

## **VIAGEM, DIALOGISMO E ESTÉTICA EM *MARINHEIRO DE PRIMEIRA VIAGEM***

João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Tendo como objeto o relato *Marinheiro de primeira viagem*, com base nos conceitos de dialogismo e cronotopo de Mikhail Bakhtin, este ensaio analisa o olhar dialógico do viajante Osman Lins, em contraste com o olhar turístico criticado pelo autor, mostrando como a experiência do viajante com a alteridade contribuiu para o desenvolvimento de sua poética, que será manifestado em obras posteriores.

**PALAVRAS-CHAVES:** Osman Lins, *Marinheiro de primeira viagem*, Mikhail Bakhtin, dialogismo, cronotopo.

**ABSTRACT:** Having as object the narrative *Marinheiro de primeira viagem*, based on the concept of dialogism and chronotope by Mikhail Bakhtin, this essay analyzes the dialogical point of view of the traveler Osman Lins, in contrast to the touristic view criticized by the author, showing how the traveler's experience with otherness contributed to the development of his poetics, which will be manifested in later works.

**KEY WORDS:** Osman Lins, *Marinheiro de primeira viagem*, Mikhail Bakhtin, dialogismo, chronotope.

### **INTRODUÇÃO**

Roma, 2013 – Um tanto desligado das manifestações católicas, o visitante brasileiro surpreende-se com tamanha multidão no Vaticano, naquele dia 14 de março. Era a primeira missa do Papa Francisco. O visitante sente-se despreparado: não trouxe na bagagem a fé dos fieis, nem a câmera dos turistas. Falho, portanto, em ambos os papéis: como um típico turista, por não ter como registrar – nem se registrar – esse momento histórico; como peregrino porque esse “encontro” com o papa não foi premeditado, mas uma extraordinária coincidência, ou – segundo uma interpretação mais condizente com aquele momento – resultado da providência divina.

Logo o visitante descobre que, se a primeira missa de um papa é fato extraordinário, a multidão de turistas na Itália é fato normal. Gigantescas filas parecem crescer e segui-lo da Fontana di Trevi até a entrada da Galeria degli Uffizi, em Florença.

---

<sup>1</sup> Professor Associado 4 de Teoria da Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Temas de Interesse: Círculo de Mikhail Bakhtin, Literatura e cultura, carnavalização, literatura e cultura russa, Dostoiévski, Osman Lins.

Em Veneza, o visitante, rendendo-se aos encantos do lugar ou ao espírito turístico, decide comprar uma boa máquina fotográfica.

Paris, 2014 – Não seria casual, mas planejado, aquele encontro com Van Gogh no Museu d’Orsay. Só que desta vez o acaso atua não para favorecer, mas para prejudicar o encontro. Acaso ou providência diabólica? Sua contemplação da obra de Van Gogh é impedida por uma espessa barreira humana. Em meio a um *tsunami* de turistas japoneses, o visitante sente sacudir-se o corpo e o olhar: o quadro – já nem se lembra qual – parece oscilar como em um terremoto; treme o olhar do visitante: talvez até seus olhos estejam deslocados no rosto, como em uma composição cubista de Picasso. Tampouco os japoneses conseguem se encontrar verdadeiramente com Van Gogh, pois chegam a virar as costas ao quadro, para se fotografarem como quem registra o encontro com uma celebridade. O visitante imagina a esta altura que a celebridade em questão esteja a ponto de cortar sua outra orelha.... Uma pequena brecha na aglomeração dá ao visitante a esperança de contemplar se não o quadro, pelo menos registrar o que restar dele em uma foto apressada, quando um *excusez-moi* em tom formal quase severo adverte-lhe de que ali é proibido fotografar...

À maneira dos antropólogos, registro em forma de diário a experiência diretamente pessoal que precede e circunda o interesse acadêmico. Mas ao contrário, talvez, da maioria dos antropólogos, inicio este texto, permitindo que o gênero diário, pelo menos no início se imiscua na comunicação acadêmica. Como Macunaíma, envio, às icamiabas acadêmicas, minhas impressões não sobre a cidade de São Paulo, nem exatamente sobre a Europa, mas sobre o entrelugar turístico e seus habitantes, ou melhor, passantes. Esta introdução incomum tem o objetivo de demonstrar o quanto são atuais as observações críticas de Osman Lins, no relato que faz de sua primeira viagem ao exterior, em 1961, quando passou seis meses na Europa como bolsista da Aliança Francesa.

