

Pigafetta* de Felicitas Hoppe: Viagem à Volta do Mundo na Pós-Modernidade

Maria de Fátima Gil

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Centro de Investigação em Estudos Germanísticos

Resumo: Uma época de massificação do turismo, de mundo globalizado que não deixa margem para a diferença e de redes digitais que nos dão informação sobre o desconhecido sem que seja necessário abandonar o nosso espaço, uma tal época obriga a repensar não apenas o conceito de viagem, mas também o discurso sobre a viagem e a própria noção genológica de “literatura de viagens”. É o que faz a obra de Felicitas Hoppe, escritora alemã distinguida com o prestigiado Prémio Georg Büchner no ano de 2012. Desde o romance *Pigafetta* (1999) até à autobiografia fictícia *Hoppe* (2012), passando por histórias infantis como *Die Reise nach Java* (2004) ou pelos esboços biográficos *Verbrecher und Versager* (2004), o motivo da viagem está presente nos seus textos e muitas vezes em relação simbólica com o próprio processo de escrita. Com o romance *Pigafetta*, Felicitas Hoppe insere-se na tradição de autores que, à semelhança de Stefan Zweig, se deixaram cativar pelo tema magalhânico da circum-navegação através do texto do cronista de bordo, o italiano António Pigafetta. Hoppe não faz, porém, como Zweig, uma reconstituição da aventura ou da figura de Magalhães. Antes surpreende o leitor com a ficcionalização de uma viagem à volta do mundo que ela própria levou a cabo num navio de contentores. Pela voz de uma narradora inominada, Hoppe expõe a história em articulação intertextual com o relato – e a figura – de Pigafetta, desenhando essa circum-navegação moderna numa dimensão flutuante de tempo e espaço, numa liquidez dinâmica de identidades e num discurso fluido de fantasia e virtuosismo literário. É esta súpula fractal e pós-moderna de Felicitas Hoppe sobre a viagem marítima como percepção de realidades interiores e exteriores moventes e como metáfora da narrativa contemporânea que pretendo apresentar.

Palavras-chave: Literatura alemã contemporânea, circum-navegação, metaficção historiográfica, intertextualidade, viagem e escrita

Abstract: A time of mass tourism, of globalization that leaves no margin for difference, and of digital networks that inform us about the unknown without requiring any change of place, such a time compels us to rethink not only the concept of travel, but also the discourse on travel and even the genological notion of “travel writing”. This kind of reassessment is accomplished by the work of Felicitas Hoppe, a German writer awarded the prestigious Georg Büchner Prize in 2012. From the novel *Pigafetta* (1999) to the fictitious autobiography *Hoppe* (2012), from children’s stories such as *Die Reise nach Java* (2004) to the biographical sketches *Verbrecher und Versager* (2004), the motif of travel is recurrent in her texts, often in a symbolic relation with the process of writing. With the novel *Pigafetta*, Felicitas Hoppe enters into a tradition of authors who, like Stefan Zweig, were attracted by the Magellanic theme of circumnavigation as presented in the text of the ships’ chronicler, the Italian António Pigafetta. Unlike Zweig, however, Hoppe doesn’t re-enact the adventure or the figure of Magellan. She rather surprises the reader with the fictionalization of a voyage around the world in a container ship that she herself undertook. Through the voice of an unnamed female narrator, Hoppe presents the story in intertextual relation with the chronicle – and the figure – of Pigafetta picturing that modern circumnavigation in a floating dimension of time and space, in a dynamic liquidity of identities and in a fluid discourse of fantasy and literary virtuosity. It is this fractal and postmodern abridgment of Felicitas Hoppe on the maritime voyage as a perception of inner and outer moving realities as well as a metaphor for the contemporary novel that my paper intends to present.

Keywords: Contemporary German literature; circumnavigation; historiographic metafiction; intertextuality; travel and writing

