

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

ZÍPORA DIAS VIEIRA

***VIAJANDO COM CHARLEY*, DE JOHN STEINBECK: CARACTERÍSTICAS DO
CONTRATO COM O LEITOR NO RELATO DE VIAGEM CONTEMPORÂNEO**

CURITIBA

2020

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

ZÍPORA DIAS VIEIRA

***VIAJANDO COM CHARLEY*, DE JOHN STEINBECK: CARACTERÍSTICAS DO
CONTRATO COM O LEITOR NO RELATO DE VIAGEM CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin

CURITIBA

2020

TERMO DE APROVAÇÃO

ZÍPORA DIAS VIEIRA

VIAJANDO COM CHARLEY, DE JOHN STEINBECK: CARACTERÍSTICAS DO CONTRATO COM O LEITOR NO RELATO DE VIAGEM CONTEMPORÂNEO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (Orientadora – UNIANDRADE)

Profa. Dra. Aline de Melo Sanfelici (UTFPR)

Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Curitiba, 13 de agosto de 2020

Dedico esta dissertação a meus pais, Humberto e Maria Neta,
que me ensinaram sobre a alegre jornada terrena.
Dedico também a Damares, Madaí, Israel e Larisse,
meus irmãos, companheiros de viagem.

AGRADECIMENTOS

A Deus. Nele vivemos, nos movemos e existimos.

À orientadora Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin, pelo incentivo e pela cuidadosa orientação.

Ao Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva, cujos ensinamentos na disciplina Escrita de Si forneceram os alicerces para esta pesquisa.

Muito Obrigada.

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	01
1 STEINBECK EM CINCO INTENSAS DÉCADAS	06
1.1 STEINBECK: VIDA, CONTEXTO E OBRA	10
1.2 STEINBECK E AS GRANDES QUESTÕES DA DÉCADA DE 50	21
1.3 <i>VIAJANDO COM CHARLEY</i> : UM OLHAR PARA A AMÉRICA	29
2. ESCRITA DE SI: PERCURSO, PERSPECTIVAS E LEITURA	33
2.1 O LEITOR E O PACTO AUTOBIOGRÁFICO: UMA LIBERDADE NORTEADA	44
2.2 AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICÇÃO: PACTOS DISTINTOS	50
3 NARRATIVAS DE VIAGEM: RELATOS DE MUNDOS	58
3.1 A LITERATURA DE VIAGEM: UM BREVE PANORAMA	58
3.1.1 A literatura de viagem tradicional: o fascínio pelo novo mundo	60
3.1.2 A nova literatura de viagens: um olhar diferente para um novo mundo	62
3.2 O RELATO DE VIAGEM: JORNADA E VIDA ENTRELAÇADAS	64
3.3 HIBRIDIZAÇÃO DA ESCRITA NO RELATO DE VIAGEM	68
3.3.1 Ensaio no relato de viagem	71
3.3.2 Autobiografia no relato de viagem	73
3.4 UM MODELO DE CONTRATO DO RELATO DE VIAGEM TRADICIONAL	76
4. <i>VIAJANDO COM CHARLEY</i>: UMA JORNADA DE RE-CONHECIMENTO	82
4.1 O CONTRATO ESTABELECIDO EM <i>VIAJANDO COM CHARLEY</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	111

RESUMO

Pertencente ao campo da escrita de si, o relato de viagem sofreu transformações ao longo dos séculos, mudanças que resultaram no que conhecemos hoje como relato de viagem contemporâneo. Esse gênero, sendo autobiográfico, exige um contrato de leitura pautado na identidade entre autor, narrador e protagonista. Apesar de aparente intransigência, tal contrato traz em seu bojo o pacto referencial, que se propõe a pontuar informações verificáveis, bem como a delimitação do real visado. Encontramos diferentes formas de estabelecer esse contrato nos relatos de viagem. John Steinbeck, em *Viajando com Charley* (1962), desenvolve um contrato mais ambíguo, que evidencia um relato de alto viés literário. Reconhecer essas especificidades, objetivo de nosso trabalho, é de fundamental importância para entendermos as demarcações do gênero em questão. Tendo residência fixa no campo da não ficção, em *Viajando com Charley*, o narrador estabelece em seu contrato a possibilidade de recorrer ao campo da ficção em momentos nos quais a ficção se faz necessária, de acordo com o critério do escritor. Não ocorre, entretanto, a mistura dos pactos (romanesco e autobiográfico), o que se estabelece é um “campo de transição”, para o qual a narrativa poderia eventualmente se movimentar, conforme as necessidades de escrita. Acentua-se assim a responsabilidade do leitor em entender certas cláusulas do contrato que, ainda que se apresentem muitas vezes de maneira dissimulada, estão presentes no texto.

Palavras-chave: Escrita de si. Relato de viagem. Steinbeck.

ABSTRACT

Belonging to the field of the writings of the self, the reports of traveling had undergone some transformations during the centuries, in a genre that became known today as contemporary travel reports. This autobiographical genre demands a reading contract based on the identity between author, narrator and the protagonist. Despite of its apparent intransigence, this contract has in its center a referential pact that gives verifiable information as well as the limits of desired real. We found different manners of acceptance of this contract in the reports of traveling. John Steinbeck, in *Travels with Charley*, develops a more ambiguous contract that dawns on a high literary spin report. To recognize these particularities, the aim of this research is of essential importance to understand the demarcations of the genre. Having a fixed residence on the field of non-fiction, in *Travels with Charley*, the narrator establishes in his contract the possibility to apply fiction when it is necessary according to his criteria. But the combination “romanesc and autobiography” does not occurs; what occurs is a “field of transition” for the narrative to follow eventually according to writing’s necessities. We highlight, therefore, the responsibility of the reader in understanding some clauses of the contract that are presented in the text, even though they are presented in a disguised way.

Keywords: Writings of the self. Reports of traveling. Steinbeck.

INTRODUÇÃO

No sentido mais restrito, conforme a definição de Pinheiro (2009, p. 259), viagem é um “percurso numa sucessão de tempos e lugares, estabelecendo relações entre pessoas e naturezas”. É natural ao ser humano essa necessidade de conhecer o lugar do outro. De diferentes formas, a literatura atende a necessidade humana de estabelecer relações com pessoas e naturezas distintas.

Há muito tempo, jornadas e peregrinações, reais ou imaginárias, satisfazem o desejo de leitores diversos pelo “lugar novo”, a viagem na literatura sempre foi afinal temática recorrente. Odisseu emprega uma viagem para voltar para casa; o personagem Dante faz uma viagem espiritual por três reinos distintos; Cristão, de Bunyan, viaja em busca da Cidade Celestial. Quixote, de Cervantes, também se envolve em três incursões, buscando aventuras que não poderia encontrar em seu próprio lar.

O que se percebe é que a literatura, de diferentes formas, capta a necessidade humana, talvez tão forte como a de criar raízes, a de estar em outro lugar. Essas aventuras literárias povoam o imaginário dos leitores, que, em sua maioria, só podem encontrar o “outro lugar” por meio da literatura.

No intuito de satisfazer o leitor em seu anseio pelo lugar diferente, a literatura de viagem pode ser considerada um instrumento eficiente. Desde o século XV até a contemporaneidade, esse tipo de literatura, de natureza híbrida, é bastante popular. Nela, exploradores, aventureiros e turistas buscam relatar as novidades de um mundo imenso ou mesmo de regiões não tão longínquas (mas igualmente interessantes), experimentadas por viajantes que resolvem compartilhar com seus leitores o que viram, ouviram e vivenciaram.

Neste âmbito, um gênero se destaca como maneira mais comum de narrar uma jornada: o relato de viagem. Gênero no qual o narrador, distanciado temporalmente dos fatos narrados, conta as experiências vivenciadas em sua jornada. Nesse tipo de narrativa, é comum o leitor encontrar descrições das terras pelas quais o viajante passou bem como reflexões suscitadas pelos fatos vividos durante a viagem.

Tanto o relato de viagem quanto os demais gêneros ligados à literatura de viagem pertencem à modalidade da escrita de si, portanto, elas também são assunto nos debates relacionados a esse tipo de escrita. Sendo assim, questões ligadas à fidedignidade da obra, ao espaço para a ficcionalização, à objetividade e subjetividade presentes no gênero precisam de uma discussão mais aprofundada, afinal, as características híbridas da narrativa de viagem, sua temática variada e suas mudanças ao longo dos séculos lançam cada vez mais questionamentos.

Alguns deles forneceram direcionamento para este trabalho, a saber, de que maneira se constrói o pacto de leitura nas narrativas de viagens? Há diferença entre o modelo de contrato estabelecido no relato tradicional de viagem e o modelo de contrato estabelecido no relato de viagem contemporâneo? E, finalmente, como se estrutura o pacto de leitura em *Viajando com Charley*, de John Steinbeck? Essa última questão possui destaque especial na obra, já que sua resposta também poderá fornecer indicativos sobre como se estabelece o pacto de leitura em relatos de viagem contemporâneos.

Dessa maneira, este trabalho tem como objetivo verificar de que maneira o pacto de leitura se apresenta nos relatos de viagem e examinar a diferença entre modelos de contratos presentes no relato de viagem tradicional e no contemporâneo.

Sobretudo, o intento da pesquisa será o de identificar o pacto de leitura presente em *Viajando com Charley*.

Observa-se, de maneira preliminar, um pacto de leitura diferenciado em *Viajando com Charley*. É possível que o contrato presente na obra seja marcado pela ambiguidade, o que exigiria do leitor uma postura diferenciada daquela que ele teria lendo qualquer outro gênero. Ademais, reforça-se a possibilidade dessas marcas do contrato presentes na obra representarem uma tendência na construção de narrativas de viagem contemporâneas.

A escolha da narrativa se deve à importância do autor para a literatura contemporânea e à relevância do relato, como representativo do gênero na atualidade. Além disso, a opção por *Viajando com Charley* levou em conta a polêmica em que a obra se insere: a acusação de que seria mera ficção, traindo o acordo da verdade comumente estabelecido nesse tipo de gênero.

A fim de que se esquadrinhe a obra supracitada, tendo em vista cumprir o objetivo principal, é necessário, em primeiro lugar, situar *Viajando com Charley* em seu respectivo contexto histórico e biográfico. Para realizar essa tarefa, recorrer-se-á a alguns textos importantes, sobretudo à biografia de Steinbeck realizada por Parini, principal biógrafo do escritor. A obra *A América e os Americanos*, coletânea de ensaios de Steinbeck, também será utilizada para esclarecer certos aspectos da cultura americana na primeira metade do século XX.

Em seguida, é imprescindível revisar os conceitos de escrita de si e de pactos de leitura. Para interpretar corretamente os contratos de leitura presentes nos relatos de viagem é necessário antes compreender as ideias relacionadas à escrita de si. Para isso, textos de Michel Foucault, de Umberto Eco, de Vincent Jouve e de Philippe Lejeune serão analisadas. O primeiro autor citado, em suas considerações sobre

escrita de si, contribuirá para que a pesquisa seja embasada em sólidos fundamentos. Eco e Jouve poderão esclarecer conceitos ligados ao papel do leitor na leitura e ao próprio ato da leitura. O último autor citado, Lejeune, é de importância fundamental para este trabalho, seus escritos sobre escrita de si e sua ideia do Pacto Autobiográfico serão fundamentais para análise do nosso objeto. Além desses pensadores, serão inseridos outros pesquisadores relevantes, que poderão contribuir para o esclarecimento do desenvolvimento histórico da escrita de si, para o entendimento de suas características balizadoras e para a compreensão da relação estabelecida na leitura dessa modalidade da escrita.

O próximo passo é investigar a própria literatura de viagem, dando destaque ao gênero relato de viagem. Para cumprir esse intento, conceituações de Cristóvão, referência no estudo do gênero, serão utilizadas. Em primeiro, se fará uma breve análise do percurso histórico da literatura de viagem. Em seguida, é necessário explorar o gênero “relato de viagem”, uma categorização mais específica, de configuração delimitada.

Ademais, para entender o hibridismo presente na narrativa de viagem, conceitos desenvolvidos por Genette sobre narração, descrição e discurso serão avaliados. Logo após, é importante identificar marcas do pacto de leitura presentes na narrativa de viagem tradicional. Para essa tarefa, *O livro das maravilhas*, de Marco Polo, será utilizada como instrumento importante na intenção de demonstrar certas características presentes nos contratos do gênero. É necessário ressaltar que a obra será usada na intenção de apenas reconhecer marcas de um contrato que, inseridas em comparações pontuais, serão de grande auxílio na tarefa de identificar o contrato presente em *Viajando com Charley*, nosso objeto de estudo.

Todas essas etapas fornecerão o material necessário para encontrar e analisar as marcas que evidenciam o pacto de leitura em *Viajando com Charley*, de Steinbeck. Dessa maneira, a fim de cumprir o objetivo principal do trabalho, no último capítulo, recorrer-se-á à análise detalhada da obra. Um breve panorama será inserido, para, em seguida, analisar trechos selecionados, na intenção de identificar e esclarecer as marcas do contrato e verificar como elas se articulam no texto.

1 STEINBECK EM CINCO INTENSAS DÉCADAS

“Há muito que não ouvia a voz da América [...]” (STEINBECK, 2008, p.11), eis uma das justificativas do popular escritor John Steinbeck para explicar o motivo de, aos 58 anos, empreender uma longa viagem pelos Estados Unidos, sua terra natal e temática proeminente em todas as suas obras. Tal jornada, iniciada em 1960, tornou-se o que é hoje um dos mais populares relatos de viagem da literatura norte-americana: *Viajando com Charley*, publicado em 1962. O escritor queria “sentir” o país e revelar o que chamou de “pequenas verdades”. A época era extremamente oportuna para isso: a nação acabara de passar por cinco intensas décadas, que marcaram para sempre os rumos do mundo. Ouvir a voz da América era para ele uma necessidade, pois há algum tempo o autor se concentrara apenas em algumas cidades, o que o impedira de enxergar sua nação como um todo.

Na América, vivi em Nova York, passando algum tempo em Chicago e São Francisco. Mas Nova York não é a América [...]. Dessa forma, descobri que não conhecia meu próprio país. Eu, um escritor norte-americano, que escrevia sobre os Estados Unidos, estava trabalhando exclusivamente de memória [...]. Sabia das mudanças apenas pelos livros e jornais [...]. Em suma, estava escrevendo a respeito de uma coisa que não conhecia. E me parece que, para alguém que se intitula escritor, essa atitude é criminosa [...]. (STEINBECK, 2018, p. 11)

Para Steinbeck, não conhecer o objeto da sua escrita era um crime dos mais graves para um escritor. A matéria-prima de suas obras era afinal a realidade que o cercava. Por exemplo, a temática da justiça social, tão bem enfatizada em obras como *As vinhas da Ira* (1939) e *Sobre ratos e homens* (1937), só seria de fato explorada da maneira adequada se o autor conseguisse enxergar a sociedade que o cercava. Dessa maneira, em *Viajando com Charley*, Steinbeck procura apresentar o cenário complexo de seu país. Nesse intento, não apenas descreve o que viu, mas também

reflete sobre a consciência americana remodelada nas últimas décadas. *Viajando com Charley*, assim, representa “o final e o mais satisfatório de seus relatos de viagem, convocando uma visão complexa dos Estados Unidos” (PARINI, 2012, s/p. – tradução da autora).¹

Em *Viajando com Charley*, Steinbeck destaca algumas temáticas que seriam fulcrais para o entendimento da consciência americana. Torna-se importante, antes mesmo de detalhar a obra e investigar os processos criativos do autor, abordar essas temáticas e verificar como elas se inserem nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, e como elas se entrelaçam na biografia de Steinbeck, autor que, imerso em uma determinada cultura não deixa de ser formado por ela, também se utiliza desta para a criação de suas obras. Para Shillinglaw e Benson (2004), Steinbeck tinha como característica marcante seu engajamento nas correntes sociais, na história e na política. Ele fazia questão de abordar “questões vitais para o século XX – o meio ambiente, a pobreza, a falta de moradia, o declínio moral da América, as grandes guerras, o racismo, a etnicidade” (SHILLINGLAW e BENSON, 2004, p. 9).

Uma marcante característica do escritor, também muito criticada por grande parte da crítica especializada, era escrever uma literatura socialmente engajada. A degradação social foi temática constante na obra de Steinbeck. De fato, como salienta Barbas (2011, p. 26), dentre autores de literatura socialmente engajada (uma tendência na ficção americana, do final do século XIX até a década de 1930), que se empenharam no trabalho de relatar a pobreza, Steinbeck foi “notável representante”.

A realidade para Steinbeck, além de matéria-prima, era, em muitas ocasiões, principal objeto de trabalho. O autor, como afirma Parini (1998, p. 14), “movia-se

¹ “[*Travels with Charley in Search of America*] is the final and most satisfying of his travelogues, summoning a complex vision of the United States.” (PARINI, 2012 s/p.)

livremente entre várias formas de prosa”, dentre elas ricos ensaios e reportagens nos quais abordava questões vitais para sua época. Como jornalista, Steinbeck conseguia não apenas enxergar os problemas salustares do espantoso início do século XX, tinha ele também como função investigar de maneira mais aprofundada tais questões. Política, meio ambiente, segregação racial e religiosidade faziam parte da ampla temática abordada pelo escritor. Tal apreensão da realidade, inevitavelmente, se tornará matéria recorrente em sua obra de ficção, pontuando sua condição de autor e sujeito da história, como salienta Kölln (2013).

Ao se tornar autor, não se deixa de ser, ao mesmo tempo, sujeito histórico, como se se colocasse para fora da realidade histórica. O autor não está descolado da realidade que o cerca. Ele não deixa de estar imerso dentro de um conjunto de relações sociais, visões de mundo e identidades porque se tornou escritor. No caso de Steinbeck, por exemplo, podemos perceber que ele não estava fora do conflito, mas que foi, sim, alguém comprometido com um dos lados dele, alguém que esteve diretamente ligado aos acontecimentos narrados. Provavelmente por conta dessa condição é que sua literatura encontra tanto eco e possui tal profundidade e amplitude. (KÖLLN, 2013, p.11)

Ed Ricketts, grande amigo e influenciador de Steinbeck, foi um dos que fervorosamente incentivavam o autor a escrever sobre o que via e ouvia. Um exemplo da presença marcante de um cotidiano real na escrita steinbeckiana se dá quando as experiências vividas pelo autor, imerso na época na realidade de Conery Row, rua de Montgomery, tornam-se material para sua obra publicada em 1945, *Cannery Row* (*A rua das ilusões perdidas*). Parini explica que Steinbeck, de início, “não estava muito certo que usaria em suas histórias as pessoas que viviam e trabalhavam (ou vadiavam) em Cannery Row, mas Ricketts logo o fez mudar de ideia [...], acreditando firmemente que o novo amigo podia fazer algo importante com aquelas personagens” (PARINI, 1998, p.131). De fato, *Cannery Row* acaba se tornando palco para

personagens inspirados na realidade daquela rua, inclusive Ricketts, conselheiro de Steinbeck, torna-se a grande inspiração para “Doc.”, personagem proeminente na obra: um cientista muito estimado pela comunidade.

Outro aspecto importante da presença da realidade nas obras de Steinbeck é que, de acordo com Barbas (2011, p. 30), “muitas vezes, em muitos livros, as histórias de ficção eram contadas por um ângulo jornalístico”. O trabalho de coleta de tais histórias também exigia o esforço de um jornalista.

Steinbeck sempre estava atento para detectar qualquer material em potencial; chegou, inclusive, a oferecer pequenas somas de dinheiro para que pessoas humildes lhe contassem suas histórias. Considerava parte de sua responsabilidade como escritor, dar seu testemunho, ou seja, tratar das questões socioeconômicas que afetavam seu país e assim, realizar algum tipo de mudança. (BARBAS, 2011, p. 30)

Elementos biográficos, experiências que constituem o escritor como sujeito, também são presentes na obra de Steinbeck. Parini (1998, p. 451) afirma que enquanto a maioria dos escritores nega o elemento autobiográfico em sua ficção, Steinbeck o afirma. Para justificar tal ideia, Parini se utiliza de trecho de uma carta do autor, no qual dizia: “o romancista, talvez inconscientemente, se identifica com uma personagem principal ou central de seu romance” (1998, p. 451). De fato, na obra do autor, de diferentes maneiras, inserida em diferentes temáticas está a própria história de Steinbeck, que fornece, até o último livro do escritor, rico material para suas ficções. Nas palavras de Parini (1998, p. 21), seus anos iniciais, por exemplo, constituem para Steinbeck “uma inesgotável fonte de pesadelos, inspiração, devaneios e lembranças.” Parini comenta que o grande banco da ficção é a memória, e usufruindo dela “Steinbeck revisitava constantemente seu passado, tentando invocá-lo e revisá-lo” (1998, p. 22).

1.1 STEINBECK: VIDA, CONTEXTO E OBRA

A princípio, a memória de Steinbeck foi, certamente, beneficiada com lembranças favoráveis, pelo menos no que diz respeito à sua situação financeira. Nasceu em 1902, época próspera para seu país, no estado da Califórnia, em Salinas. Filho de pequenos proprietários rurais, viveu boa parte da infância em condição econômica confortável. Mais tarde, diante do insucesso no lidar com a terra, seu pai torna-se comerciante e a então estabilidade financeira e social da família sofre certo agravo. No entanto, ainda que esse agravo tenha sido impactante, a família não chegou à linha da pobreza. Para Barbas (2011), os elementos presentes nos anos iniciais, por mais triviais que pudessem ser, marcaram de alguma maneira a vida e a obra do escritor.

O pai, um comerciante fracassado, nunca se aproximou emocionalmente do filho (inclusive sofria de depressão). Estes, por mais simples que pareçam, foram alguns pontos que marcaram a vida e a obra do escritor; a Califórnia, sua terra natal, serviu de cenário para grande parte de sua ficção. Sua mãe, uma mulher dominadora, amedrontava o Steinbeck menino (e mais tarde, o adulto). O pai, juntamente com a crise financeira que ocorrera quando o garoto tinha oito anos, influenciaram no seu desenvolvimento. Anos mais tarde, quando Steinbeck já tinha uma carreira de sucesso e seus livros rendiam bons lucros, ainda não conseguia se acostumar com sua nova situação financeira (a lembrança de viver perto da linha de pobreza ainda era muito forte). (BARBAS, 2011, p. 27)

Reconhecido como aluno talentoso no ginásio (mas não excepcional), Steinbeck ingressou em Stanford no outono de 1919. No entanto, ele frequentou a faculdade de maneira intermitente durante seis anos, não conseguindo seu diploma ao final. Durante idas e vindas trabalhou braçalmente em fazendas; tal época foi de grande valia para o autor que “sabia instintivamente explorar sua experiência para extrair qualquer valor criativo” (PARINI, 1998, p. 49).

De fato, como afirma Parini (p. 50), muitos personagens, cenários e situações presentes nos romances posteriores de Steinbeck podem ser ligados à sua experiência de trabalho adquirida nos períodos em que se afastava de Stanford. Na verdade, muitas vezes, e de muitas maneiras, Steinbeck colhia de maneira consciente o rico material para sua obra.

[Steinbeck] precisava de tempo para enfiar as mãos na sujeira, tempo para conhecer os trabalhadores imigrantes que passou a admirar [...]. Após um rápido descanso, arranjou uma série de empregos na região de Salinas [...]. Era trabalho braçal duro, e Steinbeck [...] era posto em contato com homens que iriam tornar-se sua paixão e povoar sua ficção posterior [...]. Sondava aqueles que encontrava na estrada em busca de histórias, verdadeiras ou inventadas. (PARINI, 1998, p. 53-55)

A presença desses trabalhadores imigrantes é constante em seus romances. Envolvido em trabalhos itinerantes, Steinbeck teve oportunidade de manter contato com imigrantes de diferentes origens. Como explica Parini (1998, p. 54), nos anos imediatos depois da Primeira Guerra, nos EUA, o número de desempregados cresceu de maneira assustadora e “Steinbeck logo se descobriu juntando-se a um turvo rio de imigrantes que se arrastavam de fazenda em fazenda, de cidade em cidade, em busca de salário”.

Nos anos subsequentes, como jornalista durante a movimentada década de 30, os processos imigratórios e, mais do que isso, o imigrante, com toda sua história dramática e resiliência, eram alvo constante da reflexão do autor, em textos de ficção e não ficção.



FIGURA 01 - *Migrant Mother, Nipomo Califórnia* (1936), Dorothea Lange. A icônica foto é símbolo da crise decorrente do *Crash* de 1929 e do drama dos imigrantes. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/dorothea-lange-migrant-mother-nipomo-california-1936/

Em 1938, Steinbeck publica *Luta incerta na Califórnia*, ensaio que examina a problemática migratória no estado. Para ele, frequentes levas de imigrantes (chineses, japoneses, filipinos, mexicanos) seguiam uma rota parecida: chegavam à Califórnia para trabalhar, eram vítimas de exploração, organizavam-se em associações para a proteção mútua e eram imediatamente reputados como ameaça pelos brancos. Em seguida, ele aponta outro fenômeno, que se tornou temática constante em suas obras, a imigração interna. O assunto ganha destaque principalmente em *As vinhas da ira* (1939), que narra a jornada dos componentes da família Joad, que emigram de Oklahoma, vítimas da seca e do fenômeno *Dust Bowl*, para a Califórnia.

A seca no Meio-Oeste tornou disponível, muito recentemente, uma quantidade enorme de mão-de-obra barata. Os trabalhadores têm chegado à Califórnia em carros indescritíveis vindos de Oklahoma, Nebraska, Texas e outros estados, parte

dos quais ficou inabitável com a seca. Atingidos pela pobreza após a destruição de suas fazendas, usando suas últimas reservas para fazer suas viagens, chegaram tão abatidos e carentes que de início dispuseram-se a trabalhar em quaisquer condições e por qualquer salário oferecido. [...] É bastante comum que um homem, sua mulher e três a oito filhos cheguem à Califórnia sem posse alguma além do carro em pandarecos no qual viajam e as roupas esfarrapadas sobre o corpo [...]. Durante a primavera, o verão e parte do inverno, o homem pode achar algum tipo de trabalho agrícola. A paga máxima num ano bom não será maior que quatrocentos dólares, e se ele tiver qualquer problema ou não for ágil, forte e rápido, pode muito bem ser de apenas cento e cinquenta dólares. Pode-se ver que aluguel está fora de questão. Não se podem comprar roupas. Cada centavo disponível deve ir para a comida e uma reserva para mover o carro de colheita em colheita [...]. (STEINBECK, 2004, p. 99-100)

A questão social, evidenciada por temas como o sofrimento do imigrante e a questão do trabalho, é salutar na obra de Steinbeck. Para Kölln (2013, p. 8), tal obra se tornou emblema do processo histórico de recessão econômica que culminou com a crise de 1929. O próprio Steinbeck, no ensaio *Uma cartilha sobre os anos 30*, comenta que aquela década modelou o país e remodelou a vida dos americanos, além de forçar o governo a assumir funções que antes não tinha. De acordo com o autor, o *Crash* da Bolsa de Nova York, em 1929, torna-se o prólogo para anos de aprendizagem. As lembranças de Steinbeck certamente são compartilhadas por milhares de americanos que observavam estupefatos os direcionamentos de uma crise inédita, causadora de mudanças intensas. No entanto, o escritor, como olhar crítico costumeiro, tinha algo mais a acrescentar sobre esse grande evento.

