativa de viagem é sempre um ato eminentemente otimista que afirma a possibilidade de transformar o desconhecido em conhecido e de confirmar que o homem — neste caso, o viajante—, em toda a sua dimensão humana, é o melhor meio de conhecer e de interpretar o universo. (MACHADO & PAGEAUX, 1987, p.36-37)

Lapouge, por meio da escrita, tenta transformar o desconhecido em conhecido por meio do texto. Ao transformar em palavras suas viagens, sejam realizadas concretamente ou apenas em seu mundo particular imaginário, a partir do momento que traduz essas vivências em palavras, elas passam a existir e serem compartilhadas. Pela transformação das memórias em palavras, traz-se ao público o que antes era desconhecido, mas com um toque de graça e poesia:

Glória, então, e agradeça aos escritores de viagens! Eles são os mágicos do final da viagem, os grandes alfaiates da morte das coisas. Eles formam o último reservatório de exotismo em um planeta sem exotismo, a última praça dos granadeiros da guarda em Waterloo, pouco antes dos estropiados de Berezina começarem a fazer a retirada da Rússia. Eles estão construindo

lugares distantes, agora que não há mais lugares distantes, mas apenas lugares próximos (1999, p.170-171)³⁴

Segundo o narrador de *Besoin de Mirages*, é o escritor quem preserva as particularidades do mundo, sob o signo do diferente, enfim, do exótico. Os espaços são criações literárias que permanecem vivos, já que os escritores viajantes são “os grandes alfaiates da morte das coisas”, os mágicos responsáveis pela transformação do morto- lugares visitados e banalizados- em vivos, originais, distantes.

Assim, os escritores viajantes, através de seus textos, compõem uma camada da literatura de viagem que apresenta ao leitor os deslocamentos e suas experiências, não necessariamente apenas vividas, mas também sentidas; suas memórias transformadas em imagens e, finalmente em textos, permitem ao leitor e ao próprio autor experimentarem sensações internas e externas que só a literatura pode proporcionar e fazer existir.

³⁴ Gloire, donc, et gratitude aux écrivains-voyageurs! Ils sont les magiciens de la fin du voyage, les grands couturiers de la mort des choses. Ils forment l'ultime réservoir d'exotisme d'une planète sans exotisme, le dernier carré des grenadiers de la garde à Waterloo, juste avant que les éclopés de Berezina entreprennent de confectionner la retraite de Russie. Ils nous fabriquent des lointains, aujourd'hui qu'il n'y a plus de lointains, mais seulement du proche.

3 IMAGEM

A viagem então, além de um ponto de partida para a elaboração de um conjunto imenso de imagens individuais, relacionada à memória e à vivência; é uma confirmação ou confronto de imagens pré-concebidas de acordo com a experiência individual que inclui a cultura, a sociedade e o modo de pensar dentro do contexto em que se está incluído.

Tratando-se de Literatura, ao se ponderar sobre a imagem é inevitável passarmos pelo estudo da imagologia, que traz a observação do Outro, do estrangeiro, para o campo da Literatura Comparada. Por Imagologia, Machado e Pageaux entendem um “estudo das imagens do estrangeiro num determinado texto, numa literatura ou mesmo numa cultura” (1987, p. 55), sendo um dos métodos de investigação mais antigos da Literatura Comparada.

Em seus estudos na obra *Da literatura comparada à teoria da literatura*, de 1987, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux apresentam no capítulo “Da imagem ao imaginário” uma análise dos estudos comparatistas envolvendo as outras áreas do conhecimento, principalmente a história e a geografia, além de trazer um panorama histórico dos estudos imagológicos, que nem sempre foram bem reconhecidos. Isso porque ao envolver a gama dos contextos culturais e históricos, muitos estudiosos entendiam que o literato estava ocupando lugar fora de seu contexto e que cabia aos historiadores esse trabalho, tendendo a dois lados:

A imagologie caiu, sobretudo na França, em dois extremismos: por um lado, excessiva importância dada a textos literários separados da análise histórica e cultural; por outro lado, o excesso contrário, ou seja, uma leitura demasiado redutora de textos literários transformados em inventários de imagens do estrangeiro (1987, p. 56)

Pode-se concluir que em determinado momento dos estudos literários, a imagologia era entendida como tendenciosa ou limitadora, como se a literatura tivesse alcances muito bem definidos do que pode ou não estudar. No entanto, atualmente podemos entender e visualizar que a literatura também é meio de tratar sociedade e cultura, considerando uma “aliança ampla entre a literatura e as questões de ordem social e cultural” (CADOT *apud* MACHADO e PAGEAUX, 1987, p. 56).

Machado e Pageaux trazem na mesma obra já citada uma definição de imagem relacionada à literatura que engloba as questões históricas e socioculturais:

A imagem literária pode ser definida como sendo um conjunto de ideias sobre

o estrangeiro incluídas num processo de *literarização* e também de *socialização*, quer dizer, como elemento cultural que remete à sociedade. Esta nova perspectiva obriga o investigador a ter em conta não só os textos literários em si, mas também as condições da sua produção e da sua difusão, bem como de todo o material cultural com o qual se escreve, pensa e vive. Este tipo de trabalho leva o investigador a encruzilhadas problemáticas em que a imagem tende a ser um elemento revelador especialmente esclarecedor do funcionamento duma ideologia (racismo, exotismo, por exemplo, para nos cingirmos a questões que dizem respeito à fórmula consagrada ‘l’*étranger tel qu’on le voit*’ (1987, p 57)

Assim, o estudo da imagem literária também está ligado ao estudo da sociedade, uma vez que analisando as imagens é possível tecer conclusões sobre ideias e ideologias de uma época e de uma cultura. Apenas o texto não basta ao estudioso da imagologia e de Literatura Comparada, é preciso considerar o entorno da sua produção, além de considerarmos também o imaginário social. Neste contexto, para os estudos imagológicos, então “a imagem é, portanto, o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais. Ou melhor: a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam”. (1987, p.58).

Ao se estudar a imagem desse ponto de vista literário, retomamos a questão da realidade vs imaginário e a relevância de tal questionamento. Confirmam Machado e Pageaux que essa indagação não deve ter importância considerável nos estudos da Literatura Comparada, uma vez que imagem é “linguagem sobre o Outro”, uma representação e, portanto, “necessariamente falsa” (1987, p.59).

Analisando as imagens e suas construções conclui-se mais sobre os contextos sociais e as realidades das quais elas emergiram do que sobre as figuras em si, sendo indissociáveis do conjunto. Nesse contexto, chegamos a uma forma conhecida de imagem que é o estereótipo, concepção que, apesar de trazer em si preconceitos e preconcepções pode ser uma forma importante de comunicar massivamente, e “representa uma confusão essencial entre Natureza, o Ser e a Cultura, o Fazer” (1987, p.60), levantando uma distinção entre o Eu e o Outro e que acaba denunciando uma ideologia.

Machado e Pageaux estabelecem uma relação entre imagem e língua, chegando à linguagem como um fato cultural, de representação. A partir dessa relação trazem como objetivos dos estudos imagológicos “Enumerar, desmontar, explicar os tipos de discurso, mostrar e demonstrar de que maneira a imagem, tomada globalmente, é um elemento duma linguagem simbólica” (1987, p. 62).

Os autores apresentam três itens constitutivos da imagem, que são a palavra, a relação

hierarquizada e o cenário. Quanto à palavra, expõem a ideia de que há certos verbetes que dentro de um tempo e um espaço trazem, quase que imediatamente, imagens ao nosso imaginário, dependendo também de como são empregadas. Assim, ao estudar um texto é interessante verificar o léxico escolhido para a narrativa, o que acaba expondo uma relação entre o Outro e o Eu. Uma palavra pode ter peso diferente de acordo com quem escreve e lê, dependendo de sua cultura, seu momento e seu imaginário e neste ponto os estudos imagológicos são relevantes para que não se façam interpretações descabidas:

A imagologia é um auxiliar ativo da história das ideias e dos estudos de recepção, que dificilmente podem dispensar estes pontos de referência lexicais para compreender como se elabora, a partir de alguns vocábulos, um discurso crítico sobre a literatura do Outro. A estes elementos, ou núcleos lexicais, correspondem em geral processos de semantização bastante simples: a palavra, frequentemente, não está longe, pela sua natureza e pelo seu funcionamento, do estereótipo (MACHADO; PAGEAUX, 1987, p. 65)

Pelos estudos da imagem, pode-se elencar uma lista de contextos, realidades, vivências e culturas que auxiliam a quem lê, para quem o texto chega a compreender as escolhas lexicais e também acabam por denunciar uma realidade espaço-temporal, além de relacionar o espaço externo, da cena, com o espaço interno, do autor e do leitor:

É evidente que se deverá estar atento a tudo o que pode tornar o espaço exterior isomorfo do espaço interior do escritor, pois um espaço estrangeiro reproduz e significa a paisagem mental de um personagem, do escritor. Assim, a leitura desse espaço levará ao estabelecimento de relações quase explicativas entre o espaço geográfico e o espaço psíquico, pelo menos no plano metafórico (MACHADO; PAGEAUX, 1987, p.67)

Ao se tratar, então, da dimensão literária e da literariedade do texto viático, da Literatura de Viagem e o questionamento sobre essa *viagem*, e se essa viagem é real, se é imaginada, se é escrita, é relevante se atentar então às imagens embutidas nesses contextos. Para Daniel Henri Pageaux e Álvaro Machado, a “*imagem literária* pode ser definida como sendo um conjunto de ideias sobre o estrangeiro incluídas em um processo de *literarização* e também de *socialização*, quer dizer, como elemento cultural que remete à sociedade” (1987, p. 57).

Imagem aqui é relevante no que concerne o questionamento sobre a verdade/realidade de uma viagem tratada em um texto, pois essa realidade depende de um ponto de vista, de uma experiência, de uma relação social. Portanto, ainda que ela não tenha sido executada no tempo e no espaço, é possível que se crie no íntimo do narrador a partir de suas experiências e

impressões, concretizadas pela escrita. Ainda segundo Machado e Pageaux:

A imagem é, portanto, o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais. Ou melhor: a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. (1987, p.58)

Os autores ainda apontam o equívoco formado quando se procura determinar a falsidade de uma imagem, ou o “grau de fidelidade de uma imagem em relação ao real observado” (1987, p.59), uma vez que a imagem é uma linguagem sobre o outro e, “sendo representação, a imagem é necessariamente falsa” (1987, p.59). Assim, se as imagens são construídas e, em teoria, falsas, não é relevante tentar provar sua realidade. Ela deve se bastar, ela se escreve e é suficiente. Além disso, a imagem arquitetada seja de um indivíduo, de um lugar ou de um espaço, pode ser construída carregada de expectativa, e deve-se entender aqui que o estudo dessa imagem está em um imaginário “inseparável de toda a organização social e cultural, pois é através dele que uma sociedade se vê, se escreve, se pensa e se sonha” (1987, p.62), criando mais do que imagens, mas miragens.

Celeste Ribeiro de Sousa, pesquisadora da área de Literatura, em sua obra *Do cá e do lá: Introdução à imagologia*, define o termo como “tradicionalmente, o nome dado a uma área de pesquisa, cujo objeto de estudo precípua são as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura” (2004, p. 21) e apresenta um roteiro possível, mas não totalmente obrigatório, de ser seguido como método de investigação para o desenvolvimento dos estudos imagológicos que envolvem recortes dos trechos das obras; análise estilística e interpretação da imagem; análises e interpretações das relações dessas imagens com outras na mesma obra e em obras diferentes do mesmo autor, das relações com a visão de mundo do autor, das relações anteriores ao contexto da obra; a comparação das imagens veiculadas por autores diferentes, em diferentes épocas; identificação e formação de imagotipos e tipologias e posterior formação de sistemas; finalmente a desconstrução desses imagotipos a fim de encontrar constructos teóricos existentes por trás do pensamento contido na imagem (2004, p.23).

Assim, é importante ressaltar que os estudos imagológicos, por meio de uma sequência metodológica, são considerados estudos científicos dentro do arcabouço da Literatura Comparada. Ao seguir alguns—ou todos— desses passos elencados no parágrafo acima, está se construindo uma pesquisa baseada em análises e resultados, que envolvem teoria e prática. No caso da imagologia, segundo Sousa, as questões com as quais os estudos imagológicos mais se ocupam são:

Como se veem os diferentes povos uns aos outros? O que pode aprender a partir das imagens (mal-entendidos, limitações etc.) que os povos criam uns dos outros, para uma melhor compreensão do mecanismo multinacional que envolve a formação de auto e de heteroimagens nacionais? (2004, p.26)

Os estudos da imagem trazem em si uma análise sociocultural, histórico-geográfica que dialoga com outras áreas do conhecimento, ultrapassando a produção estritamente literária. Ao se elencar, relacionar e analisar as imagens trazidas nos textos estudados, é de grande relevância que outras ciências estejam atreladas para que essa interpretação tenha ainda mais sentido e possa colaborar com as análises socioculturais, de forma que os estudos literários atuem com relevância e tenham um papel social.

Em *Besoin de Mirages*, o narrador traz recortes com descrições imagéticas de povos e da história de diferentes países, principalmente os colonizados:

Em 1961, Portugal foi expulso de Goa por Nehru. Caçado como uma mosca. Salazar era teimoso, não discutia com os indianos. Portugal agarrou-se a Goa como um carrapato nas costas de um búfalo. Nehru ficou com raiva. Nehru disse: ‘Não posso perder meu tempo com a Idade Média’. E a Índia comeu Goa de uma só vez. Não ouvimos um único tiro português. Goa já não fala português. Quando vi esta cidade, talvez em 1978, Goa já tinha esquecido esta língua. Ela falava o absurdo inglês da Índia ou então o que sobreviveu do dialeto Konkaki após a devastação da Inquisição portuguesa³⁵ (1999, p.80)

Resumindo em alguns parágrafos o que conhece da história de Goa, o narrador junta a sua experiência no local pelo qual passou as imagens que criou, como no extrato anterior comparando a ação de Nehru—primeiro-ministro indiano da época da libertação de Goa, atualmente estado no oeste indiano e que foi capital do Estado Português da Índia— no processo da expulsão do colonizador português do território de Goa à ação de quem caça uma mosca para expulsá-la do ambiente. Desse modo, constrói uma imagem negativa dos colonizadores portugueses, associando-os a insetos: primeiro, a um reles carrapato que tenta dominar um animal grande e forte como um búfalo, depois acrescenta a imagem de colonizadores pouco combativos, pois comparados a uma mosca, passíveis de serem “engolidos” (“E a Índia comeu Goa de uma só vez”) sem reação (“Não ouvimos um único tiro português”).

³⁵ En 1961, le Portugal a été chassé de Goa par Nehru. Chassé comme une mouche. Salazar était un entêté, il ne discutait pas avec des Indiens. Le Portugal s’accrochait à Goa comme une tique au dos d’un buffle. Nehru s’est énervé. Nehru a dit : « Je ne peux pas perdre mon temps avec le Moyen Âge. » Et l’Inde a mangé Goa, d’une seule bouchée. On n’a pas entendu un seul coup de fusil portugais. Goa ne parle plus portugais. Quand j’ai vu cette ville, en 1978 peut-être, Goa avait déjà oublié cette langue. Elle parlait l’absurde anglais de l’Inde ou bien ce qui surnage du dialecte konkaki après les ravages de l’Inquisition portugaise.

Ainda contando sobre sua experiência na Índia, narra uma situação que viveu em Panaji, quando se deparou com um motorista que sabia falar português, língua proveniente do colonizador, mas já esquecida na cidade:

Eu falei português com ele porque meu inglês é péssimo. Ele pulou, tirou o boné para aproveitar melhor a situação ou por deferência, não sei. Então, eu era português! Não, mas eu conhecia o Brasil.

Segue-se uma cena bizarra. O motorista se apresenta na língua portuguesa como se sobe em um poste gorduroso cheio de linguças e doces: depende de adjetivos, advérbios, voltas, assobios, preciosidades. ‘O Senhor’ e ‘parabéns’ e ‘tudo bom’ e verbos irregulares do português. Ele rola as palavras na boca com gemidos de gato, ele as lambe.

Para economizar alguns minutos de português, ele dirige seu táxi na velocidade de lesma. Ela anda a vinte quilômetros por hora, depois dez e cinco. Vemos o momento em que ele vai inventar uma pane para conseguir um pouquinho mais de língua portuguesa. Ele arrancará o escapamento, estourará os pneus, quebrará o para-brisa a golpes de manivela para aproveitar uma declinação adicional, um idioma naufragado, algumas outras delícias da língua de Camões, como ele chamou³⁶(1999, p.81).

A língua falada automaticamente trouxe uma imagem ao motorista que pode revisitar memórias a partir da comunicação. Ainda na construção das imagens, o narrador também faz alusão à cidade de São Luís, no Maranhão, apresentando um pouco do que seria sua história:

São Luis nasceu do mar, foi fundada por um marinheiro, um mosqueteiro francês chamado Gabriel de la Touche, senhor de Ravardière, que veio de Cancale e que ali desembarcou seus homens em 1614. Seis anos depois, os portugueses flanqueiam a ilha aos franceses e São Luís inicia sua famosa carreira. Cidade de poetas e artistas, gramáticos e soldados e mercadores e por si só apelidada de Atenas dos Trópicos, ilumina os três primeiros séculos do Brasil e morre repentinamente no final do século XIX porque suas fábricas têxteis não eram iguais às de Manchester e Pittsburgh. São Luís cai, de repente, como o sol de pône, ao entardecer, na linha do Equador. A partir desse dia, ela está além do túmulo, e pode finalmente revelar sua incrível beleza, sua majestade, sua decrepitude e os nácares de sua nudez³⁷(1999, p.83-84).

³⁶ Je lui ai parlé portugais car mon anglais est nul. Il a sursauté. Il a retiré sa casquette pour mieux jouir ou bien par déférence, je ne sais pas. J’étais donc portugais ! Non, mais je connaissais le Brésil. Suit une scène saugrenue. Le chauffeur se rue sur la langue portugaise comme on grimpe à un mât de cognac plein de saucisses et de sucreries : il en dépend des adjectifs portugais, des adverbes, des tournures, des chuintements, des préciosités, des « O Senhor » et des « parabéns » et des « tudo bom » et des verbes irréguliers. Il fait rouler les mots dans sa bouche avec des gémissements de chat, il les lape.

³⁷ São Luis est née de la mer. Elle a été fondée par un marin, un mousquetaire français nommé Gabriel de la Touche, seigneur de la Ravardière, qui venait de Cancale et qui y pose ses hommes en 1614. Six ans plus tard, les Portugais flanquent la pile aux Français et São Luis commence sa fameuse carrière. Ville de poètes et d’artistes, de grammairiens, de soldats et de négociants, et par elle-même surnommée l’Athènes des Tropiques, elle illumine les trois premiers siècles du Brésil et meurt d’un seul coup à la fin du dix-neuvième siècle parce que ses manufactures textiles ne valent pas celles de Manchester et de Pittsburgh. São Luis tombe, d’un seul coup, comme tombe le soleil, le soir, sur la ligne de l’équateur. À partir de ce jour, la voilà d’outre-tombe, et elle peut enfin dévoiler son incroyable beauté, sa majesté, sa décrépitude, et les nácares de sa nudité.

Neste trecho, acende-se o alerta para que se lembre que uma obra narrativa não necessariamente é uma obra histórica, ainda que esteja no escopo de Literatura de Viagem. Ainda que o narrador traga detalhes interessantes sobre o que teria sido, neste momento, a fundação da cidade de São Luís no Maranhão, o nome de seu fundador não seria Gabriel mas sim Daniel, informação encontrada rapidamente em poucos minutos de procura em sites de busca. O narrador pode transferir suas imagens sobre a cidade e até mesmo a existência de um personagem mas com nome criado, não verdadeiro. No trecho acima, a imagem da cidade é construída de forma épica, com nascimento, desenvolvimento e morte repentina, tal qual um personagem de romance.

Outro aspecto interessante é que o narrador também cria a imagem da ‘morte’ da cidade de São Luís, apesar de ela existir, ser habitada e ser capital do Estado do Maranhão até os dias de hoje:

Esses nácares requerem uma explicação. Em São Luís, os arquitetos de outrora haviam previsto a chegada da decadência: haviam computado em seus cálculos a decadência e até a catástrofe do século XIX. Em vez de cobrir os palácios, hotéis e residências patricias com cimento, concreto ou pedra, eles os vestiram de festa. Trouxeram de Lisboa estas faianças azuis e brancas, inventadas pelos árabes, e que se chamam ‘azulejos’. É por isso que São Luís é envolta em uma casca de laca e gel. Ela é incorruptível.

[...] Lembro-me daquelas fábricas: pelas vidraças quebradas espalhavam-se montes de pó avermelhado, como se as máquinas, abandonadas por Deus e pelos mecânicos, tivessem resolvido produzir não mais tecidos variegados para senhoras frívolas, mas uma sujeira à altura de seu descaso.

O resto da cidade tinha resistido melhor. Nos azulejos lisos e inalteráveis, o tempo pouco pode fazer. Sem dúvida, com a ajuda das tempestades e da umidade, conseguira dissolver o interior das casas, mas não danificar as fachadas, esses azulejos brancos e azuis que envolviam seus restos. Nenhuma cidade do mundo soubera produzir tão belas decorações de vida e morte entrelaçadas: uma cidade que descia ao nada, no seu esplendor de faiança azul³⁸(1999, p.84-85).

