

«Narra-Grafias» de viagem

Mário Matos

[in Fernando Clara, Manuela Ribeiro Sanches, Mário Matos (org.) (2011), *Várias Viagens. Estudos oferecidos a Alfred Opitz*, V.N. Famalicão: Húmus, pp. 263-288)

1

Sob a égide do logocentrismo ocidental da era moderna que, a partir do século XVIII, se cristalizaria mesmo numa espécie de ontologização filológica, fomos acostumando a conceber a representação artística da viagem como um fenómeno essencialmente textual. A primazia dos conceitos de *literatura*, *relato* ou *narrativa* de viagem para se delinear e definir o principal artefacto que tematiza e representa o acto de mobilidade entre culturas é um indício claro dum entendimento centrado na palavra (escrita ou falada). À luz da recente *visual turn*, esta multissecular concepção do meio literário como forma privilegiada de veicular imagens interculturais tem vindo a ser questionada e relativizada, se bem que na maior parte das aproximações teóricas e metodológicas na área de investigação em torno da narrativa de viagem ainda não se configure como um abalo propriamente dito ao velho monopólio da literatura. É certo que existe hoje, entre os estudiosos da literatura de viagens, unanimidade quanto ao hibridismo intrínseco do género, nomeadamente no que concerne aos múltiplos tipos de discursos epistemológicos e estilos estéticos que encerra. No entanto, esse consenso continua de um modo geral a limitar-se à assunção de uma extrema flexibilidade no seio de um mesmo meio de representação: a *escrita* da viagem. À excepção da investigação relacionada com os guias turísticos¹ ou as foto-reportagens de viagens,² entendidos como subgéneros da literatura de viagens, assim como de diversas abordagens do tema das relações interculturais por parte da Antropologia, da Etnografia³ e da História da Arte⁴ que, por razões óbvias, também se concentram na importância dos meios visuais nos processos de representação do outro, são bastante raros os estudos que focalizam o forte cunho intermedial

¹ Veja-se, a título de exemplo, o recente estudo de Cordeiro (2010) dedicado à «literatura turística» alemã sobre Portugal, nomeadamente o subcapítulo sobre a «percepção e representação turísticas» (pp. 113-135), estudo esse que remonta, porventura, a um projecto de doutoramento orientado pelo homenageado do presente volume na sua função de reputado especialista da literatura de viagens.

² Sobre a complexa relação entre imagem e texto no género do foto-jornalismo de viagem, por exemplo praticado por Anne Marie Schwarzenbach nas décadas de 30 e 40 do século XX, veja-se Opitz (2010). Para uma visão histórica e mais genérica das estreitas relações entre a fotografia e a representação da viagem, consulte-se Osborne (2000), Caraion (2003) e Pohl (1983).

³ Exemplarmente, Pink (2001; 2004).

⁴ Por exemplo, Falk (1987), Jean-Loup (2006) ou, mais recentemente, Ilg (2008).

que, inquestionavelmente, caracteriza parte substancial do infindável mar de narrativas de viagens, não só as contemporâneas da era audiovisual e multimédia como as mais antigas da «galáxia de Gutenberg». Este relativo desinteresse em relação às mais diversas formas da conjugação de texto verbal e imagem pictórica, fenómeno representacional quase omnipresente ao longo da multissecular história da literatura de viagens, é tanto mais surpreendente se tivermos em conta que neste género, como Moureau (1998: 247) o sintetiza, «l'illustration systematique [est] une pratique qui [...] date des débuts de l'imprimerie et se poursuit sans véritable crise jusqu'à la période moderne».

Mesmo que aqui não queiramos alargar o conceito de *narrativa* de viagens aos meios audiovisuais e digitais dos nossos tempos – nomeadamente a sua proliferação na TV, no cinema ou na internet, que a meu ver também se configuram como objectos de análise incontornáveis na vasta e multifacetada área de investigação sobre a representação da viagem – e nos limitemos às suas configurações inscritas em papel, podemos considerar que o livro de viagens consubstancia um *hypermedium avant la lettre*.⁵ Mais do que em qualquer outro género textual, na literatura de viagens as formas e os modos de construir outras realidades culturais e geográficas assentam desde sempre numa intensa intermedialidade. Apesar de obrigatoriamente confinado ao jogo *bimedial* de linguagem escrita/imagem estática, entre as duas capas do livro de viagens tenta-se, ainda assim, muitas vezes transcender o apelo unidimensional ao sentido racional e cognitivo a que a descodificação da escrita linear obriga. Para além de descrições verbais eivadas de imagens metafóricas que aludem directamente ao campo visual, as recorrentes tentativas de também se estimular o sentido visual materializam-se num recurso, ora mais ora menos intenso, a elementos pictóricos, tais como mapas, desenhos e/ou fotografias que frequentemente acompanham as narrativas textuais da viagem. Esta recorrente referência ao campo visual, ao *olhar* indissociável do acto em si da viagem,⁶ manifesta-se de, forma muito explícita e a diversos níveis, ao longo de toda a história da literatura de viagens. Desde logo, está presente em inúmeros dos seus títulos e/ou em designações de seus subgéneros nas mais diversas línguas, tais como: «traços» e «esboços» de viagem em português; «*Reiseskizzen*» e «*Reisebilder*» em alemão; «*tableaux de voyage*» em francês ou os «*travel sketches*» em inglês. Do mesmo modo, os «apontamentos» de viagem

⁵ Matos (2009; 2010) ensaia uma primeira tentativa de demonstrá-lo, ao analisar diversas formas de «migrações intermediais» desde finais da Idade Média até à época contemporânea dos meios audiovisuais e digitais.

⁶ O antropólogo americano Bernard McGrane define mesmo o acto de viajar essencialmente como um acto visual: «To travel is to see – travel is essentially a way of seeing, a mode of seeing: it is grounded in the eye, in our visual capacity». (*apud* Osborne 2000: 3).

remetem-nos, etimologicamente, para um acto deíctico de ordem visual e a tradução alemã do mesmo vocábulo, «*Aufzeichnungen*», denota uma relação directa e inequívoca com o lexema «desenho».

Com as sucessivas invenções de diversas tecnologias de registo óptico e respectivos meios de visionamento – invenções essas que, porventura, coincidem *grosso modo* com a revolução no domínio dos meios de transporte e comunicação que se intensificara no decorrer dos séculos XIX e XX, assim fornecendo, por sua vez, as infra-estruturas indispensáveis ao surgimento do turismo moderno – no campo da literatura de viagens aquelas «velhas» denominações e conceitos oriundos da área das artes gráficas ou vão gradualmente desaparecendo ou adquirem, pelo contrário, uma enfática conotação nostálgica e melancólica que expressa uma notória vontade de resistência à transformação da prestigiosa figura cultural do 'verdadeiro' viajante e do escritor de viagens em 'mero' turista. E é precisamente com o advento do turismo de massas que a relação entre a frenética, mas superficial mobilidade intercultural e o olhar, um olhar que, alegadamente já não é de ver, mas o de uma observação esquematizada e mecanizada,⁷ parece atingir o grau máximo de indissociabilidade. Dito por outras palavras, a viagem turística passa a ser resumida, pelos críticos culturais e pela maioria dos estudiosos da literatura de viagens, a um supérfluo *sightseeing* em que a máquina fotográfica se transforma numa extensão 'natural' do viajante – para aqui rendermos também uma pequena homenagem a um dos pioneiros dos *media studies*, Marshall McLuhan, no ano centenário do seu nascimento – ou mesmo no ícone ou símbolo por excelência do turista cuja visão se transformaria assim, paradoxalmente, numa cegueira perante a realidade 'autêntica' com que se depara. Não obstante a longevidade e persistência de uma tenaz crítica do turista entendido como um «caçador míope» de imagens estereotipadas sem sensibilidade sensorial nem consciência estética,⁸ a fotografia rapidamente se disseminaria no vasto e híbrido território da literatura de viagens. A triunfal entrada da fotografia de viagem na paisagem editorial⁹ tem a sua expressão em numerosas foto-reportagens, tanto editadas em livro como progressivamente presentes em revistas ilustradas de todos os géneros, em álbuns no formato de livro (*Bilderbögen* ou *Fotobände*), evidentemente, nos guias turísticos, mas também num considerável número de livros de viagens da autoria de reconhecidos escritores que

⁷ A respeito deste estereótipo, vejam-se os estudos de Urry (1990) e Urbain (1991), com os seus emblemáticos títulos, respectivamente *The Tourist Gaze* e *L'Idiot du Voyage – Histoires de touristes*. Sobre a longa tradição duma «ferocious denigration of tourists» (Culler 1981: 129), vejam-se também, entre muitos outros possíveis, Buzard (1998) e Matos (2006).