Aí veio o pânico, e o pânico virou um choque surdo. Quando o mercado caiu, as fábricas, minas e siderúrgicas fecharam e aí ninguém podia comprar nada, nem mesmo comida. As pessoas nadavam como se tivessem levado uma surra. Os jornais falavam de homens arruinados, pulando dos prédios. Quando caíam na calçada, ficavam mesmo arruinados. O tio de um dos meus amigos era um milionário riquíssimo. De sete milhões caiu para dois milhões em poucas semanas, mas dois

milhões em dinheiro. Queixava-se de que não sabia como ia comer, teve de se limitar a um ovo no café da manhã. As faces ficaram murchas e os olhos febris. Finalmente, matou-se com um tiro. Achou que ia passar fome com dois milhões. Eram assim os valores. (STEINBECK, 2004, p. 38)

O tom irônico de Steinbeck aponta para a questão, bem acentuada em sua obra, de que o caos verdadeiro era sentido pela população mais frágil que engrossava a fila dos famintos desassistidos. Para o autor, falar sobre os efeitos genuínos da crise era relatar, por exemplo, com realidade e compaixão, o empobrecimento de milhares de famílias de pequenos proprietários “que foram expulsos de sua terra por conta da incapacidade de pagarem suas dívidas junto aos bancos ou de concorrerem com os grandes proprietários” (KÖLLN, 2013, p. 8-9). De fato, se a década anterior, como salientam Fontineles Filho e Fontineles (2012, p. 92), foi marcada pelo auge do *American Dream*, resultado do fantástico patamar de desenvolvimento alcançado nos Estados Unidos, a década de 30 foi o oposto, e tal realidade assinalou a produção cultural da época.

Toda a sociedade ao redor do mundo sentiu e sofreu os efeitos da Depressão. É nesse sentido que a literatura norte-americana, assim como toda manifestação artística, foi influenciada pelos eventos e configurações sócio-históricas daquela realidade. Tal realidade foi marcada por imagens de desespero [...]. Dessa maneira, vários intelectuais, com grande destaque para os literatos, se posicionaram sobre a Grande Depressão como sendo a confirmação, como afirma Hobsbawm (1998), de que há muito tempo algo não estava bem na vida econômica do país. Isso impulsionou a produção de um novo tipo de literatura, talvez mais engajada, o que não significa que a produção de outrora não tivesse algum tipo de envolvimento com sua realidade. (FONTINELES FILHO e FONTINELES, 2012, p. 94)

Na produção dessa literatura engajada, Steinbeck alcançou proeminência entre os seus contemporâneos. Para Fontineles Filho e Fontineles (2012, p. 94) “sua ‘leitura’ literária da realidade histórica constitui um dos mais ricos e consultados

trabalhos acerca de seu tempo e de todo o processo de ‘reestruturação’ econômica que sobreveio à crise de 29”. Tão importante quanto 1929 no remodelar norte-americano foram os anos posteriores, afinal a década de 30 guardava outras surpresas para os seus incrédulos personagens/espectadores.

Em *Uma cartilha sobre os anos 30*, Steinbeck pontua sua perspectiva individual sobre essa década turbulenta, estava então na casa dos 20 anos e assistia ao desenrolar da Crise, e aos eventos que se seguiram, de Pacific Grove, onde morava na pequena casa de praia de sua família (seu pai cedera o imóvel para Steinbeck e sua esposa). Observou de lá a completa ineficiência do presidente Hoover diante da situação calamitosa e o esforço e inteligência de Roosevelt (que sucedera a Hoover em 1933) na implementação do *New Deal* como resposta a grande crise que o país enfrentava.

A despeito da esperança de renovação trazida pelo plano de Roosevelt, boa parte dos EUA logo enfrentaria outro grande desafio, o chamado *Dust Bowl*, fenômeno climático com intensas tempestades de areia e processos de desertificação que durou entre 1932 e 1940, tornando-se um dos grandes desastres, ambiental e econômico, na história dos Estados Unidos.

A chuva simplesmente sumiu. Um mapa climático de 1934 é uma história sinistra – seca, pobre, sem água, árida – Oeste, Centro-Oeste, Sudoeste –, a grande região da carne, dos cereais e dos legumes da nação, enrugada, ressecada, rachada. As vacas eram cabide de ossos e os porcos foram mortos a tiro para calar seus rinchos de fome. O milho brotou e morreu. (STEINBECK, 2004, p. 45)

Steinbeck teve grande contato com milhares de famílias que fugiam de Oklahoma, os chamados “okies”, quando foi enviado para fazer uma reportagem em um dos seus miseráveis acampamentos. Sobre essas famílias, o autor conta que tinham “qualidades de humor e coragem, criatividade e energia” (STEINBECK, 2004,

p.46). Tal olhar realista e compassivo para com os desfavorecidos é recorrente nas obras de Steinbeck, não apenas para com agricultores sem-terra, mas também com operários explorados.

De fato, com uma recuperação econômica progressiva, greves tornaram-se mais constantes. Steinbeck, como ele mesmo comenta, foi senti-las e estudá-las, acabando por escrever bastante sobre o fenômeno. No entanto, a temática social recorrente acabou acumulando para o escritor acusações de escrever material com tendências comunistas e antiamericanas.

Fora dos Estados Unidos, ideias totalitárias ganhavam coro, “Hitler crescia com o desespero dos ex-soldados derrotados, Mussolini subia com a pobreza e a confusão italianas” (STEINBECK, 2004, p. 47). Nos Estados Unidos, discursos antissemitas e racistas, reforçados muitas vezes por autoridades religiosas, tinham audiência de boa parte do público conservador. A defesa da supremacia branca alcançava maior notoriedade em certas localidades e a Ku Klux Kan tornava-se poderosa numericamente.

Na mesma época, na qual a prosperidade retornava, intensificava-se em alguns pontos do país a atuação do movimento sindical, que era constantemente reprimido de maneira violenta: “Greves e retaliações ferozes ferviam em Detroit [...]: gás lacrimogêneo, cassetetes, piquetes zombeteiros, carros virados. A ferocidade mostrava como os dois lados estavam assustados, pois os homens são sempre cruéis quando estão com medo” (STEINBECK, 2004, p. 50). Também como resposta à mais frequente organização de greves e sindicalização do operariado, intensifica-se a perseguição a pessoas que divulgassem tendências comunistas. Para Steinbeck, vítima de falsas alegações, tal perseguição, em grande parte dos casos, era radical e intolerante, conforme escreveu em *Uma cartilha sobre os anos 30*: “Se você era a

favor da justiça, da abolição da pobreza, da igualdade ou mesmo do amor materno, estava automaticamente numa frente unida com os comunistas” (STEINBECK, 2004, p. 47-48).

Steinbeck era acusado constantemente de ideias esquerdistas e antiamericanas. Três romances publicados pelo autor na década de 30, *As pastagens do céu* (1932), *Ao deus desconhecido* (1933) e *As vinha da ira* (1939), exprimem fortes preocupações sociais e, com um êxito de vendas cada vez maior, o autor tornou-se alvo de investigação do *Un-American Activities Committee* (Comitê de Atividades Antiamericanas), criado em 1937 com a função de investigar atividades antiamericanas. A desconfiança, por parte do Comitê e do FBI, apenas aumentou durante a Guerra e no pós-guerra.

Nos anos da Segunda Guerra, já conhecido nacionalmente, como muitas obras publicada, inclusive algumas adaptadas para o cinema, Steinbeck dedicou-se ao jornalismo. Atuou como correspondente de guerra junto às tropas de seu país. Novamente, em seus textos despachados, são as pessoas e suas histórias os alvos da atenção do jornalista. Em um famoso artigo, *Histórias da Blitz*, o autor recorre a alguns depoimentos de pessoas atingidas por uma *blitz* de Londres.

As pessoas que tentam contar como foi a *blitz* em Londres começam com fogo e explosão e depois, quase invariavelmente, terminam com algum detalhe mínimo que se esgueirou, instalou-se, tornou-se para ele o símbolo da coisa toda. De novo e de novo acontece isso nas conversas. É como se a mente não pudesse aguentar o terror, o barulho das bombas, o horror generalizado e, assim, se agarrasse a algo pequeno, compreensível e comum. Todo mundo que estava em Londres durante a *blitz* quer descrevê-la, quer solidificar, ainda que só para si, algo daquela época terrível. (STEINBECK, 2004, p. 335)

De fato, os símbolos daquele período, solidificados na mente e na alma de quem o vivenciou, gestaram um novo tempo, no qual valores e estilos de vida

mudariam para sempre. Na tarefa de relatar a guerra, que concebeu esse novo mundo, Steinbeck era o representante de um jornalismo inovador para época. Como salienta Parini (1998, p. 316), certamente Steinbeck não inventava fatos, no entanto os descobria e os colocava de uma maneira que envolvesse mente e alma dos leitores, muito mais que os comuns relatórios de guerra. Tal tarefa, entretanto, não impelia o escrito para mero sentimentalismo. Parini (1998, p. 316-317) afirma que o senso de emoção nas colunas dava força e dignidade ao tipo de jornalismo de guerra praticado pelo autor.

Sua técnica jornalística era muito pessoal, não muito longe do que se chamaria, décadas depois, de Novo Jornalismo. [...] Steinbeck mantinha distância da reportagem “objetiva”. As estatísticas diariamente emitidas pelo Departamento de Informações de Guerra não lhe interessavam. [...] vivia com soldados, fazia as refeições com eles, viajava nos mesmos navios que eles, sentava-se nas bordas de seus beliches, conversava e (sobretudo) ouvia. Suas “colunas” pareciam trechos de contos, cheios de diálogo e descrição, e cada um tinha uma leve subcorrente de trama que impelia facilmente o leitor por mais uma ou duas páginas. (PARINI, 1998, p. 316)

Em outubro de 1943, Steinbeck, com 41 anos, já cansado da guerra, desembarca em Nova York tendo cumprido sua missão de correspondente, e, como consequência, contribuído na popularização de um jornalismo pessoal. Mais tarde, em 1966, em plena tensão da Guerra Fria, ele retornaria ao ofício de correspondente, dessa vez na Guerra do Vietnã.

Em meio a esses dois períodos, com o fim da guerra e a divisão do mundo em zonas de influência das grandes potências, norte-americana e soviética, Steinbeck continuou a ser investigado por autoridades sob acusação de utilizar temática comunista em suas obras, sendo inclusive “taxado como um perigoso revolucionário e investigado pelo FBI” (BARBAS, 2011, p. 31). Na verdade, como bem aponta Parini

(2018, p.104), o interesse de Steinbeck pelo socialismo (e pelo comunismo) variou com o passar dos anos, no entanto o autor nunca se declarou socialista.

Sua posição política foi sempre a democrata-padrão do *New Deal*, com uma fervorosa mistura de individualismo do oeste e independência ianque. Na verdade, sua visão um tanto cética do movimento socialista torna-se visível num conto feroz intitulado “O ataque” [...] onde o trata como apenas mais uma forma de religião, portanto ilusório. (PARINI, 1998, p.104)

Além disso, em *In Dubius Battle* (1936), que tem com evento principal uma possível greve dos apanhadores de fruta, na Califórnia, Steinbeck mostra “os militantes comunistas interessados apenas em si próprios, dispostos a sacrificar as necessidades do povo em favor do partido” (SHILLINGLAW, 2010, p. 318). Ao desmistificar o caráter salvador do comunismo o que se esperava é que o autor deixasse de ser alvo de acusações. No entanto, a tensão entre as grandes potências instigava a desconfiança e o empenho das autoridades na investigação de pessoas que, de alguma maneira, por mínima que fosse, estimulassem e/ou divulgassem a ideologia do inimigo. Assim, desde 1943, o FBI mantinha uma pasta dedicada à investigação de atitudes antiamericanas atribuídas a Steinbeck.

Isso não impediu que, em 1947, em parceria com o famoso fotógrafo de guerra Robert Capa, Steinbeck empreendesse uma viagem pela União Soviética. Sua intenção, conforme cita em *Um diário russo* (1948), obra que retrata por meio de fotografias de Capa e texto de Steinbeck a jornada pela União Soviética, era escrever um relato isento de implicações políticas, tão presentes no cotidiano da imprensa norte-americana. Uma visão negativa do jornalismo praticado em seu país está presente já no primeiro capítulo de *Um diário russo*; para Steinbeck (2010, p. 15) as notícias deixaram de ser “novidade”, tornaram-se antes de tudo um “assunto de especialistas”. Ele prossegue narrando categoricamente a maneira do jornalista norte-

-americano atuar: “Sentado a uma mesa em Washington ou Nova York, um fulano lê os telegramas e os arranja de maneira que se adaptem ao esquema de seu modo de pensar ou de sua coluna” (STEINBECK, 2010, p. 15). De certa forma, a obra torna-se também uma crítica ao jornalismo americano praticado no Pós-Guerra.

A ideia era fazer um relato isento, registrando o que víamos e ouvíamos, sem nenhum comentário editorial, sem extrair conclusões daquilo sobre o qual não tínhamos conhecimento suficiente [...]. Sabíamos que topariamos com muitas coisas além da nossa compreensão, coisas desagradáveis que nos incomodariam [...]. Mas decidimos que, se tivéssemos críticas a fazer, elas seriam baseadas apenas no que havíamos visto, e não em posições pré-concebidas. (STEINBECK, 2010, p.17)

Como se vê, Steinbeck empregava esforços para se lançar em novos empreendimentos de escrita. Shillinglaw (2010) salienta que a década de 40 para Steinbeck, em relação à sua obra, foi tempo de novas concepções e investidas mais ousadas. *Um diário russo* “é parte desse esforço incessante para encontrar assuntos novos, forjar formas literárias inéditas, reanimar sua escrita” (SHILLINGLAW, 2010, p. 302). O profícuo escritor, que já era conhecido em várias partes do mundo por seus romances de caráter documental e realista, agora se dedicava como nunca aos relatos jornalísticos extraídos de viagens. Por meio dessas obras, podia constatar, com seus próprios olhos, a realidade.

Nas décadas de 50 e 60, o escritor dedicou-se cada vez mais ao jornalismo, dispondo-se a financiar suas viagens pelo mundo por meio de artigos encomendados, ansioso para ver com os próprios olhos os acontecimentos que absorviam a atenção mundial. Foi no início dos anos 50 que ele escreveu a maioria de seus artigos de viagem [...]. (SHILLINGLAW, 2010, p. 308)

Se a realidade do mundo do início dos anos 50 era digna da atenção de Steinbeck, o mesmo se pode dizer dos acontecimentos domésticos que indicavam uma consistente mudança cultural no modo de ser e pensar dos americanos.

Inicialmente, o que se destaca na década é a relativa prosperidade e abundância que gerou de imediato uma alta taxa de natalidade. A questão racial, as práticas culturais americanas, cada vez mais uniformes, a religiosidade norte-americana, em franca transformação, e a questão ambiental foram alvo da observação perspicaz e reflexão contumaz de Steinbeck. Uma breve contextualização dessas questões, atingidas por ventos de mudanças durante aquela década, merece destaque aqui.

1.2 STEINBECK E AS GRANDES QUESTÕES DA DÉCADA DE 50

Sempre presente, a questão racial ganha maior evidência quando em 1955 a Suprema Corte determina o fim da segregação racial, ainda presente nos estados do Sul. Ali, no século XIX, leis segregacionistas ganharam espaço e apoio entre a população branca. Autorizados e balizados pela doutrina *Separate but equal* (Separados mais iguais), que justificava a segregação racial como não sendo uma violação constitucional, os governos desses estados implementavam uma regulamentação que acabava, na prática, retirando a liberdade dos negros.

[...] leis promulgadas nos estados do Sul ganharam força, restringindo a mobilidade, as oportunidades econômicas e a expressão política dos negros, impedindo que eles frequentassem escolas de brancos, casassem com brancos, testemunhassem em cortes, tivessem propriedades, entre outras restrições. (CARVALHO e RAMAGEM, 2019, p. 3-4)

Essa doutrina jurídica fez como que fosse legítima a permissão do governo para que setores públicos ou mesmo privados “como os de serviços, instalações, moradia, educação, cuidados médicos, transporte e emprego fossem separados com base no critério de raça desde que a qualidade do produto final ou serviço fosse igual” (CARVALHO e RAMAGEM, 2019, p.17). Em 1952, no entanto, de acordo com

Carvalho e Ramagem (2019), pela primeira vez a ideia de “separados mas iguais” foi invalidada, por meio do caso *Brown vs. Conselho de Educação*.

Tratado pela primeira vez em 1952, o caso foi originado por processos iniciados por pais negros ao redor do país. Um desses pais foi o de Linda Brown, estudante do estado do Kansas, de 8 anos de idade, que vivia perto de uma escola só para brancos, mas todos os dias tinha que cruzar caminhos perigosos para chegar até o ônibus que a levaria a uma escola para negros a 1 milha de onde ela morava. O caso de Linda deu nome ao processo, mas inúmeras crianças negras tinham que caminhar longas distâncias para chegar às suas escolas e viam os investimentos em suas escolas sendo menores do que os investimentos em escolas só para brancos. (CARVALHO e RAMAGEM, 2019, p. 6-7)

Em 1954, a corte decidiu contra a segregação das escolas públicas. Essa decisão acirrou os ânimos dos opositores, que conseguiram a autorização para a corte de cada distrito decidir como a segregação seria finalizada (CARVALHO e RAMAGEM, 2019, p. 7). Tal determinação fortaleceu grupos segregacionistas, que passaram a contar com decisões burocráticas favoráveis à sua causa. Dessa maneira, por todos os estados do Sul, “centenas de leis e resoluções foram destinadas para o corte de auxílios a escolas sem segregação, para a revogação de licenças de professores dessas escolas, para permitir que o governador pudesse fechar escolas mistas” (CARVALHO e RAMAGEM, 2019, p. 7).

Mesmo na metade do século XX, como refletem Carvalho e Ramagem (2019), ainda havia verdadeira distinção entre os direitos dos brancos e dos negros na sociedade estadunidense. Um dos eventos mais notáveis da tensão da época ocorreu em 1957, em Arkansas, no Ginásio Central de Little Rock, onde, para cumprir uma ordem judicial, paraquedistas da 101ª Divisão Aerotransportada foram destacados com o objetivo de cercar a escola e garantir que nove alunos negros pudessem

frequentá-la, os protegendo da multidão ensandecida que rodeava o colégio gritando imprecções e fazendo ameaças. Esse fato, que mais tarde seria citado na obra *Viajando com Charley*, chamou a atenção de Steinbeck, que alertou para a marca que o vergonhoso evento iria deixar nas gerações seguintes, diante da inexorável mudança da mentalidade americana.

Considero demais aqueles alunos de Little Rock – um punhadinho que leva a vontade e a consciência, a esperança e o futuro de milhões em seus braços. Não abandonaram seu povo. Penso: que silencioso orgulho seus netos poderão sentir, sabendo que vieram deste tipo de gente. E então penso nos rostos da multidão que tentou mantê-los de fora, rostos babando ódio, rostos amaldiçoadores e amaldiçoados, corajosos só no número, cuspendo seu veneno nas crianças [...]. Que orgulho seus descendentes terão dos ancestrais? Mas é claro que eles vão esquecer, ou mentir, ou ambos. (STEINBECK, 2004, p. 137)

De fato, Little Rock constitui-se como marco histórico na luta pelos direitos dos negros americanos e contribuiu para mudanças significativas no panorama segregacionista, mudança iniciada no caso *Brow vs. Conselho de Educação*. Em seguida, na década de 60, mudanças expressivas ocorreriam, com a atuação cada vez maior do Movimento dos Direitos Civis, sob a liderança de Martin Luther King.



FIGURA 02 – *Little Rock Nine* (1957), CSU Archive—Everett Collection/age fotostock. Paraquedistas garantindo a entrada de estudantes negros no Ginásio Central de Little Rock. Disponível em: <https://cdn.britannica.com/18/187918-050-9B3A52DB/Little-Rock-Nine-National-Guard-Arkansas-Central-1957.jpg>

A política segregacionista representa o principal paradigma da cultura norte-americana atacado de maneira intensa a partir da década de 50, mas não foi o único. A conscientização ambiental ganha crescente importância nos debates e na mídia. Para Leite (2009, p. 3), “os efeitos devastadores das duas grandes guerras mundiais foram decisivos para que houvesse um impulso na conscientização dos seres humanos a respeito dos problemas ambientais”. Tal conscientização, obviamente, não alcançou a mentalidade dos americanos de maneira uniforme, ela apresentou-se de forma progressiva, muitas vezes oriunda de reflexões tomadas a partir de desastres ambientais, como o *Dust Bowl*. Essa atenção crescente dada à ecologia contribuiu para que, no decorrer da década de 50, a chamada “Revolução Ambiental” pudesse dar passos importantes no país.

Tais mudanças foram chamadas de revolução ambiental, como também foram denominadas de movimento ecológico, surgiram inicialmente nos países desenvolvidos e aos poucos alcançaram o resto do mundo ao longo do século XX. A década de 50 foi marcada pela preocupação ecológica da comunidade científica. Já a década de 60, pela preocupação ecológica relacionada aos atores do sistema social, criticando não só um modo de produção, mas o modo de vida. (LEITE, 2009, p. 3)

O progresso no pós-guerra intensificou o estilo predatório dos bens naturais. O modo de vida americano, de intenso consumismo, agravava a poluição e o uso irresponsável dos recursos naturais. Steinbeck, como observador de seu tempo, em *América e os americanos* (1966) alerta para a ruína ecológica presente em seu país. Lembrando os primeiros exploradores dos Estados Unidos, que, como ele aponta, com selvageria e insensatez destruíam o que encontravam pela frente, Steinbeck tece considerações sobre o risco de se continuar usufruindo indiscriminadamente da natureza.

Para ele a “tendência à irresponsabilidade” em relação aos usos dos recursos naturais, presente desde a época dos primeiros colonos, persistia em seus dias: “Nossas cidades estão cercadas dos detritos e destroços de nossos brinquedos – nossos automóveis e nossos prazeres embalados” (STEINBECK, 2004, p. 433). Em verdade, essa preocupação ambiental intensificara-se no autor a partir da viagem realizada em 1960 pelo país, jornada que deu origem à *Viajando com Charley*. Atravessando os Estados Unidos, Steinbeck teve contato direto com a situação ambiental dramática norte-americana. De fato, no relato de viagem ele dedica muitos trechos para descrever a destruição e refletir sobre ela. No entanto, essa não foi o primeiro escrito do autor em que a questão ambiental ganha destaque.

A natureza, de alguma maneira, sempre esteve presente na obra de Steinbeck, sendo um dos seus assuntos recorrentes. Tal interesse por ecologia evidencia-se claramente em *The log from the Sea of Cortez* (1951), narrativa de viagem realizada em parceria com o naturalista Ed Ricketts, na qual relata aspectos do mundo natural observados ao longo do Golfo do México (a primeira edição foi lançada em 1941; dez anos depois, a obra foi adaptada por Steinbeck para uma nova edição). Além disso, em seus romances da primeira metade da década de 30, que retratam o drama de pequenos agricultores, a natureza é evidenciada muito mais do que como simples cenário da narrativa, mas com um valor fundamental para aquele modo de vida.

A recorrência ao cenário natural não só como palco, mas como elemento de importante valor para personagens e para a história, expressa o valor que a natureza assumia para aquele modo de vida. Em seu desenrolar cotidiano, a vivência do pequeno proprietário encontra na natureza circundante, tanto na fauna quanto na flora, uma dimensão essencial que arvorava seus costumes e seu trabalho. (KÖLLN, 2013, p.14)

A preocupação ambiental de quem constatou de perto a destruição ecológica provocada e incentivada por um consumismo desenfreado foi combustível para exortação constante em seus relatos e ensaios. Tais considerações, de alguma maneira, refletem uma preocupação crescente com a questão, preocupação que resultou, a partir da década de 70, em mudanças legislativas importantes que visavam acima de tudo a proteção ambiental nos Estados Unidos. No entanto, para que tais marcos pudessem ocorrer, foi necessário em primeiro lugar uma mudança na mentalidade do cidadão norte-americano. Essa mudança foi sentida de maneira crescente (ainda que lenta) no progredir dos anos 50:

Nós, os americanos, não queremos mais destruir impiedosamente, mas nossas fontes de energia recém-descobertas – para tirar o fardo do trabalho de nossos ombros, para nos aquecer, nos refrescar, dar-nos luz, para nos transportar rapidamente e para fazer as coisas que usamos, vestimos e comemos – essas fontes de energia vomitam poluição em nosso país, e assim os rios e riachos estão ficando envenenados e sem vida [...]. Nossa capacidade de conservar não cresceu com nosso poder de criar, mas esse envenenamento lento e tristonho não é mais ignorado nem justificado. Quase diariamente, a pressão do ultraje cresce nos americanos. Não ficamos mais contentes ao destruir nosso amado país. Somos lentos para aprender; mas aprendemos [...]. (STEINBECK, 2004, p. 438)

As mudanças em progresso, causadas por intensas lições, forçaram os americanos a transformar hábitos e costumes, alguns desses enraizados há muito na cultura americana. Sobre esse aspecto, Steinbeck observa um movimento de aglutinação cultural, presente em toda história americana, mas ressaltado na primeira metade do século XX. A organização eficiente do capitalismo-americano também contribuiu para esse processo. Steinbeck ilustra essa realidade quando, em *Viajando com Charley*, constata o processo de substituição de velhos hábitos por costumes

mais lucrativos; os típicos armazéns do interior, por exemplo, eram progressivamente substituídos por supermercados e redes de lojas.

O fenômeno da aglutinação cultural na década de 50 foi impulsionado de maneira constante e crescente, a década de ouro da televisão permitiu que muitos americanos reservassem boa parte do seu tempo para assistir às programações que transmitiam um certo padrão cultural. Steinbeck aponta esse poder de comunicação como um dos principais agentes da destruição de dialetos locais em nome de um padrão de linguagem mais abrangente.