Uma época de massificação do turismo, de mundo globalizado que não deixa lugar para a diferença e de redes digitais que nos dão informação sobre o desconhecido sem que seja necessário abandonar o nosso espaço, uma tal época obriga a repensar não apenas o conceito de viagem, mas também o discurso sobre a viagem e a própria noção genológica de “literatura de viagens”. À luz desta problemática, parece-me especialmente relevante o conjunto da obra publicada até ao momento por Felicitas Hoppe, escritora alemã distinguida em 2012 com o mais prestigiado galardão literário da Alemanha: o Prémio Georg Büchner. Com efeito, desde os romances *Pigafetta* (1999), *Paradiese, Übersee* [Paraísos, Além-Mar] (2003) e *Johanna* (2006) até à autobiografia fictícia *Hoppe* (2012), passando por histórias infantis como *Die Reise nach Java* [A Viagem para Java] (2004) e por

esboços biográficos como o volume *Verbrecher und Versager* [Criminosos e Falhados] (2004), o motivo da viagem encontra-se em quase todos os textos da autora, sendo abordado da perspectiva da pós-modernidade e em articulação dialógica com o processo de apreensão e representação do real através da escrita. O que me proponho apresentar são alguns aspectos que caracterizam esta equação pós-moderna da viagem no romance *Pigafetta*, o primeiro texto de grande fôlego de Felicitas Hoppe.

Quando a narrativa chegou às livrarias, em 1999, a autora foi acolhida pela crítica como “Reiseschriftstellerin” [escritora de viagens],¹ pois ficcionalizava na obra uma viagem, mais precisamente uma circum-navegação que ela própria havia levado a cabo dois anos antes, num navio de contentores. Na realidade, o tema não era novo. Desafiada a dar notícias do seu périplo marítimo pela *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Hoppe já entre Junho e Agosto de 1997 tinha publicado, no *Feuilleton* desse conhecido jornal, sete artigos sob o título *Reise um die Welt* [Viagem à Volta do Mundo]. A série constituía um exemplo do moderno relato literário de viagem, género que, consabidamente, promete ao leitor satisfação estética a par de informação factual – mesmo que muito subjectiva – sobre o mundo.² Não surpreende, por isso, que o conjunto de textos de *Reise um die Welt*, embora integrado numa situação de comunicação real, combinasse dados da realidade com elementos da imaginação e já apresentasse um elevado grau de refinamento estilístico. A passagem a romance, contudo, alterou não só a situação de comunicação, mas também as coordenadas genológicas e o contrato de leitura, inclinando-se mais claramente no sentido da ficção. É certo que *Pigafetta* retomou muitos trechos de *Reise um die Welt*, mas o universo diegético conferiu-lhes novas funções e autonomizou-se da heteroreferencialidade. Inscrito num dos extremos do eixo paradigmático da literatura de viagens, o romance sobre uma viagem torna-se um campo em que as questões da veracidade e da fidelidade não se colocam da mesma forma e em que a instância de enunciação não pode simplesmente ser identificada com o autor ou – neste caso – a autora do texto.³

Dito isto, convém lembrar que nem a série *Reise um die Welt* nem o romance *Pigafetta* resultam apenas da viagem realizada em 1997. Felicitas Hoppe insere-se numa

linha de escritores que, à semelhança do autor austríaco Stefan Zweig, se deixaram seduzir pelo tema magalânico através do relato do cronista de bordo, António Pigafetta. A crónica *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* (1524),⁴ que constitui a fonte primeira dessa tradição literária, firma-se naturalmente como principal hipotexto de ambos os títulos de Hoppe.⁵ O que nos surge, todavia, está longe de ser uma recriação mais ou menos realista da viagem de Magalhães, como a que nos propõe Stefan Zweig (1983).⁶ Pelo contrário, movemo-nos aqui no âmbito do realismo mágico, numa escrita que pressupõe a disposição do leitor para o jogo literário de fingimentos também no que concerne ao tratamento da História. A insistência no plano temporal da actualidade, o recurso ao maravilhoso e a experimentação narrativa de Hoppe produzem um texto heteróclito, uma metaficção historiográfica (cf. Hutcheon 1988; Nünning 1995, 2002), que relativiza a História até por não se concentrar no herói da circum-navegação – Magalhães –, mas na figura secundária de António Pigafetta. Tal circunstância coloca, de resto, à enciclopédia do leitor um certo desafio, uma vez que o cronista pode nem ser uma referência familiar para a maioria do público.⁷ Um conhecimento mínimo da figura histórica e do seu relato torna-se, porém, condição *sine qua non* para descodificar as duas obras de Felicitas Hoppe na sua complexidade textual e intertextual.