⁸ Para uma visão mais genérica das mais variadas relações da fotografia com o texto escrito, mormente com a literatura, consulte-se, por exemplo, Koeppen (1987) e Neumann (2006).

⁹ Vejam-se, por exemplo, Stiegler (2001) e Grivel *et al.* (2003).

complementam as suas narrativas textuais com fotografias tiradas por si próprios¹⁰ ou por outros. Mas não é a esta espécie de *foto-narrativa de viagens* que aqui me quero dedicar. Fiquemos, portanto, por estes exemplos, entre muitos outros possíveis, que evidenciam a existência de uma duradoura e íntima conexão da descrição verbal com elementos ópticos e/ou gráficos no multifacetado campo da literatura de viagens.

Como exemplo deveras peculiar desse intenso jogo entre os dois meios da escrita verbal e outras formas gráficas de registo na literatura de viagens, pretendo debruçar-me aqui apenas sob o que podemos considerar mais um dos seus subgéneros, porventura ainda relativamente pouco estudado no âmbito das Letras: o diário gráfico de viagem.

2

A opção por este artefacto como objecto de reflexão e análise para o presente artigo deve-se basicamente a três razões. Em primeiro lugar, porque espero tratar-se de um tema que vá ao encontro dos interesses e gostos do homenageado deste volume, que não só se destacou na sua carreira académica enquanto especialista internacionalmente reconhecido da literatura de viagens como também se dedicou e continua a dedicar à prática das artes gráficas, sobretudo à pintura. Em segundo lugar, parece-me imprescindível que nesta área dos estudos culturais em torno da representação da viagem se adopte uma abordagem, na medida do possível, transdisciplinar e transmedial que *não* se confine unilateralmente *ou* ao texto narrativo *ou* às outras formas plásticas de representação entendendo-os como meios artísticos sistemicamente fechados sobre si mesmos, mas, pelo contrário, como formas e modos, apesar de baseados em códigos distintos, funcionalmente complementares. Isto é, devemos entender ambos, quer a narrativa textual quer a representação gráfica da viagem, como meios por via dos quais se tenta dar forma às nossas visões e imagens – ópticas e mentais – do mundo, como formas e modos de registar e expressar as experiências e percepções associadas à mobilidade intercultural. E quantos mais sentidos e meios forem envolvidos no complexo processo da

¹⁰ Exemplos paradigmáticos na literatura de viagens em língua alemã são, entre outros, os dois livros do início do século XX da autoria de Otto Julius Bierbaum *Eine empfindsame Reise im Automobil* (1903), sobre uma viagem de Berlim a Itália, e *Yankkedoodle-Fahrt* (1909), em que se relata um cruzeiro mediterrânico. Enquanto no primeiro caso as fotografias focam sobretudo o veículo de transporte em si, que para a época representava uma pequena sensação, o segundo livro está recheado de motivos fotografados pelo próprio autor com uma *Kodak* dos mais diversos lugares e pessoas com que se foi deparando durante o seu périplo. Outro exemplo característico do recurso a uma estratégia multimedial de representação é o peculiar anti-relato de uma viagem a Itália de Rolf Brinkmann *Rom, Blicke* (1979), em que se transcende o mero uso da fotografia complementando-o com colagens de toda espécie (postais, capas ou fotos retiradas de revistas, panfletos publicitários, etc.).

fabricação intrinsecamente sinestésica do mundo e das respectivas tentativas de transmissão intersubjectiva de saberes a seu respeito, tanto mais promissor se configurará o (difícil) acto da comunicação ao nível intra e intercultural. A complementaridade do registo escrito e do traço não verbal subjacente ao diário gráfico de viagem parece-me por isso merecedora de um olhar analítico um pouco mais atento.

Por fim, o terceiro motivo que, em última instância, fez despertar a minha atenção para este objecto de estudo e, por conseguinte, me impulsionou a redigir o presente contributo deve-se a um fenómeno, por assim dizer, *mediático*, quer no sentido publicitário que lhe costumamos atribuir, quer como processo de media(tiza)ção em si. Passo a explicar: Nos últimos dois, três anos assistiu-se no mercado editorial português a um despertar tardio, mas bastante intenso para o género da literatura viagens não apenas relacionada com a «gloriosa» época dos descobrimentos portugueses. Nesse contexto têm-se destacado, entre outras, as editoras *Tinta-da-China* e *Quimera* ao apostarem na publicação bastante sistemática – caso pouco habitual em terras lusas – de colecções de livros de viagens, tanto de autores portugueses e estrangeiros contemporâneos como de diversos «clássicos» do género. É no âmbito deste pequeno *boom* que também se tem assistido à crescente atenção que as referidas editoras têm dado ao diário gráfico de viagens. No que diz especificamente respeito a este último nicho editorial há que realçar o impulso do professor, ilustrador e pintor Eduardo Salavisa que, em 2008, publicou uma obra pioneira em Portugal, precisa e especificamente dedicada aos *Diários de Viagem*. Nela apresenta os trabalhos de 35 autores contemporâneos de várias proveniências nacionais e artísticas, mas unidos pela paixão comum de desenharem em viagem. A boa visibilidade mediática deste projecto abraçado pela editora Quimera, que passou, em finais de 2010, a publicar a colecção *diariografico* (sic), tem, na minha opinião, também que ver com o *site*¹¹ e o *blog*¹² criados e monitorizados pelo próprio Salavisa. A meu ver, esta presença digital na internet assim como a organização de diversas exposições¹³ dedicadas a esse artefacto de representação da mobilidade intercultural contribuirão, de modo substancial, para que o tema dos «apontamentos» gráficos de viagem tenha sido

¹¹ <http://www.diariografico.com>

¹² <http://diario-grafico.blogspot.com>

¹³ Por exemplo, em Dezembro de 2010, durante um colóquio organizado pelo departamento de Geografia da Universidade do Minho, em Guimarães, dedicado ao tema das *Viagens e Viajantes* (<http://sites.google.com/site/vijgp/travelling-sketches-and-drawings>) e, no momento em que estou a redigir este texto, essa mesma exposição itinerante, organizada por Eduardo Salavisa, está patente no museu da cidade de Almada, cujo catálogo está também acessível na internet em <http://issuu.com/gomadesign/docs/diariosgraficos> (visionado em 05/02/2011).

inclusivamente catapultado para a imprensa jornalística e televisiva,¹⁴ fechando-se assim, por via da complementaridade de diferentes meios de representação, órgãos de comunicação e modos de publicitação, o ciclo de uma assinalável media(tiza)ção do «renascimento» dessa ancestral forma de registo de experiências e vivências da viagem que é o desenho¹⁵ associado à palavra e vice versa. Foi, portanto, este fenómeno da actualidade editorial e (multi)medial portuguesa que me estimulou a tecer aqui algumas reflexões, ainda bastante preliminares e necessariamente sucintas, sobre o que considero ser (mais) um peculiar subgénero da literatura de viagens.