As comunicações devem acabar destruindo as características locais, em um processo lento e inexorável. Ainda me lembro de um tempo em que eu quase sempre podia identificar o lugar de origem de uma pessoa pela maneira de falar. Isso está ficando cada vez mais difícil, e, num futuro próximo, será totalmente impossível. É raro encontrarmos uma casa ou prédio em que não haja nos telhados antenas de televisão. A maneira de falar do rádio e da televisão está se tornando algo padronizado [...] a nossa maneira de falar está se tornando uniforme [...] com o desaparecimento dos dialetos locais, também desaparecerão as características locais. As expressões regionais que tornam o idioma rico [...] infelizmente estão condenadas à extinção [...]. As características locais ainda não desapareceram, mas estão em processo de extinção. (STEINBECK, 2018, p. 115-116)

Além do progressivo declínio das culturas locais, uma mudança relevante se efetuou ao longo da primeira metade do século XX (culminando na década de 50) no aspecto religioso, que é indiscutivelmente uma das principais marcas culturais dos Estados Unidos. Neste contexto, de alguma maneira, a ascensão da cultura televisiva teve papel interventor até mesmo na maneira de cultivar da maior parte dos americanos, herdada de uma tradição protestante sólida.

Perrin (2018), trabalhando com conceitos de Postman (1984), explica como a TV tem a capacidade de moldar a forma de comunicação e pensamento, ele aponta que a cultura televisiva trouxe uma noção (muito exigente) de que “toda educação

deve ser agradável ou divertida” (2018, p. 58). Essa nova exigência é verdadeira não apenas na educação, a religiosidade também, em processo gradual, passou a acompanhar a tendência de entretenimento ao apresentar um sistema de culto mais “agradável” e menos rígido.

Segundo observações de Steinbeck, a prática religiosa, pelo menos nas metrópoles, consistia “na afirmação do clero psiquiátrico de que nossos pecados não são realmente pecados, apenas acidentes provocados por forças fora do nosso controle” (STEINBECK, 2018, p. 86). Essa afirmação evidencia a tendência das igrejas em suavizar a mensagem e entregar à plateia um sistema mais palatável e menos exigente. Steinbeck, ainda afirma que, na década de 50, a figura de Deus nos púlpitos passou a ser apresentada como um companheiro dos fiéis, um “adepto do coleguismo” (2018, p. 87).

O autor, em *Viajando com Charley*, surpreendeu-se ao encontrar, no interior de Vermont, uma igreja na qual a mensagem era dura e enfática a respeito do pecado. Mesmo não sendo adepto a nenhuma religião, Steinbeck admirou tamanha ousadia do pregador no combate a uma tendência da época. De acordo com o autor, o ministro interiorano “forjava uma religião destinada a durar, calculada para não se tornar obsoleta em pouco tempo” (2018, p. 87). Não era a primeira vez que Steinbeck criticava a postura de religiosos, já falara da hipocrisia na igreja, agora, no entanto, apontava para um aspecto menos evidente, cuja aguçada observação permitiu perceber: ao sucumbir aos ditames da cultura do entretenimento, apresentando uma mensagem leve e descontraída, a religiosidade americana estava fadada ao fracasso.

1.3 VIAJANDO COM CHARLEY: UM OLHAR PARA A AMÉRICA

Questões importantes, como a religiosidade americana, a tensão racial, o processo de extinção de culturas locais e a questão ambiental, que sofreram na década de 50 grandes intervenções, foram alvo da observação de Steinbeck ao percorrer os Estados Unidos em 1960, sua última grande viagem. Nos derradeiros anos de sua vida (o autor morreu em 1968), o trabalho de escrita e publicação de *Viajando com Charley* (resultado das observações colhidas durante a viagem) permitiu a Steinbeck “reencontrar e, uma última vez, refletir sobre os Estados Unidos (o país que fora seu tema principal durante três décadas)” (BARBAS, 2011, p. 39). A obra, publicada em 1962, mesmo ano em que Steinbeck recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, resultou em boa crítica e alcançou tiragem considerável.

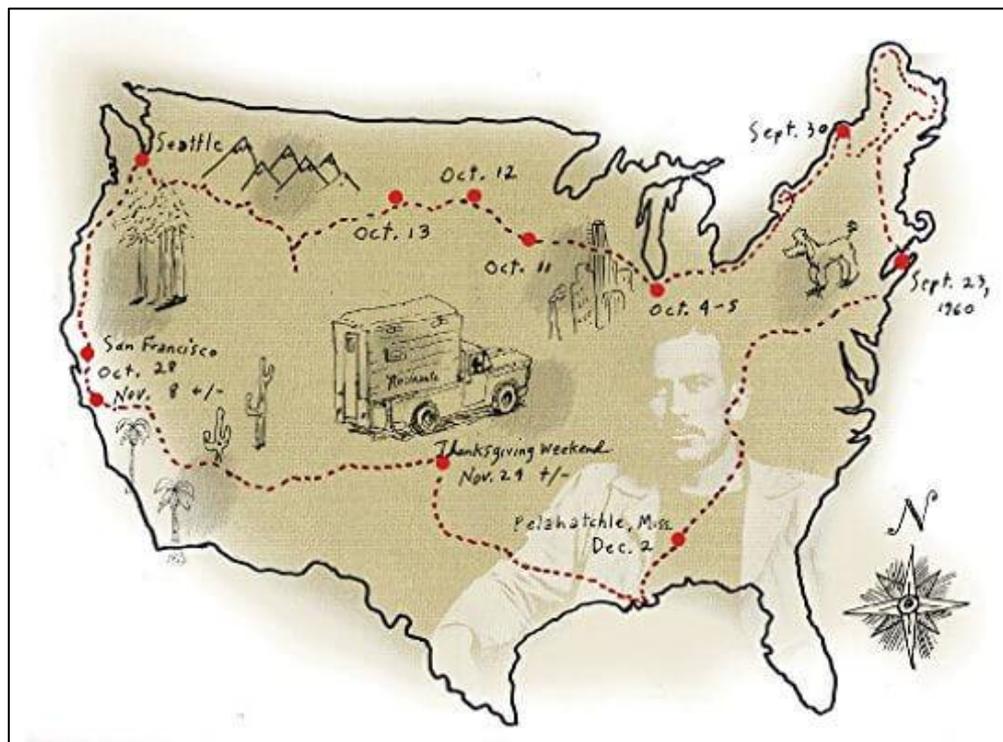


FIGURA 03 – Representação da possível rota da jornada empreendida por Steinbeck em 1960. Disponível em: <https://www.carnegielibrary.org/travels-with-charley-in-search-of-america-and-a-good-road-trip-book/>

O relato se tornou um *best-seller* pouco depois de seu lançamento, e, desde então, tem sido alvo de polêmica. Para alguns críticos e jornalistas, o livro não poderia ser considerado “não ficção”, pois muito de seu conteúdo teria sido aumentado ou mesmo inventado por Steinbeck. Um texto que ilustra a polêmica é um editorial do *The New Yorker Times*, de 10 de abril de 2011, no qual se comenta sobre as pesquisas realizadas por Bill Steigerwald, jornalista que decidiu provar as inverdades de *Viajando com Charley*.

O editorial afirma que Steigerwald traz à tona um ato ignorado por décadas pelos estudiosos de Steinbeck. A novidade é a descoberta feita pelo ex-jornalista, que, ao fazer o mesmo roteiro do livro, comprova que a obra é cheia de “anedotas duvidosas e encontros impossíveis” (THE NEW YORKER TIMES, 2011 – tradução da autora)². O texto afirma que o trabalho minucioso de Steigerwald o convenceu de que na verdade o autor de um dos relatos de viagem mais populares nos Estados Unidos deturpava acontecimentos apresentando uma obra cheia de personagens “coloridos” e diálogos improváveis. O editorial termina com uma sentença judiciosa:

Steinbeck insistiu que seu livro era baseado na realidade. Ele pretendia "contar as pequenas verdades que são os fundamentos da verdade maior". Os livros rotulados como "não ficção" não devem desrespeitar os leitores. Não agora, nem em 1962, ano em que “Viajando com Charley” foi publicado e Steinbeck ganhou o Prêmio Nobel de Literatura. (THE NEW YORKER TIME, 2011 – tradução da autora)³

O editorial se fia na intransigente ideia de que, ao se propor a escrever um livro de não ficção, como um relato de viagem, é inadmissível que o autor invente ou

² “Travels With Charley in Search of America” is shot through with dubious anecdotes and impossible encounters. (THE NEW YORKER TIME, 2011)

³ Steinbeck insisted his book was reality-based. He aimed to “tell the small diagnostic truths which are the foundations of the larger truth.” Books labeled “nonfiction” should not break faith with readers. Not now, and not in 1962, the year “Travels With Charley” came out and Steinbeck won the Nobel Prize for literature. (THE NEW YORKER TIME, 2011)

acrescente fatos. A maioria dos leitores, e talvez uma parte considerável de escritores, concordariam com essa ideia. De fato, se o autor se compromete em dizer a verdade, precisa cumprir esse contrato. No entanto, é bem provável que Steinbeck tenha arquitetado, em seu texto, um contrato que estabelece a possibilidade de recorrer, quando necessário, à sua capacidade inventiva de “colorir” a realidade e torná-la mais interessante. Tal capacidade afinal esteve presente em toda a sua obra, atraindo leitores diversos. Não foi diferente com *Viajando com Charley*, muito bem recebido independente de eventuais polêmicas.

A influência de *Viajando com Charley* se fez notar também na última obra de Steinbeck, *A América e os americanos* (1966), que foi produzida sob o impacto duradouro que a viagem feita há seis anos produzira no escritor, “havia várias coisas que ele quisera dizer naquele livro que a forma não permitira” (SHILLINGLAW e BENSON, 2004, p. 366). Dessa maneira, *A América e os americanos* traz em linguagem ensaística o que, de certa forma, já estava presente em *Viajando com Charley*: “apelos apaixonados de um homem que se preocupava profundamente com o seu país” (SHILLINGLAW e BENSON, 2004, p. 366). Nessa tentativa, além da tratativa diferente que cada gênero (relato de viagem e ensaio) dá aos assuntos, há outra distinção entre a abordagem presente em *Viajando com Charley* e aquela encontrada em *A América e os americanos*: o caráter sensivelmente mais ácido das críticas, muito presente na última obra.

A publicação de *Viajando com Charley* trouxe boas vendas e críticas positivas. [...] O projeto seguinte (e último), *America and Americans* (1966), era um conjunto de ensaios relacionados com sua recente viagem. Nesta obra, Steinbeck se mostra mais “venenoso” do que em *Viajando com Charley*. Velho e doente, não se preocupava em agradar ao público (escreveu o que pensava sobre seu país). (BARBAS, 2011, p. 39)

Na verdade, as duas obras, cada uma a sua maneira, constituem verdadeiro reflexo da vivência de Steinbeck, testemunha de eventos fulcrais da primeira parte do século XX e observador das consequências desses eventos no viver e no pensar dos americanos. As duas derradeiras obras demonstram que, ao findar de sua carreira literária, Steinbeck continuou honrando os seus princípios, estabelecidos desde sua primeira obra: inserir a realidade em enredos envolventes e revelar a condição social e humana dos Estados Unidos presente em sua época.

2. ESCRITA DE SI: PERCURSO, PERSPECTIVAS E LEITURA

Confissões, diários, memórias, relatos de viagens, autobiografias: esses são gêneros populares nas prateleiras de livrarias e bibliotecas. Têm em comum a característica de serem representantes da escrita de si, modalidade de escrita na qual os textos “possuem a marca comum da afirmação pessoal: um *eu* que se revela no texto, procurando, ao menos em tese, ser sincero” (ARAÚJO, 2011, p.12). De fato, gêneros ligados à escrita de si alcançam há muito certa popularidade, no entanto, na contemporaneidade, o espaço para essa modalidade torna-se mais amplo, pois ela permite “uma tentativa de organização do eu pós-moderno, descentrado, fragmentado, cujas identidades múltiplas giram ao redor de um núcleo caótico e mutante” (ARAÚJO, 2011, p. 8).

Além disso, o que contribui para a popularidade contemporânea da escrita de si é que, de acordo Kingler (2006), o avanço da cultura midiática de fim de século “oferece um cenário privilegiado para afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a exploração na lógica da celebridade” (KLINGER, 2006, p. 20). Em verdade, como salienta a autora, a proliferação de “narrativas vivenciais” e a produção de memórias, *reality shows*, o “surto dos blogs na internet” evidenciam a manifestação do crescente interesse pelo “eu”.

Em nosso tempo, a escrita de si alcança popularidade jamais vista e características singulares, sendo necessário identificar o progresso histórico da modalidade para entender esses atributos especiais que hoje apresenta. Tradicionalmente, considera-se Agostinho como precursor da escrita de si; no entanto, como lembra Klinger, a escrita de si como agente no processo de “formação de si” já esteve presente desde a Antiguidade.

[...] Embora exacerbada na cultura burguesa da Ilustração, a escrita de si não é nem um aspecto moderno nascido da Reforma, nem um produto do Romantismo; é uma das tradições mais antigas do Ocidente – uma tradição já bem estabelecida, profundamente enraizada, já quando Agostinho começa a escrever suas *Confissões*, que geralmente são citadas como o primeiro referente de uma escrita autobiográfica. (KLINGER, 2006, p. 26)

Kingler (2006, p. 26) cita Foucault, o qual afirma que ainda na Antiguidade greco-romana o “eu” não era apenas um assunto da escrita de si, era verdadeiro instrumento que contribuía na “formação de si”. Para a execução satisfatória dessa tarefa, era necessário nos escritos dar destaque e relevância ao aspecto “espiritual”. Assim, considerando o pensamento de Foucault, conforme salienta Oliveira (p. 64, 2015), a escrita de si em seus primórdios está também associada ao aspecto espiritual, mesmo antes do cristianismo.

No entanto, para muitos estudiosos do assunto, Agostinho inaugura o que Kingler (2006) chama de “autobiografia espiritual” (p. 28). De fato, o famoso teólogo, que conservava “um amor vitalício pela linguagem que procurava a expressão apropriada da verdade” (NETTLES, p.15), em *Confissões* (397-400) procura apresentar-se ante a Deus munido de um “balanço de todos os atos, pensamentos e intenções da alma” (KLINGER, 2006, p. 28), enfocando no “eu” em um processo de transformação, ocasionado por sua conversão.

A obra também permite conhecer a sua habilidade reflexiva e as questões teológicas e filosóficas que foram alvo da atenção de Agostinho. No entanto, o que se destaca em *Confissões* é a escrita de um homem que contempla a sua imagem. O resultado dessa contemplação é angustiante e permite ao escritor, em sua autoanálise, demonstrar o arrependimento por ter vivido uma vida desregrada e dissoluta.

Certamente, a autoanálise presente em *Confissões* resulta em arrependimento ante a constatação da pecaminosidade humana e da santidade e justiça divina. A angústia pós-análise e autoconhecimento (talvez proporcionadas pelo próprio exercício da escrita confessional) está bem retratada em pinturas posteriores que procuravam representar o importante teólogo. Uma em especial ilustra a relação entre autoconhecimento e angústia, relação atrelada à biografia de Agostinho (em boa parte devido a *Confissões*): *Santo Agostinho em seus estudos* (1480).

Na obra, Boticelli cria a projeção de um homem afetado pela constatação do próprio “eu” (representado pela mão direita, que se a dirige ao coração do teólogo). Diante da contemplação interior, o personagem não tem outra escolha senão apenas vislumbrar o céu para ali encontrar o perdão.



FIGURA 04 - *Santo Agostinho em seus estudos* (1480), Sandro Botticelli. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4887>

Como afirma Araújo (2011, p.13), em Agostinho, investigar a subjetividade seria uma maneira de conhecer a verdade e assim se chegar a Deus. Tal aspecto marca profundamente essa primeira etapa da escrita de si, fase em que o relato representa “um instrumento de autoanálise e investigação subjetiva: o interior do sujeito que olha para si mesmo se tornou um lugar de revelação e de verdade” (ARAÚJO, 2011, p.13). Em alguma medida, a conversão de Agostinho, resgatada por sua memória, permite ao autor o conhecimento de sua real situação, antes ignorada. O resgate de sua história proporcionado pela escrita confessional tira-lhe a cegueira e ilumina o caminho para o divino e para ele se voltará o coração contrito do teólogo.

A “espiritualidade”, tal como Foucault a define em *A hermenêutica do sujeito*, é o caminho que Agostinho percorre para conhecer a verdade. Para Foucault, a espiritualidade postula que “a verdade jamais é dada de pleno direito ao sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 19). De acordo com o teórico francês, a espiritualidade afirma que o sujeito, tal como ele é, não tem em si o direito ou mesmo a capacidade de ter acesso à verdade; para ter acesso a ela, o sujeito precisará “pagar um preço”. Nesse sentido, “não pode haver verdade sem uma conversão ou sem uma transformação do sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 20) e o acesso à essa verdade completará o próprio sujeito.

A verdade é o que ilumina o sujeito; a verdade é o que lhe dá beatitude; a verdade é o que lhe dá tranquilidade da alma. Em suma, na verdade e no acesso à verdade, há alguma coisa que completa o próprio sujeito, que completa o ser mesmo do sujeito e que o transfigura. (FOUCAULT, 2006, p. 21)

No decorrer da história, mudanças nos paradigmas dogmáticos resultaram em uma modificação de postura do autor no exercício de sua autorreflexão, o que alterou expressivamente o exercício da escrita de si, especialmente no que diz respeito à espiritualidade. Klinger (2006), citando ideias de Gusdorf (1991), afirma que, se na

prática penitente da tradição cristã o ser humano não “pode contemplar sem angústia à própria imagem, somente com a desintegração dos dogmas, sob a força conjunta do Renascimento e da Reforma, começa o interesse do homem em se ver tal como ele é” (KLINGER, 2006, p. 29). De acordo com a autora, o aspecto transcendental, que olha para o céu em busca do perdão, já não é mais uma premissa. Dessa maneira, o que ganha destaque é a individualidade do sujeito. Orientada por essa tendência, a obra *Ensaíos* (1580), de Montaigne, representa um marco no desenvolvimento da escrita de si.

Os *Ensaíos* de Montaigne, desprovidos da obediência doutrinária no mundo em vias de crescente secularização, consagram o direito de o sujeito individual expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados. Portanto, na obra de Montaigne se encontram traçados os contornos da literatura no sentido moderno, fundada no sujeito individual. (KLINGER, 2006, p. 29)

Dessa maneira, os ensaios de Montaigne trazem para a escrita de si uma novidade, pois há neles certo desdém pelos atributos universais do gênero humano (ARAÚJO, 2011, p. 13-14); em contrapartida, há prioridade no “questionamento de sua própria subjetividade e o que ela contém de mais particular: a introspecção e a escrita de si não revelam a verdade sobre o Homem com “H” maiúsculo” (ARAÚJO, 2011, p. 13-14), ou seja, a verdade declarada é apenas sobre o escritor, aquele que coloca sua vida nos escritos. Para Araújo (2011), essa característica representa o início da escrita de si que conhecemos hoje.

Usando conceitos de Sibila (2008), Araújo (2011, p.14) explica que Montaigne acaba por mergulhar em sua própria instabilidade, cheia de incertezas e inconsistência, e é justamente essa característica que o autor tenciona mostrar sobre a condição humana. Para Araújo (2011), Montaigne não procurava ser exemplar, um

modelo a ser seguido e imitado pelos leitores, “sua autodescrição deveria somente ser fiel à própria ambiguidade do seu *eu*” (ARAÚJO, 2011, p. 14).

Em resumo, o que Montaigne trouxe de novo para a escrita de si, e que perdura na contemporaneidade, é a mudança de foco, que já não é o mesmo de Agostinho, mudou de “uma essência universal para uma análise das particularidades” (ARAÚJO, 2011, p. 14). Este certamente representa o passo decisivo para construção da escrita de si, tal como hoje ela é conhecida. A essa mudança paradigmática se seguiram outras que contribuiriam na formação identitária da modalidade.

Descartes, em *Meditações* (1641), obra em que o autor relata sua vida intelectual, conclui que ele poderia, de alguma maneira, estar iludido sobre as percepções que tinha das coisas; no entanto, o fato de pensar sobre elas revela que ele existe de fato. Após o filósofo duvidar de todas as coisas, sua conclusão é *Cogito, ergo sum*: enquanto ele pode pensar, constitui-se como uma “coisa que pensa”.

Descartes [...] descobre a si mesmo em sua própria mente. Ele não existe como um ser dotado de sentidos (o que poderia ser ilusório) ou como um ser que sente (sendo as emoções igualmente ilusórias) ou como um homem religioso (pois seu conhecimento de Deus também é cheio de dúvidas); ele existe, sem discussão, apenas como um ser pensante. (BAUER, 2015, p. 180)

No entender de Foucault (2006, p. 22), Descartes foi o primeiro a reconhecer que o sujeito pode ter acesso à verdade tão somente por meio do conhecimento. Isso significa que, apesar de ainda existir certa condição para que a verdade possa ser obtida, ela não dependerá das condicionais atreladas à espiritualidade. Dessa maneira, conforme afirma Foucault, na “história da verdade” a “idade moderna” se inicia; a inauguração dessa nova era se dá quando um filósofo, ou qualquer sábio, “é capaz, em si mesmo e unicamente por seus atos de conhecimento, de reconhecer a

verdade e a ela ter acesso” (FOUCAULT, 2006, p. 22) sem que para isso seja necessário qualquer alteração em si mesmo.

Essa mudança da maneira como o “eu” considera a si mesmo e como age na busca pela verdade representa um grande passo no desenvolvimento da escrita de si. De acordo com Bauer, tal prática irá ecoar nas autobiografias posteriores, que demonstrarão como característica o contínuo esforço de “escavar a mente, partindo do pressuposto de que o que pensamos revelará quem somos” (BAUER, 2015, p.180). Outro grande passo na construção da modalidade de escrita íntima se dá por meio da obra *Confissões* (1765-1770), de Jean Jacques Rousseau.

Em *Confissões*, Rousseau avalia a “complexidade singular do seu *eu* em contraste com o mundo público, exterior” (ARAÚJO, 2011, p. 14). Para Kingler (2006, p. 29), o filósofo retoma a sinceridade de Montaigne e a alia à individualidade, marca do Romantismo da época. Além disso, na concepção de Araújo (2011, p. 15), Rousseau também escrevia para expurgar certa culpa.

Rousseau via na sinceridade do relato a possibilidade de correção da hipocrisia que imperava na sociedade. Nessa época, o entendimento de que o mundo público era um palco de encenações, onde as aparências suplantavam a singularidade do indivíduo, provocou uma profusão de escrita de si [...]. (ARAÚJO, 2011, p.16)

No entanto, diferente de Santo Agostinho, Rousseau não se dirigia a Deus, ao contrário, intentava a aprovação dos homens, um “reconhecimento social, em que o leitor avalia a capacidade do escritor de ser estritamente sincero sobre o relato” (ARAÚJO, 2011, p. 15). Citando ideias de Damião (2006), Araújo (2006, p. 15) explica que a grande diferença entre o iluminista e Agostinho é que este já tinha seu próprio juiz, Deus, não necessitando assim se justificar para seu leitor.

Ainda de acordo com Araújo (2011, p.16), a obra autobiográfica de Rousseau declara que a falsidade é estranha à natureza do homem e que ela é decorrente do

mal da vida em sociedade. Como explica Kingler (2006, p. 29), para Rousseau a sinceridade tinha que ser o axioma, ele intencionava dar aos seus próprios sentimentos o aspecto irreduzível. Esse anseio pelo irreduzível aproximará ainda mais a obra de Rousseau a aspectos da modernidade.

[...] Como argumenta Costa Lima, não existe uma irreduzibilidade que possamos conquistar e converter em palavras. Nessa impossibilidade de Rousseau ser a transparência que desejou ser, Costa Lima enxerga os traços do indivíduo moderno. (KINGLER, 2006, p. 29-30)

Usando ideias de Sibila (2008), Araújo (2011, p. 16) ressalta que, na visão de Rousseau, em um mundo que se apresentava como verdadeiro “palco de encenações”, era necessário se movimentar usando “máscaras protetoras”, conservando a autenticidade dentro de si. Kingler (2006, p. 30) afirma que a ideia rousseauiana de “destruir todas as máscaras para alimentar outra máscara” (COSTA LIMA, 1986, p. 295, citado em KINGLER, 2006, p.30) está ligada ao conceito de Nietzsche, que “inaugura uma nova concepção do sujeito e da verdade” (KINGLER, 2006, p. 30).

Em sua crítica ao homem cartesiano, que, por ter a capacidade de pensar, tem a consciência de sua existência, Nietzsche em *Para além do bem e do mal*, lança a pergunta: “O que me dá o direito de falar de um eu, e um fim de um eu como causa de pensamentos?” (NIETZSCHE, 2000, p.40, citado em KINGLER, 2006, p. 31). Kingler cita que a resposta de Nietzsche para essa indagação é de que “um pensamento vem quando ele quer, e não quando ‘eu’ quero” (KINGLER, 2006, p. 31). Dessa maneira, ainda de acordo com a autora, “a crítica do sujeito cartesiano se transforma assim em crítica da ‘vontade de verdade’” (KINGLER, 2006, p. 31).

Em linhas gerais, a “vontade de verdade” é aquele desejo que impulsiona e orienta o homem a encontrar uma verdade que seja eterna e, por isso, imutável que

estaria por trás da realidade. Para Nietzsche, a intenção dessa vontade é apenas reduzir a possibilidade de pensamentos e nivelar os seres humanos, funcionando como freios para os desejos destes.

Nietzsche entende que a vontade de verdade decorre de uma vontade de engano. A vontade de engano seria a necessidade de se alçar um determinado valor à categoria de verdade para fazê-lo mais forte e mais poderoso a fim de que se possa acreditar nele. [...] A verdade em que se acredita nada mais é do que a crença na veracidade de um engano [...]. Se a verdade é criada, então ela é uma espécie de erro. Uma verdade é apenas um erro mais aceito pela moral, talvez por ser um erro necessário. [...] a transformação da invenção (erro) em verdade reside na necessidade de se acreditar em algo inventado como se fosse uma verdade absoluta, somente assim se poderia acreditar em um erro. Esta necessidade é uma necessidade vital. (CAMARGO, 2008, p. 95-96)

Em contrapartida, a “vontade de potência” (ou vontade de poder), outro conceito nietzschiano, “é a expressão da vida, da exaltação da vida, sem cunho metafísico, sem religião, sem moral e sem um princípio organizador” (BAGGIO, 2009, p. 4). Pode-se dizer que, refletindo sobre o valor, Nietzsche acredita que os valores deveriam ser desconstruídos. Em seus escritos, anunciava um “homem do futuro”, aquele que finalmente trataria a hierarquia de valores de maneira correta. Nessa perspectiva, os valores considerados como verdadeiros, orientados pela religião, perdiam importância. Na visão de Nietzsche, a questão de valor era um grande desafio para o “homem do futuro”, este deveria, com toda ousadia, resolver o “problema do valor”, considerando que “Deus está morto”.