No que ao romance diz respeito,⁸ Pigafetta fornece à autora não apenas o título e uma das personagens em torno das quais se desenvolve a narrativa, mas também um modelo para a apropriação e a representação do mundo no processo da escrita. Não me refiro apenas à citação formal da crónica da primeira circum-navegação que Hoppe sinaliza ao subdividir os capítulos do seu romance, à maneira de António Pigafetta, em pequenos segmentos com títulos curtos. Refiro-me sobretudo à associação de factos do real com elementos da fantasia no próprio relato do mareante italiano, procedimento que legitima, no desenho literário de Felicitas Hoppe, a conjugação do real e do fantástico como forma de percepção e de transmissão das experiências vividas.⁹ Por último, e já no plano intradieético, a crónica da viagem de Magalhães faculta à narradora um termo de comparação para o seu próprio périplo e muitos momentos da jornada configuram-se parodisticamente, por repetição ou divergência, sobre o fundo de episódios da empresa

magalânica. Significa isto que, em última análise, *Pigafetta* proporciona à escritora a possibilidade de questionar as convenções da literatura de viagens mediante uma dupla ficcionalização: a ficcionalização da realidade por via da literatura e a ficcionalização do relato de viagem por via de uma outra forma literária.

O que nos conta o romance? Uma figura feminina, de que nunca se chega a saber o nome, narra a sua circum-navegação, de Hamburgo para Hamburgo, a bordo de um navio de contentores. Não são explicitados os motivos para a escolha desta forma de viajar, tão lenta e incómoda numa era de velocidade e conforto, mas rapidamente se percebe que o objectivo da narradora não consiste em atingir um ou mais destinos.¹⁰ Na verdade, estamos perante a narrativa de uma deslocação, na acepção literal do termo, e não da representação dos lugares que seria possível observar durante a viagem. Isto porque “Die Ladung hat Priorität” [A carga tem prioridade] (P: 30) e os curtos períodos de escala não permitem ganhar uma ideia nem sequer aproximada das grandes cidades portuárias em que o barco atraca (cf. Gutjahr 2009: 239). Mais importante, porém, no mundo globalizado e tecnológico que é o da protagonista – e o nosso –, em que, como sublinhei, o desconhecido está à distância de um *click* e não há margem para o estranho, para o exótico ou para o temerário, perdeu-se o ensejo de viver aventuras arriscadas ou conhecer sítios ignorados como os que se acumulavam nos tempos de Magalhães e *Pigafetta*.¹¹ Desde o início, a narradora quase não sai do espaço confinado do barco e só muito difusamente percepção a terra firme. Em contrapartida, foca a sua atenção no quotidiano do navio – dividido entre a tripulação e meia dúzia de outros passageiros, que usam o cargueiro como meio de transporte barato para diversos pontos do mundo. Nessa actividade de observação e registo do que a rodeia, a narradora cruza os “não-acontecimentos” da viagem, segura e previsível, naquele grande e mecanizado navio, com o relato da audácia e incerteza da primeira circum-navegação, feita em embarcações ridiculamente exíguas e vulneráveis. A viagem no espaço torna-se, assim, uma viagem no tempo, a bordo de um cronótopo que se revela também uma “Falle” [ratoeira] (P: 11), porque desencadeia na narradora um processo de auto-gnose e serve à autora para reequacionar de forma singular o género literário do romance de viagem.

A transgressão pós-moderna começa, então, logo com a inscrição e o distanciamento face às convenções da literatura de viagens. O próprio conceito de “viagem” está sujeito a esta perspectiva. Hoppe inscreve-o e, simultaneamente, subverte-o de dois modos diferentes: em primeiro lugar, ao colocar a sua protagonista numa situação de confinamento, num hiato do mundo em que as referências espaço-temporais perdem relevância; em segundo lugar, ao fazê-la perceber, analisar e comentar o Estranho, não no que seriam eventualmente outras paragens e culturas, mas, como eu disse atrás, naquilo que é o dia-a-dia sempre igual do barco em que viaja. A eversão acentua-se pela circunstância de o alegado Estranho, em oposição ao percurso de Magalhães, se afirmar de uma profunda banalidade, que afecta tanto a viagem em si, como as figuras que nela participam. Com efeito, aquele grupo de indivíduos, obrigado pelo acaso a conviver num espaço fechado, está longe de se parecer com os vários intervenientes nas grandes travessias marítimas dos séculos XV e XVI. A desconstrução do heróico – que já se reflecte na desmitificação do barco da “descoberta” como cargueiro – opera-se em grande medida pela configuração caricatural das personagens que agora viajam por mar (cf. Homscheid 2012: 68). Vale a pena lembrar os exemplos mais flagrantes desta irónica perversão. Assim, o capitão-general do relato de Pigafetta – *i.e.*, Fernão de Magalhães – passa a simples capitão de um barco que quase não precisa de intervenção humana para navegar. O próprio Pigafetta resvala para uma pálida imagem de duplo, consubstanciada na narradora contemporânea, que, ao contrário dele, não é dada a aventuras e iniciou a viagem com a esperança de que tudo na sua vida permanecesse na mesma (P: 7). Por seu turno, os cosmógrafos e cartógrafos das primeiras viagens marítimas são reduzidos à figura de um velho geógrafo inglês a caminho da Austrália, que não anda de avião por causa de uma experiência traumática, mas, no barco, sabe sempre em que ponto do planeta se encontra. Já os homens de negócios que financiavam as descobertas surgem comicamente representados através dos Happolati, um casal de despachantes que comprou acções do navio e desfruta da condição de dono de uma parte do cargueiro para realizar a sua – pouco interessante – viagem de núpcias.¹² Por fim, aqueles viajantes que ao longo dos séculos percorreram as rotas marítimas em busca de enriquecimento intelectual e emocional