Descrevendo a cidade com suas próprias impressões e deduções, o narrador cria uma imagem que vai ser transmitida ao leitor. São Luís é apresentada como uma cidade bela, mas cuja imagem construída com a frieza dos azulejos e da cor azul remete a túmulos e à ausência de calor de um lugar ermo e morto, ainda que povoada por festejos e altas temperaturas. Os azulejos nas paredes, tal qual nos túmulos, serviriam para conservar estética e exteriormente um lugar vazio, que abriga em seu interior apenas o que restou de algo que já existiu um dia.

³⁸ Ces nacres demandent une explication. À São Luis, les architectes de jadis avaient prévu la venue de la décadence : ils avaient intégré le déclin et même la catastrophe du dix-neuvième siècle dans leurs calculs. Au lieu de revêtir les palais, les hôtels et les demeures patriciennes de ciment, de béton ou de pierre, ils les avaient habillés de fête. Ils avaient fait venir de Lisbonne ces faïences bleu et blanc, inventées par les Arabes, et que l'on appelle les « azulejos ». C'est pourquoi São Luis est emballée dans une carapace de laque et de gel. Elle est incorruptible.

Próximo a São Luís, existiria uma ilha onde parte da população seria albina. O interesse pelo lugar chega ao narrador pela improbabilidade: em um lugar tão quente e com tanto sol, seria improvável que esses albinos realmente existissem. Pesquisando sobre, ele confirma com geógrafos e historiadores que os albinos da Ilha dos Lençóis realmente existem e que constroem suas vidas ali, mesmo sob o Sol. A partir das imagens criadas, provenientes das descrições contadas a ele sobre essa população, o narrador passa a comentar o povo brasileiro, partindo agora, ele mesmo, a compartilhar as imagens que criou sobre um povo inteiro.

O povo brasileiro é sutil. Ele é adepto de retratar o comum como exceções e as esquisitices como regularidades. É assim que a Sociedade Brasileira de Anões no Brasil é a mais poderosa do planeta, a mais atrevida e a mais maligna. Para seus membros, a altura de um humano varia de um metro a quatro pés. Aqui e ali, alguns gigantes podem atingir cerca de um metro e meio. Por outro lado, todos os que ultrapassem os um metro e sessenta são doentes, loucos, profundamente deficientes, dificilmente merecem o nome de homens.

Por sorte, os anões do Brasil são tolerantes: não se ressentem desses pretensiosos que os encaram do alto de seus um metro e setenta e pior ainda. Eles preferem ter pena deles: são pessoas infelizes que têm um gene mal feito e esse gene os faz crescer, crescer estupidamente, e eles não sabem como parar. Os anões têm a felicidade das pessoas modestas: seguidores do meio termo, e dóceis aos desejos de Deus, preferem interromper seu crescimento em alturas razoáveis. O anão brasileiro também é um anão contente. O albino brasileiro, ele, é menos contente, mas é preciso dizer que sua vida não é cômica ³⁹ (1999, p.188-189).

Utilizando-se do plural (“brasileiros”, “os anões”) e dos adjetivos pátrios unidos a adjetivos bem específicos (o albino brasileiro) o narrador transfere ao leitor a imagem que criou de um povo todo, de forma generalizada. Não é um anão brasileiro, são os anões. Não se trata de um albino de origem brasileira, é o albino brasileiro, generalizado, inserido em uma imagem pré-formulada. Acaba por criar uma imagem do “povo brasileiro” em geral, retratando-o como regidos por uma ordem inversa (“O povo brasileiro é sutil. Ele é adepto de retratar o comum

³⁹ Le peuple brésilien est subtil. Il est habile à peindre l'ordinaire en exception et les bizarres en régularités. C'est ainsi que la Société des nains du Brésil est la plus puissante de la planète, la plus guillerette et la plus maligne. Pour ses membres, la taille d'un humain varie d'un mètre à un mètre vingt. Ici et là, quelques géants peuvent culminer vers le mètre cinquante. En revanche, tous ceux qui dépassent le mètre soixante sont des malades, des tarés, des handicapés profonds, ils méritent à peine le nom d'hommes.

Par chance, les nains du Brésil sont tolérants: ils n'en veulent pas à ces prétentieux qui les toisent, du haut de leur mètre soixante-dix et même pire. Ils les plaindraient plutôt: ce sont des infortunés qui contiennent un gène de mauvaise fabrique et ce gène les fait grandir, grandir bêtement, et ils ne savent pas comment s'arrêter. Les nains ont le bonheur des gens modestes: adeptes du juste milieu, et dociles aux désirs de Dieu, ils préfèrent interrompre leur croissance à des hauteurs raisonnables. Aussi le nain brésilien est un nain content. L'albinos brésilien, lui, est moins content, mais il faut dire que sa vie n'est pas comique.

como exceções e as esquisitices como regularidades”). Essa imagem abre caminho para toda narrativa sobre os anões brasileiros, incluindo o que seria sua visão daqueles que não seriam anões. A imagem do Brasil, metonimizado pelo seu “povo”, nessa passagem, é a de um país às avessas.

Tratando-se de imagens formadas também em outras áreas sociais, temos o estereótipo—como já apresentado em Machado e Pageaux—, uma imagem já pré-concebida pelo senso comum, muitas vezes difundida pela literatura ou pelas mídias. Nos estudos imagológicos, trabalha-se com este estereótipo como imagotipo (2004, p. 26), que acaba se apresentando em diferentes nuances, ultrapassando a ideia de formar identidades nacionais, mas sim “chegar ao funcionamento do pensamento e às estruturas mentais que se escondem por detrás dessas categorias ideológicas”, “contribuindo para a superação de mal-entendidos” (2004, p. 27).

Conforme afirma Sousa:

Se, como se viu antes, a imagologia literária (diferentemente do iconicismo ou imagética) investiga, dentro da literatura, o conhecimento das imagens, isto é, das projeções ou miragens que um país tem do outro, ou seja, investiga o modo como o outro vê meu país e o modo como meu país vê o outro, e se, ao se analisar o processo que preside à formação de imagens, se percebe que a realidade como um todo e tal qual é permanece inacessível ao homem, sendo apenas possível dar-lhe contornos que vão desde o toque pessoal na sua configuração às imagens compartilhadas pelo senso comum, conclui-se que a imagologia pode alavancar e promover, com suas pesquisas, a expansão da tolerância entre os povos: o que há pouco era considerado agressivo, inimigo, hoje pode passar a ser visto como diferença cultural, um modo próprio de perceber, de imaginar e de exprimir o mundo, absolutamente normal e compreensível que exige, porém, um questionamento/diálogo contínuo (2004, p.144)

Então, a imagologia, juntamente com os estudos da Literatura Comparada, tem sua importância para muito além dos estudos literários. Seria uma colaboração para a compreensão da formação de imagens pré-concebidas de nações inteiras, de determinados comportamentos considerados típicos e de relevância para o estudo social e global de uma comunidade.

Assim como o narrador de *Besoin de Mirages* diz que o Brasil foi criado por Pero Vaz de Caminha e sua carta, e não descoberto por Pedro Álvares Cabral (2007, p.70), Sousa sustenta a ideia de que, por exemplo, os europeus que chegavam no Brasil é que produziram escritos e desenhos sobre o país e, portanto, tem-se uma visão europeia do lugar:

E o que se falava ou escrevia pouco tinha ver com a realidade e muito a ver com a fantasia do europeu, ainda profundamente arraigada na Idade Média. E

é em volta desta invenção que a imagem do Brasil vai se agregar em movimento pendular de cá para lá e de lá para cá. Perseguir e analisar essa trajetória é despir a imagem do Brasil de toda a fantasia medieval e de outras aí ainda impregnadas. (2004, p.31)

E ainda ressalta:

Não se deve esquecer que a literatura é, sim, uma formadora de opiniões de longa duração, ou nas palavras de Antonio Candido, que “[...] as criações ficcionais e poéticas podem atuar de modo subconsciente e inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos [...] e que atuam de maneira que não podemos avaliar”, e também que as imagens de países e de povos por elas veiculadas, apesar de artísticas, e de serem recebidas pelo leitor médio no plano do imaginário, acabam, com o tempo, ficando registradas como verdades. (2004, p.32)

Sendo a literatura de tamanha importância para a formação de opiniões de e sobre um povo, sobre um lugar, os escritos nela trazidos e as imagens criadas por eles se fazem também relevantes não apenas para os leitores ou para os estudiosos da área, mas para um contexto geral de uma nação e suas posições diante do mundo. Para Sousa, “A literatura, assim, é resultado do encontro da raça, do meio e do momento, e expressa o perfil psicológico de um povo, aqui confundido com estado, e com autores representativos” (2004, p.37).

Em *Besoin de Mirages* o narrador, francês, traz em incontáveis momentos a imagem de um povo e de um país inteiro, de acordo com a sua lente. Ao falar do Brasil, por exemplo, ele acaba resumindo o povo brasileiro e as cidades que conheceu a algumas características que acabam generalizando o conceito de “brasileiro”, por exemplo. Assim, sua literatura é capaz de criar nos leitores a imagem do país, possibilitando a formação de opinião e, automaticamente, um estereótipo, por vezes como uma imagem real e verdadeira.

Atualmente, podemos entender que a imagologia examina “a influência de um homem e de sua obra num contexto cultural estrangeiro” (Baldensperge *apud* Sousa, 2004, p.43). O texto pode criar determinadas imagens sobre um país, um povo, uma experiência que acabam por influenciar a criação de um imagotipo e sublinhar o comportamento de outro povo em relação àquele. Assim, a imagem tem papel relevante nessa criação e na relação entre esses povos, uma vez que a literatura pode ser considerada uma espécie de mídia de outros tempos, capaz de criar e fixar no imaginário do leitor, individual ou coletivo, uma ideia pré-concebida e que deve ser vendida como tal.

O jornalista e escritor Eduardo Bueno, em sua obra *Dicionário da Independência*, de 2022, coloca, ao descrever o verbete Debret:

Hoje, basta pegar o celular e....clique, fazer uma *selfie*. No tempo em que não existia fotografia, a única forma de retratar as pessoas e os costumes era a pintura. Nenhum pintor teve seus pincéis tão próximos da Família Real Portuguesa quanto o francês Jean-Baptiste Debret.[...] Com suas telas, se tornou o maior cronista visual do Brasil do século 19 e ajudou a mostrar para as gerações que vieram depois como era a vida naquela época. (2022, p.37)

A pintura, tal qual o texto escrito, comunica uma imagem de acordo com a visão e os traços de um artista, seja ele o escritor, seja ele o pintor. De uma forma ou de outra, as imagens que serão criadas no imaginário do leitor ou do observador da obra são cunhadas a partir da visão de outra pessoa, aquela que a produz e traz a representação para o papel ou para a tela. Essa pessoa, tal qual o observador, é feita de vivências que atuam na recriação das imagens que ele transmite, passando para o papel e para a tela as suas impressões, por mais que realistas que possam parecer. Não é só o personagem ou a situação ali descrita que contam a história, mas todo o seu entorno. Dependendo do que o narrador insere no pano de fundo do que se conta, a imagem veiculada difere segundo quem a lê, dependendo também de seu conteúdo pessoal interno.

Sousa cita Emile Cammaerts, autor belga que defende que “o entendimento do ‘outro nacional’ passa pelo conhecimento da própria identidade” (2004, p.54), de forma que não importa se as imagens são falsas ou verdadeiras, já que são “vistas da perspectiva do próprio nacional”, e encara a literatura como um campo aberto, com uma forma especial de realidade.

Ao se criar contextos deve-se também observar as razões pelas quais os elementos da composição estão presentes ali. Para Sousa:

É preciso dizer que Carré reconhece que não só a imagem, mas também os critérios através dos quais o outro é observado, não passam, muitas vezes, de projeções de quem observa ou avalia, pois a heteroimagem traz, frequentemente, em seu bojo, uma autoimagem, lembrando a metáfora do espelho. Admitindo isso, Carré distingue então, entre o conceito de “imagem” e de “miragem”. Ainda assim, ele acredita que, embora parciais e pitorescas, tanto as imagens quanto as miragens são representativas. (2004, p. 58)

Por meio da análise literária do texto é possível chegar a conclusões sobre o espaço e os indivíduos que o constituem, ainda que as imagens criadas e que chegam até o leitor não sejam exatamente a representação da realidade. Nesse meio a Literatura Comparada, ao analisar a literatura dentro de uma linha evolutiva, pode chegar a conclusões interessantes e relevantes sobre os contextos sociais e históricos de um país a partir da análise das imagens.

Uma imagem preconcebida e bem divulgada pode ter a capacidade de influenciar as

relações entre povos e culturas diferentes, independente da época. Por meio da disseminação de imagens pré-moldadas é possível alastrar preconceitos, discriminações, aversões e também desejos, interesses, aspirações. Os estudos comparatistas podem atuar para a desconstrução e reconstrução dessas impressões de forma a trazer mais harmonia entre os povos:

[...] a imagologia também pretende contribuir para esclarecer o papel que tais imagens literárias desempenham no encontro de culturas. Acima disso, uma preocupação mais alta ainda se sobrepõe: a imagologia não faz parte de nenhum pensamento ideológico, mas é isso sim, uma contribuição ‘a desideologização. Pretende, a partir da análise das imagens, chegar ao modo como funciona o pensamento e às suas estruturas. Assim, ela participa da destruição dos imagotipos ao mesmo tempo em que ajuda a dar conta da influência, do poder e da manipulação de correntes ideológicas e políticas.[...]A imagologia pode oferecer, mais além de seus objetivos literários específicos, ainda uma contribuição complementar a um melhor entendimento mútuo de grupos étnicos ou nacionais, pois, possuindo muitas informações sobre vários processos ideológicos que, no passado, identificaram e macularam as relações culturais entre diversos grupos, pode ajudar a descartar as representações que dificultam esse mau entendimento. (SOUZA, 2004, p.70-7)

Os estudos literários comparatistas que abrangem os estudos imagológicos contribuem, assim, para uma análise histórico-social das culturas e das relações das sociedades entre si. Por meio das interpretações e conclusões feitas pelos comparatistas é possível reformular pensamentos e estereótipos engessados, de forma que tais estudos possam contribuir para uma nova formulação interpretativa da sociedade.

Em *Besoin de Mirages* vemos um narrador que, influenciado por suas experiências, transmite ao leitor as imagens que veio criar de diferentes povos, lugares e situações que viveu. Observando de forma crítica as imagens que veicula na obra, é possível entender sobre quem apresenta a imagem e também como ela é formada em um coletivo estrangeiro, a partir deste narrador.

Quando um autor estrangeiro escreve sobre outro país é interessante de se observar quais são suas seleções, seus recortes e os léxicos escolhidos para tratar do estrangeiro, uma vez que uma nação e um povo são além de um recorte. Além disso, é relevante lembrar que muitas vezes o narrador, ao escrever em uma língua que não é a língua do país sobre o qual escreve, acaba por disseminar sua visão aos leitores compatriotas, mas não com aqueles que são retratados nos textos. No caso de Gilles Lapouge e o seu *Besoin de Mirages* observa-se que o narrador trata, na maior parte do texto, de países e experiências no exterior e com o estrangeiro, mas a obra não é traduzida para as línguas de origem de quem é apresentado nos escritos.

Uma que vez que as imagens dos espaços veiculadas na narrativa em *Besoin de Mirages* são criadas por um narrador francês para o público francês, é possível imaginar e deduzir qual tipo de imagem criará também o leitor que o lê. Ainda que também o leitor tenha sua bagagem, ao ler as descrições tão bem detalhadas feitas pelo narrador, o receptor acaba por ser influenciado, ainda que resista, mas tende a criar uma outra imagem baseada naquela formulada e disseminada pelo narrador.

Neste contexto é relevante observar que a imagem, tal qual o texto, é um tipo de linguagem. Em artigo intitulado “A imagem como linguagem”, José Alberto Lencastre e José Henrique Chaves, da Universidade do Minho, relembram a classificação de linguagem sob a perspectiva de Jean Cloutier e diferem:

A linguagem *scripto*: linguagem híbrida e linear, destinada à vista, percebida num espaço a duas dimensões mas decifrável no tempo, como a informação acústica que ela transpõe graficamente. Trata-se de um sistema de codificação pois faz a notação dos sons através de sinais arbitrários que só têm sentido para quem os sabe juntar, não estando a forma do símbolo ligada ao seu sentido [...]

A linguagem visual destina-se a ser percebida pelo olho, receptor sensível à luz que pode perceber as formas, analisar distâncias, distinguir cores e movimento, sendo espacial e global. O objeto, tal como a imagem fixa que representa objetos, está situado no espaço a três dimensões, mesmo na imagem em que a perspectiva cria a ilusão de profundidade. O tempo só muito pouco afeta a percepção visual de quem vê (2007, p.1163)

Assim, podemos observar que a imagem criada pelo texto passa por um caminho relevante e indireto: para ser transformado do que se vê para o que se escreve ou descreve, o objeto—seja ele um espaço, um indivíduo, uma população ou uma cultura— passa por símbolos já pré-estabelecidos na mente do narrador, mente essa que está inserida em uma determinada cultura, época e espaço diferente, muitas vezes, daquele que vai receber a mensagem que, ainda que seja a mesma, será interpretada de maneira diferente.

O caminho entre a observação visual e a criação textual passa por esse trajeto e acaba por retratar de formas inusitadas as vivências. Os estudos comparatistas, ao verificarem as diferentes maneiras de se receber uma mensagem escrita e retransformá-la em imagem colabora para a consciência de que não existe uma verdade única, de forma que as criações sejam disseminadoras de tolerância.

Em *Besoin de Mirages*, o narrador passa por diversos espaços que abrangem pequenos lugares, com memórias familiares específicas, mas também ambientes grandiosos, como continentes e países inteiros. O Brasil é um dos lugares trazidos com frequência, sendo o espaço e personagem principal de um dos capítulos da obra. No capítulo em questão, o narrador retoma

a ideia de viagem como experiência, mas também como memória e assim vai trazendo ao leitor as imagens do país, das cidades que visitou e das personagens que lá encontrou:

Uma vez estivemos nas margens do Rio Machado, que é um afluente do Rio Madeiras, ele próprio um afluente do Amazonas, muito abaixo na Amazônia, entre a Bolívia e o sonho. Era de manhã. Nestas regiões, as manhãs são brumas por causa do fumo dos incêndios. Estas névoas são densas, pesadas, muito brancas, cremosas e completamente opacas. Perto da pequena aldeia de Tabajara, alguns caboclos estavam guardando os fardos de borracha nos seus barcos. Eles deixaram a costa. Começaram imediatamente a dissolver-se, a derreter-se na distância mesmo estando ao alcance da minha mão, como os pescadores de uma estampa japonesa, e desapareceram, para nunca tocarem na outra margem do Machado⁴⁰ (1999, p.68).

Fazendo a descrição da cidadezinha à beira do Rio Machado, situando-a entre “a Bolívia e o sonho”, o narrador traz uma imagem de distância quase inacessível ao leitor, afinal, é possível encontrar na geografia a localização da Bolívia, mas não a do sonho. Neste momento, o texto revela ao leitor o “estar” em um lugar muito afastado, quase que intocável e bastante particular. Descrevendo as manhãs da região amazônica, traz automaticamente uma imagem na mente do leitor de um lugar “sufocante”, justificando este sufocamento com os resquícios das queimadas e incêndios.

Inevitavelmente, há na descrição uma imagem formada no imaginário do leitor, que recebe tal descrição conforme a intensidade da sua leitura e do seu conhecimento prévio. Se o leitor já conhece alguma cidade da mesma região, com características muito diferentes, certamente terá uma impressão completamente díspar de um leitor que nunca visitou a Amazônia, que apenas criou imagens a partir de relatos, fotos e histórias. Ainda que a obra não seja um relato de viagem, não seja um guia de viagens nem nada que se possa classificar como pontual, trazendo dados específicos o narrador mescla vivência com poesia, narrativa e influencia o leitor em sua formação imagética sobre o lugar determinado.

A imagem criada da pequena cidade é um tanto quanto fantasmática, incluindo sua localização, como já observado, mas também a falta de nitidez das imagens, causada pelas brumas do “fumo dos incêndios”. Mais adiante, até mesmo os personagens, “caboclos”, desaparecem. O narrador cria uma figura que se dissolve, como uma cidade que desaparece,

⁴⁰ Une fois, nous étions au bord d'une rivière au bord du rio Machado, qui est un affluent du rio Madeiras, lui-même affluent de l'Amazone, très loin dans le fond de l'Amazonie, entre la Bolivie et le songe. C'était le matin. Dans ces régions, les matins sont des brumes à cause de la fumée des incendies. Ces brumes sont denses, lourdes, très blanches, crémeuses et complètement opaques. Près du minuscule village de Tabajara, quelques caboclos arrimaient les balles de caoutchouc dans leurs barques. Ils ont quitté le rivage. Ils se sont tout de suite mis à se dissoudre, à se fondre dans les lointains bien qu'ils fussent à portée de ma main, à la façon des pêcheurs d'estampe japonaise, et ils ont disparu, ils ne toucheront jamais à l'autre rive du Machado.

derrete, mas não só ela, também as personagens que compõem a cena da cidade.

Em outro momento do texto, contando sobre uma passagem na Índia, o narrador descreve o cenário com bastante particularidade:

O calor era terrível, gordo. O céu era da cor de geleia de mirtilo, era doce e pegajoso. O que eu ia suar arrastando minha mala grande por um quilômetro indiano! Mas eu era um antigo escoteiro, tinha tido como chefe de tropas, em Aix-en-Provence, Pierre de Gombert e Jean Pierre Jannin, que diabo! E tinha no meu bolso um canivete suíço. ⁴¹ (1999, p.209)

A partir das descrições bem particulares, incluindo sabores e cores, o narrador cria uma imagem excêntrica de um ambiente e uma situação que vivenciou. Coloca cor, temperatura, sabor e textura na imagem, em uma sinestesia claramente perceptível. O leitor mais atento será capaz de visualizar e sentir o calor proveniente da descrição, além de poder visualizar a imagem de um europeu típico, aquele que sente terrivelmente o calor, mas que tem uma possível solução para seus prováveis problemas: sendo escoteiro, tendo um canivete à mão.