De fato, nós, filósofos e “espíritos livres”, ante a notícia de que “o velho Deus morreu” nos sentimos como iluminados por uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, espanto, pressentimento, expectativa – enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo; enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento [...]. (NIETZSCHE, 2012, p. 37)

Em decorrência disso, o niilismo ganha força e o conceito de verdade é desconstruído. O que Nietzsche aponta é que “não há verdades, há que duvidar de todas as verdades para que o homem não seja manipulado ou ludibriado por elas” (ARAÚJO, 2009, p. 33,). De fato, a crítica do sujeito cartesiano assumiu também a desconstrução do conceito de verdade. Na contemporaneidade, a verdade factual, contestada por Nietzsche, perde espaço e isso vai alterar tanto a produção de escrita de si quanto sua recepção. Um dos resultados práticos do novo paradigma é que autores e leitores terão de lidar com a constante dúvida, a incerteza será recorrente. Assim, o sujeito, antes unificado e centrado, na pós-modernidade é instável e tentar apresentá-lo por meio da linguagem se torna algo ilusório.

Se antes, no século XVIII, acreditava-se em um indivíduo centrado, unificado, consciente e racional, o sujeito cartesiano, bem afeito aos ideários iluministas, e depois, já com as sociedades modernas mais complexas, onde a vida social implicava mudanças drásticas na experiência humana, esse indivíduo foi atacado em seu núcleo autônomo e autossuficiente, com o entendimento de que era na interação com outros sujeitos que se formava a sua identidade, hoje, esse mesmo sujeito foi “deslocado” [...]. (ARAÚJO, 2011, p. 19)

Araújo (2011, p.19) explica que já não é mais possível, na modernidade tardia, afirmar que o indivíduo possui uma “identidade fixa”: se antes o sujeito possuía identidade estável e unificada, agora ele está se fragmentando e é composto “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não-resolvidas” (HALL, 2001, p. 12, citado em ARAÚJO, 2011, p.19). Dessa maneira, acompanhando o raciocínio de Araújo (2011), o “*eu* é sempre algo que nos escapa. [...] é uma dimensão da experiência humana que só pode ser alcançado na medida em que é, ao mesmo tempo, construído pela linguagem” (ARAÚJO, 2001, p. 20). Para ilustrar o papel que a escrita de si ganha na contemporaneidade, Araújo se utiliza da

interessante figura do autor que tenta harmonizar “cacos” dispersos, a ação é bastante pertinente ao considerarmos a realidade fragmentada da pós-modernidade.

No caos das sociedades contemporâneas, a escrita de si sinaliza para a tentativa de organização do eu pós-moderno, descentrado, fragmentado, cujas identidades múltiplas giram ao redor de um núcleo caótico e mutante. (ARAÚJO, 2011, p. 20)

No entanto, como explica Araújo (2011, p. 20), é utópica a ideia de falar sobre si pois o “eu” é sempre algo que escapa: “Falar de si é, portanto, algo fugidio [...], abrangente demais para ser reduzido à linguagem que, ao mesmo tempo que revela, esconde” (ARAÚJO, 2011, p. 21). Essa incapacidade de atingir e revelar a plenitude do homem torna a escrita de si ainda mais pertinente para os nossos dias. Isso se dá, como aponta Araújo (2011), porque em tal modalidade de escrita realidade e ficção, muitas vezes, podem não ser tão evidentes, o que problematiza, de alguma maneira, a questão de referência na literatura. Natural para a escrita de si é a constatação de que “a ficção se apropria da autobiografia para ressaltar o caráter falho de ambas, quer dizer, revela a impossibilidade de uma representação plena da realidade” (ARAÚJO, 2011, p. 8).

Entretanto, como bem salienta Anna Faedrich, ao tecer considerações sobre a autoficção, “quando questionamos a possibilidade de representar o real pela linguagem ou relativizamos a verdade, é fácil cairmos na tentação de considerar tudo ficcional” (FAEDRICH, 2015, p. 47-48). Como lembra Faedrich, é necessário analisar o pacto estabelecido pelo autor. Isso é verdade não apenas na autoficção, também nos demais exemplares da escrita de si. Afinal, o mesmo *eu* que “revela” e “esconde” fornece ao leitor cláusulas que não podem ser ignoradas, presentes no pacto autobiográfico. Portanto, não há maneira de interpretar confissões, memórias, relatos

de viagem, ou qualquer outro gênero da escrita de si, sem antes considerarmos as características e as implicações do pacto autobiográfico.

2.1 O LEITOR E O PACTO AUTOBIOGRÁFICO: UMA LIBERDADE NORTEADA

Eco (1994, p. 9) define o texto como uma “máquina preguiçosa”, que pede ao leitor para fazer parte do trabalho. Nessa perspectiva, o leitor é colocado como peça fundamental não só no processo de contar uma história, mas também na própria história (ECO, 1994, p.7). Certamente, como nos lembra o autor (1994, p.12), em textos narrativos o leitor obrigatoriamente fará opções o tempo do todo e o que se espera é que reconheça as “piscadelas” do autor na condução da leitura, a tarefa não é simples pois, muitas vezes, esses sinais apresentam-se envoltos em uma atmosfera de ambiguidade. Para reconhecer essas eventuais orientações não tão explícitas, é necessário que o leitor decida agir como “leitor-modelo maduro”.

Eco explica que o leitor-modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p.15). Há um leitor-modelo para cada tipo de texto. Nesse esquema colaborativo, há também o papel de autor-modelo, que funciona como o orientador no processo de leitura.

[...] o autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21)

De acordo com Eco (1994, p. 33), quando os leitores empíricos descobrem o autor-modelo e compreendem, mesmo que apenas de maneira inicial, o que o autor quer deles, se tornam “leitores-modelo maduros”. Esse leitor maduro se caracteriza como aquele que “se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e

que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 1994, p. 33).

Em uma perspectiva aproximada, Jouve, usando conceitos de Jauss (2002), explica que o leitor pode ser apreendido, de maneira individual ou simultânea, como “um indivíduo concreto, o membro de um público reconhecido e uma figura virtual construída pelo texto” (JOUVE, 2002, p. 36). Esta última característica faz do leitor um destinatário definido pelo texto, para este destinatário o discurso é dirigido.

[...] o leitor, antes de ter uma realidade histórica (individual ou coletiva), é, antes de mais nada, como vimos, uma figura virtual: o destinatário implícito para qual o discurso se dirige. Essa imagem do leitor definida pelo texto não somente é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence [...], mas também pela enunciação particular de cada obra [...]. (JOUVE, 2002, p. 37)

Na concepção de Jouve (2002, p. 37-38), é preciso considerar o leitor abstrato (oriundo da obra) como um papel proposto ao leitor de “carne e osso” (leitor real). Este sempre que quiser pode recusar o papel simplesmente fechando o livro. Dissertando sobre a abordagem semiótica da leitura, Jouve (2002, p. 26) afirma que a recepção é programada pelo texto (em grande parte), e, por isso, o leitor não tem liberdade total de interpretação. Ou seja, na visão de Jouve (2002, p. 27) nem todas as leituras podem ser legitimadas, além disso existe a possibilidade do leitor “trapacear com o texto” ao realizar uma leitura equivocada.

Dessa forma, o leitor não pode fazer qualquer coisa. Para retomar uma expressão de Umberto Eco (1985), ele tem, diante do texto, deveres “filológicos”: deve identificar o mais precisamente possível as coordenadas do autor. Se não fizer isso, assumirá o risco de decodificações absurdas. (JOUVE, 2002, p. 26)

Para Jouve (2002, p. 66), o leitor caminha “orientado” e ao mesmo tempo “livre”; sua liberdade, de fato, está atrelada ao espaço que o texto confere e, para

cumprir o dever de destacar a significação geral que o autor pretendia dar à obra, o leitor “deve não somente levar em conta as intervenções explícitas do narrador, mas também a construção global do texto.” (JOUVE, 2002, p. 65). Nesse intento, torna-se imprescindível considerar os “espaços de certeza”, termo de Otten (1982) retomado e definido por Jouve como “os pontos de ancoragem na leitura, as passagens mais explícitas de um texto, aquelas a partir das quais se entrevê o sentido global” (JOUVE, 2002, p. 66).

Em contrapartida, os “espaços de incerteza”, outro conceito de Otten, “remetem para todas as passagens obscuras ou ambíguas cujo deciframento solicita a participação do leitor” (JOUVE, 2002, p. 66). Assim, o texto oferece duas dimensões diferentes na leitura: “uma programada pelo texto, a outra dependendo do leitor” (JOUVE, 2002, p. 66). Para se mover com segurança nestas duas dimensões é necessário considerar o pacto de leitura.

Tal pacto, de acordo com Jouve (2002, p. 67), se completa em dois espaços: o *incipit* e o peritexto (conceito desenvolvido por Genette). Este último “remete a prefácios, introduções e avisos de todo o tipo, que têm como função orientar a leitura” (JOUVE, 2002, p. 67). Além disso, Jouve afirma (p. 67) que a introdução dos textos tem o duplo objetivo de explicar por que ler e orientar a maneira que se deve ler. O peritexto, assim, destaca de maneira explícita o pacto com o leitor.

Em contrapartida, nos *incipit* do texto o pacto de leitura se apresentará de maneira implícita. Como salienta Jouve (2002, p. 68), as primeiras linhas de um texto são cruciais na orientação da recepção da obra. Elas, ao mesmo tempo, informam “o tipo de narrativa de que se trata, o modo como deve ser lida e o que vamos encontrar nela” (JOUVE, 2002, p. 69). Dessa maneira, a leitura da obra é submetida a certos critérios que dão diretrizes ao leitor. Cabe salientar que aqueles espaços não

preenchidos ou “indeterminados” podem fornecer certa liberdade de interpretação ao leitor.

Orientado pelo contrato de leitura, o leitor, como vimos, constrói sua recepção apoiando-se nos espaços de certeza fornecidos pelo texto. Esses pontos de ancoragem delimitam a leitura e a impedem de se perder em qualquer direção. [...] O texto pode também programar a leitura delimitando os espaços de indeterminação, isto é, decidindo quais elementos deixar para a criatividade do leitor. (JOUVE, 2002, p. 70-71)

Os espaços de certezas e os de indeterminação são considerados na construção do pacto presente em textos autobiográficos. Lejeune (2014), em seus estudos sobre escritas de si, desenvolve o conceito de “pacto autobiográfico”, um contrato entre autor e leitor, contrato que se apresenta nos elementos pré-textuais e mesmo no decorrer do texto. Por meio desse pacto, o autor orienta o leitor sobre a postura ideal na recepção, e nela o narrador assume compromissos, junto ao leitor, “comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o ‘eu’ remete ao nome escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p. 32).

Os compromissos estabelecidos por esse contrato estão relacionados aos “princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista” (FAEDRICH, 2015, p. 46). Dessa maneira, o leitor no contato com qualquer texto autobiográfico está ciente de que o conteúdo deste se diferencia de um romance, em que o autor é regido pelo “princípio da invenção e da não-identidade” (FAEDRICH, 2015, p. 47). Para Faedrich (2015, p. 46), na autobiografia “o pressuposto do leitor é que o conteúdo traduz a verdade, comprometendo o autor”. O leitor de uma autobiografia ou de um relato de viagem, por exemplo, geralmente está ciente do contrato a que se submete, como contratante. Ele costuma ler a narrativa

como a verdade do autor, o que orienta sua leitura de uma maneira diferente daquela que teria se estivesse lendo um romance, leitura regida por um outro tipo de contrato.

Esse contrato de leitura consiste nos princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista (A = N = P). O leitor interpreta o texto autobiográfico (autobiografias, confissões, testemunhos, diários, memórias etc.) como a “verdade do indivíduo”, diferenciando-o do romance. Neste, o compromisso com a realidade é impreciso [...], diferente da autobiografia, em que o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor. Afinal, o pressuposto do leitor é que o conteúdo traduz a verdade, comprometendo o autor. Tal comprometimento é impensável no campo romanesco, em que o princípio de invenção e de não-identidade caracterizam o gênero. (FAEDRICH, 2015, p. 46)

Uma diferença importante entre esses dois tipos de leitura (e de contrato), conforme os conceitos desenvolvidos por Lejeune (2015), é que quando o leitor lê um romance o que o ele precisa (e quer) é encontrar elementos que indiquem uma verossimilhança na narrativa. Entretanto, quando o leitor tem em mãos um relato de viagem, ou uma autobiografia, ele anseia encontrar a “semelhança com o verdadeiro” (LEJEUNE, 2015, p. 43), o que pode ser traduzido como uma referência a uma realidade vivida pelo autor.

O pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se refere a referencialidade externa do que o texto anuncia, quer dizer que o que se narra se apresenta como algo realmente acontecido e comprovável (“pacto de referencialidade”). Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra, “princípio de identidade” que consagra ou estabelece que autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa. (KLINGER, 2006, p. 43)

No caso da escrita de si, muitas vezes, diante da constatação de cláusulas desse contrato, leitores apresentam posturas diferenciadas. Lejeune (2014) aponta um comportamento característico do leitor diante da constatação da identidade (ou

não) do personagem em relação ao autor. Para o teórico, o leitor agirá como um “cão de caça”, procurando sempre as brechas no contrato.

[...] se [a identidade] for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar a diferença (erros, deformações, etc.). Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, frequentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar rupturas do contrato (qualquer que seja ele). (LEJEUNE, 2014, p. 31)

O pacto autobiográfico geralmente também traz em suas cláusulas o “pacto referencial” (LEJEUNE, 2014). Para Lejeune, ao contrário da ficção, a biografia e a autobiografia são textos que se caracterizam por serem referenciais, ou seja, possuem como característica a recorrente referência a uma realidade externa comprovável.

[...] eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de *verificação*. [...] Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira. (LEJEUNE, 2014, p. 43)

Ao estabelecer o pacto referencial, que pode se apresentar de maneiras distintas, o autor da obra inclui “o campo real visado” e “a modalidade e o grau de semelhança” com a realidade, tudo isso como o objetivo de orientar o leitor na sua leitura. O pacto de referência, assim, coloca suavidade na rigidez do contrato autobiográfico. Embora o autor da obra tenha a intenção de retratar uma situação real, de alguma maneira, ele trabalha no sentido de limitar e demarcar essa verdade, ele almeja “restringir a verdade ao *possível*” (LEJEUNE, 2014, p. 43), aquela verdade que, de acordo com o teórico, leva em conta as falhas de memória do autor, seus erros e enganos.

Lejeune também afirma que, ao demarcar os limites referenciais, o autor assim pode se comprometer em relação a determinado aspecto, mas não sobre outros, isso constitui uma “prova suplementar de honestidade” (LEJEUNE, 2014, p. 43). Certamente, ao tomar ciência dos limites referenciais, a postura do leitor se adequa às perspectivas estabelecidas pelo autor. Uma possibilidade, apontada por Lejeune (2014, p. 44), é a de que o pacto referencial seja estabelecido e, na concepção do leitor, mal cumprido, o que não tira o valor referencial da obra.

Como afirma Klinger (2006), Lejeune “conclui que o texto autobiográfico tira sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto, mas da relação que ele instaura com o seu receptor” (KLINGER, 2006, p. 44). Portanto, o pacto autobiográfico estabelece esse contrato entre autor e leitor e norteia a leitura deste. Como lembra Klinger (2006, p. 10), o que vai diferenciar um texto ficcional de uma autobiografia é o pacto, explícito ou implícito, que o autor estabelece com o leitor. As características desse pacto vão também distinguir diferentes práticas dentro da escrita de si.

2.2 AUTOBIOGRAFIA E AUTOFIÇÃO: PACTOS DISTINTOS

Os pactos na vasta área da escrita de si se apresentam de maneiras diversas. Opor autobiografia e autoficção pode ilustrar de maneira precisa como a aderência (ou não) de certos pactos distingue práticas da escrita de si. Nesta tarefa, o nível de ambiguidade do pacto se torna o principal indicador da diferenciação entre os gêneros desse campo.

A autobiografia se caracteriza como uma narrativa retrospectiva “que uma pessoa real faz de sua própria existência quando focaliza a sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). No entanto, como

aponta Klinger (2006, p.10), um texto será considerado autobiografia não por seu aspecto estilístico, mas sim pelo pacto estabelecido.

Na definição de *autobiografia* de Philippe Lejeune, o que diferencia a ficção da autobiografia não é a relação que existe entre os acontecimentos da vida e sua transcrição no texto, mas o pacto explícito ou implícito que o autor estabelece com o leitor, através de vários indicadores presentes na publicação do texto, que determina seu modo de leitura. Assim, a consideração de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu grau de elaboração estilística: ela depende de que o pacto estabelecido seja “ficcional” ou “referencial”. (KLINGER, 2006, p.10)

Na definição proposta por Lejeune (2016, p. 16-17), como ele mesmo aponta, entram em jogo elementos que estão dispostos em categorias diferentes, a saber, as formas da linguagem, o assunto tratado, a situação do autor e a posição do narrador. Dessa maneira, é considerado uma autobiografia a obra que preenche as condições indicadas em cada uma das categorias citadas acima. Em relação à forma da linguagem, é necessário que o texto seja narrativo e em prosa; em relação ao assunto tratado, é necessário que seja a vida individual, a história de uma personalidade; em relação à situação do autor, é necessário que haja identidade do autor com o narrador e, por último, em relação à posição do narrador, é necessário que a identidade deste seja a do personagem principal e que haja uma perspectiva retrospectiva da narrativa.

Em contrapartida, conforme aponta Lejeune (2014, p. 17), os gêneros fronteiraços da autobiografia não preenchem todas as condições especificadas. Ele aponta alguns desses gêneros: memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico e diário. No entanto, conforme explica o autor (p. 17), as categorias apontadas não são rigorosas em absoluto pois certas condições muitas vezes não podem ser preenchidas em sua totalidade:

O texto [autobiográfico] deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) [...]. (LEJEUNE, 2014, p. 17)

Porém, como salienta Lejeune (2016, p. 17-18), há duas condições intransigentes que diferenciam a autobiografia em relação à biografia e ao romance pessoal. Essas condições são: em primeiro lugar, a situação do autor, ou seja, a identidade do autor e do narrador precisam ser iguais; em segundo, é preciso que o narrador se identifique com o personagem principal. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2014, p. 18). Essa “identidade de nome” (entre autor, narrador e pessoa de quem se fala) é para Lejeune (2004, p. 28) um critério muito simples que define autobiografia e todos os outros gêneros da literatura íntima.

A “identidade de nome” (autor=narrador=personagem) é afirmada pelo pacto autobiográfico, embora as formas do pacto autobiográfico sejam muitas “todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*” (LEJEUNE, 2004, p. 30). Conforme explica Lejeune (2004, p. 31) essa identidade pode ser estabelecida de maneira implícita, por meio de título, que não deixa dúvidas em relação ao fato de que a primeira pessoa está ligada ao nome do autor (como em *A autobiografia de Benjamin Franklin*, 1791, ou *Autobiografia: minha vida e minhas experiências com a verdade*, de Gandhi, 1929), e por meio da “seção inicial”, um texto em que “o narrador assume compromissos, comportando-se como se fosse o autor” (LEJEUNE, 2014, p. 32),

indicando ao leitor que o “eu”, de fato, é o nome do autor, presente na capa do livro, mesmo que essa indicação não se repita ao longo da obra.

Além disso, a “identidade do nome”, conforme discorre Lejeune, pode ser estabelecida também de “maneira patente”, quando “se refere ao nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome do autor impresso na capa” (LEJEUNE, 2014, p. 32). Frequentemente, como lembra Lejeune, essas duas maneiras são utilizadas para evidenciar a identidade, honrando assim o princípio da veracidade. Dessa maneira, o emprego do nome próprio é central para uma autobiografia, a relação entre o nome do autor e o nome do protagonista estabelecerá cláusulas que vão determinar e orientar o modo de leitura.

Na tentativa de organizar os efeitos da combinação do pacto com a utilização do nome próprio na obra, Lejeune (2014, p. 33) formula um quadro que fornece combinações possíveis construídas pela relação “nome do personagem/pacto”. Cada combinação produz um efeito diferente no leitor e, de acordo com as considerações iniciais do estudioso, seriam sete as combinações possíveis e duas “casas cegas”.

Nome do personagem → Pacto ↓	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 a <u>romance</u>	2 a <u>romance</u>	
= 0	1 b <u>romance</u>	2 b indeterminado	3 a <u>autobiografia</u>
Autobiográfico		2 c <u>autobiografia</u>	3 b <u>autobiografia</u>

QUADRO 01 - “Efeitos da combinação do pacto com emprego do nome próprio”, desenvolvido por Lejeune (LEJEUNE, 2004, p. 33).

A tabela desenvolvida prevê três utilizações do nome próprio na obra. Em primeiro lugar, temos o caso em que o nome do autor é diferente do nome do personagem, o que já exclui a autobiografia. Em seguida, há o caso (mais complexo) no qual o personagem não tem nome (=0), o que resulta na atribuição da narrativa autodiegética a um narrador fictício. Por fim, existe o caso em que o nome do personagem é igual ao nome do autor (o que exclui a possibilidade da ficção). Esses três casos, associados a pactos diferentes, irão resultar em gêneros textuais distintos.

O pacto romanesco, presente nas ocasiões em que “a natureza de ‘ficção’ do livro é indicada na capa ou na página de rosto” (LEJEUNE, 2014, p. 34), associado a obras cujo nome do autor é diferente do nome do personagem, ou nas quais o nome do personagem não é apresentado, resultará naturalmente no gênero romance. O efeito produzido pelo “pacto = 0”, entendido como “pacto do título” ou “pacto limiar”, no qual “o leitor constata a identidade autor-narrador-personagem, embora esta não seja objeto de nenhuma declaração solene” (LEJEUNE, 2014, p. 35), quando está associado a textos nos quais o nome do personagem é diferente do nome do autor será o romance. Esse mesmo pacto unido aos casos em que há ausência de nome no personagem (Nome do personagem = 0), situação pouco frequente, produzirá um gênero “indeterminado”. Por último, o “pacto = 0”, presente nas situações em que o nome do personagem é igual o nome do autor resultará na autobiografia. Por sua vez, o pacto autobiográfico associado a situações nas quais a narrativa não traz o nome do personagem ou que o nome do personagem seja idêntico ao nome do autor resultará em textos autobiográficos.

Há na tabela as conhecidas “casas cegas”, aqueles casos “excluídos por definição”. Vinte e cinco anos após a formulação acima descrita, Lejeune lança ressalvas a seu próprio trabalho e essas casas cegas são o alvo da sua

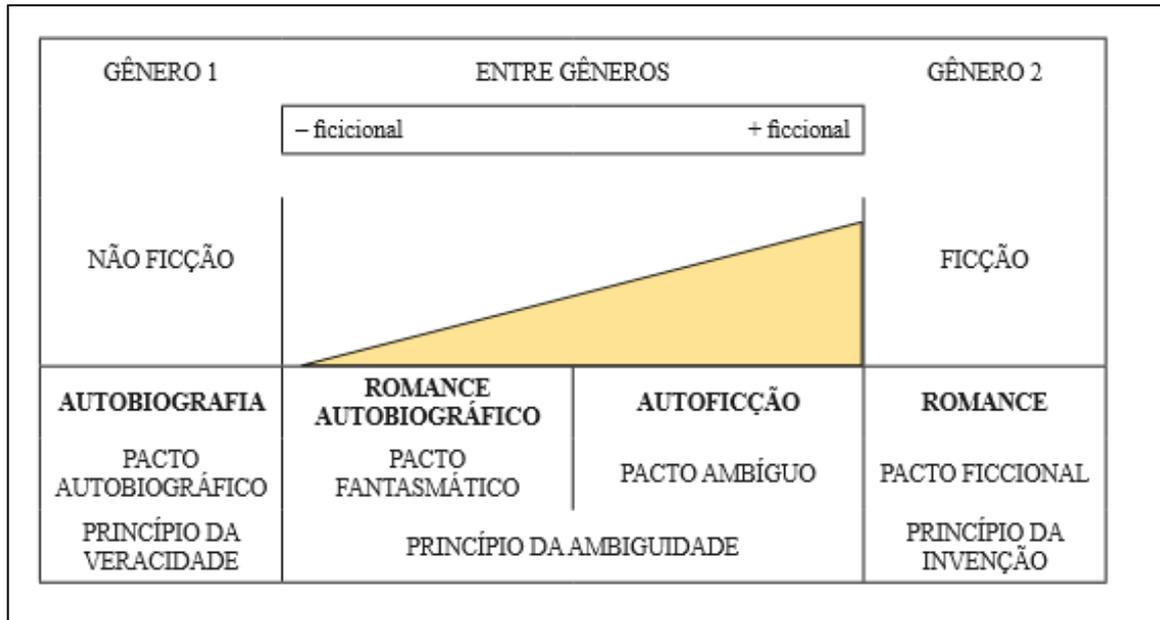
reconsideração. Como afirma o autor (2014, p. 68), na construção de sua tabela ele aceitou a indeterminação, mas recusou a ambiguidade.

Justamente no intuito de preencher uma das lacunas do quadro de Lejeune, Doubrovsky decidiu escrever uma obra que combinasse o pacto romanesco com a utilização do nome próprio: *Fils* (1977). Dessa maneira, Serge Doubrovsky cunha o termo “autoficção”, colocando a ambiguidade como caráter fundamental na definição do gênero.

A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor. (FAEDRICH, 2015, p. 49)

Como bem salienta Faedrich (2015, p. 49), antes da formulação conceitual e do neologismo patenteados por Doubrovsky autores já criavam esse pacto de leitura. No entanto, é no final do século anterior que tal exercício de escrita se torna prática mais comum, afinal “a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita (KLINGER, 2006, p. 24).

Faedrich (2015) afirma que o pacto estabelecido na autoficção tem como característica o fato de ser contraditório “pois rompe com o princípio da veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio da invenção (pacto romanesco/ficcional)” (FAEDRICH, 2015, p. 46). O que Faedrich propõe é um pacto marcado pela ambiguidade em que o autor se afasta do campo regido pelo “princípio da veracidade” (pacto autobiográfico), sem adotar como regra o “princípio da invenção”, relacionado ao pacto romanesco/confessional, conforme ilustra o quadro desenvolvido pela autora.