Em *Marinheiro de primeira viagem*, Osman Lins registra sua impressão desfavorável em relação aos turistas, a quem chama de “marcianos”. Reproduzo esse longo trecho, pois nenhuma paráfrase poderia transmitir tão bem a ironia e o espírito crítico de Osman Lins ao contrastar o passeio turístico com a concepção de viagem que Osman Lins valoriza e pratica:

Pelo seu caráter de visitante não comprometido com o mundo visitado, e no qual constitui uma excrescência, o turista é um marciano moral. E mesmo físico. Como os marcianos de histórias em quadrinhos, vestem-se de maneira inconfundível; excursionam sempre cheios de apetrechos indispensáveis às aventuras interplanetárias; e falam sempre (é o pior) em altas vozes, a língua do planeta de onde vêm, pois raramente sabem a língua do território invadido. Tal ignorância não significa apenas uma deficiência de ordem cultural. Representa uma dissociação mais profunda, esta de sua alma extraterrena com as coisas que o cercam. Como

idealizaram durante muito tempo esta viagem, crêem-se no âmago de um sonho e portanto à margem de todo dissabor, não admitindo no seu sonho nenhuma intromissão desagradável. Exigem que a Terra, na pausa que proporcionaram às suas vidas, quase sempre medíocres, seja um planeta sem falhas e que todos os tratem com a maior das cortesias. Nada oferecem em troca, não lhes interessam as aflições, os problemas, amores ou tristezas da população cuja vida está ligada à Terra. Tudo isto ignoram, seus contatos com os humanos, limitando-se em regra aos indispensáveis – com as alfândegas e os profissionais de turismo, que os detestam e sugam-nos: são os percevejos do seu sonho. Havendo sempre, em tudo, prós e contras, há no sonho um fundo de ameaça, como na narcose, uma vez que o lugar estrangeiro é aquele onde a palavra socorro talvez não seja entendida. Por este motivo, os marcianos nunca se aventuram à travessia sem que se façam acompanhar de um salvo-conduto contra a solidão, o tédio e o medo: viajam sempre em grupos. Ótimo se o grupo for de amigos, indispensável, em todo caso, que falem – isto é essencial – o jargão de Marte. (LINS, 1980, p. 38-39)

Tendo viajado bastante em sua vida relativamente curta, Osman Lins, nunca foi um turista. Nenhuma viagem sua foi realizada com espírito de curiosidade superficial, nem a simples fruição de sensações. Cada viagem envolvia um projeto cultural e o desejo de contemplar não apenas o lugar visitado, mas, por meio do lugar, contemplar o próprio universo, em uma antecipação da função do ornamento em sua ficção. Por isto, cada uma de suas viagens deixou marcas profundas que foram incorporadas, muitas vezes de maneira direta, à sua criação literária. Sua primeira viagem ao exterior foi precedida por um plano de investigação muito mais abrangente do que o exigido pela instituição que lhe concedera bolsa: planejamento detalhado e rigorosamente executado. Essa experiência resultou em *Marinheiro de primeira viagem*, um inventivo relato cujo olhar sensível foge do clichê turístico, observando a singularidade não só das coisas e pessoas à margem do ponto turístico, mas também do momento do seu olhar. Mais tarde, as marcas de sua experiência na Europa foram elaboradas segundo sua estética do ornamento no romance *Avalovara*, em diversos níveis: no nível metalinguístico, o palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS e o poema sobre o unicórnio que o narrador diz ter encontrado por acaso na Biblioteca Marciana de Veneza, ainda que pudessem ser descobertos – por pesquisa bibliográfica, o primeiro; ou por simples invenção, o segundo – certamente resultaram das impressões de sua viagem; no nível do enredo, parte do romance narra a viagem de um protagonista aspirante a escritor (o que só parcialmente coincide com Osman Lins, já que ele era escritor reconhecido), também bolsista da Aliança Francesa e seus encontros e desencontros amorosos com uma alemã; no nível da caracterização, a própria composição da alemã Roos, cujo corpo é formado por cidades europeias; no nível da ambientação, pelas referências e descrições de lugares europeus e pela fusão da imagem local com a imagem artística, como é o caso da presença do quadro “Ronda Noturna”, de Rembrandt, na descrição que faz de uma cidade europeia.