Assim também acontece com as personagens que são trazidas ao texto no decorrer das páginas. Logo na sequência do extrato citado acima, após trazer a palavra “caboclo”, provavelmente desconhecida para os franceses e, portanto, sem tradução e grafada no livro com destaque em itálico, o narrador tenta explicar o que é—o que seria— um caboclo, apresentando a descrição entre parênteses:

(Um caboclo é um mestiço, mas um mestiço complicado: cada um deles contém cinco povos. Alguns preenchem mais, acrescentam outros, e podem, apertando juntos, alcançar nove ou dez povos, uma mistura de portugueses, negros, chineses, cansados, espanhóis, heróicos e desesperados, cavalos, indianos, calças desfiadas, italianos, vigorosos, catalépticos...). Digo a mim mesmo que cada país é o lar de muitos países entrelaçados, leva meses para destorcê-los⁴²(1999, p. 69-70).

Observando o extrato acima é possível perceber que o narrador traz a sua impressão do que seria caboclo, tentando explicar o que o define, mas o faz de maneira pessoal. Usando adjetivos como “complicado”, “cansados”, “cavalo”, “cataléptico” podemos constatar a

⁴¹ La chaleur était terrible, adipeuse. Le ciel avait des couleurs de confiture de myrtilles, il était sucré et gluant. Qu'est-ce que j'allais transpirer pour traîner sur un kilomètre indien ma grosse valise ! Mais j'étais un ancien scout, j'avais eu pour chefs de troupe, à Aix-en-Provence, Pierre de Gombert et Jean Pierre Jannin, que diable ! Et j'avais dans la poche un couteau suisse.

⁴² (Un caboclo est un métis mais un métis compliqué: chacun d'eux contient cinq peuplades. Certains bourrent davantage, ils en ajoutent d'autres et ils peuvent, en se serrant bien les uns contre les autres, arriver jusqu'à neuf ou dix peuplades, un mélange de Portugais, de nègre, de Chinois, de fatigué, d'Espagnol, d'heroïque et de désespéré, de cheval, d'Indien, de pantalon effrangé, d'Italien, de vigoureux, de cataleptique...)

completa impressão particular que o narrador apresenta e, portanto, transmite a seu leitor. Mistura, na descrição de um tipo humano, características de um animal (cavalo), o que desumaniza a figura que vive na região amazônica. Além disso, o termo cataléptico é relacionado a uma síndrome esquizofrênica caracterizada pela suspensão da sensibilidade externa e dos movimentos voluntários, segundo o dicionário on-line *Michaelis*.

Considerando o contexto de ser uma obra em língua francesa, que comenta diversas experiências de viagem, é inevitável constatar que o narrador tem o que diz no texto por verdade, ou seja, é possível pensar que as definições e descrições que traz no texto são as imagens palpáveis que tal narrador tem em seu imaginário. Inevitável também que essas imagens sejam transmitidas ao leitor como possíveis verdades. Enquanto pesquisadores de literatura, sabemos que é preciso lembrar que se narra no texto não necessariamente a realidade, uma vez que o texto literário não tem este compromisso, mas o público em geral pode sim ter tal impressão.

Assim, supondo que um francês leia esta descrição de caboclo, é plausível entender que o leitor de língua francesa crie quase que automaticamente a imagem não muito positiva de um ser humano com características caboclas. Ao mesmo tempo, um brasileiro pode se sentir ofendido com tal apresentação, ainda que ela não reflita a verdade, o que acaba por reforçar estereótipos sobre tal população.

O narrador insiste na descrição da região Amazônica por uma boa parte do texto. Em momentos dessa descrição, apresenta o lugar como algo quente e abafado, oscilando entre positivo e negativo, por exemplo quando fala do Sol: “Lembrei-me que o sol da Amazônia é belo e terrível. Não é um sol. É um grande buraco vermelho. Este buraco permite ver o outro lado do céu, que está cheio de brasas e chamas”⁴³ (1999, p.72).

Descrevendo o Sol visto da Amazônia como belo e terrível contrapõe duas ideias no imaginário do leitor: pode algo ser carregado de beleza mas ao mesmo tempo tão ruim a ponto de ser definido com o adjetivo terrível? Aqui, terrível está imediatamente oposto a belo, como uma intensificação do seu antônimo “feio” ou se apresenta em outra esfera, aquela relacionada à bondade, sendo não necessariamente oposto? A escolha da conjunção “e” pode nos indicar que o narrador não estivesse fazendo uma oposição mas sim uma adição de características, o que cria no imaginário do leitor uma vasta gama de possibilidades.

É nesses momentos que a forma de receber o texto interfere na interpretação.

⁴³ - Je me suis rappelé que le soleil de l'Amazonie est beau et terrible. Ce n'est pas un soleil. C'est un gros trou rouge. Ce trou permet de jeter un oeil sur l'autre côté du ciel, qui est plein de braises et de flammes.

Provavelmente, para alguns leitores “belo” seja oposto a “terrível”, enquanto para outros, os dois adjetivos possam estar na mesma esfera ou pelo menos não imediatamente opostos. Afirmando, logo em seguida, que o sol da Amazônia é um “buraco”, também traz uma imagem particular de algo desconhecido e carregado. Se em algum momento pode ter havido a interpretação de que o “buraco” citado seria uma passagem para algum lugar melhor, essa impressão é cessada quando o narrador apresenta o outro lado do buraco: o outro céu, repleto de brasas e chamas.

Retomando a passagem já citada no capítulo da viagem, sobre a cidade de Machadinho do Oeste, o narrador insere a descrição de outros personagens, que são as mulheres da cidade, de quem os movimentos foram observados pelo narrador:

As lavadeiras em Machadinho do Oeste foram organizadas em grupos de três. Elas se colocavam como combatentes napoleônicas e subiam a rua levantando nuvens amarelas. Esperavam que a nuvem de pó se formasse hop! Apareciam de surpresa, derrubando abruptamente a poeira com as suas vassouras, como um mosquito, e guardavam o pó em pequenas pilhas. (1999, p. 73)

Aqui, as lavadeiras são descritas como combatentes. No trecho, em francês, há um termo—*tirailleur*— cuja tradução para o português seria [atirador], mas quando procurado no dicionário francês é trazido como alguém que se destaca do pelotão para abrir caminhos, o que vai à frente (LAROUSSE, 2022). Assim, é possível notar uma diferença de formação e interpretação de imagem causada pela língua, mesmo porque se buscamos a tradução do português para o francês do verbete atirador, encontramos *tireur*, e não *tirailleur*.

A diferença de imagem causada pela linguagem pode ser observada nos estudos da semiótica, com a aplicação da semântica e da pragmática. Segundo Charles Morris, na obra *Fundamentos da Teoria dos Signos*:

Por pragmática, designa-se a ciência da relação dos signos aos seus intérpretes. Deve-se distinguir ‘pragmática’ de ‘pragmatismo’, e ‘pragmático’ e de ‘pragmatista’. Visto que a maior parte dos signos, se não todos, têm como intérpretes organismos vivos, é uma caracterização suficientemente cuidadosa de pragmática dizer que ela trata os aspectos biológicos da semiose, isto é, todos os fenômenos psicológicos, biológicos e sociológicos que ocorrem no funcionamento dos signos. [...]A referência ao intérprete e à interpretação é comum na definição clássica de signos. Aristóteles, no *De Interpretatione*, fala das palavras como signos convencionais dos pensamentos que todos os homens têm em comum. As suas palavras contêm a base da teoria que se tornou tradicional: o intérprete do signo é o intelecto; o interpretante é um pensamento ou conceito; estes pensamentos ou conceitos são comuns a todos os homens, tendo a sua origem na apreensão pelo intelecto dos objetos e suas propriedades; expressões verbais recebem do intelecto a função de representar diretamente estes conceitos e indiretamente as coisas correspondentes; os sons

escolhidos para esta finalidade são arbitrários e variam de grupo social para grupo social[...] (1976, p.32-33)

Assim, é importante ressaltar a relevância do tipo de imagem que cada narrador apresenta a cada leitor, de forma que para cada um dos sujeitos a imagem formada a partir de um verbete será distinta. A descrição de uma paisagem ou de personagens que compõem uma cena pode até ser intelectualmente a mesma, no entanto pode diferir no momento da descrição por meio da linguagem verbal e escrita, o que acaba trazendo outra interpretação para quem lê a descrição, dependendo da cultura em que se está inserido, da língua e dos significados nesta língua. É possível observar que em muitas situações práticas a diferença de significado tem a ver com a situação histórico-social na qual o indivíduo se situa, de forma que muitas vezes um verbete para determinar aquela situação específica nem mesmo existe, como é o caso da palavra *caboclo* já citada anteriormente.

Não existindo referência na língua do leitor, faz-se ideal que o narrador tente explicar do que se trata o verbete. Nessa tentativa de explicação, o narrador leva em consideração o contexto de quem o lerá ou escutará, de quem receberá a mensagem, afinal ele precisa passar sua mensagem de forma compreensível e aí a escolha da linguagem auxiliará na criação imagética na mente do receptor. Nesse momento, pode-se dizer que o narrador tem em suas mãos o poder da criação de imagens.

O narrador de *Besoin de Mirages* continua descrevendo as ações das lavadeiras de Machadinho do Oeste escolhendo referências provavelmente compreensíveis aos franceses, reforçando a ideia de que o grupo de lavadeiras se organizava como soldados, “combatentes napoleônicos”: “Quando estavam na posse de cerca de vinte pilhas de poeira, levantavam-se e apoiavam-se nas suas grandes vassouras. Elas realizavam um simpósio. Elaboravam um plano de campanha e interrogavam-se sobre o destino das pequenas pilhas. Eles se diziam: ‘O que fazer?’” (1999, p.73).

Em outro momento, o narrador passa a trazer a descrição de duas mulheres que conheceu em Belém, no Pará. Trata-se de duas irmãs ricas, provenientes de famílias do ramo da exploração da borracha que o recebem para tomar um chá e conversar. O narrador dá detalhes descritivos criando a possibilidade de formação de imagens e estereótipos, mas logo chega às miragens criadas individualmente por suas próprias lembranças:

Elas conheciam todas as travessuras da ‘bandinha’, os resmungos de Celeste e todas as credências da casa de Combray. Quando elas abriam as cortinas de suas janelas, eu esperava que o pequeno Marcel passasse pela Champs-Élysées atrás de seu arco. Havia macacos e papagaios.

O que fazer com essa memória? Ela tem trinta anos. Nunca mais quis dourá-la novamente e tem pátina, vai muito bem. Ela está fraca e cansada. Nem ousou tirar o pó, acho que desmancharia na minha mão. Não voltei à loucura das senhoras do rio. Eram lindas, lindas e quebradiças, o tempo as terá levado. Ou então terão sido chamadas de fantasmas, como tantas damas amazônicas desejam ser, mas já não eram fantasmas quando as desenterrei nesse braço morto do tempo? (1999, p.79)

Neste momento, o narrador, misturando Paris e a região Amazônica, traz a referência à obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, romance de 7 volumes em que o narrador tem como base uma noção de memória ligada a uma visão filosófica de tempo, sem que esse precise respeitar passado, presente e futuro, numa linearidade tradicional. No primeiro volume, *No caminho de Swann*, o narrador se apresenta em seu espaço de infância, na região de Combray, próximo a Paris, ambiente retomado em *Besoin de mirages* pelo narrador que pode conectar a vivência no Norte do Brasil com suas referências literárias, criando uma imagem individualizada e particular de um cenário muito íntimo, o que entendemos como miragem.

4 MIRAGEM

No dicionário online *Michaelis*, o termo miragem apresenta apenas duas acepções: uma como fenômeno óptico causado pela refração da luz solar, que cria imagens invertidas de objetos distantes; outra conceituando o termo como aquilo que é falso e se faz passar por verdadeiro. Em outro dicionário online, no *Houaiss*, pode-se encontrar a mesma definição, acrescida de alguns adjetivos: “aquilo que se apresenta como algo muito bom, mas que não é verdadeiro; falsa realidade, ilusão, quimera, sonho”.

Atentando-se às definições do dicionário, percebe-se logo que miragem é apresentada como uma ilusão. Dentro da Literatura, temos a construção de enredos, personagens e cenas que não necessariamente estão conectadas com a realidade, ainda que tratemos de Literatura de viagem, como já discutimos nos capítulos anteriores deste trabalho.

Na contracapa da obra base para esta pesquisa, o autor, Gilles Lapouge, apresenta seu livro como um compilado das várias miragens que ele acumulou durante sua vida e suas experiências como escritor-viajante.

Segundo o site do Instituto Universitário de Lisboa, o verbete miragem do verbo “mirare”, em latim popular, que originou o verbo “mirar” que, por sua vez, segundo o Dicionário online *Houaiss* tem como definições:

fixar (os olhos) em; fitar, olhar;
 dirigir (os olhos) para (alguém ou algo);
 olhar longamente à distância; observar, espreitar
 olhar ou contemplar (a própria imagem refletida)
 refletir-se, espelhar-se, reproduzir-se
 fazer pontaria para (um alvo); apontar, assestar
 estar voltado para;
 ter em vista, aspirar a; visar, pretender, desejar

Miragem, originada então do verbo “mirar”, que tem relação com o “olhar”, “olhar a imagem” e, finalmente, com “refletir-se, espelhar-se, reproduzir-se”, atua no campo imagético, da memória e individual. Como criação própria, a miragem é um reflexo das realidades do indivíduo que a formula.

A Imagem, por sua vez, atinge o imaginário coletivo. Segundo o Dicionário de Poética e Pensamento da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a palavra imagem, de acordo com a definição de Manuel Antônio de Castro, professor titular da mesma Universidade:

Do latim *imago*: imagem, representação, retrato, fantasma (sentido poético),

aparência. Em grego: eikon e fantasma (do verbo fantadzo: aquilo que aparece, se manifesta, se torna fenômeno). Daí a relação com o latim: imitor e imaginor e ainda figura, relacionada a fingere: figurar, ficcionar, fingir, formar, educar. O latim imitari está ligado ao grego: mimetai, de onde se formou mimesis. Portanto, se, de um lado, a tradição compreende imagem como representação, de outro, antes de ser representação, a imagem é o próprio manifestar-se da realidade (physis) que se dá a ver, não só nos fenômenos humanos e naturais, mas também na arte, pois esta traz à imagem, à manifestação realidades que a própria natureza não manifesta. Por exemplo: há sons na natureza, mas ela não compõe uma sinfonia como a nona de Beethoven. Há movimentos e gestos na natureza, mas ela não compõe nenhum rito religioso, com seus cantos e danças, alegrias e tristezas, ou seja, não compõe uma "Sagração da primavera", de Stravinski. Há o mármore, mas dele se podem fazer estátuas que a natureza não faz, escadas etc. das construções, etc. (CASTRO, 2020)

Imagem é representação, mas antes disso é manifestação da realidade, constituída de acordo com uma coleção de outros elementos. Enquanto isso, miragem está no íntimo, não relacionada necessariamente com a expressão ou manifestação do que é real. Na ocasião, Lapouge escreve:

A miragem exige alguma preparação, modéstia e um pouco de espaço. Para produzir espécimes recomendáveis, é preciso saber se perder, ignorar a geografia, esquecer sua memória, confundir o norte com o sul, caminhar em passo de lobo, frequentar as mortas estações, os países de trás e os terremotos do tempo. Este livro apresenta algumas miragens de minha coleção. Eu fui recolhê-las um pouco por todo canto. Pode ser na Índia e talvez nas Ilhas sob Vento, ou então nas minas de ouro do Grande Erg Ocidental e do rio Amazonas, nas cidades de neve da Islândia, ou nos labirintos onde vivem as crianças⁴⁴(1999, p.259).

Para o autor de *Besoin de Mirages*, o desenvolvimento de uma miragem é um processo elaborado em que é preciso reorganizar as lembranças e vivências a fim de que se crie uma memória individual, que dá ao texto sua particularidade. Dessa forma, entende-se que a imagem, aquela formada a partir de referências e vivências pessoais, ao ser criada e externalizada tem a tendência de contribuir para a formação de imagens coletivas. Dependendo do autor da imagem, da sua reputação e posição diante da sociedade, é possível pensar na sua consolidação criada como um estereótipo, um conceito. Assim, os escritores-viajantes de outrora, aqueles que eram contratados para contar o que viram — e o que não viram, dependendo do interesse—, ao narrar suas experiências foram capazes de criar em um imaginário coletivo estereótipos sobre lugares, experiências, sobre povos e pessoas. Atualmente, pode-se fazer analogia com as mídias, que

⁴⁴ Le mirage exige quelque préparation, de la modestie et un peu d'adresse. Pour en produire des spécimens recommandables, il faut savoir se perdre, ignorer la géographie, oublier sa mémoire, confondre le nord avec le sud, marcher à pas de loup, fréquenter les mortes saisons, les arrière-pays et les tremblements du temps.

traduzem as experiências de jornalistas, escritores e *influencers* de acordo com os interesses em questão.

Essa figura criada a partir da experiência de quem visitou lugares e situações pode ser traduzida em informações e imagens que, ao serem difundidas e divulgadas, trazem diferentes retornos sociais de acordo com o interesse de quem publica. Assim, cria-se a imagem massificada de que no Brasil todos amam samba, sabem dançá-lo, bebem caipirinha; ou que na França todos usam boinas e camisetas listradas; ou ainda que no continente Africano todos passam fome.

O estereótipo coletivo, então, seria fruto das imagens criadas a partir, muitas vezes, de narrativas que lançam mão de descrições para fixar seus objetos. A miragem, no entanto, tem um caráter um pouco diferente, pois afunila-se no interior da mente de quem a profere. A partir das experiências vivenciadas—em uma realidade concreta ou não—, o indivíduo cria imagens e, a partir dessas imagens, ainda cria suas miragens, bem marcadas e determinadas, com sensações muito próprias. As miragens, portanto, têm como diferencial a presença de uma subjetividade até certo ponto narrativa, pois estão ligadas a narrativas pessoais: uma miragem sempre conta uma história.

O narrador de *Besoin de Mirages* apresenta várias dessas miragens durante a obra, criações feitas individualmente a partir de uma imagem surgida de uma vivência, como é o caso de quando visita o deserto:

Além disso, não havia muito para ver, areia e areia. A exaltação que sentira no caminho enquanto a paisagem se desvanecia e amarelava, já não a encontrava. Eu estava saturado “do nada”. Eu não poderia mais me encantar. Eu estava cansado desse sol incansável. Mobiliei o deserto o melhor que pude, em particular com a ajuda de ideias de vacas suíças, que eu considerava sempre, que ainda considero, com exceção dos burros, os mais belos animais do mundo, antes mesmo dos coelhos. A isso, acrescentei prados viçosos como codornizes, grama manchada de orvalho, esterco e mel, aldeias repletas de camponesas opulentas, no final do outono⁴⁵ (1999, p. 22).

Descrevendo o deserto, o narrador cria uma miragem composta por vacas suíças, prados, grama úmida de orvalho etc., ou seja, ele inventa um outro espaço para escapar à aridez da paisagem, criando, assim, uma nova narrativa, bastante europeia, inclusive, sobre a narrativa

⁴⁵ D’ailleurs, il n’y avait pas tellement de choses à voir : du sable et du sable. L’exaltation que j’avais éprouvée, à l’aller, tandis que le paysage maigrissait et jaunissait, je ne la retrouvais plus du tout. J’étais saturé du « rien ». Je n’arrivais plus à m’encanter. J’en avais marre de ce soleil inlassable. Je meublais le désert comme je pouvais, en particulier à l’aide d’idées de vaches suisses, que je tenais alors, et que je tiens toujours, exception faite des ânes, pour les plus belles bêtes du monde, avant les lapins même. J’y ajoutais des prairies grasses comme des cailles, des herbes enduites de rosée, de bouses et de miel, des villages bourrés de paysannes opulentes, des arrière-saisons.

imagética primeira, de um deserto onde só há areia.

Ao falar do vento, também traz para o texto sua imaginação e suas criações:

Imaginei todos esses ventos empilhados uns sobre os outros, ou melhor, emaranhados uns nos outros. Entendi por que o vento é tão alegre no Saara. Isto porque a areia é, a par da neve e do mar, o único material em que um siroco ou um simum pode pretender deixar suas marcas, convencer-se da sua própria realidade, um pouco como os muros de xisto negro na estrada de Digne-Seyne-les-Alpes, perante as vistas de Verdaches, atestam que viveram neste local, há duzentos milhões de anos, Amonitas e dizem a cabeça que tiveram. Eu me especializei em coletar esses fósseis eólicos. Eles eram indistinguíveis e moribundos. Sua beleza foi aumentada⁴⁶(1999, p.23).

A partir da experiência de andar no deserto, começa a criar imagens baseadas na vivência, mas não para por aí: ele ultrapassava a barreira da imagem e chega à criação. O mirar, o olhar a imagem, faz o narrador percorrer o caminho da memória e refletir sua existência, encontrando a beleza.