aparecem ironicamente concretizados na figura de um turista, relutante em abandonar a sua zona de conforto: um produtor norte-americano de pêssegos, que envia uma carta à companhia de navegação, protestando pela falta de comodidade do cargueiro e pela circunstância de ter pago a mais um dia de viagem que, afinal, lhe foi roubado ao seguir para oeste.

O diálogo que, por todos estes meios, se estabelece entre presente e passado fomenta uma descentragem da História mas, simultaneamente, um olhar distanciado sobre a contemporaneidade e sobre os seus actores, que se revelam gente comum, na sua tacanhez de idiossincrasias, hábitos e pequenas misérias humanas – passageiros e turistas, mas não viajantes ou descobridores à procura do mundo.

Do ponto de vista da estrutura, o romance de Felicitas Hoppe desenvolve-se de forma cronológica e circular, entre a partida e o regresso, embora não se possa falar de narração linear. Pelo contrário, a narrativa assume uma lógica própria, fragmentária e aditiva, obedecendo a uma justaposição de planos que se relativizam mutuamente. À luz deste procedimento, misturam-se no texto componentes do real com elementos surreais e do *Märchen*, conjugam-se adaptações de trechos bíblicos com expressões da linguagem familiar, agregam-se impressões de viagem com pormenores técnicos e históricos, sobrepõem-se espaços e níveis temporais, enreda-se a noite com o dia e o sonho com a realidade, confunde-se a viajante moderna com o navegante quinhentista. Todas estas técnicas geram estranhamento e criam mesmo um “efeito de irreal” – se me é permitida a inversão barthesiana. Em muitos momentos, os leitores não podem deixar de se questionar sobre se tudo não passará, afinal, de pura imaginação da narradora.

Produto da sua fantasia são, sem dúvida, as conversas com Pigafetta – quanto mais não seja porque, ao contrário dos outros passageiros e da tripulação do cargueiro, ele morreu há quase cinco séculos, por volta de 1534. Contudo, ela “vê-o” sentado por debaixo do relógio quando pela primeira vez entra na cabine que irá ocupar no navio. Será, por isso, nessa conformação metaléptica, num espaço onírico a meio caminho entre passado e presente, que decorrerá o encontro entre a aprendiz de circum-navegação e o seu mestre nas andanças do mar e da escrita (cf. Gutjahr 2009: 241-242).

Da mesma forma que possui o seu sítio na cabine da viajante, o cronista de Magalhães dispõe igualmente de uma área própria na sintagmática narrativa. Com efeito, cada um dos nove capítulos em que a narradora apresenta os seus dias surge antecedido por um curto segmento autónomo, de uma ou duas páginas, que respeita a evolução cronológica de nove noites. Nestes “nocturnos” percebe-se a voz do nauta quinhentista, em justaposição com a da figura feminina, embora nem sempre seja possível distinguir o verdadeiro sujeito de enunciação. Como se tudo não passasse de devaneio ou sonho, também aqui se acentua o esbatimento de fronteiras e o ambiente de irrealidade que caracteriza o texto.