Por outro lado, sua preocupação com a relação do homem com o universo levava-o a viajar para contemplar eclipses; sua indagação sobre o sentido do tempo levava-o não só a pesquisar sobre a construção de relógios, mas a viajar para observá-los melhor. Esses interesses não eram mera curiosidade superficial, mas faziam parte da sua noção de ornamento na arte, pois para Osman, o ornamento não era simples enfeite, mas um transbordamento da função utilitária dos objetos – e também dos enredos de suas narrativas – respondendo ao desejo de contemplar o todo do universo além do fragmento de mundo representado.

Para Osman Lins, as inovações formais sempre atendiam a uma demanda profunda da criação, não à mera vontade de romper com o passado estético. O mesmo acontece com suas observações de viagens: longe de constituírem apenas dado pitoresco, provocam reflexões sobre a vida, o homem e a arte. Ao contrário do que acontece com os turistas que critica, para Osman Lins a viagem era uma experiência intensamente dialógica. Lembro, com Mikhail Bakhtin, que não é possível o dialogismo sem o acolhimento da alteridade, que enriquece o ato de contemplar. Na viagem turística o interesse pelo outro é, em geral, muito superficial, limitando-se ao pitoresco e à fruição da novidade local. Já para um viajante sensível, como Osman Lins, a viagem é uma experiência que mobiliza sua compreensão responsiva: pois implica um intenso trabalho de interpretação do outro e de conhecimento, não somente desse outro, mas de si mesmo, por meio dessa relação. A relação com o outro pelo viajante nunca é de simples contato, mas de efetivo diálogo. O viajante sempre busca algo mais que ver ou ter estado no lugar. Por isto o olhar do viajante não se satisfaz – por vezes até evita – a prática narcisista do *selfie*. O viajante deseja contemplar verdadeiramente o quadro de Van Gogh, em vez de simplesmente exibir-se diante dele. A aversão do autor à banalidade turística critica a falta de verdadeira empatia dos turistas com os locais visitados, a falta de verdadeira contemplação dialógica, como neste comentário que faz, intitulado “O cômico”, sobre os turistas em visita ao túmulo de S. Francisco:

Na cripta, ante o túmulo de S. Francisco, pensava no de Napoleão. Desde 25 de maio de 1230, quatro anos portanto após a sua morte, aí repousa o santo. Ainda é a mesma grade de ferro que protege o sarcófago de poeira de pedra. Uma simplicidade absoluta, uma severidade que talvez só a Idade Média pudesse conceber. Um frade falava em inglês a um grupo de turistas que o ouvia em silêncio. Ao fim da preleção, disse uma piada, todos riram alto e retiraram-se, trocando comentários, de bom humor, como se sássem de um cinema, onde houvessem assistido a um filme de Cantinflas. (LINS, 1980, p. 83)

O dialogismo do olhar viajante de Osman Lins acontece de diversas maneiras. Antes de tudo, o escritor – pretendendo fazer da crônica de viagem uma obra de arte, não um guia turístico, adota o procedimento dialógico descrito por Mikhail Bakhtin (2003) para a relação

entre autor e personagem na autobiografia: torna-se outro para si mesmo. Isto se manifesta primeiramente no foco narrativo, oscilando entre a terceira e a primeira pessoa. O autor reforça esse dialogismo do eu-autor com o eu-personagem ao confrontar três tempos na narrativa: o tempo anterior à viagem, o tempo da viagem e o tempo da escritura sobre a viagem. O início do relato não coincide com o início da viagem, mas com o seu final, quando o narrador se refere, em regresso, anuncia sua intenção de narrar:

Eis a última etapa da viagem. Tempo de sentar-se e de escrever, penetrar nestes meses que passaram, tentar parcialmente refazê-los. Que se evoquem, hoje, o desembarque em Bordéus, num sábado de Carnaval, as primeiras horas neste continente. O dia era cinzento e frio. Brillavam, nas frontarias escuras, os cartazes de publicidade, com peixes vermelhos e verdes, parecendo feitos de rosas e folhagem. Eram eles, juntamente com os agasalhos das crianças, o que havia de cálido e floral, nas cinzas da manhã. As árvores, sem folhas, refletiam-se no úmido chão de aço. Acaba de chegar a Lisboa, está num velho hotel – cujo nome, por displicência ou fadiga, não reteve – e onde jamais voltará a hospedar-se, mesmo que um dia aqui regresse, pois virão em breve demoli-lo, por causa do metrô. Hotel condenado à morte. (Vibram implacáveis, as perfuratrizes.) É um dos últimos homens a dormir neste quarto. (LINS, 1980, p. 7).