Esse caminho percorrido da imagem, que todos veem, até a criação da miragem, individual e particular, contendo uma narrativa em germe, para o narrador pode ser entendida como uma forma de fuga e de transformação. Ainda falando sobre o Saara:

A areia não durou e atacamos a planície, a estepe, os seixos, e ainda o sol em cima de nós. Os passos eram tediosos. Estávamos entediados, mas não queríamos dizer isso para não machucar os outros. Além disso, ríamos o tempo todo, mas um dia não havia mais risadas. Para matar as horas, metemos na cabeça fazer miragens. Não era coisa de feiticeiro. No começo, é intimidante. Nós tateamos. Dizemos a nós mesmos que não vamos conseguir, mas é um pouco como pescar ameijoas, mas nos acostumamos. Assim que alguém compreendeu a curva da mão, as miragens fluíram. (1999, p.23)

A criação de miragens passa a ser um método de sair do marasmo e mascarar o cansaço. Cada um criando sua própria referência, em seu próprio ser, em sua própria mente de maneira individual e personalizada. Tal criação passa a ser fundamental ao narrador para que os dias tenham graça e possam passar de forma mais natural.

O narrador também explica como criar miragens é uma arte e um exercício. Assim como o aperfeiçoamento de uma atividade física ou laboral, em *Besoin de Mirages* o narrador

⁴⁶ Je me représentais tous ces vents empilés les uns sur les autres ou plutôt enchevêtrés les uns dans les autres. Je comprenais pourquoi le vent est si gai dans les Saharas. C'est que le sable est, avec la neige et la mer, la seule matière dans laquelle un sirocco ou un simoun peut prétendre déposer ses marques, se convaincre de sa propre réalité, un peu comme les murailles de schiste noir de la route Digne-Seyne-les-Alpes, avant les dues de Verdaches, attestent que vécurent en ce lieu, il y a deux cents millions d'années, des ammonites et disent la tête qu'elles avaient. Je me spécialisais dans la cueillette de ces fossiles de vent. Ils étaient indiscernables et mourants. Leur beauté en était augmentée.

encoraja o leitor a adentrar na ideia de que a criação de uma realidade é um exercício mental criativo muito eficaz:

O progresso é imediato. No começo, se eu conseguisse fazer duas ou três palmeiras e um poço d'água, eu me considerava com sorte, mas estava progredindo aos trancos e barrancos. Eu estava refinando minha arte. E então, houve uma grande competição em nosso carro. Assim que um de nós apanhava uma miragem, anunciava-a à comunidade, um pouco como um caçador, voltando de uma caçada na serra, na escada de casa, de um gesto modesto, uma perdiz, uma lebre e dois faisões⁴⁷ (1999, p.24).

A criação e o cultivo da miragem são arte e exercício, e o resultado desse exercício é motivo de orgulho, a ponto de poder ser compartilhado com entusiasmo. Poderia se pensar em uma contradição neste momento: se a miragem é intrínseca, individual, interna e pessoal, como pode ser compartilhada? Para que haja o compartilhamento, os ouvintes— ou leitores— teriam que desfrutar das mesmas ideias e miragens, seria isso possível?

No entender do narrador, a lealdade pode possibilitar o compartilhamento de miragens:

Um dos encantos da caça à miragem é que ela é incontrolável. Posso notar uma que meus vizinhos não veem e vice-versa. Você tem que confiar em outros colecionadores. É uma escola de lealdade. Foi uma mudança em relação ao Ensino Médio, onde professores desconfiados, como ratos, registravam tudo o que fazíamos, erros de ortografia e erros de cálculo, atrasos matinais, atrasos vespertinos, manchas de tinta na folha de redação, redundâncias e repetições, solecismos e barbarismos, número de segundos para correr oitenta metros.

A miragem, ao contrário, é hostil a qualquer verificação: eu diria que colhi um campo de trigo e um rebanho de lontras, não se veria nada além de fogo. É por isso que nunca trapaceamos. Teria sido muito simples e por que mentir se não há guardas? Tal prática nos teria horrorizado porque mentir é pecado. Além disso, acabaria com nosso entretenimento, que não poderia funcionar sem transparência. Estávamos dedicados à franquia. E estávamos fazendo muito em termos de escrúpulos.

“Acho que vi uma palmeira, dizia um ou dizia outro, mas eu não tinha certeza, era talvez uma ilusão. Ou então era um tufo de esparto e não uma palmeira?”⁴⁸

⁴⁷ Les progrès sont immédiats. Au commencement, si j'arrivais à faire dans ma journée trois palmiers et une flaque d'eau, je m'estimais heureux mais je progressais à pas de géant. J'affinais mon art. Et puis, il y avait une grande émulation dans notre automobile. Dès que l'un de nous avait pincé un mirage, il l'annonçait à la communauté, un peu comme un chasseur, retour d'une battue dans la montagne, jette sur le perron de la maison, d'un geste modeste, un perdreau, un lièvre et deux faisans.

⁴⁸ Un des agréments de la chasse au mirage est qu'elle est rétive à tout contrôle. Je peux en remarquer un que mes voisins ne voient pas et vice versa. Il faut faire confiance aux autres collectionneurs. C'est une école de loyauté. Cela changeait du lycée où des professeurs méfiants comme des rats comptabilisaient tout ce que nous faisons, fautes d'orthographe et erreurs de calcul, retards du matin, retards de l'après-midi, pâtés d'encre sur la feuille de composition, redondances et répétitions, solécismes et barbarismes, nombre de secondes pour courir quatre-vingts mètres. Le mirage, lui, est hostile à toute vérification : j'eusse dit que j'avais récolté un champ de blé et un troupeau de loutres, on n'y eût vu que du feu. C'est pourquoi nous ne trichions jamais. C'eût été trop simple et pourquoi mentir s'il n'y a point de gardiens ? Pareille pratique nous eût fait horreur car le mensonge est un péché. Au surplus, elle eût mis un terme à notre divertissement, qui ne pouvait fonctionner sans transparence. Nous étions voués à la

(1999, p.24-25).

Impossível de ser verificada, uma vez que é individual, o compartilhamento da miragem para que sua existência no mundo externo aconteça deve ser baseado na confiança e na lealdade. Aqui pode-se observar que o narrador liga a mentira à viagem e ao escritor-viajante, mas não à miragem, que é fruto fiel ao criador que pode alterá-la e repensá-la, mas não pode mentir na sua criação. Chega então o momento de ultrapassar a miragem, chega-se à miragem da miragem:

Assim criamos, inadvertidamente e honestamente juntos, uma espécie de objetos: não mais a miragem, mas ilusão da miragem, a miragem da miragem. Nesse ponto surgiu uma questão assustadora e até mesmo filosófica: e se a própria ilusão fosse uma ilusão? Isso significava que a miragem, primeiro definida como ilusão, depois elevada à categoria de ilusão da ilusão, se via despojada da pouca realidade que se acreditava conter nela? Eu me perdi nessas complicações. Se eu tivesse conhecido a palavra aporia, creio que a teria usado⁴⁹(1999, p.25).

Questionando-se sobre a consistência da miragem, o narrador atinge reflexões que ultrapassam seu entendimento e compartilha disso com o leitor, colocando, também a ele, a dúvida: mas então, o que seria a miragem? E se o pouco de verdade que existe nela fosse também uma miragem e esta seja fruto apenas de ilusão? Pelo verbete aporia, o dicionário *Houaiss* infere definições como:

1 dificuldade ou dúvida racional decorrente de uma impossibilidade objetiva na obtenção de uma resposta ou conclusão para determinada indagação filosófica [as aporias foram cultivadas pelo ceticismo pirrônico como demonstração da ausência de qualquer verdade absoluta ou certeza filosófica definitiva.]

2 em Aristóteles (384 a.C-32 a.C.), problema lógico, contradição, paradoxo nascido da existência de raciocínios igualmente coerentes e plausíveis que alcançam conclusões contrárias

3. situação insolúvel, sem saída

4. figura pela qual o orador simula uma hesitação a propósito daquilo que pretende dizer

O ceticismo pirrônico, citado na primeira definição do verbete dentro do *Dicionário*

franchise. Et nous faisons large mesure en matière de scrupules. « Je crois bien que j'ai vu un palmier, disait l'un ou disait l'autre, mais je n'en suis pas sûr, c'était peut-être une illusion. Ou bien c'était une touffe d'alfa et non une palmeraie ? »

⁴⁹ Assim avoamos-nos criado, por mégarde e por honestidade ensemble, uma espécie inédita de objetos : não mais o miragem, mas a ilusão de miragem, o miragem de miragem. À ce point une question effrayante et même philosophique se posait : et si l'illusion elle-même était une illusion ? Est-ce que cela voulait dire que le mirage, défini d'abord comme une illusion, exhaussé ensuite au rang d'illusion d'une illusion, se voyait retirer le peu de réalité qu'on croyait qu'il contenait ? Je m'égarais dans ces complications. Si j'avais connu le mot aporie, je crois bien que je l'aurais utilisé.

Houaiss, edição on-line, é um modo de filosofar que remonta ao filósofo grego Pirro de Elis (364-275 ac.) que segue o raciocínio dos céticos, segundo Edgard Vinicius Cacho Zanette, em artigo para a revista *Theoria- Revista Eletrônica de Filosofia*, intitulado O Ceticismo Pirrônico e a classificação das filosofias possíveis:

Os céticos perceberam que quando tinham um argumento que parecia momentaneamente imbatível, logo em seguida, ao se investigar com seriedade e determinação, aparecia outro argumento de igual força de tal modo que anulava o primeiro. Este é o princípio básico da disposição cética. Ou seja, que de cada razão se opõe outra razão equivalente (equipolência), pois daí os céticos acreditavam que se segue o não dogmatizar. [...] O cético é assim denominado por dedicar-se à investigação por seu afã de investigar e indagar (p.146)

O questionamento do narrador sobre a miragem pode chegar a conclusões que implicam questionamentos filosóficos. Pode-se refletir aqui sobre a realidade ou concepção que passa a existir apenas a partir do momento que se tem conhecimento de uma determinada palavra. Na citação em que o narrador se questiona sobre a miragem ser ilusão, ele infere que, se conhecesse antes a palavra “aporia” teria usado para implicar suas dúvidas.

Ao conhecer a palavra, o narrador atinge outra ciência, a da Filosofia, que pode ajudá-lo a concluir pensamentos que antes não poderia. Conhecendo a palavra e a concepção de aporia, o narrador pode inclinar-se ainda mais à reflexão e externalizá-la, afinal, seria possível explorar um conceito, um pensamento, sem que tais tivessem um nome? Sem que houvesse um verbete que os denominasse?

Thami Amarílis Straiotto Moreira, da Universidade Federal de Goiás, em seu artigo O ato de nomear- da construção de categorias de gênero até a abjeção apresenta um resumo das reflexões que envolvem o nome e a existência. Ao trazer a reflexão de Platão sobre o nome, afirma:

Nomear era considerado como pressupor a existência de algo. Essa noção surgiu com Platão. Ao analisar a relação dos nomes com o estado de coisas no mundo, ele formula o problema ontológico dos nomes: se há um nome é porque há o que é nomeado. É possível falar significativamente de coisas que não existem? E se não existem, fala-se então do nada, um não-ser? Para Platão, nada pode ser afirmado com sentido acerca do nada, do não ser, pois sobre o não ser não há significado. Usar um nome é como um compromisso que se estabelece. Um compromisso de que aquilo existe na realidade sendo, portanto, verdade (2017, p.215)

Pode-se pensar na ideia da existência e da nomeação com relação ao conhecimento. No caso do narrador de *Besoin de Mirages*, ele se dá conta de que poderia ter nomeado aquele momento de reflexão sobre a miragem com o verbete “aporia” caso soubesse que ele existisse.

Não é o caso da criação de algo no mundo material a partir da nomeação, mas a partir do momento que o narrador tem conhecimento daquele verbete, aquela concepção passa a existir em seu mundo particular, o que lhe permite transmitir seus pensamentos e miragens particulares de maneira mais concreta.

Assim também acontece com o exemplo já citado da ideia de que o “descobrimento” do Brasil se dá por Pero Vaz de Caminha, ao narrar as novas terras, ideia recorrente em *Besoin de Mirages*, retomada com frequência pelo narrador, inclusive em um momento que dialoga com um genealogista:

Quando Pedro Cabral descobre o Brasil, traz consigo um escritor, que escreve a mensagem de anúncio para Lisboa: ‘neste mês de março de 1500, Pedro Álvares Cabral descobriu uma terra que batizou Ilha de Santa Cruz...’, exatamente como os escribas vikings relatam o assentamento de seu povo em Reykavik⁵⁰(1999, p.151).

A miragem, criada de forma individual e particular, passa a ser externalizada e existir no mundo exterior por meio das palavras. A credibilidade da existência da miragem depende de quem a transmite, como insiste o narrador ao dizer que é preciso haver lealdade entre aqueles que compartilham a miragem para além de si mesmos, tal qual acontece com o uso dos nomes. Como diz Bordieu:

O poder das palavras é apenas o *poder delegado* do porta-voz cujas palavras (quer dizer, de maneira indissociável, a matéria de seu discurso e sua maneira de falar) constituem no máximo um testemunho, um testemunho entre outros da *garantia de delegação* de que ele está investido. Eis o princípio do erro cuja expressão mais acabada é dada por Austin(em seguida, por Habermas) quando acredita descobrir no próprio discurso, isto é, na substância propriamente linguística (se é que se pode utilizar tal expressão) da palavra, o princípio da eficácia da palavra. Tentar compreender linguisticamente o poder das manifestações linguísticas ou, então, buscar na linguagem o princípio da lógica e da eficácia da *linguagem institucional*, é esquecer que a autoridade de que se reveste a linguagem vem de fora como bem o demonstra concretamente o cetro (*skeptron*) que se oferece ao orador que vai tomar a palavra na obra de Homero. Pode-se dizer que a linguagem, na melhor das hipóteses, *representa* tal autoridade, manifestando-a e simbolizando-a (2008, p.87).

A lealdade que deve existir entre aqueles que compartilham a miragem passa pela ideia de contexto e da identidade do emissor. Uma palavra pode ter sentidos diferentes dependendo de quem a disse, inclusive quando se narra experiências individuais e quando se fala da

⁵⁰ Quand Pedro Cabral découvre le Brésil, il a avec lui un écrivain, qui rédige le message d’annonciation pour Lisbonne : ‘En ce mois de mars de 1500, Pedro Álvares Cabral a découvert une terre qu’il a baptisée : Ile de Sainte Croix...’exactement comme les scribes vikings relatent l’installation de leur peuple à Reykjavik.

miragem. A ilusão da ilusão, a miragem da miragem pode ser levada a sério quando o emissor tem propriedade para externalizá-la, tal qual os escritores-viajantes do século XVI tinham ao contar sobre o que tinham visto e experimentado nas terras exploradas, ainda que essas experiências tenham sido apenas miragens. A identidade do sujeito dá a credibilidade para a narração e, assim, para a existência da imagem e da miragem.

Assim, para que a miragem possa de fato existir no mundo exterior ao do indivíduo que a pensou e criou, é preciso externalizá-la por meio das palavras. O narrador da obra, ao refletir sobre a ideia da existência da miragem, arrepende-se de ter ficado em silêncio:

Pela minha parte, orgulho-me de ter falhado várias descobertas que tenho a certeza de ter feito, que teriam sido marcos na história da miragem, mas que sua riqueza exagerada denunciava como ‘falsa’: por exemplo, vi uma coluna de avestruzes em um lago, uma ilha de mármore em um fiorde norueguês, oito japoneses brincando de saltar, coros de meninas com vozes roucas. Tudo isso, que me parece ter visto, passei em silêncio. Hoje, por acaso, me arrependo. Na pintura, o ‘falso’ é um objeto aceito. Alimenta belos estudos plásticos e atinge preços exorbitantes em leilões. Então? Por que rejeitar no limbo, de onde já têm tanta dificuldade de se desvencilhar, as falsas miragens?⁵¹ (1999, p.26)

Ficando em silêncio, o narrador deixou que as miragens caíssem no esquecimento e no não conhecimento, o que leva à inexistência. Colocando o adjetivo “falso(a)” entre aspas em seu texto, implica o entendimento que se questiona sobre ele: seria mesmo algo falso ou apenas não verdadeiro para aqueles que não compartilharam de sua existência? A miragem então finalmente carrega o adjetivo “falsa”, sem aspas, trazendo a ideia de que se existem miragens falsas, existem também miragens verdadeiras, dependendo de quem as propaga.

O narrador encara como compromisso a missão de compartilhar e externalizar a miragem:

Mas no final, não adianta reclamar. Foi assim. Eu tinha uma grande ideia da miragem e recusei qualquer compromisso. Temi que depois da morte de Deus, da qual nem sequer fui informado, a miragem também falhasse, ou então, se confundisse no final com a imaginação, a poesia, o sonho ou a magia, tantas formações que encontrei, que eu ainda acho muito trivial, porque eles falam apenas de mim, eles apenas traem meus próprios desejos, enquanto a miragem é uma expressão do real, da “dura realidade”, de forma alguma sonho ou devaneio. (1999, p.27)

⁵¹ Pour moi, je m’enorgueillis d’avoir recalé plusieurs découvertes que je suis sûr que j’avais faites, qui eussent fait date dans l’histoire du mirage, mais que leur richesse exagérée dénonçait comme des « faux » : par exemple, j’ai vu une colonne d’autruches dans un lac, une île de marbre dans un fjord norvégien, huit Japonais jouant à saute-mouton, des chœurs de jeunes filles à voix de rogommes. Tout cela, qu’il me semble que j’ai vu, je l’ai passé sous silence. Aujourd’hui, il arrive que je le regrette. En peinture, le « faux » est un objet accepté. Il alimente de belles études plastiques et il atteint des prix exorbitants en salles des ventes. Alors ? Pourquoi rejeter dans des limbes, desquels ils ont déjà tant de peine à s’extraire, les « faux mirages » ?

Na defesa da miragem como algo que expressa o real interior, o narrador teme a confusão entre imaginação, sonho e miragem. Afinal, da criação da miragem participaram vivências e pensamentos relevantes que se conectam com a realidade, não apenas são devaneios e virtualidades individualizadas. A miragem propõe contextos que estão conectados à realidade do indivíduo, relacionando-se com este inserido em um ambiente.

Resiste à ideia de uma miragem ligada sempre ao imaginário de água no deserto e seus coqueiros. Defende a miragem criada a partir de contextos mais ou menos reais: “Estimamos que a miragem deve respeitar o gênio do lugar, que é árido, e não se ligar às árvores de países chuvosos. Se eu fabricasse um lençol de água marrom-dourada brilhante, eu o cercaria de palmeiras ou grama seca, nunca de carvalhos ou abetos” (1999, p.27).

É essa relação da miragem com a realidade que implica no respeito aos contextos. Desta forma, a miragem deixaria de ser confundida com sonho ou imaginação, estando mais ligada à ideia do “mirare”, do olhar, observar e, finalmente, criar. Quanto à criação, o narrador confessa suas estratégias para fazê-lo:

Devo aqui confessar uma malícia e quase uma perdição: durante esta viagem e para aumentar minha capacidade de produzir miragens, bebi muito pouco, não mais que um pardal, de modo que minha sede também era inextinguível para que minha sede fosse tão insaciável quanto a dos exploradores em suas memórias. Assim, consegui alguns belos temas; depois de dois dias sem beber uma gota, derrubei algumas miragens de primeira: lagos, lençóis de água até onde a vista alcança, oceanos, maelstroms. Eu estava me dopando com a seca como outros tomam anfetaminas para correr como lebres. Às vezes, eu tinha até que desqualificar certos achados que eu considerava bonitos, mas tão pródigos em águas correntes e grandes que eles se tornaram suspeitos⁵² (1999, p.27)

Até mesmo para a criação da miragem, sustenta o autor, é preciso esforço criativo. Dessa forma, pode-se criar realidades imaginárias a partir de experiências ou apenas de vontades. O narrador desenvolve estratégias de criação que o permitem ultrapassar a barreira do experimental, ele não precisa, necessariamente, ter passado por um lugar ou uma vivência para chegar ao ponto de criar uma miragem mas precisa ter algo em mente. Essa experiência o permite formar miragens a tal ponto que ele mesmo se confunde: “O lado ruim é que a diferença

⁵² Je dois ici confesser une malice et presque une forfaiture : pendant ce voyage et pour augmenter ma capacité de production de mirages, je ne buvais que très peu, pas plus qu'un moineau, de manière que ma soif fût aussi inextinguible que celle des explorateurs dans leurs livres de mémoires. Aussi, j'ai obtenu de beaux sujets ; après deux jours sans boire une goutte, j'ai abattu des mirages de première bourre : des lacs, des nappes d'eau jusqu'à la limite du regard, des océans, des maelströms. Je me dopais à la sécheresse comme d'autres croquent des amphétamines pour courir comme des lièvres. Parfois, j'ai même dû disqualifier certaines trouvailles que je jugeais belles mais si prodigues en ruissellements et grandes eaux qu'elles en devenaient suspectes.

entre o real e a miragem acabou se esfumando, morrendo, a ponto de, desde então, oh! dias distantes, oh! dias inefáveis, sempre me pergunto se estou caminhando no real ou na miragem” (1999, p.28).

Conforme apresenta suas vivências, o narrador de *Besoin de Mirages* apresenta ao leitor não só um pouco da descrição dos lugares por onde passava e dos personagens que conhecia, mas também compartilha o que criava como suas miragens. Sua forma de compartilhá-las, por vezes fazem o leitor ter a impressão de que está diante de um livro de fantasias:

Ele parecia menos um sanatório do que uma memória de sanatório. Algumas noites, nós, pequenos consumidores, saíamos dos dormitórios de nossos HLMs e íamos para o Sancelmoz. Era uma construção grande, grande e pesada, distinta como nos velhos tempos, erguida entre abetos e fileiras de buxos. No inverno, a neve o organizou em um conto de fadas. Famílias de ursos, carregando pequenas cestas de vime, potes de mel e bolos de centeio, se esconderam atrás das árvores altas e solenes assim que chegamos. Nunca conseguimos vê-los, mas ouvimos seus suspiros e suas pequenas discussões. Na primavera, havia samambaias e elfos⁵³(1999, p. 34)

Ao descrever o inverno em Sancelmoz—um sanatório localizado no departamento de Alta Saboia, na França— claramente o autor utiliza de ideias fantasiosas que, certamente, já havia pré-moldadas em seu imaginário mas também no imaginário comum. A imagem de ursos com potes de mel e bolos de centeio tende a ser algo inserido no imaginário coletivo que, aqui, é explorado pelo autor como uma realidade. A miragem, contudo, se faz presente pela pequena narrativa que se esboça: as famílias de ursos que fazem piqueniques, e na primavera, a existência de elfos e de plantas tropicais em plena montanha francesa.