Todavia, como acontece habitualmente nas metaficções historiográficas, o Pigafetta que nos surge nestes “nocturnos” é e não é o cronista da primeira circum-navegação. Na verdade, Pigafetta traz para o presente da narrativa um passado desconhecido, num jogo plural de temporalidades, num registo intimista de ligações familiares e num relato diferente daquele que se acha na crónica magalhânica. Este Pigafetta multifacetado, simultaneamente figura histórica de cronista célebre e personagem ficcional, que nos surge em discurso directo, ligado a uma família e até com uma nova versão da morte do capitão-general – desta feita, às mãos de cozinheiros revoltosos – descentra e relativiza os dados históricos que se conhecem sobre ele e mesmo sobre Magalhães. Além disso, a função de Pigafetta altera-se ao longo do romance, pois ele transforma-se de figura de contraste em *alter ego* da narradora. De tal sorte a relação é estreita, que as duas personagens acabam por convergir nas últimas noites, numa auto-representação em que usam a primeira pessoa do plural, caldeiam as experiências e o saber alcançado e caracterizam a tarefa de configuração literária como trabalho criativo que selecciona e associa pormenores do real com elementos da ficção. Um dos passos mais reveladores da auto-reflexividade pós-moderna do romance encontra-se na “Achte Nacht” [Oitava Noite]. Um “eu”, que começou por ser o de Pigafetta, e neste momento do texto se funde com a narradora, afirma o seguinte:

[...] ich höre auch von weitem jedes deiner Worte, ich zeichne alles auf, Silbe für Silbe, und setze sie wieder richtig zusammen, weil du vergessen hast, wie man denen den Mund stopft, die lügen auf offener See. Aber es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden, die Straße, den Globus, die

Zwerge, auch die Schönheit unserer Schwester, nur daß ich vergaß zu erwähnen, daß ihr ein Zahn im unteren Kiefer fehlt [...]. Aber ich habe das nicht wirklich vergessen, ich habe es nur nicht erzählt, weil es nicht schön aussieht und weil sie ansonsten ja völlig gesund ist. (P: 135).

[...] eu ouço também de longe cada uma das tuas palavras e registo tudo, sílaba a sílaba, e volto a compô-las correctamente, porque tu te esqueceste de como se tapa a boca àqueles que mentem em alto-mar. Mas nada é aldrabado, eu inventei tudo honestamente, a passagem, o globo, os anões, também a beleza da nossa irmã, só que me esqueci de referir que lhe falta um dente no maxilar inferior (...). Mas eu não me esqueci disso verdadeiramente, eu só não o contei porque o efeito não é bonito e porque, tirando isso, ela é muito saudável.]

Permito-me destacar a frase “Aber es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden” [Mas nada é aldrabado, eu inventei tudo honestamente], pois, mesmo tendo em conta o humor próprio de Felicitas Hoppe, tal formulação constitui, em meu entender, uma excelente súmula para o fenómeno da escrita ficcional. Esta, mesmo quando aborda a História, não pode ser avaliada em termos de verdade ou mentira, porque se concretiza sempre como selecção e metamorfose literária.

No processo de convergência entre presente e passado, obedecendo a uma lógica que nunca se resume apenas à da percepção racional do mundo, a figura feminina projecta-se, então, em *Pigafetta*, apesar de nunca se sentir verdadeiramente ao mesmo nível do cronista da primeira circum-navegação.¹³ A demanda de identidade associada ao *topos* da viagem desde Homero parece, assim, confirmar-se, embora, por outro lado, a possibilidade de amadurecimento dos protagonistas – que as convenções da literatura de viagens também prometem aos leitores – não chegue a realizar-se completamente. É certo que a narradora/*Pigafetta*, de regresso ao seu lugar de partida e ao seu tempo, se descobre outra, diferente daqueles que permaneceram em terra. Todavia, a figura dupla em que se converte não só regride para uma necessidade infantil de protecção materna, como se torna esquiva e receosa dos outros. Falar durante o sono permite-lhe narrar as verdades e as inverdades da viagem sob a capa da inimputabilidade; se despertada no meio do sonho, porém, a narradora/*Pigafetta* nega a narrativa, fugindo e escondendo-se num casulo próprio, tal como se escondiam nas próprias orelhas os panotos de que António *Pigafetta* ouvira falar.¹⁴

A construção da identidade esboça-se, pois, como algo de transitório e contingente, sem função teleológica e sempre em articulação com a diferença.¹⁵ A narradora foi à procura dessa diferença na distância, para contar à família histórias surpreendentes, mas acabou por descobrir que o estranho, como bem sublinhou Julia Kristeva (1988), se encontra dentro de nós próprios. A viagem não conduziu, por isso, ao estabelecimento de uma concepção tradicional de identidade por via da maturação, mas à transformação da narradora/Pigafetta de novo numa criança e numa entidade próxima das figuras dos *Märchen* (cf. Homscheid 2012: 76-77).