3

A heterogeneidade e o hibridismo tão (in)característicos do território transfronteiriço da literatura de viagens também se constata, como é evidente, em relação ao diário gráfico de viagem. Ainda assim, impõe-se, por uma questão de operacionalidade, uma delimitação ou caracterização mínima do objecto de estudo aqui em questão. Seguindo as considerações de Salavisa (2008: 14), na introdução à sua obra supramencionada, «o termo ‘Diário Gráfico’» não deve ser confundido «com o género literário ‘Diário de Viagem’, bastante divulgado e com larga tradição.» O que distingue o primeiro é o facto de «o [seu] registo predominante (ser) o gráfico, o desenho, portanto, [...] podendo, apesar disso, recorrer à escrita e a qualquer outro tipo de técnica, incluindo a colagem de imagens preexistentes, como a fotografia, por exemplo.» (*ibid.*) Em termos gerais, sigo aqui esta definição minimalista, ainda que, pelas razões expostas atrás, na minha perspetivação analítica do diário gráfico de viagem como um subgénero da narrativa de viagem vincadamente intermedial se deva eliminar o adversativo «apesar». Ou seja, para um estudo desejavelmente mais abrangente e aprofundado que aqui me limito a esboçar como possível campo para futuros projectos de investigação, consideraria apenas aqueles diários gráficos de viagem em que a inextrincável complementaridade da escrita e do desenho e/ou de outros elementos pictóricos representa *precisamente* a principal marca constitutiva do processo de representação de experiências de viagem. O meu interesse neste peculiar artefacto não incide, portanto, nos chamados Livros-Objecto ou Livros de

¹⁴ Veja-se a entrada no *blog*: <http://diario-grafico.blogspot.com/2011/02/diarios-graficos-na-tv.html>

¹⁵ Conforme constata Abdelouahab (2004), na introdução ao seu volume de divulgação sobre a longa história do diário gráfico de viagem, existem desenhos de tempos pré-históricos, por exemplo em grutas na região francesa de Dordogne, que representam mamutes que naquela época viviam a pelo menos 500 km de distância das paredes onde foram gravadas a sua imagem. Que esses desenhos não foram feitos a partir de descrições ou relatos de outrem, mas com base em observações próprias e directas dos autores é atestado por determinados detalhes anatómicos.

Artistas que durante as suas viagens recorrem ao diário apenas para registar esboços prévios do que posteriormente se transformará, num trabalho mais elaborado de ateliê, em obras de arte plásticas onde a escrita verbal desaparece por completo. Sob este prisma, teria de ser, desde logo, excluída do *corpus* de análise toda uma série de diários de viagens mantidos por pintores famosos, que Salavisa considera terem sido «influenciados por viagens e/ou que usaram o diário de viagem no seu quotidiano» (2008: 36 ss), tais como Edward Hopper, Eugène Delacroix, Frida Kahlo, Pablo Picasso, Miquel Barceló ou Anselm Kiefer, entre outros. Do mesmo modo, vários dos diários de viagens da autoria de artistas plásticos apresentados por Farid Abdelouahab (2004) na sua belissimamente ilustrada obra de divulgação sobre *Reisetagebücher aus fünf Jahrhunderten (Cinco Séculos de Diários de Viagem)*, tais como os de Albrecht Dürer ou William Turner, para além dos mais modernos já mencionados, também não se constituiriam como objectos de estudo centrais dum projecto assente nos pressupostos teóricos enunciados atrás.

Em contrapartida, há outros diários gráficos de viagens da autoria de desenhadores e pintores que, devido à sua manifesta estratégia inter- ou multimedial de representação, deveriam integrar esse *corpus*. O diário *Noa-Noa. Voyage em Tahiti* de Paul Gauguin e sua conturbada história de edição, mormente no que concerne ora à inclusão ora à exclusão de desenhos, pinturas e fotografias, que Pascal Argod, ele próprio um narrador gráfico de viagens, considera, «o nascimento do diário de viagem moderno»,¹⁶ é apenas um exemplo famoso, entre muitos outros menos conhecidos. Para além desse género de diários de viagem produzidos por pintores canonizados, haveria igualmente a considerar os apontamentos escritos e gráficos de um rol de cientistas e desenhadores que, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, registaram as suas participações em expedições por todos os cantos do globo. Os estudos da vasta e bem conhecida obra de viagem de Alexander von Humboldt, recheada de elementos gráficos, poderiam ser complementados por análises dos registos de «descobridores» menos conhecidos que recorreram simultaneamente à descrição verbal e ao desenho científico-descritivo. É pois inquestionável que o contributo desses cientistas, escritores e/ou desenhadores, muitos deles votados ao esquecimento e, por isso, inexistentes na nossa memória colectiva, foi fundamental para o alargamento do conhecimento do mundo nos mais diversos domínios do saber. Este aspecto é corroborado por Ruth Rosengarten, no ensaio que serve de introdução ao recém-publicado *Diário de Viagem em Cabo Verde* de Eduardo Salavisa (2011):

¹⁶ Ver a sua breve entrevista sobre um «breve [panorama] histórico do caderno de viagem» em: <http://www.pointgmagazine.fr/Un-bref-historique-du-carnet-de.html> (acedido em 31.01.2011).

Historicamente, como depoimentos de testemunha ocular e registos visuais, os desenhos acompanharam e atestaram a Era da Exploração, embora contribuindo também para a construção de exotismos ou mitos nativistas [...]. Contudo, no início do século XIX, os desenhos de flora e fauna, sistematizados, precisos e muito detalhados, contribuíram com muitos novos dados empíricos para o reservatório existente de conhecimentos científicos, acarretando com eles o factor exótico.

Para além desse importante contributo para o alargamento das nossas mundividências, quer em termos epistemológicos, quer em relação aos imaginários colectivos de (con)vivências interculturais, uma parte significativa dos diários gráficos, tal como outros subgéneros da literatura de viagens, serviu, porém, também os propósitos do poder colonizador e de todo o processo de ocidentalização. Na perspectiva dos estudos pós-coloniais e da chamada imagologia intercultural, uma investigação transhistórica mais sistemática das condicionantes e dos efeitos do complexo jogo entre as imagens textuais e as representações visuais do outro patentes nos diários de viagens gráficos consubstanciaria, portanto, um campo analítico muito significativo.

O estudo mais aprofundado desse subgénero da literatura de viagens não menos promissor se configurará em termos de análises sincrónicas que focalizem os processos de representação e mediação em si, processos esses que assentam cada vez mais em interacções e migrações entre os mais diversos *media*. Por um lado, seria interessante analisar as implicações do suporte medial, tanto o do livro como, sobretudo, o do *hypermedium* internet, na produção e divulgação de um género que, por inerência, se confina originalmente ao domínio privado, ou seja, que na sua qualidade de «diário íntimo» não se destina, à partida, a ser publicado. Sob este prisma, seria necessário proceder-se a um levantamento sistemático dos diários gráficos publicados em livro, diferenciando-se entre os premeditadamente produzidos com esse propósito e os que foram postumamente editados sem intenção prévia de publicação pelos autores. Do mesmo modo, dever-se-ia também elaborar uma cartografia o mais pormenorizada possível dos numerosos *blogs* e *sites* que se dedicam à publicação e/ou publicitação do diário gráfico de viagem,¹⁷ para, de seguida, se tentar averiguar em que medida esses suportes mediais, quer o analógico quer o digital, interferem nas próprias feitura e leituras verbais e imagéticas dos apontamentos diarísticos. Ao nível do estudo deste

¹⁷ Para além do já mencionado sítios *online* monitorizados por Eduardo Salavisa, veja-se, por exemplo, no ciberespaço de língua francesa, a lista dos «Carnettistes & Écrivains-Voyageurs» disponibilizada no *site* http://www.biennale-carnetdevoyage.com/auteurs_carnettistes.

artefacto na nossa época contemporânea, época esta que se caracteriza inquestionavelmente pelo domínio da fotografia e do filme, seria também importante tentar-se perceber o que, para além da vocação naturalmente artística da maioria dos autores, move esses narradores gráficos da viagem, hoje munidos dos mais diversos aparelhos de registo visual, a recorrer a um meio aparentemente tão anacrónico como o desenho aliado à palavra para veicular as suas impressões interculturais.