Aqui o narrador explora além do seu próprio imaginário, o imaginário coletivo, que se refere aos aspectos culturais, históricos e simbólicos compartilhados por um grupo ou sociedade, o que influencia a forma como os indivíduos compreendem sua realidade e moldam suas identidades. Essas construções imaginárias coletivas participam do desenvolvimento do senso de pertencimento ao grupo, contrapondo-se a outras comunidades, e é construído com símbolos e culturas passadas de geração em geração, como é o caso dos contos de fada, elemento citado pelo narrador. Além disso, explora outros sentidos que não a visão, expandindo a miragem, de forma com que ela ultrapasse o mirar e atinja também outros sentidos, como a

⁵³ Il ressemblait moins à un sanatorium qu'à une mémoire de sanatorium. Certains soirs, nous autres, les poitrinaires de petite extraction, nous quittions les dortoirs de nos HLM et nous poussions jusqu'au Sancelmoz. C'était une grande, grosse et lourde bâtisse, distinguée comme un temps jadis, et posée au milieu de sapins et de rangées de buis.

audição.

O imaginário coletivo atua na construção da imaginação do indivíduo e, portanto, na formação das miragens. O narrador de *Besoin de Mirages* apresenta, em vários momentos do texto, o caminho da miragem a partir de um contexto até chegar na sua definitiva formação, quando a miragem finalmente se cria. Em um dos exemplos, traz a formação da imagem feminina no imaginário masculino, comentando sobre o que chama de “maníacos sexuais”, mas não os “imundos”, mas os “razoáveis”:

Eles fazem uma flecha de qualquer madeira. Com ninharias, eles fazem seios, sexos, desmaios, orgasmos. Você mostra a eles um prado de colchiques, um pêndulo ou um rolo de arame farpado e pronto! Eles sacodem seus chapéus gibus e sai uma mulher nua com montes de ligas pretas e vermelhas. Trabalhadores, habilidosos, atenciosos, tímidos, carentes e solitários, não são difíceis, os amantes dos corpos femininos! Eles formam populações frugais. Têm um apetite enorme e tudo conspira para a sua alegria: um carretel de arame, um fósforo, um trator ou um tijolo, e aqui estão eles no céu! Eles extraem uma coxa de Marilyn Monroe, o sutiã de Mae West ou o pé de cabra da Rainha de Saba no chão de vidro do rei Salomão. Se forem japoneses, acrescentam um grupo de colegiais uniformizadas⁵⁴(1999, p.56).

Neste trecho, podem ser observadas as alusões às imagens de Marilyn Monroe, símbolo da beleza feminina e da sensualidade, amplamente difundida e explorada pela mídia nos anos de 1950; Mae West, americana *sex symbol* dos anos 1920; a imagem da Rainha de Saba. Esta última, figura presente em textos sagrados para judeus, cristãos e muçulmanos, apresentada como um Rainha do Oriente que quis testar os conhecimentos do Rei Salomão por meio de enigmas, mas que tinha o pé esquerdo partido como de uma cabra. Na lenda judaica, ela é Lilith, “rainha dos demônios”, possuidora de qualidades como beleza, riqueza, poder, exotismo, intriga, magia e amor, segundo reportagem da *National Geographic*.

No fim do trecho, ainda acrescenta a figura de “colegiais uniformizadas”, caso os homens em questão sejam japoneses, trazendo uma referência imagética do universo japonês, o que alerta o leitor para os estereótipos moldados pelas imagens divulgadas e difundidas segundo épocas, culturas e lugares. Não é possível projetar a imagem de Marilyn Monroe ou da Rainha de Sabá sem conhecer ao menos um resquício de suas imagens ou atuações na

⁵⁴ Industrieux, adroits, réfléchis, timides, besogneux et solitaires, ils ne sont pas difficiles, les amoureux du corps des femmes ! Ils forment des populations frugales. Ils ont un appétit de puce et tout conspire à leur joie : une bobine de fil, une allumette, un tracteur ou une brique, et les voilà aux anges ! Ils en extraient une cuisse de Marilyn Monroe, le soutien-gorge de Mae West ou le pied de chèvre de la reine de Saba sur les parquets de verre du roi Salomon. S'ils sont japonais, ils y ajoutent une compagnie d'écolières en uniforme. Industrieux, adroits, réfléchis, timides, besogneux et solitaires, ils ne sont pas difficiles, les amoureux du corps des femmes ! Ils forment des populations frugales. Ils ont un appétit de puce et tout conspire à leur joie : une bobine de fil, une allumette, un tracteur ou une brique, et les voilà aux anges ! Ils en extraient une cuisse de Marilyn Monroe, le soutien-gorge de Mae West ou le pied de chèvre de la reine de Saba sur les parquets de verre du roi Salomon. S'ils sont japonais, ils y ajoutent une compagnie d'écolières en uniforme.

história. Sem saber sobre elas, a projeção de suas imagens se torna complicada e, por vezes, passa despercebida.

O narrador insiste na ideia de que as miragens podem tirá-lo do tédio durante as viagens e até mesmo no cotidiano e que, quando essas miragens não chegam a contento, ele se frustra:

Um nada me dava horizontes. Para uma mudança de vento na rua Cardinale, para um sol nos vitrais da igreja de Saint-Sauveur, nas manhãs de domingo, a dois passos da fonte dos Quatro-Golfinhos que enfeitiça os cegos, como diz Cocteau, zarpei, atravessei os trópicos e o Sargaço, as tundras e o Mississipi. Durante as férias de verão, quando uma chuva de outono inundou as malvas-rosa e as magnólias de Digne, os telhados a minha isba pingavam água. Se por acaso os ventos e os dias nada me ofereciam, não entrava em pânico: convocava uma miragem e era o diabo se essa miragem não continha um trimastro ou um pináculo capaz de me levar ao Cabo das Tormentas ou na baía dos Abandonados⁵⁵ (1999, p.57).

A miragem passa a ser um mundo de possibilidades acessível a qualquer momento, desde que o criador desse mundo esteja preparado, disposto e bem treinado. É preciso ter referências, vivências e vocabulário para que este novo universo seja criado e possibilite a viagem por meio da narrativa ensejada pela miragem.

Por inúmeras vezes, o narrador traz no texto o caminho a ser percorrido para a construção da miragem. Como uma atividade pessoal, apresenta suas formas particulares de poder imaginar e finalmente criar seu universo viático.

Nas manhãs do colégio de Digne, em pleno inverno gélido de 1941-42, enquanto Hitler massacrava a Rússia soviética, refiz o curso dos cocos. Arranjei alguns pequenos equipamentos. Eu precisava de uma praia na Malásia e uma manhã no mundo. Fácil. Eu que nunca sonhei de noite, nem de dia também, e que ainda não aprendi a sonhar, folheei os meus selos postais e lá encontrei tudo o que precisava. Então uma praia, um Gênesis, coqueiros e uma Malásia. Então esperei que uma tempestade desprendesse uma noz de um coqueiro, que ela rolasse na areia, chegasse ao mar e me lançasse numa aventura de ventos alísios e monções.

Minhas nozes colonizavam Madagascar e Seychelles porque nadavam de leste a oeste, como o sol, como os ventos, como todos os invasores. Eles chegavam à costa leste da África. Aí havia uma hesitação de alguns séculos, tempo de desembarçar os fluxos que os empurrariam para o Cabo da Boa Esperança,

⁵⁵ Un rien me faisait des horizons. Pour une saute de vent dans la rue Cardinale, pour un soleil dans les vitraux de l'église Saint-Jean de Malte, le dimanche matin, à deux pas de cette fontaine des Quatre-Dauphins qui ensorcelle les aveugles, à ce que dit Cocteau, je mettais à la voile, je franchissais des tropiques et des Sargasses, des toundras et des Mississipi. Pendant les vacances d'été, quand une pluie d'automne inondait les roses trémières et le magnolia du jardin de Digne, les toits de mon isba dégouttaient d'eau. Si d'aventure les vents et les jours ne me proposaient rien, je ne m'affolais pas : je convoquais un mirage et c'était le diable si ce mirage ne contenait pas un trois-mâts ou une pinasse capable de me conduire au cap Tourmente ou dans la baie des Abandonnés.

depois do que subiram para a África Ocidental semeando coqueiros ali, antes de dar o grande salto em direção à América, para colonizar o Caribe, Brasil, Key West, o hotel de Edward G. Robinson e Laureen Bacall, a ilha de Fernando Juarez onde o marinheiro escocês Stelkirk um dia criará cabras de Robinson, depois as ilhas do Pacífico que Cook e La Pérouse irão avistar em um milhão de anos, e a Malásia novamente⁵⁶ (1999, p. 57-58).

Em diversos trechos da obra, o narrador apresenta nomes de navegadores, exploradores, descobridores, pesquisadores e outros que historicamente existiram, misturando suas criações imagéticas com suas referências históricas, o que pode criar no leitor referenciais e sequenciais miragens, surgidas a partir das imagens transmitidas pelo narrador, plenas de referências, certas delas históricas, outras nem tanto.

A miragem como algo individual é bem marcada pelo narrador com o uso dos possessivos. Ao fazer referência às nozes como “minhas nozes”, reforça a ideia de posse, de criação própria o que implica e reitera a noção de que, diferentemente da imagem, a miragem não é coletiva. Ao falar de suas nozes, usa os verbos no passado imperfeito, permitindo a descrição da cena de forma imaginável e palpável; também transmitindo a ideia de algo que começou e continuou.

Ao preferir utilizar os verbos no imperfeito e não no passado perfeito (o *passé composé*, em francês) o narrador traz o conceito de inacabado e frequente, em oposição ao que se pode pensar, em uma noção pré-concebida, que a miragem aconteceu e simplesmente acabou. Não diz “minhas nozes colonizaram Madagascar”, mas sim “minhas nozes colonizavam Madagascar”. Assim, há uma ideia de continuação que sugere que aquela imagem criada pela miragem não se findou e pode ser retomada sempre que o autor quiser e precisar revisitá-las. Ao expor tais miragens utilizando o imperfeito, consegue trazer ao leitor a possibilidade de que este também visualize a imagem criada, expandindo a miragem em imagem.

Ainda na continuação da descrição da ideia da viagem de suas nozes colonizadoras, dando relevância à descrição da paisagem criada, ressalta o narrador que os personagens

⁵⁶ Dans les matinées du lycée de Digne, au cœur de l’hiver glacial de 41-42, alors que Hitler égorgeait la Russie soviétique, je refaisais le parcours des noix de coco. Je me procurais un petit matériel. Il me fallait une plage de Malaisie et un matin du monde. Facile. Moi qui ne rêvais jamais la nuit, et pas le jour non plus, et qui n’ai toujours pas appris à le faire, je feuilletais mes timbres-poste et j’y trouvais tout ce qui m’était nécessaire. Donc une plage, une Genève, des cocotiers et une Malaisie. Ensuite, j’attendais qu’une tempête détache une noix d’un cocotier, que celle-ci roule dans le sable, atteigne la mer et parte à l’aventure des alizés et des moussons. Mes noix colonisaient Madagascar et les Seychelles car elles nageaient d’est en ouest, comme le soleil, comme les vents, comme tous les envahisseurs. Elles atteignaient la côte orientale de l’Afrique. Là, il y avait une hésitation de quelques siècles, le temps de démêler les flux qui les pousseraient vers le cap de Bonne-Espérance, après quoi elles remontaient l’Afrique de l’Ouest en y semant des cocotiers, avant de faire le grand saut en direction de l’Amérique pour coloniser les Caraïbes, le Brésil, Key West, l’hôtel d’Edward G. Robinson et de Laureen Bacall, l’île de Fernando Juárez où le marin écossais Stelkirk élèvera un jour les chèvres de Robinson, puis les îles du Pacifique que Cook et La Pérouse repéreront dans un million d’années, et la Malaisie de nouveau.

humanos tinham ali uma posição secundária, apesar de não esquecidos. Ainda assim, reserva uma parte relevante do texto para falar da categorização dos homens (e aqui usamos a palavra homens e não humanos pois é assim que o narrador nos traz na obra) segundo ele mesmo:

Eu não esquecia dos homens, mas eu lhes confiava papéis secundários, de figurantes. E ainda era preciso que os candidatos fossem dignos das minhas árvores patagônicas, das minhas nozes malaias, do coração aventureiro dos burros núbios, dos sirocos dos selos postais, e que passassem tempo a desfazer suas amarras.

Eu dividi os humanos em duas categorias aqueles que receberam seu destino no berço, como um soldado toca sua mochila, e cuja vida se limitava a inventariar essa trouxa, a usar todas as ferramentas que ali encontravam—nome, árvore genealógica, lugar de nascimento, memória, profissão, casamento e sepultura, sem nunca desviar, sem acrescentar muito na vida de quem fez as malas. Homens de manutenção, homens de consentimento, homens de felicidades tristes.

E tinha também os outros, os que não conseguem ficar quietos, os insaciáveis, os peregrinos e os migrantes, os transumantes, os nômades e os traçadores de rastros, os que sonham e os que são sonho, os que fazem o seu próprio nascimento, que morrem onde não nasceram.

Eu gostava desses linha-dura: eles desprezavam o destino que haviam recebido. Da beleza das coisas, eles queriam respirar tudo, engolir tudo⁵⁷ (1999, p. 59)

Parece que o narrador se encontra mais no segundo tipo de homens, aqueles que não se contentam com o destino, o que lhe permite buscar, sempre que possível e necessário, as miragens que lhe possibilitam criar novos espaços e realidades. Dificilmente o narrador se contenta, da mesma forma como os homens que traz como exemplo, os insaciáveis, sem paciência, que iam de país em país e não se limitavam a seus berços, a suas religiões, costumes e mesmo a sua realidade e origem (1999, p.60). A miragem entra então como forma de possibilitar uma expansão da realidade, como uma narrativa da própria história.

Ao se dar conta da possibilidade da existência de quebrar a rigidez do destino pré-determinado, baseado na realidade de nas probabilidades, por meio dos acasos e das miragens,

⁵⁷ Je n'oubliais pas les hommes mais je leur confiais les rôles secondaires, des rôles de figurants ou de souffleurs. Et encore fallait-il que les candidats fussent dignes de mes arbres patagons, de mes noix de coco malaises, du cœur aventureux des ânes de Nubie, des sirocos et des timbres-poste, et qu'ils passent leur temps à larguer leurs amarres. Je divisais les humains en deux catégories : il y avait ceux qui reçoivent leur destin au berceau, comme un soldat touche son paquetage, et dont la vie se borne à inventorier ce baluchon, à utiliser tous les outils qu'ils y trouvent - nom, arbre généalogique, lieu de naissance, mémoire, profession, mariage et tombe, sans jamais faire une embaudée, sans ajouter grand-chose aux vies de ceux qui ont préparé leur paquetage. Hommes de la maintenance, hommes du consentement, hommes des bonheurs tristes. Et il y avait les autres, ceux qui ne tiennent pas en place, les insatiables, les pèlerins et les migrants, les transhumants, les nomades et les traceurs de pistes, ceux qui songent et ceux qui sont un songe, ceux qui se fabriquent leur propre naissance, qui meurent où ils ne sont pas nés. J'appréciais ces intraitables : ils méprisaient le destin qu'ils avaient perçu. Ils s'en faisaient un autre. Ils aimaient la volonté, les plaies et les bosses, les héroïsmes et les agonies terribles, les rébellions, l'inconnu, l'invisible et le vertige. De la beauté des choses, ils voulaient tout respirer, tout avaler.

o narrador se questiona quanto ao paradoxo criado em sua mente.

Como consentir com o destino e recusá-lo ao mesmo tempo? [...] Eu imaginava essa guerra. Em um primeiro movimento, eu me vestiria como um galo contra o destino, começaria me jogando como uma bola nas linhas inimigas, cortando braços e pernas, depois submeter-me à ordem das coisas e retirar-me-ia a toda velocidade para minha choupana, mas pouco depois encontraria de repente a minha alma rebelde e voltaria a saltar da minha trincheira soltando gritos gigantescos, mas isso seria questão de apenas um momento, um ‘salto de coragem’, como as mudanças de humor, e muito rapidamente, recuperaria minha passividade, minha inércia, e assim por diante até o infinito, de forma que passaria a guerra a ir e vir, a entrar em minha trincheira e sair, o que seria muito exaustivo⁵⁸ (1999, p.62).

Imaginando uma guerra interna contra suas próprias ideias, por meio da descrição e dos vocábulos, o narrador é capaz de criar uma miragem palpável, transformando suas memórias e reflexões em cenários bem elaborados. Questionando-se como lidar com essa contradição interna entre consentir o destino ou recusá-lo, busca soluções que vêm a partir de palavras e concepções que passou a conhecer durante a vida.

É o caso da retomada da palavra *aporia*, que possibilita ao narrador a expansão de sua compreensão sobre seus próprios questionamentos, lembranças, memórias e contradições, de forma que consiga chegar à tranquilidade de saber expressar o que tem em sua mente:

Optei pelo truque: manter-me ia fiel a este gosto pelo consentimento que tinha. Então sacrifiquei a aventura, a viagem, a cavalgada. E me dispus ao recalque, à imobilidade, à vida humilde, aos trabalhos enfadonhos e fáceis, faria as pequenas coisas com grandeza [...]. Mas ao mesmo tempo tinha preparado uma porta escondida, uma saída de emergência, posso até dizer uma *aporia* porque finalmente tinha aprendido essa palavra que me tirou dessa confusão. Essa *aporia* era infantil: como eu havia decidido aturar tudo, aliás por causa do lobo de Alfred de Vigny, tive de aturar também essa contradição que me dilacerava. Dito e feito: a aventura recuperou o direito de dizer sua palavra, de vez em quando, como bem entende.

Eu era como todos os humanos: em pedaços e esses pedaços estavam brigando. Eu tinha muita vergonha para descobrir que era comum. E eu gostava de ser comum. Nada é mais relaxante. [...] Eu acredito que alguns grandes guerreiros e descobridores fabulosos provavelmente eram pessoas que foram muito tímidas para dizer ‘não’ àqueles que os comandavam⁵⁹ (1999,

⁵⁸ J’imaginais cette guerre. Dans un premier mouvement, je me dresserais comme un coq contre le destin, je commencerais par me lancer comme un boulet dans les lignes ennemies, en coupant des bras et des jambes, pour ensuite me soumettre à l’ordre des choses et me replier à toutes jambes dans mon gourbi, mais un peu plus tard, je retrouverais soudain mon âme indocile et je jaillirais de nouveau de ma tranchée en poussant des cris gigantesques, mais ce serait l’affaire d’un instant à peine, une « saute de courage », comme on a des sautes d’humeur, et je retrouverais bien vite ma passivité, mon inertie, et ainsi à l’infini, de sorte que je passerais la guerre à aller et à venir, à entrer dans ma tranchée et à en sortir, ce qui serait épuisant.

⁵⁹ J’ai opté pour la ruse : je resterais fidèle à ce goût du consentement que j’avais. J’ai donc sacrifié l’aventure, les voyages, bon débarras ! Et je me suis disposé au ressassement, aux immobilités, à la vie humble, aux travaux ennuyeux et faciles, je ferais « les petites choses grandement », ce n’était pas la mer à boire si j’en croyais ce que

p.62-63).

Refletindo, chega à conclusão que talvez essas incompatibilidades entre consentir ou recusar o destino, não existiam necessariamente como algo incompatível e, a partir de então, começa a perceber que pode conviver e aprofundar seus conflitos, melhorando assim as possibilidades de criação: “Quantas vezes viajei longe olhando as trêmulas transparências verdes das glicínias no terraço do meu aniversário de dezoito anos na casa de Digne! E quantas vezes nos remansos do Congo Belga ou nas cachoeiras do Paraguai mergulhei nas águas do Bléone! Em suma, aperfeiçoei minha ciência da miragem, criei novas variedades dela”⁶⁰(1999, p.64).

Aperfeiçoando suas miragens, o narrador se permite viajar, mas também o contrário: viajando na memória e na imaginação, permite-se criar novas miragens e com diferentes variedades. Uma das miragens na qual o narrador coloca importância no texto é a relacionada aos pássaros, como vemos no trecho que segue:

Se você quer uma filosofia, as alvéolas⁶¹ também mantêm sua posição. Ao decidirem soberanamente e por capricho transferir um jovem da França para a Islândia, elas dizem duas ou três coisas sobre o destino, liberdade e necessidade. Nós as cozinhamos um pouco e elas lançam todas as questões que a filosofia obstinadamente levantou por três mil anos, com único resultado de demonstrar que todas as questões são irrespondíveis. Por exemplo, elas perguntam: “Para onde estou indo?” e “Por que estou voando?” e “O que sou neste céu?” e “Por que sou uma alvéola e não um tigre?”. E o que você quer responder?