Pelo que atrás ficou dito, compreende-se que todo este jogo entre verdade e ficção, entre racional e maravilhoso, entre identidade e alteridade se aplique num plano de irónica auto-reflexão à própria escrita de Felicitas Hoppe. O romance baseia-se numa viagem que teve lugar, mas não pretende ser um relato convencional dessa viagem. Antes se assume como um texto que verbaliza a viagem marítima, de forma fractal, enquanto apreensão de realidades exteriores e interiores moventes e, sobretudo, a meu ver, enquanto metáfora da escrita.

A este propósito, julgo ser interessante evocar o caminho de criação que, nas palavras da própria Felicitas Hoppe, esteve na origem do romance *Pigafetta*. Nas conferências que foi convidada a pronunciar na Universidade de Augsburg e que deu à estampa em 2009, a autora explicou o romance como corolário de um processo de transposição sucessiva e circular. Diz ela:

Genau genommen spreche ich von drei Reisen, die niemals in eins fallen können, der Traum von der Reise erstens, die wirkliche Reise zweitens und ihre Erzählung drittens. Fazit: Einen Traum haben ist eins, die Imagination an der Wirklichkeit überprüfen ein zweites. Die größte Anstrengung kostet allerdings drittens, die Wirklichkeit, also eine Reise, die wirklich unternommen wurde, in den Traum von der Reise zurückzuverwandeln, in einen Text, der mit der Reise selbst fast nichts mehr zu tun hat, aber ohne sie niemals entstanden wäre. (Hoppe 2009: 81-82)

[Em rigor estou a falar de três viagens, que nunca podem ser iguais: o sonho da viagem, em primeiro lugar, a viagem real, em segundo lugar, e a sua narração, em terceiro lugar. *Fazit*: ter um sonho é uma coisa, testar a imaginação no confronto com a realidade é outra. O esforço maior custa, sem dúvida,

em terceiro lugar, transformar a realidade, ou seja, a viagem que foi verdadeiramente empreendida, de novo no sonho da viagem, num texto que quase já nada tem a ver com a viagem propriamente dita, mas que nunca teria surgido sem ela.]

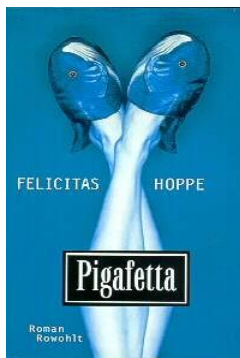
Esta reflexão de Felicitas Hoppe sobre o seu processo de escrita como jornada de ida e regresso em demanda de um certo imaginário de circum-navegação – infantil, aventureiro, fabuloso – leva-me a um último comentário, desta feita sobre um aspecto paratextual. O romance já conheceu duas capas diferentes, a primeira na edição original da editora Rowohlt (1999; fig. 1), a segunda na colecção de livros de bolso da casa editora Fischer (2012; fig. 2). A nau parcialmente reproduzida na capa da Fischer evoca a figura do cronista da circum-navegação e dirige-se ao público, constituindo um indicador importante para os leitores mais desprevenidos. Mas, se eu tivesse de escolher entre as duas, preferiria a da Rowohlt, porque ela remete para o processo que, em meu entender, define conceptual e estruturalmente o romance. Por outras palavras: a configuração *a posteriori*, pelo sonho e pela fantasia, no espaço do lar – ou, na tradição de Xavier de Maistre, no espaço do quarto –, parece-me óbvia na imagem doméstica transmitida pelo ângulo de visão de um “eu” feminino que observa as suas próprias pernas, confortavelmente cruzadas e de pés enfiados em chinelos com o desenho pueril de peixes.