Desde o início da viagem, o autor busca não apenas o que é óbvio das informações turísticas, mas a singularidade de cada momento, como quando conta sua chegada em Paris:

(...) ele estava no umbral de uma aventura: a de conviver durante meses com uma entidade urbana, cujos atrativos, triviais ou invisíveis para a maioria de seus habitantes, faziam-na quase legendária para os outros, os que não poderiam conhecê-la ou ali estavam de passagem, e de descobrir, como naquele minuto, alguns de seus encantos, que os guias turísticos nem sempre – ou nunca – mencionam, pois tal perspectiva que é bela ao pôr-do-sol pode não o ser ao meio-dia, assim como as árvores desnudas pelo inverno podem revelar, em toda a sua elegância, um edifício em outras estações oculto pelo espessor da folhagem. (LINS, 1980, p. 16)

Não se trata, pois, somente de um registro de passeio, mas também de uma relação dialógica com os lugares. Nesse tipo de relação, o autor põe sua alteridade em diálogo com o lugar visitado, conjugando o tempo e o espaço da viagem com o tempo e o espaço anterior a ela:

No Recife, quando tirava os olhos do papel em que escreveu e olhava através da janela, via um grande pé de fruta-pão, pequenos mamoeiros, um coqueiro anão, dois pés de eucalipto, copas de mangueiras. Em Paris, são estas chaminés, a galharia nua, o negro oitão de uma escola, com o esqueleto de hera, aguardando o fim do inverno para reverdecer. Recorda, neste quarto ainda estanho, as vozes do Nordeste, seus cheiros, os panos estendidos sobre as pedras, ao sol do verão, caras de gente e de santos no oratório. (LINS, 1980, p. 17)

A chegada em Paris intensifica no autor sua percepção daquilo que Bakhtin (BAKHTIN, 2018, p. 217) denomina cronotopo, a unidade espaço-tempo, seus sentidos e valores em relação à experiência narrada:

Algumas vezes imaginar esses dois mundos que, regidos pelo sol, viviam em um mesmo instante, horas tão diferentes, divertia-o. Mas, nos momentos de concentração, era multiplicar seu sentimento de distância, então agudo, imaginar, às dez horas da noite, que seus irmãos e o pai estavam reunidos, sob a lâmpada, em torno daquela mesma mesa na qual tantas vezes, naquela mesma hora e na mesma sala de jantar, sentara-se com eles para a ceia, em tempos mortos.

E também o passado já não era o mesmo. Pessoas a quem, quase todos os dias, encontrava, desapareceram como se jamais houvessem existido e seria impossível recordar-se da existência delas se, voltando, não as reencontrasse, fiéis à sua vida que nenhum acontecimento perturbara, usando as mesmas roupas, as mesmas anedotas, as mesmas expressões, o mesmo riso. Outras, lembradas, despendiam-se aos poucos de seus nomes próprios. Nome e pessoa, durante anos, tinham constituído, em seu espírito, uma realidade indivisa. Impossível articular certos nomes ignorando a existência dos seus portadores e o fundo mais ou menos esfumado que constituía a sua vida; e não podia evocar essas pessoas sem que os nomes viessem com seus rostos. Ora, estes dois elementos de uma realidade única dissociavam-se. Mais ainda: achava difícil convencer-se de que elas pertencessem àqueles nomes, ou de que tais nomes houvessem pertencido a elas. Eram como garrafas postas dentro d'água e das quais os rótulos se descolassem. Por outro lado, alterara-se a perspectiva com que desde sempre contemplara o passado. Acontecimentos de quatro meses antes não pareciam muito mais recentes do que os sucedidos há sete ou nove anos. Acontecimentos e figuras. Agrupava-se, em suas lembranças, uma população antiga, e criaturas de quem há pouco mais de um mês se despedira, passavam, em sua memória, a contemporâneas de personagens da infância, mortos ou desaparecidos, extraviados quem sabe em que caminhos. Nem todos, no entanto, pareciam-lhe tão distanciados. Certos rostos, certas vozes – as vozes mais necessárias, os rostos mais amados – recusavam-se a admitir que o tempo interposto entre aquelas horas e o instante dos adeuses fosse contaminado pela extensão de espaço que os separava. Continuavam próximos, não perdiam sua força irradiante. Eram estes rostos, estas vozes, que lamentava estivessem separados de si pelos meridianos e pelos fusos horários que os mesmos compreendiam, a diferença de horas afligindo-o como um outro espaço, inserido no espaço verdadeiro, tornando o oceano mais largo e revestido de um sentido mágico. (LINS, 1980, p. 29-30)