Eles são assim, os filósofos: curiosos, sutis, aplicados, insaciáveis e curiosos. Eles nunca admitem a derrota, por três mil anos eles vêm perdendo, eles nunca baixam a bandeira, é o mérito deles! A glória deles é identificar problemas sem solução, um pouco como se um zoólogo se dedicasse a descrever uma espécie que não existe. Assim que eles pegam um desses problemas, é tudo sobre isso e pronto! Mil páginas! É por isso que os homens os consideram. Não é nada além de praticar, desde Anaxágoras e Arquelaus uma arte cuja ambição é demonstrar que não o é⁶²(1999, p. 97).

disait sainte Thérèse de Lisieux sur les murs de la chapelle de la Sèbe à Digne. Mais en même temps, j’avais préparé une porte dérobée, une sortie de secours, je peux même dire une aporie car j’avais enfin appris ce mot, et qui m’a tiré de ce mauvais pas. Cette aporie était enfantine : puisque j’avais décidé de supporter tout, à cause d’ailleurs du loup d’Alfred de Vigny, je devais m’accommoder aussi de cette contradiction qui m’écartelait. Aussitôt dit, aussitôt fait : l’aventure a retrouvé le droit de dire son mot, de temps en temps, à sa guise.

⁶⁰ Combien de fois ai-je parcouru des lointains en regardant les transparences vertes, tremblantes de la glycine sur la terrasse de mes dix-huit ans dans la maison de Digne. Et combien de foi dans les marigots du Congo belge ou les cascades du Paraguay ai-je barboté dans les eaux de la Bléone !

⁶¹ Alvéolas são aves da família dos motacilídeos.

⁶² Si on a envie d’une philosophie, les bergeronnettes tiennent aussi leur rang. En décidant souverainement et par caprice de délocaliser un jeune homme de France en Islande, elles disent deux ou trois choses sur le destin, la liberté et la nécessité. On les cuisine un peu et elles vous débitent toutes les interrogations que la philosophie s’acharne à soulever depuis trois mille ans, pour le seul résultat de démontrer que toute question est sans réponse. Par exemple, elles demandent : « Où vais-je ? » et : « Pourquoi je vole ? » et : « Qu’est-ce que je suis en ce ciel ? » et : « Pourquoi je suis une bergeronnette et pas un tigre ? » Et que voulez-vous répondre ? Ils sont comme ça, les

Neste trecho, de forma bem particular, o narrador compara os pássaros do tipo ‘bergeronnettes’, ou álveolas, em português, a filósofos. Com questionamentos similares aos dos filósofos, para o narrador esses pássaros, que viajam de um país a outro, fazem as mesmas perguntas que os filósofos sugerem para a humanidade, mas sempre sem respostas.

Assim como o escritor-viajante conta o que não viu, narra o que não vivenciou, os filósofos, segundo o narrador, visam demonstrar as coisas que não são. Dessa forma, o narrador apresenta no texto uma análise muito particular de uma imagem que ele criou dos pássaros que acompanhava nas viagens que fazia. A relação entre pássaros e filósofos é individualizada e particular, o que podemos considerar como miragens, uma vez que apresentam uma dimensão narrativa, ou uma narrativa em germe.

É também possível observar a insistência do autor com a ideia de que constrói reflexões a partir das vivências. Partindo delas, arquiteta conclusões e imagens particularizadas com uma narrativa desenvolvida ou em potencial, o que ultrapassa a concepção de imagem, chegando finalmente à miragem. Então, se pensarmos em uma estrutura linear, a viagem individual traz a imagem que chega ao coletivo, mas retorna ao indivíduo, à mente do sujeito, à sua única e exclusiva narração e reflexão— aqui, reflexão imagética, a do reflexo, mas também a psicológica—, o que chamamos de miragem.

A miragem para o autor é não só um reflexo, mas também uma fuga. Quando a realidade não está a contento, quando a experiência não basta, o narrador recorre à criação de miragens, que o transportam, tal qual a literatura para os escritores e leitores. Ao narrar sua viagem à Islândia, o viajante traz tal ideia, como se lê:

Estava muito deslocado, mas desde o Sahara eu tinha o hábito de recorrer à miragem em caso de necessidade. Merguhei em meu estoque e tirei de lá umas Islândias a não acabar mais, afinal o que poderia ser mais parecido do que uma Islândia e um sonho? Isso é o prático com as miragens: elas fornecem decorações personalizadas a pedido e há algo para todos os gostos. Um monte de miragens imergiam umas das outras, em cortinas de neve, como se desenrosca as bonecas russas para extrair delas grandes mães de madeiras multicores⁶³(1999, p.127).

philosophes : curieux, subtils, appliqués, inassouvis et valeureux. Ils ne s'avouent jamais battus, depuis trois mille ans qu'ils perdent. Ils ne baissent jamais pavillon, c'est leur mérite ! Leur gloire est de repérer des problèmes sans solution, un peu comme si un zoologue se consacrait à décrire une espèce qui n'existe pas. Dès qu'ils ont attrapé un de ces problèmes, ils pavoisent et ça y est ! Mille pages ! C'est pourquoi les hommes les considèrent. Ce n'est pas rien que de pratiquer depuis Anaxagore et Archélaos un art dont l'ambition est de démontrer qu'il n'est pas.

⁶³ J'étais dépaysé mais, depuis le Sahara, j'avais l'habitude de recourir au mirage en cas de nécessité. J'ai puisé dans mon stock et j'en ai tiré l'habitude des Islandes à n'en plus finir car enfin, quoi de plus semblable qu'une Islande et un songe C'est ce qui est pratique avec les mirages: ils vous fournissent sur simple demande des décors sur mesure et il y en a pour tous les goûts. Un tas de mirages sortaient les uns des autres, dans les rideaux de la neige, comme on dévisse les poupées russes pour en extraire des grandes mères de bois multicolores.

A partir de então, a miragem passa a ser também uma possibilidade de imersão que permite ao narrador testar e experimentar coisas novas, apenas em sua própria mente, dentro de sua própria narrativa. Por vezes, a miragem e a realidade se confundem e se tornam uma. A miragem também passa a servir de ponto de reflexão para sua existência.

Mas por enquanto não estava em uma miragem, estava numa cidade sitiada, numa cidade cercada, ou seja, numa ilha porque nunca percebi que fazíamos a menor diferença entre uma ilha e uma cidade sitiada. É verdade que as ilhas, eu tinha cultivado, por muito tempo, a arte de vê-las o tempo todo. Eu me pergunto se, no cosmos onde caímos, não há um único objeto para escapar da condição de ilha.

A lua é uma ilha, como Netuno e como Plutão, como a Terra e como uma floresta, como um oásis e como um lago. Então as ilhas se encaixam infinitamente e Reykjavik era uma ilha de neve aninhada nesta outra ilha de neve que é a Islândia, mas a Islândia por sua vez está aninhada nesta ilha que é o Oceano Glacial e o Oceano Glacial é uma ilha rodeada por continentes e...⁶⁴ (1999, p.127)

A partir da miragem criada e da ideia de que tudo é uma ilha, isolada, individual mas conectada a outra coisa, a outro lugar, o narrador traz uma reflexão existencial. Seus pensamentos e criações provenientes das imagens que observou, permitiram que ele pudesse realizar reflexões filosóficas, assim como fez em tantos outros momentos do texto. A miragem é o resultado de uma viagem interior.

No texto, apresenta uma coleção do que considera ‘ilhas’.

Dom Quixote não é estúpido quando oferece a Sancho Pança uma “ilha de terra seca”. Eu tinha aprendido a lição. Tinha ao meu alcance dezenas de ilhas em terra firme ou em mar aberto, e tudo me era ilha: os conventos e as tebaidas, as fortalezas, as camas, a respiração da minha mãe nas manhãs geladas, sobretudo se tinha angina, o vasto círculo de terra e rochas que descobri quando subi às copas das árvores na floresta de M'sila, perto de Oran, aos domingos, depois de colher alguns cogumelos muito ruins que chamamos de laranjas falsas para tranquilizá-los, as begunarias e os corpos das mulheres nuas, os barcos e as prisões, o vapor que fiz no vidro, o inverno, e os homens muito velhos e muito solitários, e as tardes do fim do verão, sim, tudo era uma ilha, e, por sinal, recrutei na minha coleção aqueles vagabundos que pararam nas paisagens pré-guerra, soltando suspiros escabrosos, para aprofundar o silêncio insondável que ia abafar o comboio e quando abria-se a cortina azul do janela, via-se uma estação atordoada e até um pouco aborrecida por se encontrar junto a uma via férrea enquanto, na plataforma, uma senhora

⁶⁴ Mais pour l'heure, je n'étais pas dans un mirage, j'étais dans une ville en état de siège, une ville encerclée, autant dire dans une île car je n'ai jamais compris qu'on fit la moindre différence entre une île et une ville assiégée. Il est vrai que les îles, j'avais cultivé, depuis longtemps, l'art d'en voir à tout bout de champ. Je me demande si, dans le cosmos où nous sommes tombés, il existe un seul objet pour échapper à la condition d'île.

La lune est une île, comme Neptune et comme Pluton, comme la terre, et comme une forêt, comme une oasis et comme un lac le sont, de sorte que les îles s'emboîtent les unes dans les autres interminablement et Reykjavik était une île de neige emboîtée dans cette autre île de neige qu'est l'Islande mais l'Islande est emboîtée à son tour dans cette île qu'est l'océan Glacial et l'océan Glacial est une île encerclée par des continents et...

esperava por alguém, mas ninguém desceu do vagão e a senhora não se importou, pois solidão ela tinha como profissão, ela saiu com um passo invencível, sob um guarda-chuva enérgico e como se o trem não fosse forte para ganhar velocidade, você podia vê-los diminuindo, o guarda-chuva e a senhora, na tarde empoeirada, sedosa, triste tarde, e dissolvendo, e estava-se tão perto do nada que entendia-se que estava vivo ⁶⁵1999, p.128-129).

O narrador enumera as imagens trazidas de suas experiências, transformadas em miragens que podiam ser acessadas sempre que ele quisesse, pois as tinha “em estoque”. Isso permite que ele chegue a lugares do seu próprio eu reflexivo, pensativo, questionador. Permite também que ele monte conclusões sobre si mesmo e sua própria existência. Tendo em mente suas inúmeras ilhas, o narrador consegue criar cenário para suas lembranças, retomá-las e recriá-las quando quiser. Transformando as imagens que tem, as lembranças em ilhas, o narrador possibilita saltar entre elas, viajar vez para uma, vez para outra, como lhe é conveniente.

A reflexão sobre sua própria existência e seu próprio eu acompanha o narrador durante todo o texto e o faz se questionar sobre seus gostos, sobre quem se é. Suas miragens construídas a partir das suas vivências e imagens ajudam na construção de si como sujeito.

Naquela época, quando fui a Reykjavík pela primeira vez, vinte anos atrás, adorei as ilhas. Bem, eu pensei que as amava e agora me pergunto se estava enganado. Não é bom estar errado sobre seus gostos, mas tenho que concordar que, quando se trata de preferências, consistência não é o meu forte, embora eu goste principalmente de coisas que não mudam. Minha tendência a me contradizer não me agrada. Minhas incertezas me incomodam. Elas me ridicularizam. Elas me obrigam a pensar constantemente e, até mesmo, a me questionar sobre o que sou ⁶⁶(1999, p. 129).

⁶⁵ Don Quichotte n'est pas bête quand il offre à Sancho Pança une « île de terre ferme ». J'en avais retenu la leçon. J'avais des dizaines d'îles de terre ferme ou de mer hauturière à ma portée et tout m'était île : les couvents et les thébaïdes, les forteresses, les lits, la respiration de ma mère dans les matinées de givre, surtout si j'avais une angine, le vaste cercle de terres et de rochers que je découvrais quand je grimpais au faite des arbres de la forêt de M'sila, près d'Oran, le dimanche, après avoir cueilli de très mauvais champignons que nous appelions des fausses oronges pour les rassurer, les béguinages et le corps des femmes nues, les bateaux et les prisons, la buée que je faisais sur la vitre, l'hiver, et les hommes très vieux et très seuls, et les soirées de la fin de l'été, oui, tout était île, et, je faisais bonne mesure, j'enrôlais dans ma collection ces tortillards qui s'arrêtaient dans les paysages de l'avant-guerre en poussant des soupirs scabreux, de manière à creuser jusqu'à l'insondable le silence qui allait emmitoufler le train et quand on repoussait le rideau bleu de la fenêtre, on apercevait une gare hébétée et même un peu énervée de se découvrir à côté d'une voie de chemin de fer tandis que, sur le quai, une dame attendait quelqu'un, mais personne ne descendait du wagon et la dame s'en fichait, pour la solitude elle avait du métier, elle repartait d'un pas vaincu, sous un parapluie enérgique et comme le train n'était pas fort pour prendre de la vitesse, on pouvait les voir diminuer, le parapluie et la dame, dans la poussièreuse, soyeuse et dolente fin d'après-midi, et se dissoudre, et on était si près du néant, alors, qu'on comprenait que l'on était vivant.

⁶⁶ À cette époque, quand je suis allé à Reykjavík pour la première fois, il y a vingt ans, j'aimais les îles. Enfin, je croyais que je les aimais et aujourd'hui je me demande si je ne me suis pas fourvoyé. Cela n'est pas agréable de se tromper sur ses goûts mais je dois consentir qu'en matière de préférence, la constance n'est pas mon fort, bien que j'affectionne principalement les choses qui ne changent pas. La tendance que j'ai à me contredire ne me fait pas plaisir. Mes incertitudes m'incommodent. Elles m'ajoutent des ridicules. Elles me forcent à réfléchir sans arrêt et,

O narrador então passa a ter a consciência de que suas miragens ajudam na construção do seu eu. As reflexões trazidas por elas contribuem para que o narrador possa retomar as suas vivências e, a partir da retomada, construir novas conclusões. Quando retoma de uma miragem, um sentimento relativo a ela renasce e, por vezes, destrói o antigo e revela um novo, possibilitado pela reprise da experiência permitida pela miragem.

Ainda pensando nas ilhas, o narrador de *Besoin de Mirages* apresenta a conclusão de que, mais do que a ideia de que tudo é ilha, o conceito de que as ilhas permitem a formação da literatura e que, da mesma forma, lugares passam a existir a partir da literatura e da escrita, como lemos na passagem que segue:

Sozinhas, a Islândia e todas as ilhas tardias, por exemplo a ilha de Juan Fernández onde atraca Robinson Crusoé, ou as das Caraíbas, ou mesmo o Brasil, gozam deste privilégio: não eram nada e, um belo dia, é o que são. Homens de outros lugares que sabem escrever pisam suas areias, despertam suas florestas adormecidas. Esses estrangeiros confeccionam casas, ferramentas, cereais, dramas. E, ao mesmo tempo, escrevem que estão moldando casas, ferramentas. Eles escrevem que estão escrevendo⁶⁷ (1999, p.48)

Assim, reafirma a noção de que, para ele, algo existe realmente no mundo a partir do momento que é contado, que é narrado. Daí a importância da literatura, ela faz as coisas existirem, ela realiza os lugares, as personagens, as histórias. No bojo dessa reflexão encontram-se as miragens, que são o germe da escrita, da narração e, portanto, necessárias, em alusão ao título da obra, à própria existência.

A observação sobre a existência das coisas a partir da nomeação, da escrita e da literatura é repetida no texto de forma não linear. Ainda seguindo essa ideia, o narrador apresenta uma situação que viveu visitando um cemitério em Cotriguaçu e Juruena, cidades brasileiras no estado do Mato Grosso. Lá, andando entre os túmulos, o narrador pensa sobre a motivação que leva as tumbas a terem datas:

Por que datas? Os vivos têm datas, mas para os mortos, o que significa uma data? A data da morte só interessa aos que ficam, mas os mortos de Juruena

même, à m'interroger sur ce que je suis.

⁶⁷ Seules, l'Islande et toutes les îles tard venues, par exemple l'île Juan Fernández où est dressé Robinson Crusoé, ou bien celles des Caraïbes, ou le Brésil même, jouissent de ce privilège : elles n'étaient rien et, un beau jour, voilà qu'elles sont. Des hommes venus d'ailleurs et qui connaissent l'écriture piétinent leurs sables, éveillent leurs forêts endormies. Ces étrangers façonnent des maisons, des outils, des céréales, des drames.

Et dans le même temps, ils écrivent qu'ils sont en train de façonner des maisons, des outils. Ils écrivent qu'ils sont en train d'écrire.

não deixam ninguém para trás. Eles morrem completamente. Não têm nome, são apenas uma cicatriz da terra e o grau zero da memória. Esta pequena protuberância do chão diz com voz tímida que uma existência foi um homem, uma mulher? não tem mais sexo por aí - que o trapo dele foi jogado aqui, um dia no outro ano, dia que ele também desconhecia, e naquele dia, quando o coveiro jogou a coisa fora, tinha lama se o cara morresse em dezembro e tinha poeira se o cara morresse em julho, e isso foi no século XX⁶⁸ (1999, p.159).

Sem nomes, não se sabe muita coisa sobre os que estão enterrados ali. Só resta as deduções e as datas que, para o narrador, nada representam e são desnecessárias. Mas os nomes, os nomes faltam, uma vez que é a partir dos nomes que se criam as histórias e as narrativas, o que realmente importa para o narrador.

Refletindo a ideia de que tudo é ilha e que as coisas só existem quando são narradas, o narrador, contando uma conversa que teve com um genealogista, pondera sobre o outro, sobre a construção de si a partir do outro, incluindo as nações, países e povos. A literatura apresenta-se, então, segundo o genealogista, um exílio.

—A terra é uma ilha. Todos os lugares são ilhas. Todo nascimento é um exílio.
—Sim, sim... Mas então, se toda a vida é um exílio, a tua teoria da literatura e da ilha não vale um prego. Ela é nula. A verdade é esta: a literatura é outro nome para o exílio.

Como não queria parecer derrotado, eu completei sua ideia:

—Você sabe o que significa “Israel”? Significa "Do outro lado", porque Abraão vem de outro lugar... (1999, p.151)⁶⁹

As miragens possibilitam ao narrador a fuga do mundo real e a viagem entre várias ilhas de realidade, de forma que ele pode “escapar” daquilo que o entendia e chateia. Assim como as miragens, a literatura é exílio. Sendo exílio, a produção da narrativa depende da memória, a princípio individual e posteriormente coletiva, uma vez que memória também é fonte de lições e histórias, ela ajuda a construir o que somos e onde estamos no presente.

Sobre o exílio, cabe aqui fazer uma breve inferência. Na obra *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*, Edward Said aborda temas relacionados à política, antropologia e outras ciências, além do papel social dos pesquisadores e intelectuais, partindo também de

⁶⁸ Pourquoi des dates? Les vivants ont des dates mais pour un mort, qu'est-ce que ça veut dire, une date ? La date de la mort, ça intéresse seulement ceux qui restent mais les morts de Juruena, ils ne laissent personne après eux. Ils meurent complètement. Ils n'ont pas de nom, ils ne sont qu'une cicatrice de la terre et le degré zéro de la mémoire. Ce petit gonflement du sol dit d'une voix timide qu'une existence fut un homme, une femme ? il n'y a plus de sexe dans le coin -, que sa guenille a été jetée ici, un jour d'une autre année, un jour inconnu lui aussi, et ce jour-là, quand le fossoyeur a balancé le truc, il y avait de la boue si le type est mort en décembre et il y avait de la poussière si le type est mort en juillet, et c'était au vingtième siècle.

⁶⁹ La terre est une île. Tous les lieux sont des îles. Toute naissance est un exil. Oui, oui... Mais alors, si toute vie est un exil, votre théorie de la littérature et de l'île ne vaut pas un clou. Elle est nulle. La vérité est celle-ci : la littérature est l'autre nom de l'exil. Comme je ne voulais pas avoir l'air battu, j'ai complété son idée :
-Savez-vous ce que veut dire « Israël » ? Ça veut dire « De l'autre côté », parce que Abraham vient d'ailleurs...

experiências pessoais. No ensaio “Reflexões sobre o exílio”, o autor faz questionamentos sobre a condição do exilado como alguém sem lugar próprio e, portanto, com necessidade de criar seu próprio ambiente para pertencer a ele, afirmando: “Os exilados olham para os não-exilados com ressentimento. Sentem que eles pertencem a seu meio, ao passo que um exilado está sempre deslocado. Como é nascer num lugar, ficar e viver ali, saber que se pertence a ele, mais ou menos para sempre?” (2003, p.38)

Sem saber como é saber que pertence a algum lugar, o exilado precisa formular sua própria realidade, seu próprio lugar no mundo, mas procurando evitar ser total e completamente influenciado pelo novo ambiente que presencia, muitas vezes, rodeado de nacionalismos e preconceções:

Como, então, alguém supera a solidão do exílio sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional, dos sentimentos coletivos, das paixões grupais? O que vale a pena salvar e defender entre os extremos do exílio, de um lado, e as afirmações amiúde teimosas e obstinadas do nacionalismo, de outro? O nacionalismo e o exílio possuem atributo intrínsecos? São eles apenas duas variedades conflitantes de paranoia? Essas questões nunca podem ser respondidas plenamente porque partem do princípio de que o exílio e o nacionalismo podem ser discutidos com neutralidade, sem referir-se um ao outro. Isso é impossível. É que os dois termos incluem tudo, do mais coletivo dos sentimentos coletivos à mais privada das emoções privadas; dificilmente há uma linguagem adequada para ambos. Mas não há certamente nada nas ambições públicas e abrangentes do nacionalismo que toque no âmago da condição do exílio. (SAID, 2003, p.38)

O exilado vive em busca da construção de um pertencimento, mas sem se esquecer que os pertencimentos são provisórios, ele tem tal consciência. Ele é consciente também de que, mais do que liberdade, o pertencimento pode trazer um aprisionamento limitante, como aquele que luta contra o escritor-viajante que vive suas experiências, mas que também cria suas próprias miragens e, conseqüentemente, suas próprias narrativas:

Embora talvez pareça estranho falar dos prazeres do exílio, há certas coisas positivas para se dizer sobre algumas de suas condições. Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. [...]O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente. (2003, p.42-43)

O narrador de *Besoin de Mirages* apresenta suas experiências transformadas em miragem como uma coleção sem linearidade que permite ao leitor entender a fuga de um lugar a outro, como histórias não concluídas que podem ser retomadas através das memórias e das miragens que foram concebidas por ele mesmo. Assim também são os escritores-viajantes,

mentirosos e criadores de realidade, exilando-se sempre que acharem necessário. Sendo exílio, a literatura é o meio que permite ao narrador externalizar as realidades criadas em si próprio, por meio da miragem.