Mas estas são apenas algumas questões que, por enquanto, não passam de um mero desiderato. Esperamos que na breve abordagem que se segue de dois exemplos concretos de diários gráficos de viagem contemporâneos algumas dessas interrogações possam, senão encontrar respostas, fazer emergir pelo menos algumas pistas que, em futuros trabalhos em torno de um objecto de investigação que se poderia denominar de «narra-grafias de viagem», venham eventualmente a ganhar contornos mais claros e, por conseguinte, maior consistência em termos teóricos e metodológicos.

4

Considerando a biografia marcadamente transcultural – chamemos-lhe mesmo luso-alemã – do homenageado do presente volume que, após vivências mais ou menos prolongadas em diferentes países europeus, há mais de três décadas, optou por se radicar na ponta mais ocidental do Velho Continente, a minha escolha dos diários gráficos de viagens para uma análise sucinta recaiu sobre dois exemplos recentes: um da autoria de um português, outro de um austríaco que, não sendo evidentemente de nacionalidade alemã, partilha pelo menos a língua materna do professor, investigador, pintor e frenético viajante Alfred Opitz. São eles o volume *Histórias Etíopes* de Manuel João Ramos (2010) e uma publicação de Willy Puchner (2008) com o sugestivo título *Illustriertes Fernweh (Saudades do Longe Ilustradas)*.

Estamos aqui perante dois diários gráficos de viagem muito diferentes entre si, embora ambos atestem, de certo modo, o já referido «reflorescimento», o pequeno *boom*, se assim se pode dizer, deste género específico. No caso das *Histórias Etíopes* trata-se, pois, de uma «reedição – revista, repensada e [...] menos frágil» (Ramos 2010: 27) da primeira publicação, que tinha vindo a lume dez anos antes pela chancela da editora *Assírio & Alvim* e que entretanto esgotara, passando então, em 2010, a integrar a recente colecção, mencionada atrás, que a editora *Tinta-da-China* dedica à literatura de viagens. Em relação ao volume de Puchner, temos entre mãos a segunda edição de uma obra publicada pela primeira vez em 2006. À excepção do facto de ambos os casos representarem, portanto, dois sucessos editoriais – por

mais modestos que sejam – em que se recorre, de forma inextrincável, a diversos meios gráficos e à escrita, poucos são os aspectos comuns entre estas duas obras. Essas acentuadas diferenças dizem respeito quer às concepções mediais quer às estratégias narrativas que lhes subjazem e que derivam, na minha opinião, sobretudo da proveniência socioprofissional dos seus autores. Apesar de, já há muito tempo, se ter passado a declaração de óbito à figura do autor biográfico, penso que nestes dois casos concretos em análise dificilmente nos devermos recusar a ressuscitá-la, uma vez que ela me parece desempenhar um papel fulcral nos respectivos processos da mediação de percepções interculturais. Enquanto Ramos é um antropólogo academicamente reconhecido, que nutre o gosto pelo desenho, Puchner é fotógrafo, desenhador e ensaísta com contribuições regulares em revistas de grande tiragem, como a *Stern* ou *GEO*, autor que, de resto, em 2000, se tornara bastante famoso com a sua emblemática publicação, em alemão e inglês, *Die Sehnsucht der Pinguine. Eine Reise um die Welt (A Saudade do Pinguim. Uma viagem à volta do mundo)*, na qual reproduz fotografias e pequenas narrativas do seu périplo mundial acompanhado de pinguins de plástico à escala real que ele faz «posar» perante um série de *ex libris* turísticos um pouco por todo lado, tal como em frente às pirâmides de Gizé ou à Torre Eiffel, entre muitos outros.¹⁸ Ora, estas diferentes proveniências profissionais ou, se quisermos, as «origens» disciplinares distintas destes dois narradores gráficos têm repercussões notórias tanto no que diz respeito aos discursos verbais e pictóricos como em relação à disposição estrutural do material.

5

O volume do antropólogo viajante e desenhador compõe-se, como o autor faz questão em explicar na introdução, de duas partes distintas, ainda que complementares. À primeira parte correspondente ao «Diário de Viagem», segue-se o conjunto de textos intitulado de «Histórias Etíopes» que se constitui de «transcrições, traduzidas de amárico para português, de várias ‘lendas’ e ‘narrativas’» que o cientista foi «recolhendo e gravando durante a (sua) estada [...] e que se reportam a aspectos mais visivelmente etnográficos da (sua) viagem». (Ramos 2010: 36) O «Diário de Viagem» na sua forma publicada «inclui», ainda de acordo com as considerações introdutórias de Ramos (*idem*: 35), «por um lado, algumas entradas esparsas de um ‘diário de viagem’», seleccionadas «de modo a sugerir alguma cor e linearidade textuais,

¹⁸ Algumas das famosas fotos dos pinguins em viagem à volta do mundo, assim como algumas das páginas do volume aqui em questão com reproduções de excertos de vários diários gráficos, estão acessíveis no *site* do autor em <http://www.willypuchner.com/de> [Visionado em 05.02.2011]

mas expurgando as notas mais pessoais e as indicações marcadamente etnográficas». Por outro lado, o autor imbricou «entre elas algumas ‘cartas Etíopes’» que, durante a sua estada naquele país, em 1999, enviaria a um semanário português,

peças ‘jornalísticas’ que indiciam uma outra dimensão da (sua) viagem [...]. Estes textos são um pouco como o trabalho de colorista: se os desenhos são feitos a ‘quente’, no momento, com a qualidade dos ‘instantâneos’ fotográficos, a inclusão da cor corresponde a momentos de maior distanciamento e introspecção. Também os textos de ‘diário’ e as ‘cartas’ sugerem provir de elucubrações relativamente despreocupadas, escritas em momentos em que (se) suspend(eu) a actividade de recolha de informações etnográficas. (*ibid.*)

Uma vez que a introdução de Ramos se revela particularmente interessante no que concerne ao seu posicionamento meta-reflexivo referente «às limitações do ‘representável’» (*idem*: 30), valerá a pena retermo-nos aqui por mais uns instantes nas suas considerações teóricas e metodológicas que antecedem e enquadram «o produto final» oferecido ao leitor, sob a forma de um livro que, perante «a ânsia de preservar o imediatismo e o prazer da descoberta» de determinado país e cultura, «corre o risco [calculado] de excessiva heterogeniedade» (*idem*: 36).

Essa notória (auto-)consciência reflexiva das limitações do processo de representação manifesta-se a três níveis distintos, ainda que intimamente entrelaçados. Na sua multifacetada qualidade de viajante-antropólogo-desenhador, Manuel João Ramos preocupa-se em teorizar quer sobre os diferentes tipos de discurso verbal (o do «simples» narrador-viajante e o etnográfico) nos «textos deste livro», que, «a ilustrarem os [...] desenhos, ou sendo ilustrados por eles, [...] procuram reter – seleccionadas, claro está – memórias sensoriais, levemente racionalizadas, da (sua) experiência da Etiópia» (*idem*: 35), por um lado, e, por outro, os resultados de uma percepção principalmente moldada pelo prisma do interesse mais etnográfico que, ainda assim, não teriam quaisquer «intenções de comemoração de descoberta de ‘horizontes hermenêuticos’» (*idem*: 36); quer sobre o registo gráfico em si da viagem, isto é, os desenhos anotados ora com mais ora com menos texto; quer, ainda, sobre a sua busca do «diálogo entre o desenho e antropologia» e as «múltiplas conexões entre estes dois ‘modos de fazer mundos’ (na feliz expressão de Nelson Goodman)» (*idem*: 32).