O romance não concretiza, portanto, nem o périplo de António Pigafetta nem o de Felicitas Hoppe, mas a escrita radicalmente subjectiva do imaginário da viagem por mar, que é também a reconfiguração de um mito identitário. Essa viagem, fantasiada sobre o pano de fundo de ambas as circum-navegações e assumidamente desenhada numa dimensão flutuante de tempo e espaço, numa liquidez dinâmica de identidades e num discurso fluido de imaginação e virtuosismo literário, confere ao romance a perspectiva lúdica e desconcertante das metaficções pós-modernas. Mais do que isso, porém, a viagem da narradora/Pigafetta dá razão ao crítico Claude D. Conter no que ele entende ser a resposta característica de Felicitas Hoppe a um mundo desprovido de magia. A propósito do romance *Paradiese, Übersee*, Conter fala de uma concepção romântica de modernidade e define a produção de Hoppe como

(...) der erzählerische Versuch, den Idealismus mittels Remythologisierungen durch die Sinnwüste der Moderne und der Dekonstruktion zu retten und in der Gegenwart an dem weiterzuschreiben, was Walter Hinderer für die Romantik die “Depotenzierung der Vernunft” nannte. (Conter 2008: 99)

[(...) o esforço narrativo para, mediante remitologizações, salvar o idealismo no deserto de sentido da modernidade e da desconstrução e para continuar a escrever no presente naquilo que Walter Hinderer chamou, para o romantismo, a “depotenciação da razão”.]

É a “depotenciação da razão” que, a meu ver, confere ao romance *Pigafetta* aquela vertente de originalidade que lhe permite fugir ao cânone saturado da literatura de viagens.



(Fig. 1)



(Fig. 2)

Bibliografia

Barthes, Roland (1968), “L’effet de réel”, *Communications*, n.º 11: 84-89.

Conter, Claude D. (2008), “Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption – Zum Roman *Paradiese, Übersee*”, in Neuhaus / Hellström (ed.): 89-104.

Foucault, Michel (1984), “Des espaces autres”, in M.F., *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris: Gallimard: 1571-1581.

Gil, Maria de Fátima (2008), *Uma biografia “moderna” dos anos 30. Magellan. Der Mann und seine Tat de Stefan Zweig*, Coimbra, MinervaCoimbra e Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.

Grub, Frank Thomas (2008), “Suchbewegungen – Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik”, in Neuhaus / Hellström (ed.): 69-88.

Gutjahr, Ortrud (2009), “Der Entdeckungsbericht des Anderen. Erreichte Intertextualität in Felicitas Hoppe *Pigafetta*”, in Christoph Hamann (ed.), *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen*, Göttingen, Wallstein: 239-265.

Homscheid, Thomas (2012), “‘... wer überall ist, ist nirgends’ – Zum Motiv der Reise im Erzählwerk Felicitas Hoppes anhand des Romans *Pigafetta*”, in Homscheid / Nyström (ed.): 59-79.

Homscheid, Thomas / Esbjörn Nyström (ed.) (2012), *Geschichte des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe*, Uelvesbüll, Der Andere Verlag.

Hoppe, Felicitas (2009), *Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen*, Frankfurt/M., Fischer.

-- (2012), *Pigafetta. Roman*, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2. Aufl. [1999].

Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.

Kristeva, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard.

Neuhaus, Stefan (2008), “‘Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?’ Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten”, in Neuhaus / Hellström (ed.): 39-53.

-- (2012), “Felicitas Hoppe”, in Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*. Loseblatt-Ausgabe, 102 Nachlieferung, München, text+kritik: 2-19.

Neuhaus, Stefan / Martin Hellström (ed.) (2008), *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Innsbruck, Studienverlag.

Maria de Fátima Gil é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde lecciona disciplinas da área da Literatura e da Cultura Alemãs. Doutorou-se em 2005 com a dissertação “*Magellan. Der Mann und seine Tat*” de Stefan Zweig: um exemplo de biografia “moderna” dos anos 30 sobre uma figura histórica portuguesa (publicada em 2008) e deu à estampa mais recentemente um livro intitulado *Cartas de Inglaterra. Correspondência de Stefan Zweig para Armando Cortesão* (2012). Membro do Centro de Investigação em Estudos Germanísticos, a sua investigação tem incidido sobre o motivo da viagem, as relações entre História e Ficção e a recepção de temas e figuras portuguesas na literatura de expressão alemã.

NOTAS

* O presente trabalho insere-se no Projecto de Investigação “Estudos de Recepção e Hermenêutica Intercultural no Contexto Luso-Alemão e Europeu” do Centro de Investigação em Estudos Germanísticos (CIEG), Unidade de I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto Estratégico UI25 – 2011-2013 (PEst-OE/ELT/UI0025/2011).

¹ Frank Thomas Grub (2008: 71) faz um breve levantamento das recensões coetâneas que, a propósito de *Pigafetta*, relacionam Felicitas Hoppe com a literatura de viagens; ao longo do seu artigo, Grub expõe ainda várias posições da crítica sobre o romance.