A possibilidade de criar miragens é, para o narrador, um exercício de constância que pede preparo e insistência. Para desenvolver miragens, é preciso refinar técnicas, permitir-se parar para apreciar as imagens até o ponto em que se transformem em miragens.

Nesse trabalho de observação, o narrador recria até mesmo sua cidade natal, Digne-les-Bains:

Então minha aldeia prosperou. Eu faço o que eu quero com isso. Dilato-a, alongo-a e alongo-a à vontade. Se eu quiser aumentar a área, consigo produzir uma lembrança de um velho idiota, uma distração, qualquer coisa, tudo serve, e novas ruas se bifurcam e novas casas, já em fuga, vão sendo construídas, e os caminhos que levam até a fazenda Trabuc, do outro lado da torrente em que nadam velhos girinos pré-guerra, ramificam-se, e Champtercier é Mil e Uma Noites.

Desta cidadezinha, desenhei Golcondes, formigas douradas, ilhas do tesouro, colheitas inesperadas e o Caribe. Multipliquei-a por cinco, por dez, e suas belezas não pararam de crescer, suas obscuridades de se aprofundar, e suas fronteiras são os limites do ilimitado. Champtercier é tão bonita quanto o deserto de Kalahari. “Eu me isolo”, disse Júlio Verne, “e aqui estou sentado no Popocatépet ou remando no Titicaca”⁷⁰ (1999, p.180)

Pelo desenvolvimento da observação das experiências, análises da imagem e criação da miragem, o narrador consegue recriar espaços, viajando por eles, sempre com o auxílio da narração, da palavra, da literatura. O poder da palavra é tão relevante ao narrador, que ele defende existir um mundo inteiro que, paradoxalmente, só pode ser visto por quem não enxerga.

No século XIX, um inglês muito rico e completamente cego, James Holman, usa sua fortuna para viajar pela terra. Ele ainda está entre a Patagônia e a Rússia, e só conhece a língua inglesa. Ele visita centenas, milhares de noites. Ele escala as noites, navega nas noites, explora os arquipélagos da noite.

François Arago, mestre do Observatório de Paris, tinha um irmão mais novo, Jacques Arago, que se tornaria um amigo muito querido de Júlio Verne, e que deu a volta ao mundo a bordo do Uranie de 1817 a 1821. Mais tarde, esse Jacques Arago perde a visão, mas ele ainda viaja. Em 1840 publicou: Voyage Around the Earth - Memories of a Blind Man.

⁷⁰ Ainsi mon village a-t-il prospéré. J'en fais ce que je veux. Je le dilate et je l'élargis et je l'allonge à ma guise. Si je désire en augmenter la superficie, je me débrouille pour produire une remembrance de vieillard idiot, une distraction, n'importe quoi, tout fait l'affaire, et de nouvelles rues bifurquent et des maisons neuves, déjà en fuite, se bâtissent, et les chemins qui descendent vers la ferme des Trabuc, de l'autre côté du torrent dans lequel nagent de vieux têtards d'avant-guerre, se ramifient, et Champtercier est une Mille et Une Nuits.

De ce village, j'ai tiré des Golcondes, des fourmis d'or, des Iles au trésor, des pactoles et des Caraïbes. Je l'ai multiplié par cinq, par dix, et ses beautés n'ont pas cessé de croître, ses obscurités de s'approfondir, et ses frontières sont les limites de l'illimité. Champtercier est beau comme un désert du Kalahari. « Je m'isole, dit Jules Verne, et me voilà assis sur le Popocatépet ou barbotant dans le Titicaca »

O que ele poderia ver, Jacques Arago, em suas divagações negras?⁷¹ (1999, p.181)

A resposta para a pergunta que se fez é o que o narrador chama de segredo literário:

A resposta é tanto mais clara quanto Jacques Arago teve o cuidado de nos dar escrupulosos relatos de suas andanças. Esses relatórios são chamados: As viagens extraordinárias de Júlio Verne.

Hesitei em revelar esse segredo literário, quando tantos críticos já dismantelaram a obra de Júlio Verne de maneira tão brilhante, mas acredito que seja útil fazê-lo: Jacques Arago, o cego que se mexia o tempo todo, disse a seu amigo Júlio Verne que nunca deixou Amiens, tudo isso ele viu em seus olhos opacos. Os livros de Júlio Verne são apenas um resumo das coisas que Jacques Arago encontrou em sua noite: um grande canhão apontado para a lua, o interior do vulcão Snaefellsjökull, na Islândia, e o centro da terra, as areias e os polvos com olhos sedosos do fundo dos mares, ilhas misteriosas, uma esfinge no gelo e nas Índias negras, e um raio verde que ninguém pode ver se não for cego⁷² (1999, p.182).

Para o narrador, não há a necessidade de se ver as coisas com os olhos físicos. Maior e mais profunda seria a imagem criada na mente, a partir da memória e da intenção, capaz de transportar o sujeito para lugares tão reais quanto sua imaginação possa conceber. Assim, por meio da miragem, o narrador pode fazer o caminho inverso da construção viagem-imagem-miragem: ele parte da miragem e chega a sua viagem.

Em alguns momentos do texto, quem narra a história traz informações provenientes da imagem que ele criou a partir de relatos que ouviu, ou seja: também ele passa pela experiência de receber imagens— ou miragens— criadas a partir de experiências alheias, e confia nelas. É o caso de quando trata dos albinos da Ilha dos Lençóis, no Maranhão, Brasil.

Tratando ainda da ilha dos albinos, no Maranhão, o narrador traz a questão do sonho. Vale constar que ele, narrador, dedica passagens do texto para trazer o questionamento sobre

⁷¹ Au dix-neuvième siècle, un Anglais très riche et entièrement aveugle, James Holman, use sa fortune à parcourir la terre. Il est toujours entre la Patagonie et la Russie, et il ne connaît que la langue anglaise. Il visite des centaines, des milliers de nuits. Il escalade des nuits, il cabote dans des nuits, il explore les archipels de la nuit. François Arago, le maître de l'Observatoire de Paris, a un frère cadet, Jacques Arago, qui deviendra un ami très cher de Jules Verne, et qui fait le tour du monde à bord de l'Uranie de 1817 à 1821. Plus tard, ce Jacques Arago perd la vue mais il voyage toujours. En 1840, il publie: Voyage autour de la terre - Souvenirs d'un aveugle. Que pouvait-il bien voir, Jacques Arago, dans ses divagations noires?

⁷² La réponse est d'autant plus limpide que Jacques Arago a pris soin de nous faire les comptes rendus scrupuleux de ses errances. Ces comptes rendus s'appellent : Les Voyages extraordinaires de Jules Verne.

J'ai hésité à dévoiler ce secret littéraire, alors que tant de critiques ont déjà désossé si brillamment l'œuvre de Jules Verne, mais je crois qu'il est secourable de le faire : Jacques Arago, l'aveugle qui bougeait tout le temps, racontait à son ami Jules Verne, qui ne quittait jamais Amiens, tout ce qu'il avait aperçu dans ses yeux éteints. Les livres de Jules Verne ne sont que la sténographie des choses que Jacques Arago croisait dans sa nuit : un gros canon pointé sur la lune, le dedans du volcan Snaefellsjökull, en Islande, et le Centre de la terre, les sables et les poulpes aux yeux de soie du dessous des mers, des îles mystérieuses, un sphinx dans les glaces et des Indes noires, et un rayon vert que nul ne saurait voir s'il n'est aveugle.

sonhar. Questiona-se se não teria sonhado com tal ilha, mas chega à conclusão que não, pois raramente sonha, o que soa inusitado se retomamos a descrição do dicionário *Michaelis* sobre o verbete miragem (aquilo que se apresenta como algo muito bom, mas que não é verdadeiro; falsa realidade, ilusão, quimera, *sonho*).

Como explicar tamanho absurdo? Se pelo menos eu sonhasse muito acordado, poderia dizer que estava saturado e que não precisava fabricar sonhos nas noites, não precisava complementar meus sonhos acordados com sonhos adormecidos. Mas não: eu não sonho com os olhos abertos mais do que com os olhos fechados. Por outro lado, pelo sonho e pela miragem, estou um pouco lá! O sonho é o real. A utopia, não!⁷³ (1999, p.191)

Ele mesmo, narrador criador de miragens, considera absurdo não ter a chance de sonhar. Neste trecho entramos em um problema de tradução: no texto original, temos *Le songe est le réel. Le rêve, non!* Passados ao português, *rêve* e *songe* podem ser traduzidos como “sonho”. No entanto, o narrador traz oposição entre elas, uma sendo o real, outra não.

O *Dicionário online Larousse*, em sua versão francesa, traz os verbetes como sinônimos em francês, mas em suas definições vemos uma leve diferença: para o verbete *songe*, traz a definição de “combinação, frequentemente incoerente, de imagens que aparecem no espírito durante o sono”, e como sinônimos apresenta *rêve* e *mirage*.⁷⁴ Para o verbete *rêve*, define como “fato de deixar fluir livremente a imaginação”, e novamente traz *songe* como sinônimo.⁷⁵

Analisando esta particularidade da língua francesa, podemos observar que, ainda que se tenha os dois verbetes como sinônimos, quando apresentados de forma oposta pelo narrador, é preciso aprofundar-se nos conceitos de ambos, concluindo-se que quem narra traz a ideia de que a miragem—sinônimo de *songe*— é real, mas o sonho, aquele proveniente da imaginação, não o é. Acredita que a realidade é ainda superior ao sonho, à imaginação:

Acho que estou certo: por que lutar para sonhar quando o real, a terra e tudo o que a terra carrega, são assuntos para sonhos? Por que devorar o irreal quando o real é prodígio, caos, conjuração, delírio e embriaguez? Uma maravilha. A terra é o sonho de um Deus (ou mesmo de um nada, vai saber?) e talvez este Deus que sonha é um sonho, e esse sonho é mais bonito que o mais bonito de nossos sonhos. O real é uma miragem. Ver uma miragem é enfim ver o real,

⁷³ Comment expliquer pareille nullité ? Si du moins je rêvais beaucoup quand je suis éveillé, je pourrais dire que je suis saturé et que je n'ai pas besoin de confectionner des rêves dans mes nuits, pas besoin de compléter mes rêves d'éveillé avec des rêves d'endormi. Mais non : je ne rêve pas plus les yeux ouverts que les yeux fermés. En revanche, pour le songe et pour le mirage, je suis un peu là ! Le songe est le réel. Le rêve, non!

⁷⁴ Combinaison, souvent incohérente, d'images qui apparaissent dans l'esprit pendant le sommeil

⁷⁵ Fait de laisser aller librement son imagination.

livrando este real das névoas que obscurecem seus esplendores⁷⁶(1999, p.192).

A miragem então seria o real em sua essência, sem as necessidades e arestas sociais, individuais, sem os parâmetros limitadores. Insiste na ideia quando afirma “O *songe* livra a realidade daquilo que a oculta. Como a miragem e o como os diários de viagem, o sonho diz o que é. O *rêve* diz o que não é” (1999, p.192)⁷⁷, e a realidade seria ainda mais interessante do que a imaginação: “Amo demais o deslumbramento e as admirações para me interessar por outra coisa que não seja o real”(1999, p. 193)⁷⁸. Tudo o que está em nosso entorno já é fruto de uma interpretação, assim o real é miragem, não há esforço nenhum para chegar a ele, que é uma miragem proveniente de nossas criações. A imaginação, o *rêve*, ultrapassaria tudo isso de forma desnecessária.

Insistindo na figura das ilhas, o narrador as vê como inspirações capazes de trazer a reflexão e, assim, possibilitam a criação de miragens que o instigam a ver o que considera realidade. Traz, no decorrer da obra, várias dessas ilhas, como a Ilha de Pingelap, onde a maior parte dos habitantes só enxerga em preto e branco; ou a Ilha de Guam, onde parte da população é acometida de um tipo específico de paralisia, ilhas que não estão apenas nas imagens e miragens do narrador, elas realmente existem e são acometidas por tais especificidades.

O narrador considera essas doenças como viajantes silenciosas, que colonizam uma ilha e que, de repente, decidem ir embora sem muita explicação (LAPOUGE, 1999, p.196). Assim, ele traz uma reflexão sobre a importância da memória na construção de uma identidade. Para ele, uma ilha onde os habitantes fossem acometidos pelo mal de Alzheimer, por exemplo, seria uma população fracassada, formando uma comunidade sem passado e sem futuro, onde até mesmos os crimes seriam esquecidos, o que prejudicaria a concepção da ideia de bem e mal (1999, p.197). Mais especificamente, em suas palavras,

Por tais razões, amo as ilhas, ainda que não as ame ao mesmo tempo. Elas me provocam a pensar, a sair da bolha do pensamento e pensar ultrapassando os limites para além de quando o pensamento falha, a pensar fora do pensamento. Elas sacodem a árvore do conhecimento. Montes de frutas incomuns caem na grama, como de uma ameixeira.

Esta passagem pelas ilhas não é um jogo ou uma futilidade. Ilumina a condição do homem como uma luz rasteira que revela contornos geralmente velados:

⁷⁶ Je trouve que j'ai raison: pourquoi s'escrimer à rêver alors que le réel, la terre et tout ce que porte la terre, sont matières de songes? Pourquoi se gorgier d'irréel quand le réel est un prodige, un chaos, une prestidigitacion, un délire et une ivresse ? Une merveille. La terre est le songe de Dieu (ou bien d'un néant, allez savoir ?) et peut-être ce Dieu qui songe est un songe, et ce songe est plus beau que le plus beau de nos songes. Le réel est un mirage. Voir un mirage, c'est voir enfin le réel, débarasser ce réel des buées qui en offusquent les splendeurs.

⁷⁷ Le songe débarasse la réalité de ce qui la dissimule. Comme le mirage et comme les journaux de voyage, le songe dit ce qui est. Le rêve dit ce qui n'est point.

⁷⁸ J'aime trop les éblouissements et les admirations pour m'intéresser à autre chose qu'au réel.

nossas cidades e nossos modos de semear grãos, nossas estradas, nossos costumes, as posturas de nossos amores, nossos prazeres, nossa memória ou nossa morte, nossas etapas de aprendizagem, nossas agonias, pinturas e nossas canções, tudo o que compõe as nossas paisagens deixa, depois da provação da ilha, de pertencer ao inevitável para cair no acaso. O mundo que frequentamos é apenas uma das hipóteses, uma das versões possíveis do vivo ou do humano, mas do outro lado do espetáculo que nos oferecemos, estendem-se outras estepes e outras savanas, figuras de vida inacabadas ou outras sociedades inacabadas, esperando ou lembrando, tão numerosas, tão deslumbradas quanto as estrelas da noite⁷⁹ (1999, p.198).

Tem-se na obra um capítulo, ou uma parte (já que não se pode considerar que o texto é dividido em capítulos), inteiro sobre as ilhas. Há inúmeras delas citadas no texto: Cuba, as Ilhas Maurício, Galápagos, Maiorca, Havaí. Para cada parte, o narrador traz uma particularidade como uma realidade paralela, que escapa das definições às quais estamos acostumados no continente. Cada uma delas, apresentando uma particularidade, aponta uma realidade diferente, o que encanta o narrador e confirma sua ideia de que a realidade já é tão interessante quanto uma miragem, por isso não há necessidade de sonhar.

Eu vou entre as ilhas. Elas surgem e vão embora. Colocam-se sobre o mar, formam um fino entalhe de névoa ou luz no infinito. Elas tremem, distorcem e brilham. “Uma ilha”, diz Joseph Conrad, banco de névoa azulada, flutua levemente no horizonte. Elas existem, as ilhas, e são a miragem de uma sombra sob as águas. São profecias e memórias juntas. Elas levantaram a âncora, são nômades, flutuam muito suavemente, muito suavemente⁸⁰ (1999, p. 203).

As ilhas então representam ao narrador uma grande inspiração e ao mesmo tempo uma grande epifania, pois é possível, por meio de sua existência, observar a possibilidade de se viver de forma muito diferente daquela em que se está habituado, fugindo do que se tem como

⁷⁹ Pour de telles raisons, j'aime les îles, bien que je ne les aime pas. Elles me provoquent à réfléchir, à sortir du cercle de la pensée et à penser une fois franchies les limites au-delà desquelles la pensée défaille, à penser en dehors de la pensée. Elles secouent l'arbre de la connaissance. Des tas de fruits insolites tombent dans l'herbe, comme d'un prunier. Ce passage pour les îles n'est pas un jeu ou une futilité. Il éclaire la condition de l'homme d'une lumière rasante qui révèle des contours ordinairement voilés : nos villes et nos manières de semer du grain, nos routes, nos coutumes, les postures de nos amours, de nos plaisirs, de notre mémoire ou de notre mort, nos étapes d'apprentissage, nos agonies, nos peintures et nos chansons, tout ce qui compose nos paysages cesse, après l'épreuve de l'île, d'appartenir au de l'inévitable pour tomber dans celui de l'aléatoire. Le monde que nous fréquentons n'est que l'une des hypothèses, une des versions possibles du vivant ou de l'humain, mais, de l'autre côté du spectacle que nous nous offrons à nous-mêmes, s'étendent d'autres steppes et d'autres savanes, des figures de vie ou de société inachevées, en attente ou en souvenir, et aussi nombreuses, aussi éblouies que les étoiles de la nuit.

⁸⁰ Je vais parmi les îles. Elles surgissent et elles s'en vont. Elles sont posées sur la mer. Elles forment une mince entaille de brume ou de clarté, dans l'infini. Elles frissonnent, elles se déforment et elles resplendent. « Une île », dit Joseph Conrad, banc de brume bleutée, flotte, légère, sur l'horizon. Elles existent, les îles, et elles sont le mirage d'une ombre sur les eaux. Elles sont prophéties et mémoires ensemble. Elles ont levé l'ancre, elles sont des nomades, elles dérivent très doucement, très doucement.

verdade absoluta. Elas permitem a expansão da noção de complexidade e confirmam a existência de realidades controversas e até mesmo improváveis, atestando a grandeza da miragem.

Munido de tantas situações diferentes, o narrador tem em si uma vasta gama de possibilidades de criação e um leque de imagens. Essas imagens estão em sua memória e em seu pensamento de tal forma que exalta mais uma vez a figura dos cegos. Estes sim, uma vez que não enxerguem com a visão ocular, teriam a vista da realidade. Criando miragens, ele, o narrador, apesar de não ser cego, poderia utilizar a mesma estratégia que usam os que não veem para ver paisagens e objetos que os que enxergam não podem observar a olhos nus.

O conflito entre o que vive e o que vê, e o que se gostaria de viver e ver, aliado à ideia de que a miragem é a realidade, essa necessidade de fechar os olhos e entrar em sua própria mente para poder realmente viver e enxergar o que se deseja, acompanha o autor em todo o texto, até que se chegue em um momento de contestação de sua identidade, em um conflito de pertencimentos:

Para servir de consolo, disse a mim mesmo que, afinal de contas, eu não era mais adequado à minha identidade de francês do que à identidade de indiano. Quando cheguei a Digne, no primeiro dia, era como todos os bebês, distraído, absurdo e narcisista, e era decididamente estranho aos Baixos-Alpes, à sua cultura, ao seu cheiro a terra preta xistosa, às suas Amonitas e as suas perdizes cinzentas, à sua história, ao dia de monsenhor Meyreux que Victor Hugo introduziu em Os Miseráveis com os seus talheres de prata, e ainda a este rio Bléone que atravessei mil vezes, depois disso, para ir ao liceu Gassendi, e que amei e que amo, como se eu mesmo tivesse traçado os belos meandros, e se fosse obrigado a perder Digne, os rudes outonos do Pic de Couars, os divertimentos das nuvens entre o Cousson e o Caramantran, rasgariam uma libra de carne de mim, mas não tive escolha, e depois de alguns anos na casa da canela de Goa, eu ainda me lembraria do Bleone?⁸¹ (1999,p.211).

Sua identidade é questionada principalmente quanto a sua origem. Por vezes, o autor indaga a ideia de que a identidade esteja ligada ao lugar onde nasceu, ou à língua que fala. Procurando por identidade e por pertencimento, ele busca as vivências e as suas miragens, ele

⁸¹ Pour me fournir en consolations, je me suis dit qu'après tout, je n'étais pas mieux adapté à mon identité de Français qu'à une identité d'Indien. Quand je suis arrivé à Digne, le premier jour, j'étais comme tous les bébés, distrait, saugrenu et narcissique, et j'étais résolument étranger aux Basses-Alpes, à leur culture, à leur odeurs de terre noire, schisteuse, à leurs amonites et à leurs perdreaux gris, à leur histoire, à ce monseigneur Meyreux que Victor Hugo a introduit dans Les Misérables avec ses couverts d'argent, et même à cette rivière de la Bléone que j'ai traversée mille fois, par la suite, pour aller au lycée Gassendi, et que j'ai aimée et que j'aime, comme si j'en avais dessiné moi-même les beaux méandres, et si l'on m'obligeait à perdre Digne, les automnes bourrus du pic de Couars, les amusements des nuages entre le Cousson et Caramantran, on m'arracherait une livre de chair, mais je n'avais pas le choix, et après quelques années dans la maison cannelle de Goa, est-ce que je me rappellerais même la Bleone?

precisa delas, busca despedir-se de si mesmo, ou de quem ele deveria ser, para encontrar e criar suas novas realidades: “O trem parte, ao longo da plataforma, tão manso e vai às escondidas para nos dar tempo de nos acostumarmos à morte, e sou eu mesmo que acompanho até a estação, e é de mim mesmo que acredito me despedir”⁸² (1999, p.225).