Visto que o hibridismo da narrativa *textual* da viagem representa hoje, como vimos, um vasto consenso entre os estudiosos do género, podemos aqui deixar de lado as reflexões de Ramos sobre as diferenças e complementaridades entre os registos escritos de índole ora mais ora

menos etnográfica. Concentremo-nos, portanto, nas suas assunções em relação às práticas e funcionalidades do desenho de viagem assim como às respectivas formas de sua interacção com o meio de representação da escrita. A este nível, o enquadramento introdutório do volume *Histórias Etíopes* fornece-nos pistas interessantes que nos ajudam a clarificar algumas das questões a que atrás me referi como desideratos. A motivação para recorrer, em viagem, ao desenho, é explicada ao leitor do seguinte modo (*idem*: 29):

Ao desenhar, obrigo-me a olhar com maior atenção, a perscrutar formas, cores e acontecimentos, e é assim que os fixo na minha memória. Faço-o também porque não gosto de passar câmaras fotográficas à frente dos olhos daqueles que me vêm como um estranho na sua terra, nem de reduzir o espírito das paisagens e edifícios à bidimensionalidade da ‘amplicópia’.

Mas os motivos para o recurso ao diário gráfico não se ficam por aqui:

Tenho também duas razões adicionais para desenhar em viagem. Quando viajo sozinho, gosto de sentir que tenho tempo e o desenho é uma forma algo auto-referencial de o despendar. Por outro lado, desenhar é uma forma benigna de averiguar comportamentos autóctones [...] [que] reagem aos meus desenhos com misturas variáveis de curiosidade, disponibilidade e desconfiança, provocando modos de interacção graças aos quais a minha figura [de estranho] se humaniza um pouco. [...] Desenhar não é, por isso, apenas um passatempo e um exercício de disciplina de memória visual; é também um meio de comunicação entre mim e os mundos por onde viajo, que me permite por vezes escapar ao cliché da alteridade – isto é, humanizo-me um pouco, não fundindo-me ou confundindo-me com um mundo social a que sou estranho, mas tornando-me aí o exótico do exótico. (*idem*: 29s)

Embora Ramos considere que «viajar como desenhador não é essencialmente diferente de viajar como antropólogo» (*idem*: 29), é evidente que, na afirmação supracitada, não é tanto da voz da figura do desenhador artístico, primordialmente interessado no objecto e respectivas formas de representação, que se trata, mas, sobretudo, da do antropólogo pós-estrutural, munido duma visão profundamente crítica dos velhos ideais de uma disciplina que, outrora, reclamara para si o rigor da cientificidade empiricamente fundamentada na observação e representação objectivas do outro. Na sua dupla perspectiva de viajante desenhador e viajante académico, essa falácia inerente ao velho discurso etnográfico pode ser superada – mais que não seja, parcialmente – pelo desenho, que ele entende como um meio menos «altivo» e, por isso, mais «modesto» e «sincero» (*idem*: 30):

Com meios diferentes, e públicos diversos, o desenhador e o antropólogo imaginam-se instrumentos de representação do exótico visual ou social. Mas creio que é sobretudo uma consciencialização mais ou menos aguda das limitações do ‘representável’ e, portanto, uma maior ou menor modéstia perante os ‘objectos’, que parece distinguir mais essencialmente as duas estratégias. O desenhador arroga-se menos um imperialismo da ‘representação’ do que o fotógrafo, o cineasta, o jornalista ou o antropólogo. [...] mais livre das imposições da mimese, o desenho de viagem não tenta sequer pretender que ‘descreve’ ou ‘reproduz’ uma qualquer realidade vivida e observada.

São estas qualidades do desenho de viagem – a sua modéstia fragmentária e, ao mesmo tempo, a sua extraordinária aptidão para registar, de forma auto-referencial, memórias de determinadas vivências, que Manuel João Ramos pretende potenciar para uma «antropologia visual, actualmente [...] em franca expansão como área disciplinar autónoma» (*idem*: 33). Antropologia visual essa que, no entanto, se tem quase exclusivamente confinado aos «novos arautos da objectivação – e da suposta reflexividade – antropológica: o cineasta e o fotógrafo» (*idem*: 32), e que, portanto, se deveria abrir ao «desenho, tomado num sentido alargado (incorporando nomeadamente as virtualidades dos meios informáticos e da internet» (*idem*: 33). Defendendo que o «desenho etnográfico deve transcender as sua (histórica) valia funcional como técnica de ilustração» (*ibid.*), o autor das *Histórias Etíopes* considera que

o desenho [de viagem] tem potencialidade de participar mais activamente na produção antropológica, seja como auxiliar nos estudos antropológicos da cognição, da arte das representações gráfica, ou como novas formas narrativas e expositivas em etnografia – que a podem aproximar da literatura de viagem e da novela gráfica. (*ibid.*).

Para terminar esta breve abordagem deste diarista *etno-gráfico* português que, de certo modo, na esteira de Clifford Geertz, entende o antropólogo como um autor criador, seja ele escritor ou desenhador, resta referir que Manuel João Ramos se aventurou ele próprio, a meu ver com uma assinalável qualidade literária e gráfica, na supracitada aproximação da etnografia à literatura de viagens e à novela gráfica. Testemunho inequívoco desse seu interesse e capacidade de fazer convergir, entre as duas capas de um mesmo livro, a escrita narrativa, o desenho e a pesquisa antropológica é, para além do seu volume *Histórias Etíopes*, a sua igualmente recente publicação de pequenos ensaios e expressivos desenhos de viagens, com o sugestivo título *Traços de Viagem* (2009), em que nos oferece, conforme indicado pelo

subtítulo, os seus «retratos» pessoais e fragmentários de «experiências remotas e locais invulgares» e que ele conclui com a seguinte sagesa (Ramos 2009: 135s):

Nenhum viajante vê nada verdadeiramente visto. Vê o que leu e ouviu, lê o que viu e sentiu. Ilude a consciência com imaginadas realidades exóticas e, quando a s escreve ou as desenha, finge esquecer que não há, nos traços que faz, outra realidade que não a de uma ficção partilhada.