QUADRO 02 - Contrato de leitura e princípios de cada gênero literário. (FAEDRICH, 2015, p. 471)

Assim, como enfatiza Faedrich (2015, p. 46), o entendimento do pacto “é fundamental para esclarecer o conceito de autoficção, diferenciando práticas distintas dentro do campo da “escrita do eu””. As especificações do pacto firmado com o leitor são, portanto, marca fundamental da autoficção, mas essa não é única característica que diferencia o gênero da autobiografia.

Faedrich (2015, p. 47, 48 e 52) aponta para a realidade de que na autobiografia a relação que existe é do “autor para obra”, ou seja, a autobiografia se ocupa em narrar a história de personalidade, o valor da obra está em contar bem a história da celebridade; já na autoficção o movimento é “da obra para o autor”. Isso quer dizer que, ainda que o texto traga a biografia do autor, é a característica literária da obra que ganha destaque.

O movimento da autobiografia é da vida para o texto, e da autoficção, do texto para a vida. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia”. Justamente por ser uma celebridade desperta interesse e curiosidade no público-leitor. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. (FAEDRICH, 2015, p. 47-48)

A postura do leitor, diante de movimentos e pactos distintos, se altera e, assim, a leitura é orientada. Como aponta Faedrich (2015, p. 46), contratos presentes em diários, confissões, relatos e outros exemplares de texto autobiográfico são interpretados pelo leitor como a “verdade do indivíduo”. No entanto, contratos mais ambíguos pedem uma reorientação na postura do leitor e acabam fornecendo a este mais autonomia na prática de leitura.

Faedrich, citando Hubier (2003), salienta que “a autoficção é ‘anficológica’, ou seja, pode ser lida como romance e como autobiografia” (2015, p. 48) e que cabe ao leitor a decisão sobre o grau de veracidade presente na obra. Esta é, portanto, uma das marcas importantes do gênero autoficção: o leitor tem a liberdade de definir por ele mesmo as fronteiras entre realidade e ficção.

A ambiguidade presente na autoficção constará, em maior ou menor grau, em pactos de distintos gêneros da escrita de si. O relato de viagem, tradicional exemplar da escrita intimista, por meio de contratos singulares, frequentemente, evidenciará essa ambiguidade e orientará o leitor na recepção da obra. Antes mesmo de abordar as características desses contratos, se faz necessário conhecer de maneira mais aprofundada as características do gênero “relato de viagem”.

3 NARRATIVAS DE VIAGEM: RELATOS DE MUNDOS

Em diferentes épocas, de maneiras diversas, exploradores ousaram conhecer variados lugares do mundo. No intuito de divulgar as informações sobre esses locais, alguns bastante exóticos, tais viajantes se aventuraram em uma literatura que alcança há tempos popularidades entre os leitores: a literatura de viagens. Ao longo dos séculos, essa literatura foi se desenvolvendo e alterações em seu estilo, formato e temática foram eventualmente necessárias a fim de adequá-la a um mundo novo, com diferentes tipos de viagens, de viajantes e de leitores.

Os objetivos do viajante, quase sempre expressos de maneira clara, são variados. Independente da finalidade da viagem, certo é que haverá um público interessado, seja numa jornada para descobrir o novo, ou para cumprir deveres no serviço da pátria, para se autodescobrir, ou mesmo para estabelecer bases de fé mais sólidas. Antes de explorar uma categorização mais específica, que considera o estilo do texto, bem como o objetivo da jornada, e de examinar as especificidades do gênero relato de viagem, é necessário realizar uma breve análise de seu percurso histórico, dada a importância do fator histórico na configuração da literatura de viagem.

3.1 A LITERATURA DE VIAGEM: UM BREVE PANORAMA

Autores como Cristóvão (2009) discordam de uma catalogação abrangente da literatura de viagem, pelo menos no que diz respeito ao caráter temporal do gênero; para ele há uma delimitação histórica na literatura de viagens. Tomando a sua ideia como verdade, o crítico ou o leitor não encontram o mesmo gênero ao se deparar com um exemplar de relato de viagem do século XV e um outro atual. Romano (2013),

citando conceitos de Cristóvão (2002), resume uma série de características, sobretudo históricas, que delimitariam o subgênero literatura de viagens.

[...] esse subgênero está restrito ao período compreendido entre o século XV e o final do XIX. O marco inaugural do século XV explica-se, por um lado, pela invenção da imprensa e consequente possibilidade de editar e adaptar ao gosto do leitor [...]. Por outro lado, pela curiosidade que despertaram no público do Velho Mundo os relatos das viagens que se seguiram ao início da expansão marítima ibérica. A partir da II Revolução Industrial, considera o crítico que nada mais haveria de novo para ser narrado por viajantes, pois o mundo já estava todo explorado e mapeado. (ROMANO, 2013, p. 6)

Romano ainda afirma que os três fatores, apontados por Cristóvão (2002), que identificariam a literatura de viagem haviam se esgotado, a saber: o deslocamento de difícil execução, o aspecto de “novidade” e o testemunho raro, “propiciadores de experiências de deslumbramento para viajantes e destinatários de seus relatos, que também incluíam graus de efabulação [...]” (ROMANO, 2013, p. 6).

Assim, de acordo com os teóricos acima citados, não é possível colocar na mesma estante e catalogar como gêneros iguais o *Livro das maravilhas*, de Marco Polo (que, embora escrito no século XIII, pode ser considerado como um dos precursores dos relatos de viagens posteriores) e *Viajando com Charley*, de Steinbeck, ou *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade. Para Cristóvão e Romano o fator histórico tem peso na delimitação do gênero; convenhamos que era muito mais fácil convencer o leitor do século XV da veracidade de certos relatos, que chamam a atenção por seu caráter surreal, do que o leitor do século XXI, que pode verificar na palma da mão a veracidade de informações e cruzar dados históricos presentes no relato, podendo chegar imediatamente a contestação de fatos no momento seguinte à leitura do parágrafo.

Tendo em vista leitores diferentes, a escrita do gênero vai conseqüentemente sofrer alterações, por isso, a ideia de delimitar o gênero pelo fator histórico parece coerente. Dessa maneira, pode-se falar aqui em diferentes literaturas de viagem, levando em conta que as respectivas singularidades se devem principalmente a “marcas” linguísticas, literárias e históricas e pelo contrato estabelecido com o leitor.

3.1.1 A literatura de viagem tradicional: o fascínio pelo novo mundo

Cristóvão (2009, p. 9-10), ao discorrer sobre as “marcas” diferenciais nas narrativas de viagem, afirma que se pode dividir a literatura de viagens europeia em três partes: a “literatura de viagem tradicional”, que se inicia por volta do século XV, “reconhecendo e integrando textos anteriores”, a “nova literatura de viagens”, iniciada a partir do século XIX, “com o advento do turismo e do seu *modus operandi* na escrita, que prossegue ainda em nossos dias” (2009, p.10), e ainda a “novíssima literatura de viagens”, sob a influência e mediação dos aparelhos tecnológicos. O que interessa aqui são os dois primeiros períodos, uma breve análise dessas épocas distintas pode contribuir para esclarecermos as questões da pesquisa.

Ainda de acordo com Cristóvão (2009), em todas essas etapas é possível encontrar certas “marcas” textuais capazes de definir o tempo ao qual o texto pertence e o estilo próprio da obra.

[...] a Literatura de Viagens, em qualquer das suas etapas, apresenta “marcas” linguísticas, literárias e históricas próprias, temas recorrentes e metáforismos que, embora não sendo exclusivos seus [...], se impõem significativamente pela frequência, originalidade ou modo de tratamento. (CRISTÓVÃO, 2009, p. 9)

Cristóvão (2009, p. 10) aponta que a narrativa tradicional de viagens é, naturalmente, o tipo de narrativa mais conhecido e divulgado, pode-se encontrar

nessa literatura diferentes dinâmicas de viagem, apresentadas em diversas obras. A marca distintiva entre elas é, como afirma Cristóvão (2009, p.10-11), a atenta descrição do local visitado, suas características geográficas, suas fronteiras, a presença ou não de recursos hídricos, dentre outras descrições importantes para os leitores da época, principalmente quando se leva em consideração a realidade de um mundo ainda não totalmente explorado.

Outro atributo da narrativa tradicional de viagens é o “metaforismo e a correspondência simbólica” apontados por Cristóvão (2009, p.11), que assinalam no texto “a tonalidade de maravilhamento em que vivia o homem medieval” (CRISTÓVÃO, 2009, p.11). Essa característica, como afirma Cristóvão, está também presente nos relatos dos viajantes do Renascimento, e só iria esmorecer com a ênfase cientificista do século XIX. Na narrativa de viagem tradicional é comum encontrar descrições diversas vezes fantasiosas, afinal, muitas vezes, os viajantes procuravam descrever o que viam a partir de crenças e simbolismos da época.

Conduzidos por sonhos utópicos e sinais de significação oculta, procuraram o *El Dourado* ou as terras dos Reis Magos, e decifraram na natureza mensagens escondidas, cujas significações receberam tanto dos *Bestiários* e *Lapidários*, como da Bíblia. [...] certos animais, como o leão, o unicórnio, o dragão e outros, bem como certas árvores, por causa da sua simbologia, transitaram de autor para autor, de século para século, descritos de maneira simbólica e fantasista [...]. (CRISTÓVÃO, 2009, p. 11-12)

Além da descrição *de situ* e da presença de uma correspondência simbólica nos escritos, Cristóvão (2009, p.12) ainda indica estruturas comuns e acentuadas nas narrativas de viagem tradicionais, a saber, do relato de naufrágios, do regresso do viajante por terra, “das graças a Deus e à Virgem”, das descrições das novas terras, “vistas ou imaginadas”, da sugestão de roteiro de viagem e da “correção das narrativas

antigas em função do “claramente visto”. Essas constituem marcas importantes nesse tipo de literatura, no entanto, como salienta Cristóvão (2009, p.12), as mais notáveis e extensas marcas estão relacionadas às narrações e/ou descrições que trabalham os tópicos retóricos da “grandeza”, da “abundância” e da “similitude” em relação às novas terras descobertas.

Essas características, provenientes de uma época específica, naturalmente se esgotam. Cristóvão (2009, p.13) cita o progresso científico, a evolução da sociedade e o advento do turismo como mudanças que assinalam o fim da narrativa de viagem tradicional. A literatura de viagem irá renascer com novas perspectivas oriundas da mentalidade própria de seu tempo.

3.1.2 A nova literatura de viagens: um olhar diferente para um novo mundo

Seguindo a ordem pontuada por Cristóvão, e ainda de acordo com suas ideias (2009, p.14), pode-se citar a nova mentalidade burilada no Iluminismo e a revolução científica como agentes imediatos das mudanças operadas na literatura de viagens. Nesse novo tempo, especialistas e cientistas empregam viagens com intuito de observar e registrar a “novidade”. Novo também é o olhar dos viajantes, longe de buscar correspondências simbólicas ou similitudes, eles estão interessados em medir, quantificar e classificar, orientados geralmente pelos fundamentos do trabalho científico.

Ademais, com transportes cada vez mais velozes, tem-se a possibilidade de ver mais novidades em menos tempo. Como bem salienta Cristóvão (2009, p.14), em simultâneo à aceleração dos meios de transporte, aceleravam-se também o “ritmo social do trabalho e do ócio” o que destacou a necessidade do “sistema de férias

pagas” (pelo menos para uma parcela da população) e colocou o turismo em papel de destaque nas deslocações humanas.

Cristóvão (2009, p.14) ainda salienta o destaque e a importância que as viagens religiosas ainda possuem nessa nova fase da literatura de viagem. No entanto, conforme pontua o autor, o que era tido antes como “viagem de peregrinação” ganha o título de “turismo religioso” e, como a postura de peregrinos e de turistas são diferentes, itinerários diversos se misturam a esse tipo de viagem. Outras mudanças apontadas por Cristóvão (2009, p.14) são o grande papel da fotografia como impeditivo de exageros retóricos, a preferência por narrativas mais curtas, ligadas à publicação em imprensa periódica, bem como a preferência pelo “singelo novo”, em detrimento da novidade “grandiloquente” presente nas narrativas de viagem tradicionais.

[...] intensificou-se a informação de caráter menor, o gosto da novidade que se comunica imediatamente, o culto do efêmero, a coloquialidade, a menção de pequenos fatos, a multiplicidade de encontros, a factualidade da vida quotidiana, a evocação de encontros, o encadeado dos afetos e das lembranças. (CRISTÓVÃO, 2009, p. 15)

Além disso, outro fator primordial para diferenciação, fator esse também citado por Romano (2013, p.10), é que o escritor de literatura de viagem perde ao passar dos anos aquele fator de “deslumbramento com o novo”, com o totalmente desconhecido. Na atualidade, esse fator de deslumbramento, presente em Polo e Hans Staden, por exemplo, dificilmente se manterá, tal qual apresentado nas obras dos autores citados, sabendo que praticamente todas as regiões da Terra já estão catalogadas e disponíveis para visita virtual. Mesmo mantendo a surpresa pelo que é, afinal, “diferente” e “belo”, não há mais no viajante aquele olhar para o que é “inédito”. Porém, como afirma Romano (2013, p.10), a literatura de viagens ainda

conserva a intenção de causar “maravilhamento”, todavia, essa tentativa é realizada por meio de estratégias diferentes daquelas encontradas nos relatos de viagem tradicionais.

[...] permanece como resultante da singularidade de um olhar sobre experiências em outros espaços, que busca sua forma expressiva na linguagem a partir de um trabalho de seleção e de transfiguração da memória. Podemos encontrar, principalmente em textos de escritores-viajantes, um viés poético que os tornam capazes de provocar o deslumbramento no leitor, não tanto pela novidade das referências imediatas, ou da efabulação construída a partir delas, mas pela força lírica que o olhar sensível e inteligente transmite. Força lírica essa perceptível no poder que o texto tem de provocar certo estranhamento no leitor, por meio dos recursos de linguagem com que o autor transfigura e plasma sua experiência de viagem – real ou imaginária. (ROMANO, 2013, p. 10)

Em seu pensamento, Romano toca em um ponto que para muitos leitores é sensível, a questão da ficção presente na literatura de viagem, que deveria, de acordo com a ideia do leitor tradicional, prezar acima de tudo pela fidedignidade aos fatos que, conforme assegura o autor, foram vivenciados por ele. Afinal, é justo para com o leitor que o autor de literatura de viagem ficcionalize sua jornada, alterando fatos, inventando personagens ou fabulando experiências? Antes de esclarecer esse ponto importante, é imprescindível delimitar o gênero, visto que as especificidades do “relato de viagem” lançam perspectivas diferentes na análise.

3.2 O RELATO DE VIAGEM: JORNADA E VIDA ENTRELAÇADAS

A literatura de viagem, independente da época de criação, apresenta diversos exemplares e estilos diferentes. A viagem pode tornar-se conhecida por meio de um “diário”, por meio do gênero epistolar e ainda por meio de um “itinerário comentado”.

No entanto, experiências em jornadas diversas são divulgadas de maneira mais recorrente por meio de um “relato de viagem”.

Em uma definição breve, pode-se apontar o relato de viagem como gênero em que o viajante/escritor relata acontecimentos relevantes de sua jornada (feita em um tempo anterior) e, em geral, apresenta a narração das experiências na viagem em ordem cronológica. Como salienta Paulino, o gênero constitui-se como uma narrativa “que expressa impressões pessoais sobre a experiência da viagem” (PAULINO, 2016, p. 117). Assim, o relato de viagem será escrito em primeira pessoa e haverá um distanciamento temporal maior em relação aos fatos narrados, diferenciando-se de outros gêneros de viagem, como carta ou diário de bordo.

Há também subdivisões em relação ao tipo de viagem realizada pelo viajante/escritor. Cristóvão (2009, p. 15-16), em relação à nova literatura de viagens, sugere uma possível tipologia de viagens (“viagens de conhecimento do país”, “viagens de exploração colonial”, “viagens exóticas”, “viagens de aventuras”, “viagens de grande reportagem jornalística”, “viagens de repórter de guerra”, “viagens culturais”, “viagens de reconstituição histórica” e “viagens de turismo religioso”). Selecionando oito modalidades de viagem sugeridas por Cristóvão e acrescentando mais uma, destaca-se aqui nove tipos de relato possíveis, oriundos das singulares experiências vivenciadas de acordo com a opção de viagem.

O relato de viagem para “o conhecimento do próprio país”, concretizada por um nativo, pode ter como objetivo conhecer e exaltar as belezas da terra ou mesmo explorar de maneira “apropriada” o país, apontando eventuais defeitos. Há também o relato de viagens exóticas, no qual fácil é encontrar expressões de deslumbramento pelo novo, sobretudo pela natureza do local. Outro tipo de relato é aquele relacionado

a viagens de aventura, esse possui grande relevância e contribui para a popularidade do gênero.

Um relato bastante popular na contemporaneidade é o relato de viagens jornalísticas, empregadas por repórteres enviados para observar e retratar circunstâncias novas em lugares diversos. Intimamente ligado a esse relato está o relato de repórter de guerra, tipo também muito popular, especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial. Cabe salientar a especificidade desses relatos de, muitas vezes, serem organizados em fascículos semanais (ou mensais), conforme orientações do veículo ao qual o jornalista está associado.

Tomando ainda como guia as sugestões de Cristóvão (2009), pode-se falar também em relato de “viagens culturais”, no qual se divulga “os monumentos, as artes, os espetáculos, a história, a cultura, a mentalidade, os costumes dos países [...]” (CRISTÓVÃO, 2009, p. 15). Há também o relato de “viagem de reconstituição histórica”, mais raro, e o relato de viagens de turismo religioso.

Um tipo de viagem não presente na sugestão de Cristóvão, mas comum a partir do século XIX, é a viagem de cunho científico. Dessa maneira, pode-se falar também em um relato de viagem empregada com objetivos científicos, nesse relato o viajante/escritor/cientista tem a chance de comunicar as observações dos lugares que visita e das espécies encontradas ali, tecendo assim considerações de caráter científico sobre o material encontrado na viagem.

Em qualquer tipo de relato, o que se observa, em maior ou menor medida, é o caráter extremamente híbrido do gênero, o que torna sua catalogação muitas vezes difícil. Mesmo aqueles que se apresentam como texto de qualidade literária (o que comumente ocorre) possuem também o caráter histórico e/ou geográfico e, em muitas ocasiões, há uma forte identidade com o texto jornalístico.

Para Schemes (2015, p.7), dado ao caráter híbrido do relato de viagem pode-se encontrar discursos diversos “tanto relatos oficiais e científicos permeados pela ‘escrita de si’, quanto diários (uma forma de ‘escrita de si’) firmados em discurso científico”. Tal hibridismo é característica marcante da narrativa de viagem, na superfície do texto e na área de catalogação.

Cristóvão (2009, p. 9) afirma que a própria literatura de viagens se define como subgênero heterogêneo no qual “a Literatura, a História e a Antropologia, em especial, se dão as mãos para narrar acontecimentos diversos relativos a viagens”. Ainda a respeito da formação heterogênea do gênero, Ribeiro (2010), citado por Schemes (2015), acrescenta que os relatos de viagem na verdade são subgêneros da biografia e da autobiografia e que, dessa maneira, podem contemplar não apenas o tempo da duração de uma viagem, mas o tempo de uma vida: “O relato de viagem torna-se apenas uma ínfima parte de um todo, uma espécie de metonímia da vida. Tal fato colabora para que essas obras continuem a ocupar um espaço refutado pelo leitor e pela história da literatura” (RIBEIRO, 2010, p. 225, citado em SCHEMES, 2015, p. 3).

Além de prestar contas tanto à história quanto à literatura, o relato de viagem também encontra espaço no jornalismo, espaço especialmente consolidado com as os relatos de viagem mais contemporâneos, que trazem interpretações individuais sobre fenômenos atuais em localidades diversas. De fato, o relato de viagem pode se apresentar como um texto literário/jornalístico/histórico, há muito tempo conhecido e praticado na tradição ocidental. Esse hibridismo também está presente na construção do texto, nesse, sequências textuais autobiográficas e ensaísticas se unem à pura narração de viagem, com suas recorrentes descrições, para construir o conhecido relato de viagem contemporâneo.

3.3 HIBRIDIZAÇÃO DA ESCRITA NO RELATO DE VIAGEM

Neste ponto, duas delimitações são necessárias. A primeira diz respeito ao “relato de viagem tradicional”, aqui ele será entendido como aquele típico relato pertencente à narrativa de viagem tradicional; o “relato de viagem contemporâneo”, por sua vez, será entendido como relato de viagem escrito a partir do século XX, visto que a nova literatura de viagem abarca um tempo extenso, de profundas mudanças, o que significa dizer que há muitas variações entre exemplares do século XIX em relação ao relato de viagem tal como se apresenta a partir do século XX.

Ambos os relatos, sobretudo o contemporâneo, têm como qualidade fundamental, como já citado, seu caráter híbrido. Embora o autor do relato de viagem selecione certa época delimitada de sua existência, é comum recorrer a várias partes de sua vida, por meio das reminiscências, para dar a tratativa individual ao fato narrado. Além disso, aspectos relatados, mesmo que não cubram toda a biografia do autor, revelam muitas vezes sua vida como um todo, sua perspectiva, sua visão de mundo. Ademais, como afirma Schemes (2015, p.7), se o relato não contempla toda uma biografia, ele abarca, certamente, uma parte da vida, essencial para o autor.

A narrativa em si, o conjunto de fatos ocorridos e relatados pelo autor é o material indispensável do gênero. Dessa maneira, ainda que as intromissões autobiográficas e reflexivas sejam abundantes, o cerne do texto é a narrativa do ocorrido na viagem. Somada e entrelaçada a ela, também de importância singular, sobretudo no relato de viagem tradicional, a descrição dos cenários, principalmente, ambientes, objetos e pessoas.

Justamente por apresentar em ordem cronológica os ocorridos na viagem, o que dá ao leitor a sensação de continuidade, os fatos narrados colocam o “acento

sobre o aspecto temporal e dramático da obra” (GENETTE, 2008, p. 265). A descrição, por sua vez, ocupa no relato de viagem aquilo que Genette afirma ser de sua natureza: “[...] uma vez que se demora sobre os objetos e seres considerados em simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço” (GENETTE, 2008, p. 265). Ainda assim, como lembra o teórico, mesmo que a descrição ocupe a maior parte do texto, ela ainda funciona como “auxiliar da narrativa”.

A diferença mais significativa seria talvez que a narração restitui, na sucessão temporal do seu discurso, a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, enquanto que a descrição deve modular no sucessivo a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço: a linguagem narrativa se distinguiria assim por uma espécie de coincidência temporal com seu objeto, do qual a linguagem descritiva seria ao contrário irremediavelmente privada. (GENETTE, 2008, p. 266)

Posto isso, cabe considerar que a descrição se sujeita no relato de viagem à narrativa. Enquanto esta tenta restituir o tempo ocorrido, aquela, simultaneamente, fixa a representação das paisagens, ambientes, pessoas e objetos, exprimindo “duas atitudes antitéticas diante do mundo e da existência, uma mais ativa, a outra mais contemplativa” (GENETTE, 2008, p. 265). Nesse ponto, é válido constatar que, levando em conta uma leitura preliminar de exemplares do gênero, no relato de viagem tradicional esse movimento antitético entre ação e contemplação é bem mais constante que no relato de viagem contemporâneo, que dá grande valor a um terceiro elemento, o comentário.

Genette, ao tratar de narrativa e discurso, observa que o discurso (que é representado materialmente por comentários ao longo do texto), na prosa, representa-se “de tudo que é eloquência, reflexão moral e filosófica, exposição científica ou paracientífica, ensaio, correspondência, diário íntimo etc.” (GENETTE, 2008, p. 268).

Ele afirma que há sempre uma proporção de discurso na narrativa, e vice-versa. O discurso, também presente no relato de viagem tradicional, se apresenta ao leitor no relato de viagem contemporâneo de maneira mais constante, geralmente numa série de digressões, que costumam ocupar várias partes dos capítulos. Tais “intromissões” no relato de fatos se deve principalmente ao caráter ensaístico do relato de viagem, especialmente do contemporâneo; elas, como afirma Genette (2008, p. 272), são de fácil reconhecimento e localização.

O leitor de relatos contemporâneos acostuma-se com um movimento comum no texto: o fato relatado, com todas as descrições necessárias, em seguida, o comentário sobre o fato. O contrário também é comum, inicia-se com o comentário sobre certo tema para logo após narrar a história relacionada ao comentário. Além disso, pequenos comentários são adicionados ao longo da narrativa, entre os relatos, transmitindo a visão pessoal e o julgamento do autor. Em tempo, cabe lembrar também que, constantemente, nas digressões, ocorre a volta para o passado; assim, o autor recorda certos fatos que poderão auxiliá-lo na discussão do assunto tratado no comentário, conseqüentemente, são colocadas no texto narrativas anteriores à principal.

Dessa maneira, podemos afirmar que dentro do relato de viagem encontramos elementos distintos orquestrando juntos para formar a totalidade da obra: a narrativa dos fatos em si, mostrando a sucessão de ocorrências; a descrição, unida à narração, revelando demoradamente os objetos e suspendendo a ação temporal e, finalmente, os comentários, uma suspensão, longa ou não, da narrativa, em que a própria visão de mundo do autor é demonstrada, às vezes com auxílio de reminiscências.

3.3.1 Ensaio no relato de viagem

O leitor de relato de viagem, ao iniciar sua leitura, já está ciente de certos aspectos do texto que tem em mãos. Além do relato de fatos ocorridos em uma viagem, há, como já citado, trechos, curtos ou longos, de caráter ensaístico. Os comentários trazem a visão de mundo do autor e ganham um espaço maior nos relatos de viagem contemporâneos.

Seguindo os conceitos de Weinrich (1968) retomados por Silva (2014), “a *história* é a narração dos fatos, enquanto o *comentário* é a emissão de opiniões, juízos que quase sempre avaliam o que foi contado” (SILVA, 2014a, s/n). É possível numa rápida análise em típicos relatos de viagem contemporâneos localizar e identificar “história” e “comentário”; muitas vezes este se sobressai àquele. Em outras ocasiões, os comentários surgem em rápidas pinceladas entre os trechos narrativos. De fato, os relatos de viagem tradicionais apresentam bem menos comentários e, principalmente, menos digressões, se comparados aos relatos de viagem contemporâneos. Tal diferença pode ser entendida à luz de comentário de Silva (2014a):

A predominância da *história* nos narradores mais objetivos é uma convenção que também serve para assinalar que uma narrativa possui pouco teor autobiográfico ou o esconde. Na narrativa assumidamente de teor autobiográfico, mesmo ficcional, é comum o comentário como uma das possibilidades para a construção do sentido da experiência pessoal narrada. (SILVA, 2014a, s/n)

Assim, podemos afirmar que as narrativas de viagem tradicionais, muito mais objetivas se comparadas aos relatos mais modernos, ainda que sejam em alguma medida autobiográficas, apresentam um teor menor dessa escrita de si, se comparadas aos relatos de viagem contemporâneos. Nestes, com muita frequência, o artifício citado por Silva (2014a, s/n), ou seja, a utilização do comentário na

construção do sentido da experiência relatada, é utilizado. Tal recurso, além de demonstrar a natureza híbrida e autobiográfica do gênero, revela a necessidade do autor do relato contemporâneo de se posicionar ante os fatos narrados (marca dos gêneros de escrita de si).