A partir daí, inicia uma reflexão sobre o acúmulo de memórias e os enredos que constrói com elas. Além disso, observa o papel que a memória dos outros têm na construção de suas lembranças, afinal, se uma memória está perdida em seus pensamentos, ela ainda pode ser encontrada no pensamento do outro, o que é ainda mais interessante: ela chegará até ele, novamente, mas com outra roupagem, outra leitura, talvez até mesmo outra memória.

E, ao contrário, fico encantado se um trapo da vida alheia, desencorajado pelas distrações de seu dono, pede-me asilo e que lhe arrume um pequeno acampamento em minha memória, que lhe reserve um quarto ou um alpendre, um telheiro, um canto, qualquer coisa para ele em vez de ficar do lado de fora. É verdade que o "eu" não sai dessas migrações e desses mal-entendidos crescidos ou solidificados, mas é justamente isso que me agrada no último ponto, que o “eu” se faça tocar um pouco os sinos, ele que é sempre tão ciumento de sua importância, tão cheio de arrogância e de tanta bravata! Se praticássemos essa arte de confundir memórias com perseverança, conseguiríamos misturar tanto as vidas uns dos outros que no final todas essas vidas formariam apenas uma grande bola de fios entrelaçados, e quando mexo uma perna, é outro que se move, e já não sei onde estou nem quem sou, porque os olhos que fecho são olhos alheios, e dou abrigo às ideias, às paixões ou às dores alheias, sim, um magma, uma derrota, e tudo isso faz amores inéditos em que todos os vencidos que somos, todos os vencedores que somos, se encontram, você e você, e ele, e eles, e eu, e formamos uma meada na qual um gato não a reconheceria jovem, e não me pediriam que adotasse o passado de outro, de outro, nem que confiasse a um amigo ou a um inimigo uma das horas que semeei, para que ela se alojasse em algum lugar, mesmo de forma pobre, numa Belém, ao invés de ficar na rua, com esse vento negro que sopra, o tempo todo, por toda parte. Quem ficaria bem apanhado sou eu, esse bicho imundo, e ficaríamos muito felizes com isso⁸³(1999, p.227).

⁸² Le train se met en marche, le long du quai, si doucement, et il roule en tapinois pour nous laisser le temps de nous habituer à la mort, et c'est moi-même que j'accompagne à la gare, et c'est à moi-même que je crois que je dis adieu.

⁸³ Et, à rebours, je suis ravi si un haillon de la vie d'un autre, découragé par les distractions de son propriétaire, me demande asile et de lui ménager un petit bivouac dans ma mémoire, de lui réserver une chambre ou un appentis, un hangar, un coin, n'importe quoi plutôt que de rester dehors. Il est vrai que le « moi » ne sort pas grandi ou solidifié de ces migrations et de ces quiproquos mais, justement, c'est ce qui me plaît au dernier point, cela, que le « moi » se fasse un peu sonner les cloches, lui qui est toujours si jaloux de son importance, si bouffi de morgue et si bravache! Si l'on pratiquait avec persévérance cet art de la confusion des souvenirs, on arriverait à mélanger tellement les vies des uns et des autres qu'à la fin toutes ces vies ne formeraient plus qu'un seul grand peloton de ficelles entrelacées, et quand je bouge une jambe, c'est celle d'un autre qui remue, et je ne sais plus où je suis et qui je suis, car les yeux que je ferme sont les yeux d'un autre, et je donne abri aux idées, aux passions ou aux douleurs d'un autre, oui, un magma, une déroute, et tout cela fait des amours inouïes dans lesquelles se sont donné rendez-vous tous les vaincus que nous sommes, tous les vainqueurs que nous sommes, vous et toi, et lui, et eux, et moi, et nous formerions un écheveau dans lequel une chatte ne reconnaîtrait pas ses petits, et je ne me ferais pas prier pour adopter le passé d'un autre, d'une autre, ni pour confier à un ami ou à un ennemi une des heures que j'ai semées, de manière qu'elle soit logée quelque part, même pauvrement, dans un Bethléem, au lieu de demeurer à

As memórias, as realidades e as miragens seriam então fruto de um conjunto de convivências e contextos. As imagens de um sujeito passam a outro, por vezes criando crenças coletivas, mas também a miragem, mesmo aquela individual, recebe influência e também influencia a existência do outro, de maneira que não existe um mundo exclusivamente particular, mas ainda assim cada indivíduo cria a sua própria realidade:

Um dia, meu amigo Olivier-Germain Thomas me contou uma história taoísta: dois sábios estão à beira de um lago. Um dos sábios disse: “Este peixe é feliz em sua água!”. Disse o outro: “Como você sabe se ele está feliz uma vez que você não é um peixe?”. E o primeiro disse: “Como você sabe que eu não sou um peixe, já que você não é eu?”⁸⁴ (1999, p.251)

A miragem é, para o narrador de *Besoin de Mirages*, a própria realidade particular e individual do ser, criada a partir de um contexto, de uma experiência e também das imagens que chegam até esse sujeito por meio da cultura, da sociedade, das crenças. Assim, ainda que individual a particular, ela é fruto do conjunto contextual no qual se está inserido, e vice-versa, por isso se faz tão necessária.

la rue, avec ce vent noir qui souffle, tout le temps, partout. Celui qui serait bien attrapé, c'est le moi, cette sale bête, et nous en serions bien contents.

⁸⁴ Un jour, mon ami Olivier-Germain Thomas m'a raconté une histoire taoïste : deux sages sont au bord d'une mare. Un des sages dit : « Ce poisson est heureux dans son eau ! ». « Mais, lui dit l'autre, comment sais-tu qu'il est heureux puisque tu n'es pas un poisson ? » Et le premier dit : « Comment sais-tu que je ne suis pas un poisson, puisque tu n'es pas moi ? »

5 CONCLUSÃO

A Literatura Comparada é uma disciplina que não apenas traz a comparação entre autores, obras ou escolas literárias, como era concebida até meados do século XX, mas atua no estudo comparativo entre as mais diferentes artes e ciências, além de se debruçar sobre questões que implicam em todo tipo de relações como os deslocamentos, os trânsitos, as identidades, as linguagens, etc. A Literatura de Viagem, uma das possibilidades da Comparada, é uma das abas que dialoga com a Geografia, a Sociologia, a Filosofia e até com a Psicologia e, portanto, recebe uma leitura privilegiada quando abordada pelo viés da Literatura Comparada em sua moderna acepção.

Ainda que inicialmente a literatura de viagem tenha sido resumida a relatos de viagem principalmente na época dos exploradores do Novo Mundo, com descrições pontuais sobre as novas terras “descobertas”, atualmente ela é estudada como objeto complexo, uma vez que as viagens não precisam mais ser unicamente aquelas relatadas, descritivas, as de deslocamento físico; a literatura de viagem também pode adentrar ao campo da memória, da reflexão, a viagem literária, por isso, até os dias atuais, a Literatura de Viagem não se define necessariamente, não se limita, ainda que deva respeitar aspectos formais para ser considerada literatura. Assim, é possível afirmar que a literatura de viagem tem aspecto interdisciplinar.

Interdisciplinar também pode ser considerado o autor francês Gilles Lapouge, que transitou entre a literatura, o jornalismo e a geografia. Nascido em Digne-les-Bains, na França, Lapouge foi correspondente do jornal *Estado de São Paulo*, no Brasil, mas também foi autores de diversas obras literárias, como *Besoin de Mirages*, obra que foi objeto desta pesquisa.

Pelas reflexões trazidas pelo escritor-viajante, que foi Lapouge, pode-se verificar que a partir de suas experiências como viajante, o narrador formula e constrói imagens e insere, a partir delas, reflexões globais e pontuais, chegando até suas miragens numa mistura de imagem e memória, por vezes, afetiva. Passando por muitos lugares diferentes e, por vezes, inusitados e quase desconhecidos, como a cidade brasileira de Machadinho do Oeste, no Maranhão, ou Goa, na Índia, indianas, verifica-se que o narrador emprega suas impressões de maneira particular.

Assim, a viagem na obra *Besoin de Mirages* é inicialmente constituída como relatos e vivências, recortes de visitas por vezes breves, por vezes mais longas, mas nunca superficiais. Pelo aprofundamento, o narrador chega à construção de outras viagens, não mais aquelas limitadas à vivência e experiência real, física, chegando àquela viagem da memória, do desejo,

do literário.

Segundo Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri Pageaux, na obra *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (1998), “[...] a viagem é um elemento profundamente revelador dos problemas do ser em si. Mas, antes de mais, a viagem é uma experiência do estrangeiro, vivido ou imaginado, ou ainda simultaneamente as duas coisas” (1998, p.33). Assim, a viagem ultrapassa a fronteira das cidades, dos estados, dos países e dos continentes, ela pode se realizar dentro e para dentro de si.

Observando-se as definições do termo, verifica-se que a ideia de deslocamento ainda predomina, mas também nela está inserida a ideia de experiência. Então, na literatura, podemos entender que a viagem ultrapassa aquilo que deve ser necessariamente realizado e chega à ideia da escrita, da narração. Para o narrador de *Besoin de Mirages* contar a viagem é o mais importante, não necessariamente realizá-la, o que pode dizer muito mais sobre si mesmo do que sobre os lugares que supostamente visitou. A narração é a grande viagem e, para ele, não há diferença considerável entre a viagem real e a imaginária.

A percepção de mundo e o contexto em que está inserido permite ao escritor-viajante se expressar de maneiras diferentes, uma vez que essa percepção está atrelada a si mesmo. Admitindo-se que o sujeito está inserido em uma cultura, em uma sociedade, pode-se pensar nas viagens, interiores ou não, como uma fonte para a criação de imagens que tendem a ser exteriorizadas e recebidas como estereótipos.

Como objeto de análise da literatura, a criação de imagens, partindo da experiência de um escritor-viajante e a tendência da formação de estereótipos pode vir a questionar ideia centralizada de culturas, o que também é estudado pela Imagologia, área que traz à pesquisa as imagens criadas e veiculadas pela literatura, geralmente no que diz respeito a países, povos e lugares. Esses estudos podem chegar à conclusão, por vezes, que as imagens transmitidas são provenientes de pré-conceitos e preconceitos, e perigosamente podem perpetuar ideias equivocadas.

Apesar do risco que corre o escritor-viajante de expandir estereótipos, Lapouge considera que ele seja um explorador do papel, uma vez que ele pode, ali, criar as realidades que deseja, usando os detalhes que lhe convém, criando os cenários, os personagens e os costumes com as cores que considera ideais, o que lhe permite reformular lugares, ainda que estes já tenham sido visitados anteriormente.

Já que constrói os lugares e cenários da forma que lhe convém, o narrador de *Besoin de Mirages* considera o escritor um mentiroso, mas não aquele carregado de malícias e más intenções, mas aquele que conta o que não viu, que expressa o que imaginou, o que não

necessariamente está conectado com o real. A viagem e as imagens criadas a partir dela são um método de realizar uma reflexão interna e cria um mundo, sendo um pouco dono dele.

A literatura, então, no papel de ajudar na exteriorização dessas imagens, também está ligada às questões socioculturais, já que ao observar como algo foi contado, como uma imagem foi transmitida, é possível chegar a conclusões sobre os tipos de pensamentos e comportamentos de uma época, de uma região e de uma sociedade.

Pageaux defende a ideia de imagem literária como um elemento cultural que remete a uma sociedade, representando uma realidade contada a partir de outra realidade, ou seja, é importante lembrar que se deve buscar de onde vem aquele que forma e transmite a imagem. O narrador exterioriza diversas imagens durante o texto de *Besoin de Mirages* que podem lidas e analisadas a partir do contexto em que estava inserido, como quando descreve o que seria um ‘caboclo’, ou quando generaliza o povo brasileiro como ‘sutil’ ou ainda quando narra a morte da cidade de São Luís, no Maranhão.

Ao exteriorizar-se uma imagem formulada, cria-se uma ideia que pode vir a ser coletiva. No entanto, há também a ideia de imagem individual, particular, aquela criada no íntimo e relacionada à realidade interior de cada um, a miragem. Proveniente do termo “mirar”, relacionado à ideia de olhar e refletir, a miragem teria um viés muito mais narrativo do que a imagem.

Para a criação de miragens, segundo o narrador de *Besoin de Mirages*, é preciso preparo e treino, o que possibilitaria ao indivíduo chegar a seu universo particular. Este universo permitiria a ele a criação de novas realidades, até mesmo como fuga da realidade onde está inserido, mas que resiste. Essas miragens só passariam a existir à medida em que fossem contadas, até que se conclua que a miragem está conectada à realidade pessoal, que são tantas quanto forem os narradores —e o real é posto em questão.

Assim, verifica-se que a imagem está contida na miragem. Ela, miragem, é capaz de se desenvolver a ponto que seja sinônimo de reflexão literária, é nela que a narrativa pode ocorrer. Enquanto a imagem pode ser considerar o início, sendo coletiva ou individual, é na miragem que a narração se desenrola. É nela, por meio das lembranças, experiências, imagens, pensamentos e fugas que a literatura se desenvolve.

Considerando que a miragem pode ser, então, a própria realidade, mas uma realidade fabulada, narrada, criada a partir de imagens alimentadas por viagens, o narrador lapougeano apresenta ao leitor sua coleção, enfatizando o quão interessantes e belas podem ser essas miragens, repletas de sensações, cores e cheiros, e como são necessárias para que se possa de fato viver as realidades, de forma que a existência seja menos exaustiva e monótona.

6 REFERÊNCIAS

- _____. Diálogos interculturais. S. Paulo: Hucitec, 2005
- ALMEIDA, Marinei; FERNANDES, Vanessa P. Literatura de viagens: uma transfiguração da experiência de viagem pela linguagem entre os espaços que se desencadeiam na mente do viajante. *In* Congresso Internacional 2018 ABRALIC
- ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*". Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019..
- ANTOINE, Philippe. "Une littérature légèrement fictive". *Viatica*, n.07, 2020. Disponível em <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1287> Acesso em 20 de setembro de 2021.
- ATZENHOFFER, Régine. **Voyage d'agrément et voyage existentiel dans les romans sentimentaux de H. Courths-Mahler**. *In* O imaginário das viagens. Universidade do Minho. Braga: Edições Humus, 2013
- BORDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. São Paulo: Edusp, 2008.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada.S. Paulo : Ática, 2006
- COGEZ, G. Les écrivains voyageurs au XXe siècle. Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). **Condicionantes culturais da Literatura de Viagens**. Coimbra: Edições Almedina, 2002.
- EDITORIAL DE MICHEL LE BRIS. Étonnants Voyageurs. Disponível em « <https://www.etonnants-voyageurs.com/Editorial-de-Michel-Le-Bris.html> ». Acesso em 01 de julho de 2022.
- LE BRIS, Michel. "Éditorial". Festival Étonnants Voyageurs (website). Disponível em...
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII. Rio de Janeiro: José Olímpios, 2012
- IMAGEM. *In*: AULETE, Digital. Disponível em: <https://aulete.com.br/>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.
- IMAGEM. *In*: HOUAISS, Grande Dicionário Online. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.
- IMAGEM. *In*: MICHAELIS, Digital. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.
- JOURNAL, Le petit. *Littérature : Gilles Lapouge, l' « amoureux du Brésil »*.2015. Disponível em <https://lepetitjournal.com/sao-paulo/actualites/litterature-gilles-lapouge-lamoureux-du-bresil-41537>. Acesso 30 mai. 2020.
- LACOSTE, Jean. Gilles Lapouge, géographe. *In* En attendant nadeau (27/01/2016) Disponível em <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/01/27/gilles-lapouge-geographe/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2022.
- LAPOUGE Gilles. **Étonnants Voyageurs**, Saint Malo, 2022. Disponível em <https://www.etonnants-voyageurs.com/LAPOUGE-Gilles.html>. Acesso em 10 de junho de 2022.
- LAPOUGE, Gilles. *Besoin de Mirages*. Seuil. Paris : 1999.
- LAPOUGE, Gilles. *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil*. Tradução de Maria Idalina Ferreira Lopes. Amarilys. Tamboré: 2014
- LAPOUGE, Gilles. *L'encre du voyageur*. Albin Michel. Paris : 2007.

- LENCASTRE, José Alberto; CHAVES, José Henrique. **A imagem como linguagem**. In Revista Galego-Portuguesa de Psicologia e Educação. Universidade de A Coruña. 2007. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/26093>. Acesso em 10 de agosto de 2022.
- LEVY, Bertrand. Géographie et littérature : une synthèse historique. In: Le Globe. Revue genevoise de géographie, tome 146, 2006. Géographie et littérature. pp. 25-52.
- LINO, Catarina B. A viagem real e imaginária no ensino de Português. Dissertação (Mestrado em Ensino de Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 27. 2019. Disponível em https://run.unl.pt/bitstream/10362/94878/1/CatarinaLino_RelatorioPES_Viagem_real_e_imaginaria_no_ensino_do_portugues_vf.pdf. Acesso em 20 de abril de 2022.
- MACHADO, A. Manuel ; PAGEAUX, D. Henri. Da literatura comparada à teoria da literatura. Lisboa: Edições 70, 1987.
- MELLO, M. E. Chaves de. O relato de viagem- narradores, entre memória, o fictício e o imaginário. Niterói, n. 28, p. 141-152, 1. sem. 2010.
- SALOMÃO E A RAINHA DE SABÁ, A HISTÓRIA POR TRÁS DA LENDA. National Geographic. Disponível em <https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/3277-salomao-e-a-rainha-de-saba-a-historia-por-tras-da-lenda>. Acesso em 10 de março de 2023.
- RÊVE. In LAROUSSE. Dictionnaire Online. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Acesso em 20 de abril de 2022.
- RIBEIRO, Marcel L. M. O Gênero narrativa de viagem na literatura ocidental. In: XII Enecult, 2017, Salvador, Bahia. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult/category/xiii-enecult/>
- RIBEIRO, Roberto Carlos. Literatura de viagem e historiografia literária brasileira. In: **Revista Letras & Letras**, Uberlândia 23 (1) p.145-159, jan./jun. 2007, p. 145. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25280>. Acesso em: 04 de jan. 2022
- RIVAS, Pierre. Encontro entre Literaturas. S. Paulo: Hucitec, 1995
- SAID, Edward W. “Reflexões sobre o exílio”. In: Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARAT, Magda Carmelita. Literatura de viagem: olhares sobre o Brasil nos registros dos viajantes estrangeiros. Patrimônio e Cultura, Assis, v.7, n.2, p.33-54, dez., 2011. Disponível em [file:///C:/Users/Michela/Downloads/Dialnet-LiteraturaDeViagem-5703192%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Michela/Downloads/Dialnet-LiteraturaDeViagem-5703192%20(1).pdf). Acesso em 30 de julho de 2022
- SCHEMES, Elisa Freitas. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. In XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015.
- SÊNECAL, Didier. *Gilles Lapouge, un égaré heureux de l'être*. **L'express**, 01, junho 1999. Actualités. Disponível em https://www.lexpress.fr/culture/livre/gilles-lapouge-un-egare-heureux-de-l-etre_803309.html. Acesso em 07 de novembro de 2021.
- SILVA, Valéria C. P. A geografia serve, antes de tudo o mais, para fazer a viagem: real e imaginária. In: Geografia, Literatura e Arte, v.2, n2, p.146-172, jul./dez.2020, Goiás.
- SILVA, Valéria C. P. da. A geografia serve, antes de tudo o mais, para fazer a viagem: real e imaginária. In Geografia, Literatura e Arte, v.2, n.2, p.146-172, jul/dez 2020. Disponível em www.revistas.usp.br. Acesso em 08 de janeiro de 2022.
- SONGE. In LAROUSSE. Dictionnaire Online. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Acesso em 20 de abril de 2022.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. Do cá e do lá: Introdução à Imagologia. S. Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004
- TINGUELY, Frédéric. **Forme et signification dans la littérature de voyage**. In Le Globe Revue genevoise de géographie. 146, pp.53-54, 2006. Disponível em https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2006_num_146_1_1514. Acesso em 10 de outubro de 2021.

- TINGUELY, Frédéric. La relation littéraire. Viatica, 2020. Disponível em <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1314> Acesso em 17 de setembro de 2021
- TODOROV, Tzevetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DFL, 2009.
- VELHO, OG. Os primórdios. In: **Frente de expansão e estrutura agrária: estudo do processo de penetração numa área da Transamazônia** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009, pp. 11-16. ISBN: 978-85-9966-291-5. Disponível em SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 10 de março de 2023.
- VIAGEM. In: **Aulete**, Digital. Disponível em: <https://aulete.com.br/>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.
- VIAGEM. In: **Houaiss**, Grande Dicionário Online. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.
- VIAGEM. In: MICHAELIS, Digital. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.
- VOYAGE. In: **Larousse**, Dictionnaire Online. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.
- WEBER, Anne- Gaëlle. Le récit de Voyage et la fabrique du littéraire. Viatica, 2020. Disponível em <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=1253>. Acesso em 17 de setembro de 2021.
- ZANETTE, Edgard Vinícius. O ceticismo pirrônico e a classificação das filosofias possíveis. **Theoria- Revista Eletrônica de Filosofia**, Pouso Alegre, edição 05, p.142-150, maio, 2010. Acesso em 20 de março de 2023. Disponível em