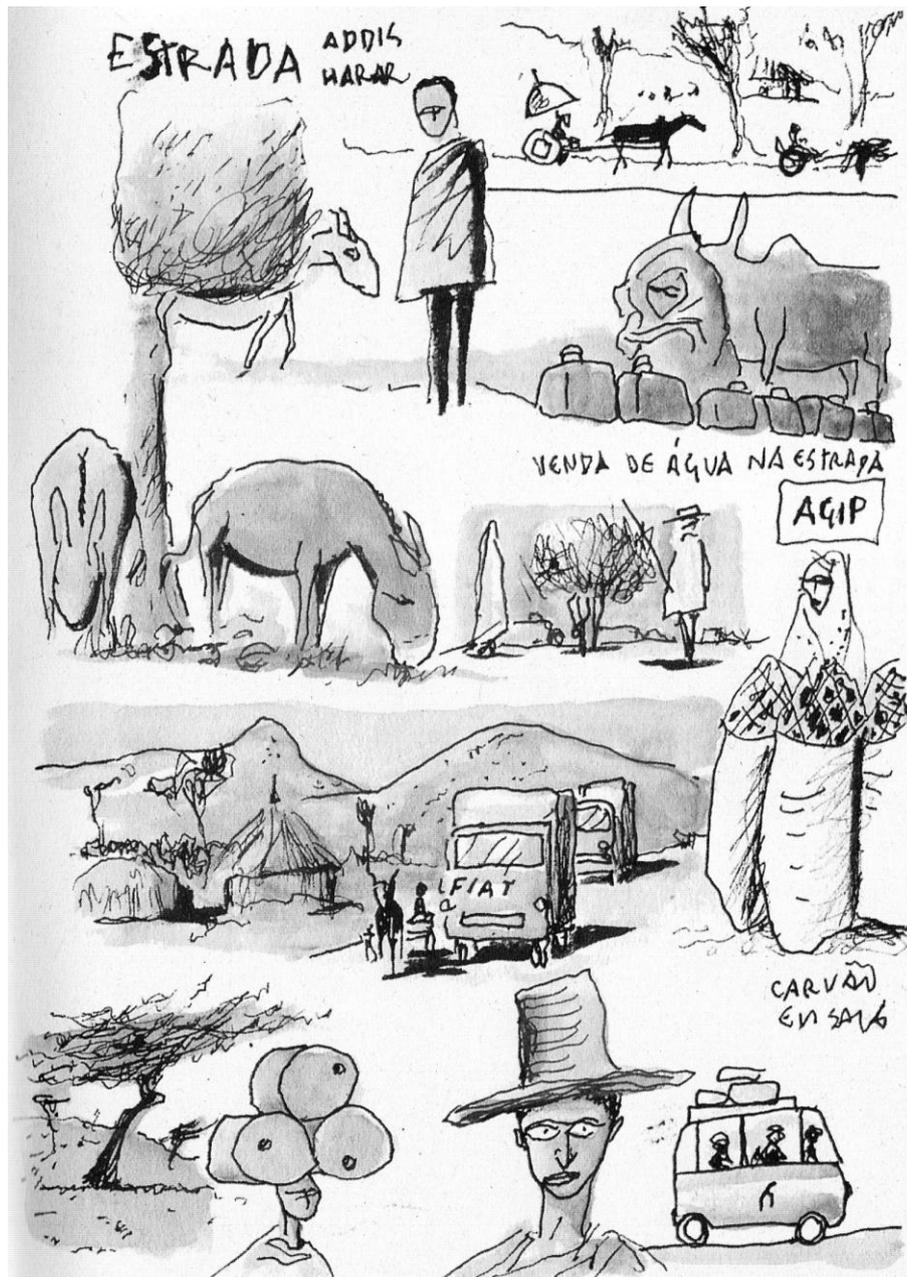


Fig. 1:

Desenho do «caderno de viagem» de Manuel João Ramos, reproduzido (a cores) em *Histórias Etíopes* (2010: 9). Nessa publicação, trata-se do primeiro desenho, de um conjunto de 16, anteposto ao prefácio e à introdução. Dispersos pelos textos do «Diário de Viagem» e das «Histórias Etíopes», há um total de 75 desenhos, ora a preto e branco ora coloridos, contendo maioritariamente também inscrições verbais.

6

Ainda que o volume *Illustriertes Fernweh* (2008) apresente características muito diferentes das *Histórias Etíopes*, como mais à frente teremos oportunidade de verificar com maior detalhe, Willy Puchner também partilha daquela consciência, expressa por João Manuel Ramos, da impossibilidade de uma percepção e representação «autênticas» de outras culturas. A clara noção de no contacto intercultural se estar, sempre e inevitavelmente, enredado em «ficções partilhadas» é, desde logo, manifestada na sua breve introdução, com o título «Vom Reisen und nach Hause kommen» (Da viagem e do regresso a casa), onde o artista-viajante afirma (Puchner 2008: 10):

Meine Reise beginnt schon lange vor dem tatsächlichen Aufbruch. [...] Gerne würde ich frei wie ein Vogel reisen, doch ich bin gefangen in meinen Wünschen, Luftschlössern, Visionen und Phantasien. So mache ich mich auf, um einen Teil meiner Bilder und Vorstellungen zu realisieren.

[A minha viagem tem início muito antes da partida real. [...] Gostaria de poder viajar tão livremente como uma ave, mas estou aprisionado nos meus desejos, castelos de ar, visões e fantasias. E assim me ponho a caminho para realizar uma parte das minhas imagens e representações.]

Ao contrário do livro de viagem da autoria do antropólogo e desenhador anteriormente abordado, no caso das *Saudades do longe ilustradas* as narrativas verbais, ou seja, os textos em si, ocupam um lugar notoriamente subordinado às narrativas gráficas. Dividido em oito capítulos, cada um deles precedido de um brevíssimo ensaio de contextualização mínima que muitas vezes não ultrapassa um parágrafo apenas, neste volume são-nos apresentadas, selectivamente, algumas dezenas de páginas dos seus «*Materialbücher*», como o próprio autor lhes chama, isto é, dos «livros de materiais», que são no fundo os seus cadernos ou diários de viagem. À excepção de um capítulo, que é inteiramente dedicado à vastidão do mar, nenhum em particular mas no seu todo, a cada um dos restantes corresponde um

determinado lugar ou destino de viagem, a saber: Portugal, Veneza, Jordânia, Japão, Índia, Nova Iorque e Viena, lugar mais ou menos habitual de residência do autor. Não se tratando de uma determinada rota, como Puchner faz questão de frisar na introdução, os excertos de diferentes cadernos de viagem estão, portanto, em termos geográficos e cronológicos, dispostos de uma forma alegadamente «aleatória» (*idem*: 11). Terá sido então devido ao destino – será o fado luso? – que Portugal tenha vindo a ocupar, neste livro de viagens, o ponto de partida da volta ao mundo em ziguezague proporcionada pela belíssima colecção (fragmentária) dos apontamentos gráficos de Puchner? Se considerarmos, por um lado, o cliché de Portugal como o berço da multissecular história da globalização, o tal país que trouxe novos mundos ao velho mundo, e se, por outro, atentarmos no mini-ensaio que antecede os «retratos» do périplo português deste artista austríaco, dificilmente se manterá intacta a suposta ordem aleatória subjacente a este volume. Não é certamente um mero acaso que no texto de enquadramento desse capítulo de abertura sobre Portugal se retome a ideia, citada atrás, que alude às imagens pré-concebidas, às fantasias e representações prévias que se associa, latente ou manifestamente, a terminada região geográfica e cultural (*idem*: 13):

Lange bevor die Reise losgeht, notiere ich Stichworte in mein aktuelles Reisebuch. Da ich nicht viel von Portugal weiß, hat jedes Wort, das ich dem anderen hinzufüge, eine anziehende Wirkung, übt eine gewisse Macht aus, der ich mich nicht entziehen kann [...]. [...] Wortbilder wie Fischdampfer, Entdeckungsfahrten, Nelkenrevolution, Seelenschmerz und Lebensgefühl (erzeugen Schwingungen und) verschönern mein Wunschdenken.

[Muito antes de se iniciar a viagem, vou apontando tópicos no meu actual livro de viagem. Como não sei muito sobre Portugal, cada uma das palavras que vou juntado às outras tem um efeito de atracção, exerce um certo poder ao qual não me consigo subtrair. [...] certas palavras-imagem, como traineira, viagens de descobrimentos, Revolução dos Cravos, saudade ou ânimo, (provocam vibrações e) embelezam o meu pensamento fantasioso.]

Intitulado de «Ewig ein Buchhalter», nesse pequeno ensaio introdutório convoca-se também – como não poderia deixar de ser por parte de um viajante culto da era contemporânea que se desloque a Portugal – o guarda-livros Bernardo Soares, *alias* Fernando Pessoa (*ibid.*):

Und immer wieder lese ich Fernando Pessoa, während ich all diese Zauberwörter zusammentrage. [...] Ich sammle weiter meine Tagfalterwörter und schreibe sorgfältig und behutsam, als wäre die Phantasie eine Zierleiste. Wort für Wort füge ich in mein Reisebuch. Lange bevor die Reise losgeht.

[Leio e releio Fernando Pessoa, enquanto vou juntado todas estas palavras mágicas. [...] Continuo a coleccionar as minhas palavras-borboleta e escrevo, minuciosa e cuidadosamente, como se a imaginação fosse uma vinheta. Vou acrescentando palavra a palavra no meu livro de viagem. Muito antes da viagem se iniciar.]