Este longo trecho – que não fala do lugar em si, mas da experiência de estar no lugar de visita com a memória viva do lugar de formação – já prenuncia futuros procedimentos da poética de Osman Lins. A menção a nomes de pessoas como rótulos descolados de garrafas já é um tímido ensaio da caracterização física antinaturalista que será desenvolvida a partir de *Nove Novena*. E a impressão de oscilação temporal, que não somente, conjuga, mas funde dois cronotopos, já prenuncia as distorções do espaço-tempo iniciadas em *Nove novena* e aprofundadas em *Avalovara*. Portanto, ao falar de sua relação com o lugar visitado, Osman Lins não se preocupa apenas em descrever esse lugar, mas a compreendê-lo e compreender-se nele. O autor não apenas relata uma viagem, como também ensaia outra viagem: a da criação de uma poética.

Não sendo o simples turista, o viajante Osman Lins mobiliza intensamente sua compreensão responsiva por meio da apreciação estética das obras e personalidades com quem tem contato, seja direto, seja por meio de notícias. Nessa responsividade, o autor contempla e aprecia à luz de suas concepções sobre arte e vida e da nova fase de sua poética, que vai criando. Isto transparece em suas impressões sobre Edith Piaf, a obra do pintor Rousseau, a Vênus de Milo, os quadros de Van Gogh, as cidades, os perfis das personalidades de quem escutou palestras, assistiu a performances e com quem realizou entrevistas: os escritores Alain Robbe-Grillet, Jean Louis Barrault, Vintila Horia, Michel Butor; as cantoras Edith Piaf e Juliette Greco; o ator Leo Ferré e a atriz Aspasia Papathanassiou. Também são permeadas de apreciação crítica as obras de artistas de cujas mortes tem notícia durante seu período de viagem, como Gary Cooper e Ernest Hemingway, que o autor comenta.

A sensibilidade do autor mobiliza sua compreensão responsiva, de modo que o que é visto torna-se matéria de reflexão sobre a vida, a arte e a literatura. O mais importante, porém, é a relação entre o olhar do viajante e a constituição de sua poética, como neste comentário sobre os vitrais de Saint-Étienne:

Sorve a claridade desta catedral, sua ampliação. São entretanto os vitrais da abside, que detêm os passos. A vida de São Nicolau, de Maria Egípcíaca, a história de Maria Madalena, de José e os irmãos, a parábola do Bom Samaritano, do Filho Pródigo, outras, ali foram estampadas juntamente com vibrantes cenas de trabalho (dos tanoeiros, padeiros, carpinteiros, entalhadores de pedra, peleiros etc., cujas corporações doaram este esplêndido conjunto), em flagrantes de um poder de síntese espantoso.

Contempla as miúdas figuras, incompletas e rústicas, mas candentes na sua ríspida simplicidade, e vivida, livres, em meio ao excesso de ornamentos, de bordaduras que cercam os medalhões nos quais elas se inscrevem.

Sente-se ligado aos homens de há 700 anos, que teceram essas ogivas de chumbo, vidro e luz. Que há, pergunta, nestes vitrais do século XIII, que os faz superiores aos dos séculos XV e XVI? Por que estes últimos, imitando com servidão crescente a “natureza”, extraviaram-se, parecendo hoje autênticos malogros? Seria a recusa, ou o desconhecimento, das limitações inerentes ao seu meio de expressão, que fez os vidraceiros mais recentes desdenharem os exemplos de seus predecessores e criarem um tipo de vitral sem flama, vazio na sua exatidão? E por que desenhos como estes, ingênuos, apenas sugeridos, podem libertar, em nós, potências que um desenho rigoroso deixará para sempre indiferentes? Por que sorrimos nos museus de cera? Por que estremeçemos se postos ante um afresco de Giotto? Que nostalgia temos nós de um mundo que, segundo as aparências, não existe – e que, mesmo se com ele nos defrontamos pela primeira vez, levanta em nós uma dupla alegria, a de descobrir, a de reencontrar? (LINS, 1980, p. 11-12)

Neste trecho a compreensão responsiva de Osman Lins ao contemplar os vitrais liga-se à noção de limite, um dos traços de sua poética. Já nas suas “Reflexões no Louvre”, entre outros trechos, Osman Lins comenta a relação entre a produção artística e sua recepção em tempos posteriores:

Ilude-se quem crê na apregoada perenidade da arte: nem mesmo as obras-primas conservando a rica e palpitante plenitude que envolve sua criação. Que receberemos nós, verdadeiramente, das obras elaboradas fora do nosso tempo, seja cronológico, seja sociológico? Que receberemos dos gregos, dos totens, de toda a arte sacra, com seus anjos? A captação desses mundos é demasiado imperfeita e sempre equivocada. Ainda que, por um milagre da vidência, já não digo a *Ilíada*, mas um simples animal das grutas de Altamira, pudesse ser, um dia, recebidos por nós, não com os valores póstumos e certamente fictícios da nossa própria atual, mas integrado no cosmos que o gerou (...) (Donde a insensatez do homem que, tomado de fastio pela sua época, desejaria pertencer a uma outra, esquecido de como já lhe é difícil e mesmo impossível entender ou simplesmente aceitar modos de ser dos pais.) (LINS, 1980, p. 135-136)

A sensação de, ao mesmo tempo, descobrir e reencontrar, faz parte dessa relação de alteridade imprescindível da contemplação das obras denominada “tempo longo” por Mikhail Bakhtin, para quem “os antigos gregos não sabiam que eram antigos gregos” (BAKHTIN, 2006).

Algumas das reflexões de Osman Lins em *Marinheiro de primeira viagem* seriam desenvolvidas mais adiante, em ensaios, entrevistas na própria obra, entre elas o papel do escritor. Para Osman Lins, embora um artista possa deixar um legado para a posteridade, é, antes de tudo, para os homens do seu tempo e lugar que ele escreve. Esta concepção transparece em seu comentário sobre Goya:

A Goya y Lucientes, homem extremamente ligado à problemática do seu país, afetado pelas circunstâncias históricas, pela corrupção da corte, pela intolerância política e religiosa, pelos “desastres da guerra”, por todos os males evidentes ou não que flagelavam seu povo, o que importava, mais do que realizar obras de arte perfeitas, era testemunhar e advertir. (LINS, 1980, p. 19)

Isto não significa que o artista deva ser provinciano, mas evidentemente não autoriza certo cosmopolitismo superficial, como afirma o escritor romeno (auto)exilado em Paris Vintila Horia, em entrevista a Osman Lins, com palavras das quais o autor brasileiro não discordaria:

– O que importa, respondeu, é que não se tenha a pretensão de ser cosmopolita. O escritor cosmopolita, em geral, nada é. Mas não vejo nenhum mal, se o escritor é capaz de exprimir-se em mais de uma língua. Era o que sucedia na Idade Média e mesmo na Renascença. (...) E há, hoje – acrescenta – um fenômeno de natureza política e sociológica, a tendência do mundo para uma unificação. O escritor tende a tornar-se cada vez menos encerrado em seu país. A interessar-se pelos problemas dos outros países, dos outros povos. E um dos caminhos para melhor amar um país e um povo, é penetrar no espírito de sua língua. Restringir-se ao seu próprio idioma, encerra talvez o perigo de incorrer-se numa espécie de nacionalismo literário. (LINS, 1980, p. 49).

Pode-se dizer, sobre o dialogismo do olhar viajante de Osman Lins, o mesmo que o próprio autor afirmou sobre Orson Welles: “seus olhos não eram como os dos turistas – olhos

curiosos, porém sem ternura: os seus olhos olhavam sempre com amor. Para ele, o país estrangeiro não constituía apenas um cenário pitoresco, existente apenas para o seu prazer” (LINS, 1980, p. 122-123).

Certamente Osman Lins não foi o único escritor que viajou e relatou viagens. Pelo contrário, o gosto pela experiência dialógica da viagem parece ser bem comum entre os escritores e até anterior à literatura em sentido estrito, com os poemas orais que precedem a escritura de Homero. Como exemplo, entre tantos, destaco, pela coincidência de certos lugares visitados, o livro *Paris é uma festa (A Moveable Feast)*, de Ernest Hemingway. Contudo, em nenhum autor de que me lembre, a viagem foi tão decisiva não somente para fornecer temas e ambientes, mas para consolidar uma poética.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tr. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tr. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus, 1980.

NAKAGOME, P. T. Marinheiro, estrangeiro e viajante: a mudança do olhar em *Marinheiro de primeira viagem*. *Eutomia: revista de Literatura e Linguística*. v. 1, n. 13 (2014), p. 432-445. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/547/468>, Acesso em 29.07.2021.

Recebido em: 01/07/2022

Aprovado em: 02/09/2022

Publicado em: 11/11/2022



10.29281/r.decifrar.2022.1a\_9