Dessa maneira, a escrita do comentário implica em um certo distanciamento temporal do fato narrado, uma vez que no decorrer da experiência dificilmente quem a vivenciou tem noção mais profunda do seu significado, é apenas se distanciando que o sentido da experiência poderá ser desenvolvido pelo comentário “tendo em vista que é necessário olhar para o tempo distendido atrás de si para ter a condição de refletir sobre ele” (SILVA, 2014a, s/n). Essa característica coloca a ancoragem na memória como característica da escrita do relato de viagem, não apenas no que diz respeito ao relato dos fatos, mas também às constantes digressões vinculadas a eles.

Nos relatos de viagem, geralmente, há uma clara distinção entre “narrativa” e “narração”, conceitos desenvolvidos por Genette. Enquanto “a narrativa se constitui como relato, fato localizado no passado, a narração é o presente em que se narra. No momento da narração, é possível que o autor insira comentários, localizando-se como sujeito que se enuncia” (SILVA, 2014a, s/n). Assim, ainda de acordo com Silva, o momento de narração seria aquele em que “o narrador se situa como voz que produz o texto” (2014a, s/p), e o tempo da narrativa “aquele no qual as personagens existem”. É comum nos relatos de viagem que o narrador recorra ao “agora”, ou seja, o tempo da escritura, no momento em que narra os fatos ocorridos na jornada.

Silva (2014b, s/n) ao analisar conto de Alice Munro, comenta sobre a dialética entre “o presente da enunciação” e o “agora”: “Aproximar o leitor da narração e tanto este como a autora se distanciarem da narrativa é técnica que permite a condição da contadora, que detém a moral da história, a qual aparece nos contos em forma de

comentário”. Guardando as devidas proporções entre a obra analisada por Silva, um conto, e os relatos de viagem, é possível aplicar o conceito utilizado por ele ao relato de viagem contemporâneo.

De fato, o narrador, distanciado temporalmente dos fatos narrados, tem a capacidade de levantar juízos e considerações sobre eles. Ao mesmo tempo, o narrador insere o “agora” na narrativa, como lembrando ao leitor de sua condição de contador do relato e de detentor da moral do narrado, o que representa quase seu direito legítimo, visto que foi ele mesmo que vivenciou o fato e que refletiu por um tempo sobre ele. Assim, agora, tem o narrador autoridade de trazer ao leitor o resultado dessa experiência, por meio de relato e de comentários, dando um caráter ensaístico ao texto.

3.3.2 Autobiografia no relato de viagem

O autor de um relato de viagem, ao narrar o ocorrido em certo tempo de sua existência, acaba por colocar na sua obra aspectos de sua vida inteira. Esses aspectos são revelados por meio da interpretação que ele dá ao ocorrido, que reflete sua visão de mundo e sua formação. Frequentemente, o narrador se utiliza de reminiscências, artifício muito comum entre os autores de relatos de viagem contemporâneos.

Ao estabelecer como centro da narrativa sua própria pessoa, colocando-se como protagonista, o autor se submete ao que Lejeune (2014) chama de “compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*” (p.27), como em qualquer autobiografia. Tal contrato estabelece uma credibilidade de palavra e essa credibilidade acaba interferindo na recepção da obra e na sua classificação. Mesmo

O *livro das maravilhas*, que retrata eventos muitas vezes surreais, não é considerado como ficção em sua catalogação. Da mesma maneira, *Viajando com Charley*, de Steinbeck, a despeito da polêmica em torno da veracidade de certos fatos relatados, é classificado como “não ficção”.

Como já visto, colocar o nome próprio na obra atribui caráter de verdade a ela. Dessa forma, é dado ao escrito o aspecto autobiográfico, o que acaba gerando responsabilidades para o autor. Esse “caráter de verdade” muitas vezes é reforçado pelo autor por informações que poderão facilmente ser verificadas pelos leitores, como descrição de mapa, ou por meio de fotos que ilustrem a veracidade dos fatos narrados. No entanto, a simples identidade entre o nome do autor e o narrador já gera o compromisso de responsabilidade.

[...] a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio). (LEJEUNE, 2014, p. 27-28)

A observância de tal critério coloca a narrativa de viagem no campo da escrita de si. A identidade, por exemplo, entre o autor de *Viajando com Charley*, John Steinbeck, e o narrador em primeira pessoa, que atende pelo nome de “John” nos diálogos e que se refere repetidas vezes à sua trajetória, pública ou não (bem como a seu ofício de escritor), ressalta o caráter autobiográfico do relato de viagem.

Interessante notar que, mesmo havendo compromisso de realidade nos relatos de viagem tradicionais, ele se limita, muitas vezes, a simples identidade entre autor, narrador e pessoa de quem se fala, sem recorrer a sua trajetória ou a outros aspectos de sua vida senão aqueles relacionados à própria viagem narrada.

Provavelmente, apenas a identidade entre autor e narrador nos relatos de viagem tradicionais já era suficiente para gerar no leitor a postura pelo autor pretendida.

O contrato da verdade estabelecido determinaria a postura crédula do leitor ante os fatos narrados. A respeito do leitor contemporâneo, uma postura comum é aquela apontada por Lejeune (2014), o comportamento de um “cão de caça”, sempre buscando encontrar erros e deformações quando na obra a identidade do autor é afirmada.

A postura de “farejador” é compartilhada por muitos leitores de relato de viagem contemporâneo, esses, de maneira recorrente, procuram indícios de quebra de contrato. Tais leitores, rodeados de informações, naturalmente têm mais possibilidades de procurar e achar falhas nos contratos. No entanto, em geral, a postura de quem se dedica à leitura de um relato de viagem é a de quem vai ler uma narrativa embasada na realidade, escrita por alguém que viveu os fatos narrados e trouxe relato e comentários sobre sua experiência.

É necessário estabelecer aqui que o relato de viagem é um gênero que tenciona, de fato, apresentar ao leitor uma realidade vivenciada, esta sob o prisma do autor. Ou seja, veracidade e fidedignidade são resultados da construção de um olhar, o olhar o escritor (SCHEMES, 2015). Isso não impede que, rotineiramente, leitores “farejadores” surjam em canais diversos de comunicação assegurando a falsidade deste ou daquele autor em seu relato de viagem. A acusação pode apontar, de fato, para reais quebras no contrato estabelecido pelo autor (o que representaria verdadeiramente uma tentativa de engodo), no entanto há também a possibilidade de o leitor incorrer em falha ao não perceber características importantes estabelecidas pelo autor no contrato de leitura.

De Marco Polo a Steinbeck, o contrato estabelecido deve ser considerado, a fim de que leitor e autor possam dialogar da maneira apropriada, estabelecendo assim uma leitura mais rica e proveitosa. Dessa maneira, conhecer características do contrato em relatos de viagem, primeiramente em sua versão tradicional, é importante para analisarmos posteriormente o contrato estabelecido em *Viajando com Charley*. A comparação será útil para entender as especificidades do contrato de leitura em um relato de viagem contemporâneo.

3.4 UM MODELO DE CONTRATO DO RELATO DE VIAGEM TRADICIONAL

Na leitura de diferentes exemplares de relato de viagem, separados pelo tempo, observa-se diferenças importantes em relação ao contrato estabelecido nas obras. No entanto, tanto nos relatos tradicionais quanto nos contemporâneos, o princípio da veracidade e o da identidade entre autor e personagem protagonista estão presentes, sendo imprescindíveis para a demarcação do gênero.

Será utilizado como exemplo neste subcapítulo uma obra representativa dos relatos de viagem tradicionais, *O livro das maravilhas*, de Marco Polo, que relata a viagem de Marco Polo a China na segunda metade do século XIII, sendo considerado por muitos o livro precursor dos relatos de viagem tradicionais, que adquiriram relevância entre os séculos XV e o final do século XIX. A seção inicial da obra será usada para evidenciar certas características presentes nos contratos do gênero.

No entanto, cabe salientar que o objetivo ao mencionar a obra não é fazer um estudo exaustivo do contrato presente nela; este subtópico tratará brevemente do contrato estabelecido em Marco Polo, a título de exemplificação, visto que, por meio da leitura de outras obras similares, observa-se a recorrência dessas mesmas marcas nos contratos. O que se espera por meio da breve análise é reconhecer tais marcas

que, por comparação, poderão auxiliar na tarefa de identificar as marcas do contrato presente no objeto de estudo deste trabalho: *Viajando com Charley*, de John Steinbeck.

As obras acima citadas são colocadas aqui como modelos representativos de contrato, pois há indícios, tomados a partir da leitura de exemplares de relato de viagem, de que as especificidades do contrato se repetem em obras do mesmo gênero. Obviamente, se faz necessário um estudo mais longo de um número maior de exemplares de relatos de viagem tradicionais para que se possa explorar de maneira abrangente as características e peculiaridades desse tipo de narrativa, que afinal não representa o assunto central deste trabalho. No entanto, mesmo em um estudo preliminar, na leitura de *O livro das maravilhas*, particularmente de sua seção inicial, é possível reconhecer certas marcas que indicam um contrato claro e objetivo.

Marco Polo, depois de passar 17 anos na China, retorna em 1295 a Veneza, sua terra natal. Após participar da guerra contra Gênova, Polo torna-se prisioneiro. No cárcere dita suas aventuras a Rusticiano de Pisa, também prisioneiro. Certamente, os relatos das viagens causaram em sua época admiração, abrindo as cortinas de uma região desconhecida para Europa, a China e outras regiões da Ásia.

Como afirma Modernell (2007, p. 104), “Marco Polo [...] embora cite lugares que existiam ou ainda existem, compondo um roteiro coerente pela historicamente confirmada Rota da Seda, dá asas à imaginação [...]”. Isso porque entre relatos ele cita pessoas, objetos e lugares frutos de uma imaginação fértil (dele ou de outras pessoas a quem ouviu). No entanto, o leitor da época não poderia confirmar a veracidade das informações, cabendo a ele apenas confiar (ou não) no contrato sugerido na introdução do relato (início da Parte I do Livro Primeiro).

Senhores, Imperadores, Reis, Duques e Marqueses, Condes, Fidalgos e burgueses, e todos vós que desejais conhecer as diferentes raças e as variedades das diversas regiões do globo, tomai esse livro e mandai que vo-lo leiam; e nele encontráis todas as imensas maravilhas e curiosidades da nobre Armênia e da Pérsia, dos tártaros e da Índia e de diversas outras províncias da Ásia menor e de uma parte da Europa [...]; assim as descreverá nosso livro e vo-las explicará, clara e ordenadamente, como as conta Misser Marco Polo, sábio e nobre cidadão de Veneza, tal como as viram seus olhos mortais. (POLO, 2009, p. 35)

Já no início, o narrador define o destinatário do livro, senhores, imperadores, reis, a classe mais alta, que teria oportunidade de ler a obra, e todos aqueles que desejassem conhecer as maravilhas de outras terras como vistas por Marco Polo. O assunto do relato assim é apresentado. Logo depois, sua autoria, importante para o estabelecimento do contrato, é enfatizada: Marco Polo, um sábio e nobre cidadão de Veneza, digno, portanto, de confiança. Em seguida, temos aquilo que poderia ser reportado por Lejeune como pacto de referência, em que os autores (Rusticiano/Polo) pontuam o campo real visado e o grau de semelhança com a verdade pretendido na obra.

Algumas coisas, porém, não viu, mas escutou-as de outros homens sinceros e verdadeiros. Portanto, nos referimos às coisas vistas por vistas e às ouvidas por ouvidas, para que nosso livro seja fiel, sem artifícios e enganos e para que as aventuras que aqui se descrevem não sejam tomadas por fábulas. (POLO, 2009, p. 35)

Assim, o narrador honestamente delimita, afinal, certas coisas ele realmente não viu, porém escutou de homens sinceros. Num jogo franco com o leitor, Polo esclarece que iria separar aquilo que foi dito daquilo que foi ouvido, reafirmando assim responsabilidade para cada informação. De fato, no decorrer da obra, o narrador faz questão de separar os fatos sobre os quais ouviu falar daqueles outros que viu com seus próprios olhos.

Certamente, ele se responsabilizaria por aquilo que viu e deixaria a responsabilidade das informações que ouviu a outros homens “sinceros e verdadeiros”. Tudo isso com o intuito de que o livro fosse “fiel”, não uma história inventada, mas uma aventura verdadeira. Em seguida, como antevendo certas recepções mais questionadoras, o autor pontua:

E todos que o lerem e entenderem devem crer nele, pois as coisas que contam correspondem à verdade; eu vos certifico de que, desde que Deus Nosso Senhor modelou Adão e Eva como suas mãos até hoje em dia, não houve cristão, nem sarraceno, nem pagão, nem tártaro, nem índio, nem homem algum de geração alguma, que tanto tivesse visto, investigado e sabido das maravilhas e diversidades do mundo como o mencionado Marco Polo viu, investigou e soube; e, pelas circunstâncias de sua vida, podemos compreender que este nobre cidadão é um espírito justo e bom [...]. (POLO, 2009, p. 35)

O narrador alerta sobre o dever de se crer naquilo que foi escrito, em seguida usa como referência as Sagradas Escrituras, citando a formação de Adão e Eva, modelados por Deus. Além de confirmar o contexto religioso da época, que exigia uma visão de mundo teocêntrica, a mensagem implícita é que a fé nos relatos deve ocorrer independente do grau de absurdo que alguns fatos poderiam conter. Ora, pode parecer inconcebível que um ser tenha criado seres humanos a partir de barro, no entanto os prováveis leitores de Polo criam nisso. Portanto, mesmo que certos fatos relatados pudessem parecer absurdos, os leitores deveriam lembrar que também acreditavam em acontecimentos bem fora de sua realidade cotidiana, devendo assim crer naquilo que liam. Dessa maneira, a referência às Escrituras torna-se um lembrete da fidedignidade da obra e da necessidade de encará-la como verdade por meio do exercício da fé.

Ao final do trecho destacado, mais uma vez se reafirma o caráter de Marco Polo, “um espírito justo e bom”, que falava daquilo que “viu, investigou e soube”.

Finalmente, ainda no primeiro capítulo da Parte I, o narrador comenta sobre a situação em que a escrita do livro estava envolvida, seguindo a política de honestidade com o leitor. O narrador explicita as condições de produção do relato, o auxílio de Rusticiano, sobre quem pouco se diz, e finalmente a data, 1298.

Depois, permanecendo na prisão de Gênova por causa da guerra, e não querendo ficar ocioso, pensou em redigir esse livro, para o prazer dos leitores. E foi ele que quis expor todas essas coisas a Misser Rusticiano, cidadão de Pisa que se encontrava na prisão, no ano de 1298 do nascimento do nosso Senhor Jesus Cristo. (POLO, 2009, p. 35-36)

Assim, o contrato estabelecido em *O livro das maravilhas* está balizado em quatro pontos, bastante explícitos nas primeiras páginas do relato. O primeiro se refere ao estabelecimento da autoria confiável, reforçada ao longo da introdução do texto. O segundo ponto é o próprio pacto referencial, também claro e bem delimitado; esclarecer o campo do real visado, bem como o grau de semelhança com o verdadeiro, parece uma preocupação do narrador. A referência às Escrituras, terceiro ponto, funciona como autoridade adicional, tem a possível intenção de reforçar o caráter fidedigno da obra e esclarecer a recepção esperada. Por último, como quarto ponto, há a definição das condições de produção e a delimitação temporal, importantes para dar credibilidade ao escrito.

De maneira clara e direta, a postura de leitura é indicada. Usando os termos pontuados por Faedrich (2015), podemos dizer que o pacto em *O livro das maravilhas* tem caráter biográfico, coordenado pelo princípio da verdade, o que coloca o livro no campo da não ficção. De fato, mesmo hoje, o livro de Polo é encontrado na seção de História e não na de Ficção. O que nos faz recorrer mais uma vez a Lejeune (2014), que afirma: mesmo que, aos olhos do leitor (do século XIII ou contemporâneo), o pacto

da referencialidade seja mal executado, esse fato não tira da obra seu caráter referencial.

Essa maneira clara e objetiva de estabelecer o contrato, usando como recurso os quatro pontos citados, é geralmente encontrada nos relatos de viagem tradicionais. As expectativas do leitor da época, seu repertório usual, bem como o acesso às informações, tornavam esses recursos, empregados para reforçar a veracidade do escrito, necessários e, na maioria das vezes, satisfatórios, fato atestado pela repetição de tais recursos em outros relatos da época.

O mesmo contexto não é presente na contemporaneidade; sendo a realidade do leitor totalmente distinta, diferente também será a sua expectativa. Certamente, tal objetividade de intenções, presente no relato de viagem tradicional, perde espaço nos relatos contemporâneos, abrindo brechas para um novo tipo de contrato, muito mais ambíguo e, por vezes, obscuro.

4. VIAJANDO COM CHARLEY: UMA JORNADA DE RE-CONHECIMENTO

Antes mesmo de analisar o contrato presente em *Viajando com Charley*, de Steinbeck, é necessário conhecer a obra, objeto do estudo. O livro foi publicado em 1962, no mesmo ano em que Steinbeck ganha o prêmio Nobel de Literatura. Conta a narrativa de uma viagem realizada pelo autor em 1960, com o objetivo de conhecer melhor sua própria pátria, a qual usava como matéria-prima em suas histórias.

De acordo com Parini (1998, p.161), *Viajando com um burro*, de Stevenson, um dos autores preferidos de Steinbeck, serviu como modelo para *Viajando com Charley*. Naquela obra, um diário de viagem, o autor conta suas aventuras pelo sul da França, na companhia de uma jumenta, Modestine. Em sua própria aventura, Steinbeck usa como transporte uma picape adaptada, apelidada de Rocinante, e tem como companhia Charley, seu *poodle* francês.

De acordo com o próprio Steinbeck, a viagem se fazia necessária devido à necessidade crescente de “re-conhecer” seu país, depois de uma longa temporada na Europa, ocupando-se de assuntos alheios às questões domésticas e de uma estadia prolongada em poucas cidades americanas (que não podiam representar o todo de seu país). Em carta a um amigo, o autor revela esse desejo urgente: “Preciso muitíssimo do que vou colher – um re-conhecimento do meu país, de seus modos de falar, suas opiniões, suas atitudes e mudanças. Já passou muito do tempo – demais” (PARINI, 1998, p. 474-475).

A viagem foi concluída em dois meses e três semanas, aproximadamente; nesse tempo, o autor viveu diversas experiências em várias localidades. No entender de Parini “a obra coincidiu com o grande esforço final de Steinbeck de repensar os Estados Unidos” (PARINI, 1998, p. 484). As conclusões sobre seu país não foram muito animadoras, como cita em carta a outro amigo: para Steinbeck os Estados

Unidos eram “uma terra insatisfeita”, onde “as pressões são as dívidas, os desejos são de mais brinquedos materiais, e a angústia é o tédio” (PARINI, 1998, p. 484). De qualquer maneira, era sua responsabilidade relatar aos leitores os fatos e as impressões decorrentes de sua jornada. Parini cita que, após a viagem, embora exausto, Steinbeck estava satisfeito e ciente de que um trabalho maior estava por vir: escrever um relato de viagem, que viria a ser sua última obra narrativa. Para esta tarefa contava com a sua memória e com algumas poucas notas fragmentárias. O livro foi publicado em julho de 1962, alcançando, em geral, críticas positivas da imprensa especializada e boa recepção do público.

The New York Times [...] chamou-o de “puro prazer, um pungente *pot-porri* de lugares e pessoas, intercalado de ensaios agridoces sobre tudo, desde os problemas emocionais do envelhecimento até os motivos pelos quais as sequoias gigantes inspiram tanta veneração”. *Newsweek* [...] disse que era “vigoroso, comovente e muitíssimo divertido” [...]. As poucas objeções dos críticos conseguiram reunir foram fracas [...]. O público leitor respondeu calorosamente, como sempre, comprando tantos exemplares que em pouco Charley chegava ao primeiro lugar das listas de mais vendidos. (PARINI, 1998, p. 500-501)

Viajando com Charley é dividido em quatro partes. Na Parte I, o narrador inicia com uma reminiscência, lembra o seu impulso juvenil por viagens. Essa é a deixa para a digressão que vem logo em seguida, que trata do mesmo assunto: o viajar e o viajante. O trecho serve como uma introdução, com explicações sobre o caráter da viagem que logo ele irá narrar. Em seguida, ainda se utilizando de reminiscências e comentários, ele justifica sua viagem: “Assim, eu estava decidido a olhar outra vez, a tentar redescobrir essa imensa terra [os Estados Unidos]. De outra forma, ao escrever, não poderia revelar as pequenas verdades, que integram e constituem as bases da verdade maior” (STEINBECK, 2018, p. 11).

Os primeiros parágrafos da segunda parte do livro tratam sobre outra questão de importância nos preparativos da viagem, o narrador fala sobre os problemas de se atravessar o país aos 58 anos de idade. Logo depois de digressões, o narrador finalmente conta o início da jornada. Steinbeck a iniciou partindo em Long Island, Nova York, no feriado do dia do trabalho, em 1960, e a finalizou 16.000 km depois (em uma viagem de dois meses), voltando ao mesmo local, onde residia.

A narrativa prossegue, sempre intercalada por reminiscências e comentários, às vezes curtos, outras vezes extremamente longos. O início da Parte III conta sobre o encontro do autor com a esposa. Entre digressões e reminiscências, ele narra o que ocorre enquanto seguia para o norte, em direção a Wisconsin.

Depois de várias aventuras e desventuras, o viajante então se aproxima da Califórnia setentrional, sua terra natal. Ao se deparar com a cidade, mescla recordações antigas à descrição das novidades da região. Ele tece longos comentários sobre Salinas, sua cidade, e sobre a Califórnia, discutindo seu excesso de população e os problemas advindos disso. Ele ainda gasta várias linhas descrevendo as belezas de São Francisco. O autor intercala a descrição da cidade com as memórias da época em que ele era jovem.

Já finalizando a Parte IV da narrativa, Steinbeck comenta sobre as descobertas realizadas pelo viajante até aquele momento. Ele conta que decidira enxugar o seu roteiro, justificando-se da seguinte maneira: “Ao começar o retorno, eu já tinha compreendido que não poderia ver tudo. O meu reservatório de impressões estava começando a transbordar. Resolvi então conhecer mais duas regiões e depois declarar encerrada a viagem” (STEINBECK, 2018, p. 219).

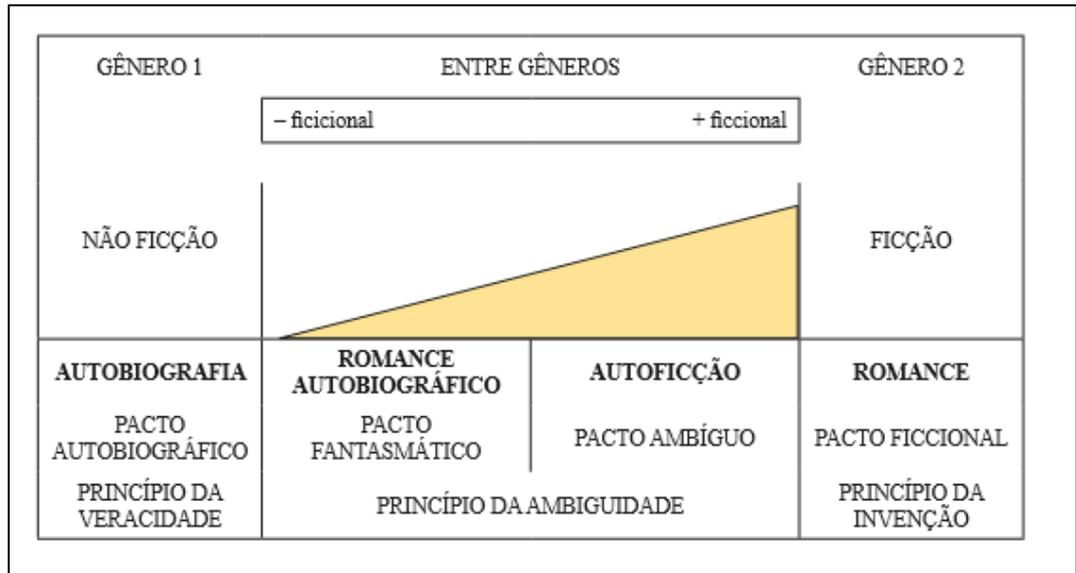
Na Parte IV, unidade final da obra, o narrador investe cada vez mais em digressões e reminiscências, portanto, os fatos relatados nessa parte do livro são

poucos e os comentários sobre o ocorrido preenchem várias páginas. Quando dirige em direção ao extremo sul, toca num tema bastante delicado, especialmente para a época em que escreve, o preconceito racial contra negros.

Aproximando-se do fim da obra, Steinbeck faz um retrospecto das intenções trabalhadas na viagem, comentando também sobre o desânimo nos trechos finais da jornada e sobre o desejo cada vez maior pelo retorno. Nas últimas páginas, conta um fato quase anedótico, de como, já em sua cidade, teve que pedir orientações ao guarda, pois se encontrava, mais uma vez, perdido.

4. 1 O CONTRATO ESTABELECIDO EM *VIAJANDO COM CHARLEY*

Os contratos na escrita de si podem se apresentar de maneiras diversas, Anna Faedrich (2015 p. 46), trabalhando com a autoficção, afirma que o pacto estabelecido nessa modalidade de escrita tem como característica o fato de ser contraditório porque rompe com o “princípio da veracidade” (pacto autobiográfico) sem aderir de forma completa ao “princípio da invenção”. Como visto, o que Faedrich propõe é um pacto marcado pela ambiguidade. Para ilustrar de maneira clara a questão se faz necessário recorrer, mais uma vez, ao quadro desenvolvido pela autora.



QUADRO 02 Contrato de leitura e princípios de cada gênero literário (FAEDRICH, 2015, p. 471).