Se o texto narrativo num sentido tradicional, isto é, como meio ou forma autónomos, independentes das representações gráficas, não tem neste peculiar livro de viagem de Puchner um lugar de destaque, o mesmo já não se pode afirmar em relação ao intenso recurso que faz à inscrição de palavras e frases completas nos seus cadernos de viagem, ou seja, nas densas «narra-grafias» que os constituem. Um exemplo deveras paradigmático dessa técnica vincadamente bimedial, assente numa convergência e distribuição mais ou menos equitativa entre a escrita e a imagem pictórica, é constituído por uma «entrada» em que o fotógrafo e desenhador preenche uma folha completa do seu diário, sobre um papel ligeiramente amarelado que alude ao pergaminho, quer com diversos desenhos coloridos de ícones simbólicos da gastronomia e cultura portuguesas (o marisco, o vinho do Porto, o barco de pesca, o azulejo, a guitarra de fado), quer com enumerações de palavras soltas em jeito de tópicos, mas também com frases completas em que anota resumos e comentários das suas leituras relacionadas com a história política e cultural acerca de Portugal.¹⁹

Outra forma interessante de registar, à semelhança de um guia turístico, informações mais genéricas sobre a geografia, topografia e demografia, entre outros dados referentes ao país visitado, é representado por um mapa de Portugal desenhado à mão. Para além de apontar as principais cidades e a sua rota pessoal do périplo português (Lisboa – Leiria – Santarém – Évora – Monsaraz – Beja – Faro – Lagos – Sagres, apontado como «o fim do mundo» – Sines – Setúbal – Lisboa), o artista-viajante aproveita ainda o território vizinho da Espanha como fundo para inscrever o seu texto relativamente extenso. A faixa do Atlântico junto à costa portuguesa, colorida a azul em pastel, é simbolizada por uma garrafa de água mineral da marca *Luso*, um peixe com as cores e o escudo da bandeira, assim como pela colagem de um pequena imagem impressa representando, sob forma algo estilizada, a estrutura de uma nau (*idem*: 15).

¹⁹ Veja-se: www.willypuchner.com/de/illustriertesfernweh/materialbuecher/portugal/1portugal.htm

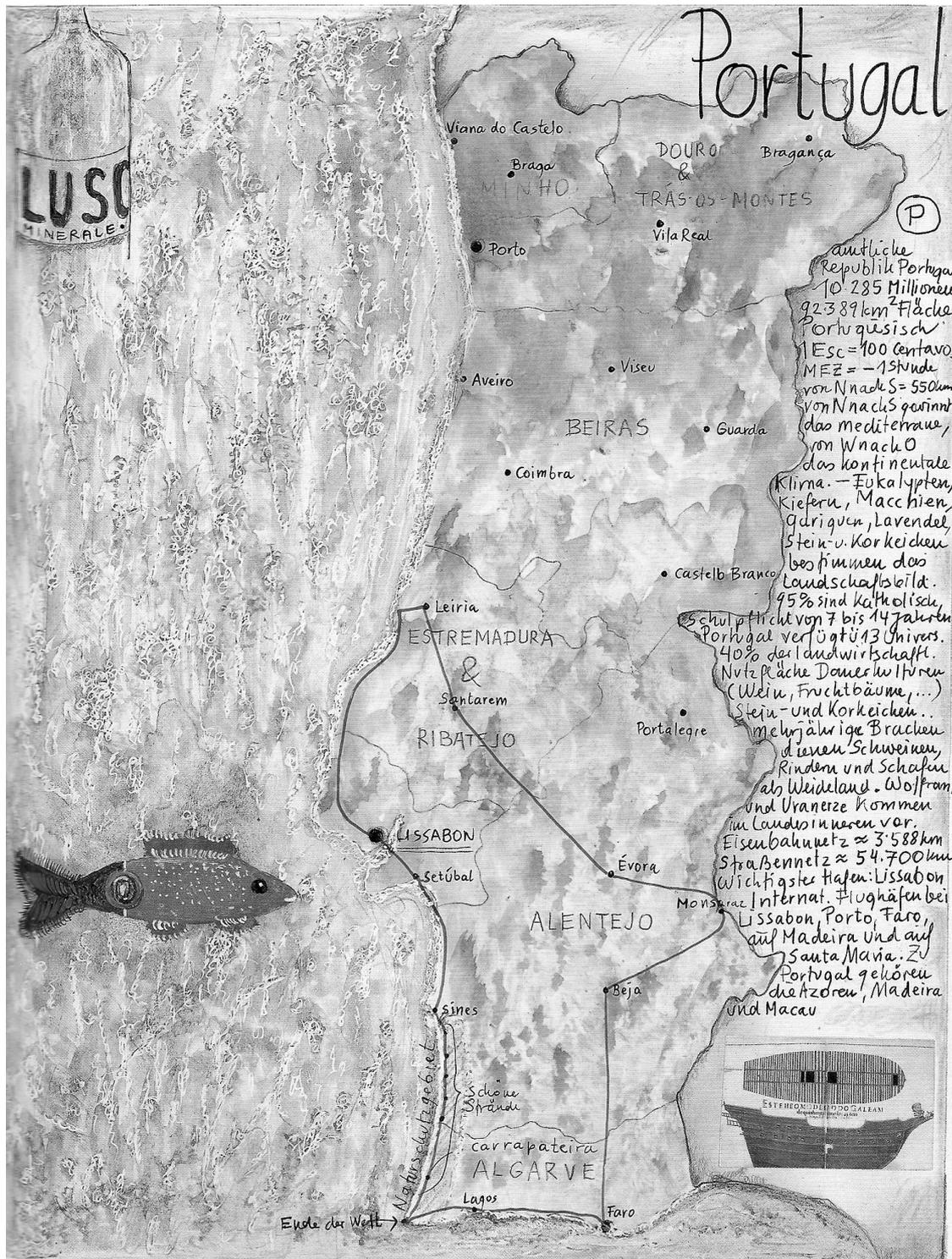


Fig. 2

Mapa da autoria de Puchner (2008: 15), com ícones alusivos à cultura marítima e informações enciclopédicas sobre Portugal.

Perante a impossibilidade de nos debruçarmos aqui também sobre os outros destinos abordados no volume de Puchner,²⁰ continuemos portanto, a título exemplar das suas peculiares «narra-grafias de viagem», com as suas «impressões» de Portugal. Um modo igualmente bastante interessante de as registar no seu caderno de viagem, mas bem diferente daqueles «desenhos» profusamente «legendados», é uma aguarela que representa um grande painel de azulejos ocupado quase por completo pela detalhada pintura da caravela que Vasco da Gama conduziu durante a sua célebre descoberta do caminho marítimo para a Índia.²¹ Contrastando com o estilo mais *naif* e mais «escritural» dos seus traços de viagem descritos atrás, este painel denota preocupações com uma representação mais mimética. Esse realismo é, mesmo que à maneira de uma brincadeira, reforçado pela inscrição «Dilli & Willy were here», auto-ironizando assim a conhecida atitude de muitos turistas gostarem de deixar a sua marca muito pessoal em edifícios e monumentos visitados durante as suas viagens. Não obstante este desenho de viagem estar principalmente centrado num determinado objecto de representação, o navio como ícone por excelência de Portugal como país dos descobrimentos, também aqui Puchner não prescinde de recorrer adicionalmente a palavras que transmitam, de forma diferente, informações históricas. Espalhados pelo painel, em redor da caravela, há alguns azulejos singulares que portam as seguintes inscrições, algumas delas sob forma de citações: «'Ich will hinaus auf nie zuvor befahrene Meere ...' (por Mares de nunca antes navegado)» [sic]; «'Ich brauche keinen Navigator außer Gott' (Vasco da Gama)» [Não preciso de outro navegador além de Deus]; «Vasco da Gama entdeckte den Seeweg nach Indien ...» [Vasco da Gama descobriu o caminho marítimo para a Índia]; «170 Mann waren aufgebrochen, 55 kamen zurück ...» [170 homens tinham partido, 55 regressaram]; «1524: Vasco da Gama wird zum Vizekönig von Indien ernannt ...» [1524: Vasco da Gama é nomeado vice-rei da Índia] e, ainda, o registo: «Den Geiseln wurden Hände u. Ohren abgehackt» [Aos reféns foram cortadas as mãos e orelhas].