² A fluidez das subdesignações genológicas aplicáveis na literatura de viagens permitiria também adoptar, para estes textos, a qualificação de “Reisefeuilleten” [folhetim de viagem], como sugere Esbjörn Nyström (2012: 28-31).

³ Uma detalhada comparação entre a série *Reise um die Welt* e o romance *Pigafetta* é levada a cabo por Esbjörn Nyström (2012).

⁴ Da obra de Pigafetta existem quatro manuscritos, todos da primeira metade do século XVI, mas todos eles são cópias de um original (ainda) não localizado (cf. Pigafetta 1990: 20-21).

⁵ Sublinhe-se, todavia, que a densa teia de relações intertextuais do romance não se esgota com a crónica de Pigafetta, pois o texto apresenta também citações, adaptações e ressonâncias de obras tão díspares como a Bíblia ou a ópera de Wagner *O Holandês Errante*.

⁶ Sobre a obra de Stefan Zweig *Magellan. Der Mann und seine Tat*, cf. Gil 2008.

⁷ Esbjörn Nyström (2012: 52) cita palavras de Paul Ingendaay, redactor de literatura da *Frankfurter Allgemeine Zeitung* aquando da publicação de *Reise um die Welt*, segundo as quais a figura de Pigafetta terá, na altura, confundido muitos leitores; para o crítico, a redacção do jornal deve ter dado conta dessas reacções a Felicitas Hoppe, uma vez que a autora se refere a tal problema no quinto artigo da série.

⁸ As citações do romance *Pigafetta* serão retiradas da segunda edição da obra e identificadas com a letra “P”, seguida da página em questão. As traduções apresentadas são da minha autoria.

⁹ Stefan Neuhaus (2012: 2) aponta este traço como sendo característico da autora já desde o seu primeiro livro de contos, *Unglückselige Begebenheiten* (1991) [Acontecimentos Funestos]; no entender de Neuhaus, a fusão que Hoppe concretiza entre o real e o fantástico promove um olhar diferente, que capta o mundo com espanto e pode ser comparado ao olhar do *Märchen*.

¹⁰ A escolha do cargueiro não pode deixar de nos lembrar as razões pelas quais Michel Foucault (1984) considerava o navio como a heterotopia por excelência. O barco de contentores em que a narradora viaja

corresponde aos pressupostos que o filósofo para tal definiu: não apenas concretiza a diferença de um contra-lugar – em relação à ordem que se deixa em terra, mas também em relação aos navios de cruzeiro da actualidade e mesmo aos antigos barcos das descobertas –, como constitui ainda um importante elemento da economia moderna – ao transportar bens de um lugar para outro, de um continente para o outro – e representa uma generosa reserva de imaginação – como o próprio romance comprova.

¹¹ A estudiosa Ortrud Gutjahr (2009: 259-262) vai a ponto de considerar que a forma como o moderno turismo de massas responde à curiosidade natural sobre o desconhecido põe em causa a própria razão de existir do relato de viagem enquanto género.

¹² Num romance em que a maioria das figuras é referida apenas pela profissão, o senhor e a senhora Happolati são sempre mencionados com o nome, contrabalançando a tendência para a anonimização e ocultação que caracteriza a narrativa (cf. Nyström 2012: 35-47).

¹³ Sobre esta última questão, também já evidente na série de artigos *Reise um die Welt*, cf. Nyström 2012: 32-33.

¹⁴ Panotos eram um dos tipos de monstros referidos desde a Antiguidade como habitando as zonas desconhecidas da Terra. Tinham alegadamente grandes orelhas, uma das quais lhes servia de cama e a outra de manta. Desenhados com outras criaturas disformes nas representações cosmológicas medievais, como exorcização do horror aos espaços vazios, os panotos faziam parte do imaginário ocidental, embora o ingénuo cronista da viagem de Magalhães os mencione como algo de novo e próprio das ilhas que ia avistando. Na narrativa de Felicitas Hoppe, a alusão final aos panotos retoma a menção que lhes é feita no início da viagem, na “Erste Nacht” [Primeira Noite] (P: 7), reforçando, assim, o carácter circular da estrutura do romance.

¹⁵ Sobre o processo complexo e polifónico de construção de identidade na obra narrativa de Felicitas Hoppe, cf. Neuhaus 2008.