Ao analisarmos *Viajando com Charley*, relato de viagem contemporâneo, tomando de empréstimo os termos utilizados por Faedrich e o modelo desenvolvido por ela no quadro acima, é certo dizer que o pacto estabelecido nesse relato de viagem tende a ter marcas ambíguas, mesmo que elas não se apresentem da mesma maneira que nos romances autoficcionais. O contrato estabelecido por Steinbeck se caracteriza também por ser contraditório, com a diferença de que o relato de viagem objeto de nosso estudo não chega a romper totalmente com o princípio da veracidade, princípio que rege o espaço dedicado a autobiografia, configurado como não ficção (FAEDRICH, 2015, p. 47), aderindo parcialmente e esporadicamente, por motivos que serão explicitados mais à frente, ao princípio da invenção. Por isso, pode-se dizer que o pacto encontrado em *Viajando com Charley* é também ambíguo, e, por meio de uma leitura inicial de outros exemplares de relatos de viagem contemporâneos, observa-se indícios da presença de contratos semelhantes nessas obras.

Se colocássemos a narrativa de Steinbeck em um lado da tabela de Faedrich, certamente, colocaríamos no campo regido pelo princípio da veracidade; no entanto, conforme a necessidade narrativa, o texto é encaminhado para o campo regido pelo

princípio da ambiguidade. Porém, atravessar a ponte entre esses dois campos não representa na obra estudada uma tentativa de enganar o leitor, pois em seu contrato o autor, de maneira indireta, revela essa possibilidade de fabulação.

Em primeiro lugar, é necessário analisar com atenção a primeira parte da obra, é ela que fornece de maneira mais recorrente as cláusulas do contrato que o autor deseja realizar com seu leitor. No entanto, em *Viajando com Charley*, assim como em outros relatos contemporâneos, é preciso estar atento às marcas do contrato presentes em todo texto. À medida que o texto avança, podemos observar as cláusulas do contrato ora sendo esclarecidas, ora sendo reforçadas ou cumpridas.

Antes de adentrar nas marcas do contrato presente em *Viajando com Charley*, é necessário pontuar o diferencial desse relato na bibliografia do autor, reforçando que ele já havia se aventurado na escrita de viagem. Sua primeira obra nesse gênero foi um relato feito em parceria com o biólogo e amigo Ed Ricketts, intitulado de *Sea of Cortez: a leisurely journal of travel and research with a scientific appendix* (1941). A obra foi publicada novamente 10 anos depois, sob nova edição de Steinbeck, com o título *The log from the Sea of Cortez*. Esses livros, embora apresentem características literárias steinbeckianas, constituem-se como relatos de viagem de cunho científico, subgênero que determinará um contrato claro e objetivo.

Em 1948, Steinbeck, em parceria com o famoso fotógrafo de guerra Robert Capa, publica *Um diário russo*, outro relato de viagem, dessa vez um puro exemplar de relato de viagem jornalística. Embora o tipo de relato conceda a possibilidade de um contrato menos objetivo, a intenção jornalística ainda exige certos pontos claros no pacto com o leitor. Basta ler a introdução de *Um diário russo* para notar a diferença em relação a *Viajando com Charley*: o texto possui uma objetividade mais evidente e

o contrato é colocado de maneira mais clara e pontual. Logo na primeira página da obra, lê-se o relato de Steinbeck sobre os antecedentes da viagem:

No final de março, eu [...] estava no bar do Hotel Bedford na rua 40 Leste. [...] Foi bem nesse instante que Robert Capa entrou no bar com uma aparência desconsolada [...]. Capa e eu estávamos deprimidos, não tanto pelas notícias, mas pela forma como eram manipuladas. As notícias deixaram de ser novidades, pelo menos as que interessam a todo mundo. Em vez disso, tornaram-se um assunto de especialistas. Sentado a uma mesa em Washington ou Nova York, um fulano lê os telegramas e os arranja de maneira que se adaptem ao esquema de seu modo de pensar ou de sua coluna. Hoje, muito do que lemos como notícia está bem longe de ser isso, não passando da opinião de meia dúzia de especialistas quanto ao significado daquela notícia [...]. Todos os dias os jornais publicam milhares de palavras a respeito da Rússia. [...] Foi então que nos ocorreu que havia outras coisas que ninguém mencionava sobre a Rússia, e era bem isso o que mais nos interessava. (STEINBECK e CAPA, 2010, p. 15-16)

Assim, Steinbeck pontua, no começo da obra, a sua intenção jornalística, porém, como esclarece, ele quer se afastar da postura enviesada de grande parte da imprensa americana. Ademais, Steinbeck mostra já no primeiro capítulo a identidade entre o autor, narrador e personagem protagonista, ao mesmo tempo orienta objetivamente o leitor, para que sua postura seja diferente daquela que teria ao ler um dos romances do autor.

[...] A tendência mais perigosa do mundo atual, em nossa opinião, é o desejo de acreditar em boatos, em vez de se estabelecer com exatidão os fatos. Seguimos para a União Soviética abastecidos com o melhor arsenal de boatos que já foi reunido. É preciso deixar bem claro, porém, que, neste livro, sempre que algum boato é mencionado, ele está claramente identificado como tal. (STEINBECK e CAPA, 2010, p. 20)

Em *Viajando com Charley* o autor trabalha com uma carga literária muito maior, o que vai exigir do leitor uma postura diferente na leitura, já que a escrita será menos objetiva pois nela o autor não se esquivará de sua condição de romancista. Pode-se

dizer que o tipo de relato de viagem escolhido para contar sua jornada concederá a Steinbeck maior liberdade no estabelecimento de contrato com o leitor.

Nas primeiras páginas de *Viajando com Charley*, em um longo comentário, que ocupa duas páginas, Steinbeck justifica o desejo de viajar pela pátria. Em seguida, o autor apresenta o objetivo da viagem:

Creio que o meu plano era claro, definido, razoável. Durante muitos anos, viajei por diversas partes do mundo. Na América, vivi em Nova York, passando algum tempo em Chicago e São Francisco. Mas Nova York não é a América, assim como Paris não é a França, nem Londres, a Inglaterra. Dessa forma, descobri que não conhecia o meu próprio país. Eu, um escritor norte-americano, que escrevia sobre os Estados Unidos, estava trabalhando exclusivamente de memória, um reservatório falho e traiçoeiro, na melhor das hipóteses. (STEINBECK, 2018, p.11)

Por meio da viagem, o autor procuraria conhecer seu país; uma viagem em busca do conhecimento, como muitos autores, contemporâneos ou não, já fizeram. Destaca-se no trecho citado a consideração de Steinbeck sobre a memória, que, para ele, é um “reservatório falho e traiçoeiro”. Essa também seria uma forma indireta de “delimitar” as verdades que ele iria contar, “as verdades que integram e constituem as bases da verdade maior” (STEINBECK, 2018, p.11), como cita mais à frente.

Interessante é observar que em uma mesma página o autor fala sobre a sua memória falha que trazia prejuízos a ele no reconhecimento de seu próprio país e sobre sua intenção de revelar as pequenas verdades por meio da viagem, indicando que sua intenção, mesmo sendo verdadeira, de contar a verdade, poderia ser alterada quando necessário, caso a sua memória falhasse, pois escreve sua narrativa depois de completar a viagem. Essa ideia é reafirmada quando Steinbeck critica sua atitude de levar papéis de anotações na pequena picape:

Sabia muito bem que raramente faço anotações [...]. E também sabia, pela experiência de trinta anos de profissão, que não consigo escrever sobre um acontecimento ainda quente na memória. Tenho que deixá-lo fermentar, fazer o que um amigo chama de “ruminar” por algum tempo, absorvendo tudo de modo apropriado. (STEINBECK, 2018, p.17)

No trecho, Steinbeck afirma que para escrever o relato de viagem ele não dependeria de anotações, ou seja, não poderia escrever, por exemplo, um diário de bordo, porque não teria o tempo necessário de distanciamento para “ruminar” o ocorrido e absorver os fatos da maneira “apropriada”. Assim, ele dependeria da memória, a mesma memória que afirma ele, no início do capítulo, ser falha e traiçoeira, dando outra vez indícios ao leitor do grau de realidade que ele encontraria na obra.

Além disso, o autor cita que depois de vivenciar e “ruminar” o fato ele poderá ser absorvido da “maneira apropriada”. Sendo ele um romancista com 30 anos de profissão, convém indagar: qual seria essa maneira apropriada? A maneira de um romancista se apropriar da verdade, afinal, difere muito da maneira de um jornalista fazer o mesmo. Encontra-se aí outro indício da ambiguidade presente nesse relato de viagem.

Talvez para ilustrar o processo de vivenciar um fato, “ruminá-lo” e absorvê-lo da “maneira apropriada”, à maneira de um romancista, o autor, logo depois do comentário citado, ainda antes do início da viagem, inicia o relato de um fato que muitos podem considerar como “muito ficcional”. Primeiro ele coloca um dado histórico verificável, a passagem do furacão Donna pela região onde morava, Long Island, em 1960. Logo após, o narrador conta a situação em que estavam:

Todos os ancoradouros ao redor da pequena baía haviam desaparecido debaixo da água, e apenas as pontas superiores das estacas e dos parapeitos de madeira poderiam ser vistas. O silêncio era atordoante. O rádio nos informou que estávamos bem no olho de Donna, em meio à assustadora calma de um furacão. Não sei por

quanto tempo aquilo durou. Pareceu uma longa espera. E então o outro lado do furacão se abateu sobre nós, trazendo o vento na direção oposta. (STEINBECK, 2018, p. 20-21).

O que vem a seguir lembra muito uma sequência de filmes heroicos ou mesmo as narrativas de viagem de aventura fictícias. Vendo que seu barco, o *Fairy Eleyne*, estava sendo arrastado, sem titubear, Steinbeck sai de sua casa, enfrentando rajadas de vento de mais de 150 quilômetros por hora, para tentar salvar o barco.

Percebi que corria, lutando contra o vento que soprava pela entrada da baía, indo em direção ao ancoradouro onde as lanchas se destroçavam. Creio que minha esposa, em cuja homenagem batizei a *Fairy Eleyne*, correu atrás de mim, gritando para que eu parasse. O chão do ancoradouro estava cerca de 1 metro abaixo d'água, mas as pontas das estacas emergiam o suficiente para que eu tivesse onde me agarrar. Avancei com dificuldade, passo a passo. A água batia em meu peito, e o vento que soprava na direção da terra jogava água em meu rosto e boca. Minha lancha chorava e gemia em direção às estacas, agitando-se como um bezerro apavorado. Cheguei até ela e subi a bordo, não sem dificuldade. Pela primeira vez na vida, encontrei uma faca na mão quando eu precisei. As duas lanchas à deriva empurravam *Fairy Eleyne* de encontro ao ancoradouro. Cortei o cabo da âncora e o cabo de reboque, libertando-as [...]. O cabo da âncora de *Eleyne* estava intacto, assim como a velha âncora de 50 quilos de ferro, com as pontas em forma do anzol, do tamanho de pás.

O motor de *Eleyne* nem sempre é obediente, mas naquele dia funcionou na primeira tentativa. De pé no convés, eu manjava o leme, o acelerador e a embreagem com a mão esquerda. E devo dizer que a lancha tentou me ajudar, acho que de tão assustada. Comecei a afastá-la do ancoradouro, puxando o cabo da âncora com a mão direita. Em circunstâncias normais, com o tempo calmo, dificilmente consigo levantar a âncora, mesmo com as duas mãos. Mas naquele dia tudo deu certo. Consegui arrastar a âncora, libertando as pontas em forma de anzol. Depois erguia-a acima do fundo, virei a lancha contra o vento e acelerei ao máximo. E fomos seguindo, penosamente, conseguindo vencer o maldito vento [...]. (STEINBECK, 2018, p. 21-22).

A sequência continua, é preciso um desfecho apropriado. Como bom contador de história, Steinbeck reconhece a necessidade do ouvinte por uma progressão no desenvolvimento do conflito, um clímax dramático e um desfecho satisfatório.

Prossegue:

E ali estava eu, a 100 metros da praia, com o Donna uivando sobre a minha cabeça como uma matilha de cães raivosos cuja baba branca era lançada em meu rosto. Nenhum esquife poderia resistir àquela tempestade por mais de um minuto. Um grande galho de árvore passou perto da lancha e simplesmente pulei atrás dele. Se eu conseguisse manter a cabeça erguida acima do nível da água, seria impelido pelo vento até a praia. Devo admitir, contudo, que as minhas botas de borracha pareciam extremamente pesadas. Levei cerca de três minutos para chegar à praia, onde a outra Fairy Eleyne e um vizinho me ajudaram a sair da água. Foi só então que comecei a tremer da cabeça aos pés. Devo ter forçado alguma coisa ao puxar a âncora com uma só mão, pois precisei de ajuda para chegar em casa [...]. Tenho tentado, desde então, suspender a âncora com uma só mão. E simplesmente não consigo. (STEINBECK, 2018, p. 21-22)

A sequência de ações parece bastante insólita, digna de Robinson Crusóé; alguns lances se assemelham mais a frutos de uma mente que acaba ficcionalizando a própria realidade quando precisa contá-la para outra pessoa, no caso, o leitor. Provavelmente, esse relato funciona como uma ilustração da maneira própria de um escritor de apreender sua vivência quando tem o intuito de recontá-la, afinal, ele não pode negar sua natureza inventiva. Tal natureza é muito bem ilustrada em algumas ocasiões do livro, duas em especial.

Na primeira, no final da Parte II, o poder de fabulação do escritor é demonstrado quando ao revirar o quarto de hotel e encontrar marcas deixadas pelo hóspede anterior desenvolve toda uma narrativa, que explicaria aquelas marcas ali deixadas. No trecho a seguir, ele descreve, ao encontrar marcas de cinzas, como seria Lucille, nome dado por ele a suposta amante do hóspede:

Gosto de pensar que o nome dela era Lucille, embora não saiba por quê. Talvez porque fosse. Era bastante nervosa. Fumou os cigarros de filtro de Harry, apagando-os ao fumar apenas um terço e acendendo outro em seguida. Eram muitas as pontas. E não se limitava a largar os cigarros no cinzeiro: esmagava-os, deixando as pontas achatadas. Lucille usava um desses chapeuzinhos da moda, presos aos cabelos por presilhas viradas para dentro. Uma delas se quebrara. Por isso, e por um grampo que eu encontrei ao lado da cama, é que descobri que Lucille é morena. (STEINBECK, 2018, p.128)

Esse relato, que mistura realidade e fabulação, pode funcionar como outra indicação ao leitor da presença de marcas ambíguas na narrativa. Como aqui, outros trechos trazem a impressão de que o autor utiliza marcas da realidade e em cima delas ficcionaliza, exatamente como ocorre no quarto de hotel. As recorrentes histórias criadas a partir do que seriam apenas “indícios” de uma realidade parecem um constante lembrete do poder criativo do escritor.

O autor faz questão de mostrar seu lado de escritor de forma mais patente em um dos trechos simbólicos da obra, o diálogo com o seu cão, no final da Parte III do livro. Anteriormente, ainda na terceira parte da obra, ele já tinha ensaiado um diálogo parecido, quando, à beira de um lago, Steinbeck falava como se estivesse conversando com Charley e esse respondia com olhadelas, giros e sacudidas de rabo. O autor, ao longo do mesmo capítulo, exercita sua criatividade de diferentes formas (ele, por exemplo, usando como matéria-prima um documento amassado encontrado no lixo, fabula a existência de um personagem aflito, procurado pela justiça) e no final dele, já no Novo México, ao sopé das Montanhas Rochosas, parece que se sente bem à vontade para dar voz ao seu cão, sabendo que seu leitor, obviamente, consideraria aquilo como mais um exercício de atividade criativa:

— Qual é o problema, Charley? Não está se sentindo bem?

A cauda dele abanou devagar, como que em resposta.

— Estou, sim. Acho que estou.

— Por que não veio quando eu assoviei?

— Não ouvi o assovio.

— O que você está olhando?

— Não sei. Acho que nada.

[...] De volta a Rocinante, ele se estendeu no chão e colocou a cabeça entre as patas.

— Suba na cama, Charley. Vamos ficar infelizes juntos.

Ele obedeceu, sem muito entusiasmo. Passei os dedos pelo topete dele, por trás das orelhas, do jeito como ele gosta. [...]

— Temos sido péssimos exploradores, Charley. Alguns dias de viagem e já estamos imersos na mais profunda melancolia. [...] Nós somos muito moles, Charley. Talvez esteja na hora de demonstrarmos um pouco de coragem. Quando é o seu aniversário?

— Não sei. Talvez seja como o dos cavalos, no dia 1º de janeiro.

— Acha que pode ser hoje?

— Quem sabe?

— Eu podia fazer um bolo para você. Tem que ser um bolo simples, porque é o que eu tenho. Mas podemos pôr bastante calda em cima, e uma vela. (STEINBECK, 2018, p. 231-232).

Dessa maneira, conferindo voz a seu cão, o autor demonstra a atividade de um escritor dando um colorido diferente à realidade presenciada, interpretando o

mundo com um olhar de um romancista. Ele ainda explica no decorrer do diálogo, enquanto fazia o bolo para o cachorro: “Charley observou os preparativos com algum interesse. O rabo dele, em movimentos lentos e desleixados, prosseguia a conversa” (STEINBECK, 2018, p. 232). Esse trecho permite que o leitor visualize a verdadeira situação, o cão respondia com o rabo, porém Steinbeck coloca no papel os espaços preenchidos por sua imaginação, apreendia a realidade como um bom romancista. Enquanto comiam o bolo a conversa prossegue:

Charley lambeu a calda dos bigodes.

— Por que está tão melancólico?

— Porque parei de ver as coisas. E, quando isso acontece, a gente começa a pensar que nunca mais vai voltar a fazê-lo.

Ele se elevou e espreguiçou.

— Vamos dar uma volta até o alto da colina – sugeri – Talvez você comece a ver de novo. (STEINBECK, 2018, p. 232)

De fato, o poder da imaginação, da ficcionalização e do mito ganham importância não apenas nos fatos narrados, mas também nos comentários ao longo do livro, que confirmam a disposição do autor em ficcionalizar alguns trechos, dando a certos fatos narrados um caráter ambíguo. Em um desses comentários, ao se decepcionar com a cidade de Fargo, que pensava ter características extraordinárias, mas que se apresenta a ele como qualquer outra cidade, ele assim reflete:

E descobri, com a maior alegria, que a realidade de Fargo não perturbava de forma alguma a imagem mental que eu fazia do lugar. Eu podia continuar a pensar em Fargo com sempre pensara: semissoterrada pelas nevascas, assolada pelo calor, sufocada pela poeira. Sinto-me feliz em informar que, na guerra entre a realidade e a fantasia, a realidade não conseguiu ser mais forte. (STEINBECK, 2018, p. 146)

O comentário ressalta o poder da fantasia na mente do escritor. Ora, essa mesma fantasia, que protege sua mente de decepções, bem poderia acrescentar certas características a situações vivenciadas não muito espetaculares. De maneira indireta, ele já alertara o leitor sobre isso, quando na Parte I discorre sobre as falhas na sua memória, sobre “absorver” a realidade de maneira apropriada e quando conta a narrativa de *Fairy Eleyne*, verdadeira ilustração de como um romancista se apropria da realidade.

Relatando o início da viagem, na Parte II do livro, o autor chega a comparar a tarefa de viajar pelo Estados Unidos à tarefa de escrever um romance (p. 29-30). Essa aproximação feita por Steinbeck é bastante significativa ao considerarmos o conjunto da obra. Se o leitor associa a tarefa de escrever um romance ao exercício contínuo de fabulação, logo poderia chegar à conclusão de que havia possibilidade de o autor absorver a realidade vivenciada e recontá-la com certa dose de imaginação.

Essa característica da obra é apontada por Jay Parini, na introdução da edição comemorativa de 50 anos da publicação de *Travels with Charley* (PARINI, 2012, p. XI – tradução da autora): “Steinbeck tomou liberdade com os fatos, inventando livremente quando isso servia a seus propósitos, ele usa todo seu arsenal de romancista para tornar esse livro uma narrativa vívida e digna de leitura.”⁴

Porém, o fato de fabular esporadicamente a realidade não coloca automaticamente o relato no campo da ficção. O autor também se esforça para conferir à obra o aspecto de realidade, afinal, apesar de ser um romancista, ele ainda se compromete com o leitor em um relato de viagem. O autor parece saber que seu leitor, por mais aberto que esteja a liberdades criativas, espera a “semelhança com o

⁴Steinbeck took liberties with the facts, inventing freely when it served his purposes, using everything in the arsenal of the novelist to make this book a readable, vivid narrative. (PARINI, 2012, p. XI)

verdadeiro” (LEJEUNE, 2015, p. 43). Por isso, ao longo da obra, o narrador deixa marcas objetivas de uma realidade externa, tais evidências podem ser facilmente verificadas pelo leitor.

Em primeiro lugar, obviamente, encontramos a marca do pacto autobiográfico, a identidade entre autor, narrador e personagem principal; o que se percebe é que em nenhum momento Steinbeck se esquivava dessa responsabilidade. Além de citar fatos de sua carreira ao longo da obra, e detalhar um pouco de sua aparência física, ele gasta linhas para explicar o seu ousado projeto, desde a ideia inicial até a finalização. Em todo tempo, reafirma que os eventos relatados giram em torno de sua pessoa.

O autor também se esforça para polvilhar datas, “O Dia do Trabalho se aproximava” (p. 18), “E nas Montanhas Brancas, em 1960 [...]” (p. 44), “ao fim de 1960 [...]” (p. 259), etc., que conferem aos trechos uma referencialidade externa, contribuindo para a aceitação da obra como realidade, tendo em vista que tais informações dão aos fatos a característica de “fatos datados”. Também cita na narrativa eventos noticiados, que poderiam ser facilmente lembrados pelos leitores, como a passagem do furacão Donna (p. 18) e a inédita matrícula de duas crianças negras em uma escola de Nova Orleans (p. 259).

Além disso, ele descreve localizações reais, de rotas existentes. Em certo momento, dando mostra de honestidade, a fim também de não se contradizer sobre sua memória, ele revela, após descrever detalhadamente a rota por qual passara: “Posso prestar essa informação porque escrevo com um mapa à minha frente. Mas em minha recordação não há qualquer referência a números ou a linhas e contornos coloridos” (STEINBECK, 2018, p. 79). Mesmo que não se lembrasse objetivamente da rota, ele faz um esforço para apresentar objetivamente a localização dos lugares que atravessara, como indício da verdade que o leitor poderia comprovar consultando

um mapa rodoviário. É como se o autor sentisse a necessidade do leitor por marcas objetivas. No entanto, ao mesmo tempo que coloca essas marcas, faz questão de brincar com algumas delas, dando possibilidades ambíguas à interpretação:

Sempre admirei os repórteres que, chegando ao local em que aconteceu alguma coisa, falam com as pessoas-chave, fazem as perguntas-chave, recolhem amostras de opinião e depois fazem um relatório ordenado e lúcido, quase como um mapa rodoviário. Invejo a técnica deles. Mas, ao mesmo tempo, não confio muito que suas informações sejam, de fato, um reflexo da realidade. Tenho a impressão de que existem muitas realidades. (STEINBECK, 2018, p. 84)

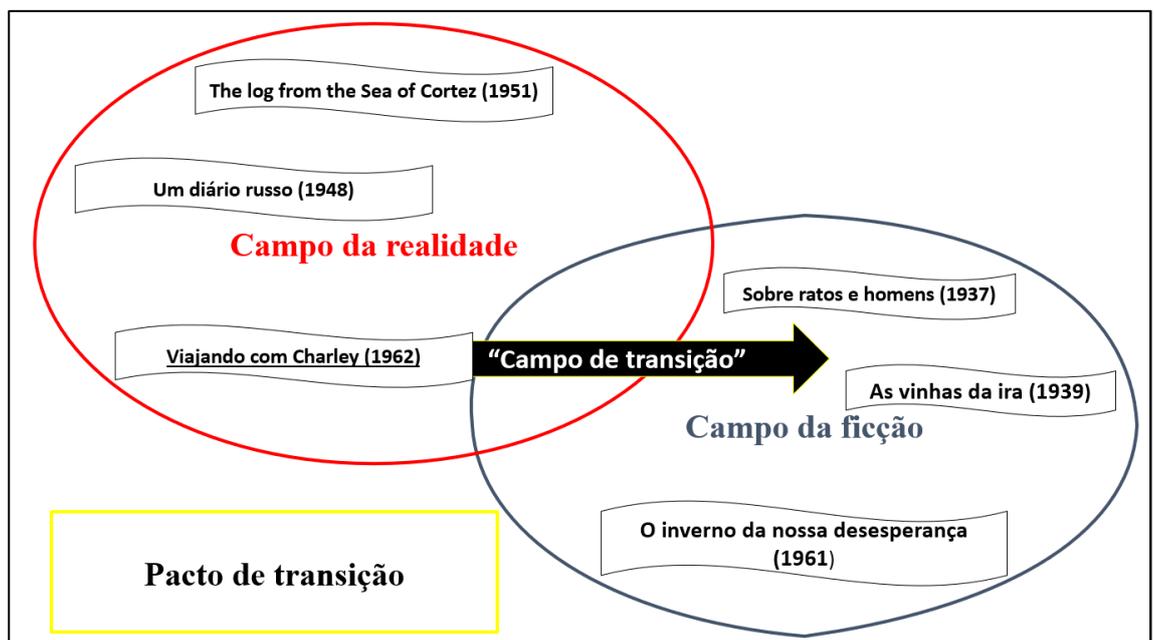
Além de reafirmar o caráter mais literário do que jornalístico da obra, que pode servir também para distanciá-la do seu último relato de viagem, *Um diário russo*, Steinbeck pontua em seu comentário que a objetividade nas informações, procurada por muitos leitores, não representa necessariamente indícios da realidade, pois esta teria suas ramificações, e prossegue:

O que estou escrevendo é a verdade, até que apareça outra pessoa e rearrume o mundo, ao seu próprio estilo. Na crítica literária, o crítico não tem outra alternativa que não a de converter a vítima que está analisando em algo à sua semelhança. [...] Por esse motivo é que não posso afirmar que o presente relato mostre a América que cada leitor encontrará. Há muito que ver, mas os nossos olhos matutinos avistam um mundo muito diferente do que os olhos vespertinos podem observar. E é evidente que os cansados olhos noturnos só conseguem apreender um cansado mundo noturno. (STEINBECK, 2018, p. 84-85)

Ao mesmo tempo que afasta sua obra do caráter jornalístico, o pedido implícito no comentário é que não a julguem de acordo com os critérios de objetividade jornalística, pois a obra afinal não é jornalística. Além disso, em *Viajando com Charley*, Steinbeck ressalta sua própria visão de mundo, seus olhos enxergariam a realidade sob uma perspectiva individual (e pessimista).