Mas Puchner nem em todos os seus desenhos de viagem se preocupa, como até agora pudemos constatar, com o registo e a transmissão de dados informativos que complementem, em palavras, as suas representações pictóricas do país visitado. Para terminar esta pequena incursão no seu «atlas» pessoal das múltiplas viagens aos mais diversos destinos espalhados um pouco por todo o mundo, gostaria ainda de realçar aqui uma outra faceta da sua produção: a sua criatividade humorística. O seu «Tagebuch Algarve» (*idem*: 22s) [Diário Algarve] é

²⁰ Algumas das «narra-grafias» alusivas quer ao périplo português quer às outras viagens estão acessíveis em: http://www.willypuchner.com/de/illustriertesfernweh/if_index.htm

²¹ Ver em: www.willypuchner.com/de/illustriertesfernweh/materialbuecher/portugal/3portugal.htm

disso um exemplo bem elucidativo, ao elencar, sob a forma de desenhos muito coloridos e cômicos, uma vasta paleta de peixes grotescos inventados por si. Temos, por exemplo, o «Kapperlfisch» (peixe-boné), o «Flaschenfisch» (peixe-garrafa), o «Busenfisch» (peixe-mama), o «Blumenfisch» (peixe-flor), o «Sportfisch» (peixe desportivo), o «LeseFisch» (peixe-leitor), etc., sendo cada um acompanhado de uma breve descrição das suas principais características. Como facilmente se entenderá, temos aqui, por um lado, uma alusão bastante realista – paradoxalmente, imbuída de um elemento cômico – à enorme diversidade de espécimes de peixes que se pode (ou, pelo menos, podia) encontrar nos mercados das localidades portuárias portuguesas. Por outro lado, estes desenhos de uma determinada família animal e as respectivas indicações dos seus comportamentos, também configuram uma homenagem à figura histórica, entretanto praticamente desaparecida, do desenhador ou ilustrador científico que, antes do triunfo da fotografia, do filme e das imagens virtuais em três dimensões, acompanhando as grandes expedições de século passados, desempenhara um papel muito importante na difusão do imaginário colectivo de outros espaços geográficos e exóticos, de países, culturas e povos outros, com os quais não havia, para a esmagadora maioria das populações, outra forma de contactar senão pelo contemplar dessas representações visuais.

Que a figura outrora tão importante do desenhador da/em viagem ainda não está morta, ainda que hoje tenha funções inquestionavelmente muito diferentes e ocupe, na nossa paisagem hipermedial e sociedade da informação, um lugar menos instrumentalista e instrumentável, é disso que este pequeno nicho das «narra-gráfias de viagem» nos parece querer dar um sinal vital.

Bibliografia

- Abdelouahab, Farid (Hrsg.) (2004), *Unterwegs! Reisetagebücher aus fünf Jahrhunderten*. Kehl: RvR Verlag.
- Buzard, James (1998), *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to Culture (1890-1918)*. Oxford: Claderon Press.
- Caraion, Marta (2003), *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*. Genève: Droz, 2003.
- Cordeiro, Maria João (2010), *Olhares Alemães. Portugal na Literatura Turística, Guias de Viagem e Artigos de Imprensa (1980-2006)*. Lisboa: Colibri.

- Culler, Jonathan (1981), «Semiotics of Tourism». In: *American Journal of Semiotics*, Vol. 1, No. 1-2 (1981), pp. 127-140.
- Eßer, Raingard, «Cultures in Contact: the Representation of 'the Other' in Early Modern German Travel Narratives». In: http://www.stm.unipi.it/Clioh/tabs/libri/7/03-Esser_33-48.pdf [acedido em 15/01/2011].
- Falk, Tilman (1987), «Frühe Rezeption der Neuen Welt in der graphischen Kunst». In: Wolfgang Reinhard (Hrsg.), *Humanismus und Neue Welt*. Weinheim, pp. 37-65.
- Grivel, Charles *et al.* (2003), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816-1914)*. München: Wilhem Fink.
- Ilg, Ulrike (Hg.): *Text und Bild in Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. Westliche Zeugnisse über Amerika und das Osmanische Reich*. Venedig: Marsilio/München: Deutscher Kunstverlag 2008 (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut. Studi e Ricerche, 3).
- Jean-Loup, Korzilius (dir.) (2006), *Art et littérature: le voyage entre texte et image*. Amsterdam: Rodopi.
- Koeppen, Erwin (1987), *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Technik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Matos, Mário (2006), «Figurações da viagem e do viajante: do 'maldito turista' ao 'cosmopolita doméstico'». In: Ana Gabriela Macedo, Maria Eduarda Keating (orgs): *Novos Cosmopolitismos. Identidades Híbridas*, Coleção Hespérides: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. Braga, pp. 131-147.
- Matos, Mário (2009), «'On the move': mobilidade e migrações intermediais nos processos de representação da viagem». In: Margarida Esteves Pereira *et al.* (orgs.) *Transversalidades: Viagens/Literatura/Cinema*. Braga: Universidade do Minho-CEHUM, pp. 27-58.
- Matos, Mário (2010), «Zur (Re-)Präsentation der Reise im Lichte medialer Migrationsprozesse». In: Peter Haneberg *et al.*, *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 127-145.
- Moureau, François (1998), «Le récit de voyage: du texte au livre». In: Maria Alzira Seixo/ Graça Abreu (Org.), *Les récits de voyages. Typologie, historicités*. Lisboa: Edições Cosmos, pp. 241-257.
- Neumann, Michael (2006), *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden: Thelem.
- Opitz, Alfred (2010), «Annemarie Schwarzenbach e a fotografia de viagens nos anos 30». In: Gonçalo Vilas-Boas (Org.), *Annemarie Schwarzenbach. Uma viajante pela palavra e pela imagem*. Porto: Afrontamento, pp. 33-49.
- Osborne, Peter D. (2000), *Travelling light. Photography, travel and visual culture*. Manchester and New York: Manchester University Press.

- Pink, Sarah (2001). *Doing visual ethnography: Images, media and representation in research*. London: Sage.
- Pink, Sarah et al. (Eds.) (2004), *Working Images: Visual research and representation in ethnography*. London: Routledge.
- Pohl, Hans (Hrsg.) (1983), *Ansichten der Ferne. Reisephotographie 1850 – heute*. Giessen: Anabas Verlag.
- Puchner, Willy (2008), *Illustriertes Fernweh. Vom Reisen und nach Hause kommen*. München: Frederking & Thaler. [1ª ed. 2006]
- Ramos, Manuel João (2009), *Traços de Viagem. Experiências remotas, locais invulgares*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Ramos, Manuel João (2010), *Histórias Etíopes*. Lisboa: Ed. Tinta-da-China. [1ª ed. 2000, Assírio & Alvim].
- Rosengarten, Ruth (2011), «Dos Olhos para as Mãos, e Volta: O Diário Gráfico de Artista». In: Eduardo Salavisa, *Diário de Viagem em Cabo Verde*. Lisboa: Quimera.
- Salavisa, Eduardo (2008), *Diários de Viagem. Desenhos do quotidiano. 35 autores contemporâneos*. Lisboa: Quimera.
- Siegler, Bernd (2001), *Philologie des Auges. Die Photographische Eroberung der Welt im 19. Jahrhundert*. München: Wilhem Fink.
- Urbain, Jean-Diddier (1991), *L'Idiot du Voyage – Histoires de tourists*. Paris: Ed. Payot & Rivages.
- Urry, John (1990), *The Tourist Gaze*. London: Sage.

Internet

- http://www.biennale-carnetdevoyage.com/auteurs_carnettistes
- <http://www.diariografico.com>
- <http://diario-grafico.blogspot.com>
- <http://www.pointgmagazine.fr/Un-bref-historique-du-carnet-de.html>
- http://www.willypuchner.com/de/illustriertesfernweh/if_index.htm
- <http://issuu.com/gomadesign/docs/diariosgraficos>
- <http://sites.google.com/site/viijpg/travelling-sketches-and-drawings>