Portanto, considerando os trechos exemplares que aqui foram introduzidos, podemos considerar o pacto estabelecido em *Viajando com Charley* como um “pacto de transição”. A obra possui residência fixa no campo da não ficção, o mesmo campo em que se insere um relato de viagem mais jornalístico, como *Um diário russo*, ou o relato de caráter mais científico *The log from the Sea of Cortez*. No entanto, o grande diferencial de *Viajando com Charley* é que nesse relato Steinbeck ressalta muito mais o aspecto literário e, de maneira implícita, estabelece em seu contrato a possibilidade de recorrer, quando necessário, preenchendo memórias ou dando vivacidade a certos trechos monótonos, à ficção, campo de criação no qual o autor exercia seu ofício há décadas e que o fizera conhecido por obras mundialmente famosas, como *Sobre ratos e homens* (1937), *As vinhas da ira* (1939) e *O inverno da nossa desesperança* (1961).

O contrato singular representa uma necessidade do escritor, que, em todas as unidades do livro, ressalta sua opção de apreender o mundo à sua maneira. Seria precipitado, entretanto, dizer que em *Viajando com Charley* os pactos se mesclam. O que se pode afirmar é que o autor estabelece um “campo de transição”, para o qual poderia se movimentar, conforme as necessidades de escrita.



Quadro 03 Pacto de transição

Essa característica ambígua representa uma das maiores diferenças entre o contrato estabelecido no relato de viagem tradicional e o determinado em *Viajando com Charley*. Este tem a possibilidade de apresentar-se ambíguo, pois o objetivo do gênero é diferente. É coerente pensar que o autor do relato de viagem tradicional precisava ser muito mais objetivo porque a intenção era mostrar ao leitor as verdades de uma realidade desconhecida, de um mundo que aos poucos era descoberto, onde as distâncias eram muito mais longas e as informações muito mais lentas e de difícil verificação.

Como citado no capítulo anterior, o relato de viagem tradicional comumente traz em seu contrato com o leitor a indicação de uma autoria confiável, um pacto de referência (que funciona também como prova suplementar de honestidade), referências bíblicas que, além de indicar o pensamento da época, intentam assegurar uma recepção menos questionadora, e informações objetivas, indicativas da condição de produção.

O que se percebe em *Viajando com Charley* em relação aos quatro pontos apresentados é que, em primeiro lugar, também há um destaque para autoria do relato. Diversas vezes, de diferentes maneiras, Steinbeck deixa claro seu protagonismo na vivência da jornada e na escrita do relato. No entanto, enquanto o autor tradicional chama a atenção para seu caráter fidedigno, proveniente de sua origem familiar privilegiada, Steinbeck faz questão de introduzir sua reputação de escritor criativo, indivíduo capaz de alterar a realidade em seus escritos, capacidade indelével de seu caráter.

Em relação ao segundo aspecto presente no contrato do relato de viagem tradicional, o pacto de referência, certo é que Steinbeck também intenta demarcar o campo real visado e o grau de semelhança com o verdadeiro, como anteriormente foi

demonstrado. A diferença é que, enquanto Marco Polo estabelece esse pacto de maneira clara, objetiva e pontual, Steinbeck o faz usando de artifícios não tão explícitos, o que exige uma capacidade do leitor em observar as intenções do autor por meio das pistas que ele deixa na superfície do texto.

Em relação às referências bíblicas, inseridas em geral na seção inicial do relato tradicional de viagem, com a intenção de dar uma credibilidade maior ao texto e preparar uma recepção mais crédula do leitor, em Steinbeck, compreensivelmente, não estão presentes. O que está presente é a referência constante a temáticas relacionadas à imaginação, à ficção e ao poder do mito, evidenciando a ideia do escritor sobre a impossibilidade de ser objetivo ou de apresentar a realidade pura, livre de invenções. Tais referências podem ser interpretadas como tentativa do autor de preparar uma recepção mais consciente das possibilidades criativas do texto.

Dessa maneira, essas singulares referências temáticas trabalham em sentido contrário àquelas referências bíblicas inseridas no relato tradicional. As referências presentes ao longo do relato de Steinbeck intentam alertar o leitor sobre a possibilidade recorrente de fabulação, tendo em vista que as reflexões e comentários sobre o caráter da verdade demonstram que esta pode apresentar-se muitas vezes de maneira não tão nítida ou delimitada.

Cabe ainda destacar que as características objetivas que inserem o viajante no tempo e no espaço estão presentes em ambos os relatos, tradicional e contemporâneo. Essas características são marcas do relato de viagem; obviamente, em qualquer época, será necessário apontar provas objetivas da deslocação do viajante no tempo e no espaço para que, de fato, se configure o gênero relato de viagem.

Tendo em vista que *Viajando com Charley*, assim como muitos outros relatos de viagem contemporâneos, é um relato que valoriza o aspecto literário, o pacto arquitetado na obra não é apresentado de forma objetiva e explícita, é necessário que o leitor infira significado e motivação aos trechos que, sutilmente, estabelecem o contrato. Acentua-se assim a responsabilidade do leitor em entender esse contrato.

Ao analisarmos de maneira detalhada e minuciosa não a rota de Steinbeck por seu país, mas sim as marcas de seu próprio texto, talvez seja possível absolver o autor da prática de engodo. Em *Viajando com Charley*, ele estabelece um contrato que coloca a possibilidade de esporadicamente recorrer à fabulação na construção da trama. Dessa maneira, poderíamos isentar o autor e talvez colocar a responsabilidade do leitor, o contratante, em evidência, responsabilidade de entender certas cláusulas, por vezes dissimuladas, no entanto, presentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta obra buscou apresentar respostas para questões relacionadas ao contrato estabelecido no gênero relato de viagem, especialmente em sua versão contemporânea. As respostas encontradas visaram esclarecer se, de fato, há uma diferença entre o modelo de contrato comum no relato tradicional de viagem e o modelo de contrato estabelecido no relato de viagem contemporâneo. Além disso, procurou-se aqui pontuar as características do contrato em um relato de viagem, suas marcas e peculiaridades.

Sobretudo, o que se investigou neste trabalho foi o pacto com o leitor apresentado em *Viajando com Charley* (1962), relato de viagem contemporâneo escrito por Steinbeck. As características de pacto encontradas nessa obra podem indicar uma tendência na apresentação do contrato em obras similares, relatos de viagem contemporâneos de aspecto literário acentuado.

Na intenção de cumprir os objetivos estipulados, dividiu-se a obra em quatro partes. Na primeira parte, foi necessário situar obra e autor, afinal o contexto histórico inserido na produção de Steinbeck é importante para entendermos a temática de *Viajando com Charley*. O que se constatou é que os Estados Unidos, temática do relato de viagem de Steinbeck, passaram por cinco décadas de intensas transformações e, na intenção de observar e refletir sobre a nova consciência americana, fruto dessas mudanças, Steinbeck emprega a jornada a bordo de uma picape adaptada, tendo como companhia seu velho cão.

De fato, desde o início de sua carreira, o engajamento social se fez presente na vida e na obra de Steinbeck. Famosas são suas obras da década de 30 que relatam a pobreza e a degradação social em seu país. Em *Viajando com Charley*, sua última obra narrativa, o autor sentiu a necessidade de enxergar de perto a “nova realidade”

de sua nação, realidade moldada especialmente na década anterior, para que pudesse expressá-la da maneira adequada.

Assim, temáticas importantes como a tensão racial, a religiosidade americana, a progressiva extinção de culturas locais e a questão ambiental, que sofreram na década de 50 grandes intervenções, foram alvo da observação de Steinbeck em sua viagem, em 1960, e em seu posterior relato. É preciso lembrar também da recepção controversa por parte de alguns leitores. Apesar de ser em geral bem recebida pelo público e pela imprensa especializada, a obra também foi alvo de polêmica ao ser rotulada de mera ficção, muitos acusaram o relato de trair o acordo da verdade que comumente se estabelece nesse gênero.

Para analisar a pertinência dessa acusação, foi necessário, no capítulo 2, explorar o avanço da escrita de si na prática literária, bem como as características do leitor e os conceitos relacionados ao pacto autobiográfico. Foi pontuado que a marca de afirmação pessoal é a principal característica da modalidade. No decorrer das épocas, entretanto, como resposta a tempos específicos, observou-se uma mudança de paradigmas que modificaram a afirmação do autor, além de alterar o exercício de reflexão sobre si mesmo e sobre o mundo. Agostinho, Montaigne, Descartes e Rousseau evidenciaram essa mudança, suas obras de escrita de si demonstraram essas progressivas alterações e contribuíram para a formação da identidade da modalidade, tal como a conhecemos hoje.

Assim, em um contexto irrefreável de mudanças, valores considerados como verdadeiros, orientados pela religião, perdiam progressivamente a importância. Já na contemporaneidade, o niilismo se fortalece e sob a influência da crítica do sujeito cartesiano o conceito de verdade é desconstruído. Isso certamente altera tanto a produção de escrita de si quanto sua recepção. Ademais, é necessário também

destacar a realidade fragmentada da pós-modernidade e sua influência na escrita de si, o sujeito antes tido como centrado e unificado é agora instável, tornando a tarefa de apresentá-lo por meio da linguagem algo ilusório. Um resultado importante desse novo paradigma é o fato de que autores e leitores terão de lidar com dúvidas constantes, o que evidencia na escrita de si a contemporânea marca da incerteza.

Sobre a recepção de obras literárias, destacou-se, utilizando-se de autores consagrados, que ela em grande parte é programada pelo texto e que, por isso, o leitor não tem liberdade total de interpretação. Neste ponto, foi necessário destrinchar o conceito de “Pacto Autobiográfico”, desenvolvido por Lejeune (2014), um contrato entre autor e leitor que pode ser apresentado nos elementos pré-textuais ou mesmo ao longo do texto. Por meio desse pacto, o autor pode orientar seu leitor sobre a postura ideal na recepção da obra; nesse tipo de contrato, o autor também assume compromisso, junto ao leitor, sobre o grau de fidedignidade da obra. Além disso, o contrato com o leitor também prevê o estabelecimento do pacto referencial (LEJEUNE, 2014), no qual o autor da obra inclui “o campo real visado” e “a modalidade e o grau de semelhança” com a realidade.

Como constatado, as características do pacto vão distinguir diferentes práticas dentro da escrita de si, ou seja, o nível de ambiguidade do contrato se torna um dos principais indicadores da diferenciação entre os gêneros dessa modalidade de escrita. Por exemplo, enquanto autobiografias são lidas como textos que confirmam a realidade do autor, a autoficção apresenta, conforme indica Faedrich (2015), um pacto marcado pela ambiguidade. Mais especificamente, ainda de acordo com Faedrich (2015), esse pacto tem a característica de ser contraditório, pois rompe com o “princípio da veracidade” (que rege o pacto autobiográfico) sem aderir totalmente ao “princípio da invenção” (que rege o pacto romanesco). Dessa forma, de

acordo com o nível de ambiguidade presente no pacto, a postura do leitor é reorientada.

Nesse momento da pesquisa, se fez necessário identificar contratos presentes em relatos de viagem e verificar o grau de ambiguidade presente neles. Antes disso, porém, recorreu-se à investigação da própria literatura de viagem e posteriormente do gênero relato de viagem. Cristóvão (2009) defende que há uma diferenciação histórica atrelada a esse tipo de literatura, essa diferenciação se dá sobretudo devido às marcas linguísticas, literárias e históricas presentes na obra. Acrescentou-se ao conceito de Cristóvão a ideia de que essa diferenciação também deve ser analisada à luz do contrato estabelecido com o leitor.

Na “literatura de viagem tradicional”, que se inicia por volta do século XV, a marca distintiva é, ainda de acordo com as ideias de Cristóvão (2009, p.10-11), a atenta descrição do local visitado, com um trabalho primoroso de detalhamento de suas características geográficas. Além disso, Cristóvão (2009) ainda aponta o “metaforismo e a correspondência simbólica”, que dão ao texto o tom de “maravilhamento”, e os extensos trechos relacionados à narração e descrição da “grandeza” da terra como marcas importantes da literatura de viagem tradicional.

Com o tempo, naturalmente, essas características foram se esgotando e, como citado por Cristóvão (2009), o progresso das ciências, a evolução da sociedade e o turismo foram mudanças que assinalaram o fim da narrativa de viagem tradicional. Na “nova literatura de viagens”, influenciada pelo contexto iluminista e, posteriormente, pela revolução tecnológica, especialistas e cientistas empregam viagens com intuito de observar e registrar a “novidade”. O objetivo desses viajantes não é o de buscar correspondências simbólicas, mas sim medir, quantificar e classificar, orientados pelo trabalho científico.

Pode-se incluir também como fatores consideráveis de mudança, conforme aponta Cristóvão (2009), a invenção e popularização de transportes cada vez mais velozes, que dá oportunidade ao viajante de verificar novidades em um tempo menor, o grande papel da fotografia, que impede, em certa medida, exageros retóricos, e a preferência por narrativas mais curtas, ligados à publicação em imprensa periódica. Além disso, o aspecto “grandiloquente” é substituído pela apresentação da singeleza do novo. No entanto, ainda que o “maravilhamento” pelo inédito esteja agora ausente na nova literatura de viagem, como afirma Romano (2013), ela ainda pretende causar “maravilhamento”, no entanto, essa tentativa é realizada por meio de estratégias diferentes daquelas encontradas nos relatos de viagem tradicionais, agora ele pode ser alcançado por meio da “singularidade de um olhar”.

Após a explanação sobre o caráter e a história da literatura de viagens, foi necessário especificar o gênero “relato de viagem”, texto em que o viajante/escritor relata, geralmente em ordem cronológica, acontecimentos de sua jornada, feita em tempo anterior. Nesse ponto, duas delimitações foram necessárias. A primeira está relacionada ao “relato de viagem tradicional”, entendido como o típico relato pertencente à narrativa de viagem tradicional; a segunda diz respeito ao “relato de viagem contemporâneo”, entendido como relato de viagem escrito a partir do século XX.

Os relatos se diferenciam assim em relação à época de produção. Além disso, há subdivisões de acordo com tipo de viagem empregada. Em qualquer exemplar de relato, o que se observa, em maior ou menor medida, é o caráter extremamente híbrido do texto. O conjunto de fatos ocorridos e relatados pelo autor (a narrativa) é o material indispensável do gênero, soma-se a esse conjunto a descrição dos cenários. Também há o comentário, importante componente para o estabelecimento do gênero,

sobretudo no relato de viagem contemporâneo. O leitor desse tipo de relato está acostumado ao movimento comum no texto: os fatos relatados, com todas as descrições necessárias, em seguida, o comentário sobre o fato.

A partir desse conteúdo, observou-se a necessidade de identificar e pontuar as marcas do pacto de leitura presentes, primeiramente, no relato de viagem tradicional. Dessa maneira *O livro das maravilhas* (1298-1299), um dos percursores dos relatos de viagens tradicionais, de Marco Polo, foi utilizado como instrumento importante no objetivo de demonstrar características presentes nos contratos do gênero. Como foi lembrado, há indícios, observados por meio de leitura de exemplares, de que as especificidades do contrato se repetem em obras do relato de viagem tradicional.

O contrato estabelecido em *O livro das maravilhas* pode ser resumido em quatro cláusulas: o estabelecimento da autoria confiável, reforçada ao longo da introdução do texto; o pacto referencial, também claro e bem delimitado; a referência às Escrituras Sagradas, que funciona como autoridade adicional à obra; e a definição das condições de produção e delimitação temporal, importantes para dar credibilidade ao escrito. Dessa maneira, utilizando-se dos quatro pontos citados, o narrador indica a postura do leitor para a recepção da obra.

Finalmente, no quarto capítulo, utilizando-se das discussões anteriores, foi possível analisar *Viajando com Charley* e encontrar as marcas que evidenciam um pacto de leitura singular. Um curto resumo da narrativa foi inserido para, logo em seguida, destacar trechos relevantes que esclarecem o contrato presente na obra.

Um aspecto importante citado foi o de que o texto de Steinbeck é o relato de viagem mais “literário” do autor. Anteriormente, Steinbeck já havia publicado um relato de viagem científica que fez com um amigo especialista, *Sea of Cortez: A leisurely*

journal of travel and research with a scientific appendix (1941), e um relato de caráter jornalístico, *Um diário russo* (1948), junto ao famoso fotógrafo de guerra Robert Capa. Esses dois relatos trazem em seu bojo um pacto mais objetivo e claramente pontuado. Em *Viajando com Charley*, entretanto, há maior liberdade para estabelecer um pacto mais ambíguo.

O que se pode afirmar é que o último relato de viagem de Steinbeck possui residência fixa no campo da não ficção, o mesmo campo em que se insere *Um diário russo*, ou o *Sea of Cortez*. No entanto, em *Viajando com Charley*, o autor, justamente por ressaltar o aspecto literário, tem liberdade para estabelecer em seu contrato a possibilidade de recorrer ao campo da ficção em momentos nos quais ela se faz necessária, de acordo com o critério do escritor. Não ocorre, entretanto, a mistura dos pactos (romanesco e autobiográfico), o que se estabelece é um “campo de transição”, para o qual a narrativa poderia eventualmente se movimentar, conforme as necessidades de escrita.

Para encerrar a análise, foi preciso também contrastar as cláusulas apresentadas em *O livro das maravilhas* aos pontos destacados no contrato presente em *Viajando com Charley*. Em primeiro lugar, enquanto o autor tradicional chama a atenção para sua confiabilidade, advinda do nobre nome de família que carregava, Steinbeck introduz sua reputação de escritor criativo, com alta capacidade inventiva.

Sobre o pacto de referência, também presente em *O livro das maravilhas*, Steinbeck intenciona demarcar o campo real visado e o grau de semelhança com o verdadeiro, no entanto seus artifícios não são tão explícitos, o que exige uma capacidade maior do leitor em observar as intenções por meio das pistas presentes no texto. Além disso, sobre as referências bíblicas que emprestam autoridade ao texto, presentes no relato tradicional, Steinbeck não as apresenta. A referência

constantemente utilizada por ele é a de temáticas relacionadas à imaginação e ao poder de fabulação, o que evidencia a impossibilidade de um escritor de apresentar um relato objetivo e livre de invenções. Em relação às marcações objetivas do texto, que delimitam tempo e espaço, elas também estão presentes no relato de Steinbeck, a presença de tais marcas nos dois exemplares de relato aponta para a necessidade própria do gênero de apresentar provas claras da deslocação do viajante.

Tendo em vista que *Viajando com Charley*, assim como muitos outros relatos de viagem contemporâneos, é um relato que valoriza o aspecto literário, o pacto arquitetado na obra não será apresentado de forma objetiva e explícita, é necessário que o leitor infira significado e motivação aos trechos que, sutilmente, estabelecem o contrato. Acentua-se assim a responsabilidade do leitor em entender certas cláusulas que, ainda que dissimuladas, estão presentes no texto.

Há indícios que essas características de contrato sejam recorrentes em relatos de viagem contemporâneos, pelo menos naqueles nos quais o caráter literário é evidente. Por meio de uma leitura, mesmo que despreziosa, de relatos de viagem contemporâneos é possível observar marcas de contrato não tão objetivas, tais marcas evidenciam um caráter ambíguo de pacto. É possível que o que se denominou aqui de “pacto de transição” seja efetivamente característica dos relatos de viagens mais literários.

Para que isso se confirme, é preciso antes de tudo reconhecer aqueles relatos de viagem mais literários e diferenciá-los daqueles de caráter mais jornalístico. Uma pesquisa que abordasse as características, semelhanças e diferenças desses dois tipos de relato poderia ampliar o escopo de investigação do gênero e permitir um estudo ainda mais detalhado sobre o pacto com o leitor estabelecido nos relatos de viagem contemporâneos.

A fim de que se realize uma análise mais minuciosa, é necessário também investigar exemplares distintos de relatos de viagem contemporâneos. Reunir, classificar, analisar e comparar obras como *Marinheiro de primeira viagem* (1963), de Osman Lins, *Um adivinho me disse* (2009), de Tiziano Terzani e *Um diário russo* (1948), de Steinbeck, será muito útil para aprofundar os estudos sobre o gênero e verificar, de maneira detalhada, a característica dos pactos estabelecidos. Dessa forma, se poderá confirmar ou refutar a ideia da presença recorrente, nos relatos de viagem contemporâneos, de um contrato que prevê uma veracidade esporadicamente subvertida.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Pedro Galas. **Trato desfeito**: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira. Tese de mestrado apresentada na TEL- UnB. Brasília, 2011. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9975/1/2011_PedroGalasAraujo.pdf. Acesso em 2 de jun. de 2020.

ARAÚJO, Rosanne Bezerra. **Nilismo heroico em Samuel Beckett e Hilda Hilst**: Fim e recomeço da narrativa. Tese de doutorado apresentada na Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_pdf_Rosanne.pdf. Acesso em 6 de jun. de 2020.

BAGGIO, Giomar. **Vontade de Poder em Nietzsche**. Monografia apresentada no Centro Universitário La Salle – UNILASALLE. Canoas, 2009. Disponível em: https://biblioteca.unilasalle.edu.br/docs_online/tcc/graduacao/filosofia_licenciatura/2009/gbaggio.pdf. Acesso em 2 de jun. de 2020.

BARBAS, Cristina. **O intertexto bíblico na obra A Ieste do Éden**. Monografia apresenta na UNIJUÍ. Ijuí, 2011. Disponível em: <https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/handle/123456789/768>. Acesso em 2 de jun. de 2020.

BAUER, Susan W. **Como educar sua mente**: o guia para ler e entender grandes autores. Tradução Gabriele Greggersen. São Paulo: É Realizações, 2015.

CAMARGO, Gustavo A. Sobre o conceito de verdade em Nietzsche. **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, v. 1, nº 2. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufri.br/index.php/tragica/article/view/24137/0>. Acesso em 2 de jun. de 2020.

CARVALHO, Isabella Maria F.; RAMAGEM, Luiza Oliveira. **Rosa Parks e a segregação racial nos Estados Unidos**, do fortalecimento do Movimento por Direitos Civis ao fim da segregação em transportes públicos. Brasília, 2019. Disponível em: <https://www.sigmadf.com.br/wp-content/uploads/sites/24/2016/06/FINAL-SUPREMA-CORTE-AMERICANA-ROSA-PARKS.pdf>. Acesso em 2 de jun. de 2020.

CRISTÓVÃO, Fernando. Literatura de Viagens: da Tradicional à Nova e à Novíssima. In Cristóvão, Fernando, et. al. **Literatura de viagens**: da tradicional à nova e à novíssima. Coimbra: Almedina, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários, N. 40**. Araraquara, 2015.

FONTINELES FILHO, Pedro; FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *Of mice and men*: análise histórico-literária da Grande depressão. **Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 10**. Frederico Westphalen, 2012.

FOCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Tópicos).

GENETTE, Gerard. Fronteiras da Narrativa. In Barthes, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

JOUVE, Vicent. **A leitura**. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KLINGER, Diana. **Escrita de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Tese de doutorado apresentada na UERJ. Rio de Janeiro, 2006.

KÖLLN, Lucas André B. **O mundo dos trabalhadores nas obras da década de 30 de John Steinbeck**. Tese de mestrado apresentada na Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon, 2013. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/handle/tede/1684>. Acesso em 2 de jun. de 2020.

LEITE, Valderi D. A evolução histórica da questão ambiental. **25º Congresso Brasileiro de Engenharia Sanitária e Ambiental**. Recife, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MODERNELL, Renato. **Um sábado que não existiu [recurso eletrônico]**: ensaios sobre comunicação e cultura. São Paulo: Summus, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=UtACgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 2 de jun. de 2020.

NETTLES, TOM J. Aurelius Augustinus, Bispo de Hipona. **Fé para Hoje, N. 40**. São José dos Campos, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **100 aforismos sobre amor e a morte**. Seleção e tradução de Paulo César de Sousa. Penguin São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2012. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=vVh_LkBoKK4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em 2 de jun. de 2020.

OLIVEIRA, Bruno Lima. A Escrita De Si: Genealogia. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v.7, nº 1. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/253.pdf>. Acesso em 2 de jun. de 2020.

PARINI, Jay. **John Steinbeck: uma biografia**. Tradução de Alda Porto e Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 1998.

PARINI, Jay. Introduction to 50th Anniversary Edition of Travels With Charley. In STEINBECK, John. **Travels with Charley**, 50 th anniversary edition. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=NThOOkb6BdoC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Acesso em 2 de jun. de 2020.

PAULINO, Carla Viviane. Os relatos de viagem do século XIX como fontes históricas para a prática do Ensino de História da América: algumas considerações teórico-metodológicas. **Fronteiras e Debates**, v.3, nº2. Macapá, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/fronteiras/article/view/3600>. Acesso em 2 de jun. de 2020.

PERRIN, Chris. **Introdução à educação cristã clássica**. Tradução de Elmer Pires. São Paulo: Editora Trinitas, 2018.

PINHEIRO, Júlio. O lugar doméstico como termo de comparação para outros lugares encontrados ou descobertos nas viagens. In Cristóvão, Fernando, et. al. **Literatura de viagens: da tradicional à nova e à novíssima**. Coimbra: Almedina, 2009.

POLO, Marco. **O livro da maravilhas: a descrição do mundo**. Tradução de Elói Braga Jr. Porto Alegre: LEPM, 2009.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. Viagens e Viajantes: uma literatura de viagem contemporânea. **Revista Estação Literária**, V. 10b, 2013.

SCHEMES, Elisa Freitas. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. **XXXVII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015.

SHILLINGLAW, Susan. Posfácio. In STEINBECK, John; CAPA, Robert. **Um diário russo**. Tradução de Cláudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SHILLINGLAW, Susan; BENSON, Jackson J. Introdução. In STEINBECK, John. **A América e os americanos**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SILVA, Edson Ribeiro. A ficção autobiográfica como sentido da vida diante do tempo-para-a-morte. **III CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários**. Maringá, 2014a.

SILVA, Edson Ribeiro. O comentário como estratégia para a construção do sentido da vida na ficção autobiográfica de Alice Munro. **Anais do seminário de pesquisa em teoria literária da Uniandrade, V. 1**. Curitiba, 2014b.

STEINBECK, John. **Viajando com Charley**. Tradução de A. B. Pinheiros de Lemos. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018.

STEINBECK, John. CAPA, Robert. **Um diário russo**. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STEINBECK, John. **A América e os americanos**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2004.

THE NEW YORK TIMES. **The truth about Charley**. Disponível em: https://www.nytimes.com/2011/04/10/opinion/10sun4.html?_r=0. Acesso em 19 de jun. de 2018.