

**Organizador**

Luis Alberto Brandão

## **Transepços**

V  
V V  
V V  
viva voz

Belo Horizonte

FALE/UFMG

2016

**Diretor da Faculdade de Letras**

Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretor**

Rui Rothe-Neves

**Comissão editorial**

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Reinildes Dias

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

**Preparação de originais**

Ágatha Carolline Galdino

**Diagramação**

Bárbara Turci

**Revisão de provas**

Fernanda Tavares

**ISBN**

978-85-7758-280-8 (impresso)

978-85-7758-281-5 (digital)

**Endereço para correspondência**

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

*e-mail*: [vivavozufmg@gmail.com.br](mailto:vivavozufmg@gmail.com.br)

*site*: [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)

# Sumário

## **5 Através e além [dos espaços literários]**

Luis Alberto Brandão

## **Espaço e representação**

### **13 Cidade e narrativa: passeios em Sydney**

Fernando Baião Viotti

### **29 Corpocartografias: a antropomorfização no regime de espacialidade (anti)colonial**

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

### **51 Crônica da casa assassinada: algumas reflexões acerca do espaço literário**

Bárbara Del Rio Araújo

## **Espaço em obra, espacialidades da arte**

### **67 Para além do espaço em obra**

Paula Bruzzi Berquó

### **83 O jogo das bordas em Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind**

João Gonçalves Ferreira Christóforo Silva

## **Ciências e ficções do espaço**

### **105 Breve discussão espacial sobre os fundamentos da historiografia do romance inglês**

Thiago Panini Primolan

### **131 Grafias espaciais do imaginário**

Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa

### **143 O lugar de exílio nos Tristia de Ovídio: heterotopia e isolamento**

Júlia Batista Castilho de Avellar

## Através e além [dos espaços literários]

O presente conjunto de textos busca explorar potencialidades – conceituais, imagéticas, metodológicas – vinculadas ao caráter transdisciplinar da categoria espaço. Tomaram-se como ponto de partida as linhas mestras estabelecidas em *Teorias do espaço literário*, livro no qual se propôs a sistematização dos principais modos de abordagem do espaço na literatura, tendo como escopo os estudos literários ocidentais do século XX e início do XXI. Esses modos são: representação do espaço, espaço como estruturação textual, espaço como focalização, espacialidade da linguagem. Cada um deles se expande em uma série de questões: representações heterotópicas, operações de espaçamento, distribuições espaciais, espaços de indeterminação.

A partir da diversidade de funções e significados atribuídos ao termo espaço na literatura, na crítica e na teoria literária, os movimentos seguintes do trabalho investigativo – dos quais a presente publicação é resultado – passaram a ocorrer em duas direções simultâneas: a avaliação da forma como a diversidade se manifesta em algumas outras áreas, com destaque para física, filosofia, geografia e teoria da arte; e a análise das consequências teóricas e críticas do corpo de questões elencadas como “expansões do espaço literário”.

Essa dupla matriz orientou o curso “Espaços literários e transdisciplinares”, por mim ministrado junto ao Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. O curso se desenvolveu por meio de quatro frentes de debate. Na primeira,

intitulada “Ciências e ficções do espaço”, foram abordados aspectos relativos à mobilidade transdisciplinar da categoria, em especial no que concerne às interfaces de arte e ciência, incluindo a variabilidade histórica desses dois campos e das noções que os fundamentam. Sublinharam-se duas grandes linhas de força atuantes na trajetória histórica da categoria espaço: a que vai da concretude à abstração, e a que vai da positividade à negatividade. Ambas as linhas de força vincularam-se à pergunta sobre a possibilidade de o conceito de ficção desempenhar papel articulador, função de denominador comum à diversidade de campos de conhecimento e de atuação humanos.

A segunda frente de debate, intitulada “Filosofias do espaço”, destacou a complexidade das formas de conceber a categoria espacial. Conformadoras dessa complexidade filosófica há duas amplas perspectivas – a absolutizante e a relativizadora –, as quais, manifestam de diferentes maneiras e em distintos contextos, norteiam as disputas sobre a natureza metafísica do espaço. Observou-se que, à medida que o entendimento do espaço como categoria apriorística passou a conviver com o tratamento do espaço como condição de possibilidade, entraram em jogo a historicidade radical do pensamento humano e os limiares que definem e desafiam a congruência e a discrepância dos modos de pensar.

Na frente intitulada “Espaço em obra, espacialidades da arte”, a reflexão se focou no campo artístico, mas destacou justamente os fatores de indecidibilidade que o compõem. O ponto de partida foi a noção de obra, noção incisivamente marcada pela índole espacial, observável quando se interpelam as relações entre obra e moldura, obra e local de exibição, obra e espaço perceptivo. Tratou-se de indagar o que caracteriza a unidade da obra; portanto, de perguntar a respeito dos limites tanto de sua percepção sensorial quanto de sua inteligibilidade. Tratou-se, também, de inquirir como a obra se configura entre o regime conceitual e o imagético.

Em “Espaço e representação”, a quarta frente de debate, a vasta problemática da mimese ocupou o primeiro plano, com ênfase nos desdobramentos teóricos – também de conotação nitidamente espacial – relativos a naturalismo, iconismo, convencionalismo e arbitrariedade, semelhança e diferença. Nesse plano, a perspectiva teórica que se alicerça

numa concepção mimética – seja ela estrita ou expandida – pôde ser desafiada por uma perspectiva que se pretende antimimética: aquela que se respalda na noção de jogo. Ambas as perspectivas, embora utilizem pressupostos bem distintos, puderam ser compreendidas como operações de espaçamento.

Os oito ensaios aqui reunidos se filiam, em larga medida, às frentes acima descritas. Em comum, todos possuem uma verve notavelmente indagativa, no que concerne tanto ao questionamento de premissas que, relativamente à categoria espaço, são bastante consolidadas, fazem parte de um léxico e de um método interpretativo amplamente difundidos; quanto ao desejo de abrir um novo horizonte de utilização da categoria, de tirar partido de seu potencial especulativo e propositivo. Além disso, o conjunto também revela uma diversificada gama de interesses, que abarca não apenas o campo literário – o qual, por sua vez, inclui obras de épocas e estilos muito diferentes –, mas também, consonantemente com a aspiração transdisciplinar da proposta, as interseções com outros campos, os acenos a aspectos que dilatam ou transpõem as fronteiras do campo.

As três seções do presente livro correspondem, aproximadamente, às frentes de debate do referido curso, apesar de ser possível, tendo em vista que as frentes se articulam entre si, detectar a presença de mais de uma delas em mais de um dos textos. Na primeira seção, “Espaço e representação”, os ensaios endereçam o problema da representação a objetos fortemente considerados espaciais: a cidade, a casa, o corpo, o país. Nos textos de Raimundo Expedito dos Santos Sousa – “Corpocartografias: a antropomorfização no regime de espacialidade (anti)colonial” –, Fernando Baião Viotti – “Cidade e narrativa: passeios em Sydney” – e Bárbara Del Rio Araújo – “*Crônica da casa assassinada*: algumas reflexões acerca do espaço literário” –, o exame da maneira como tais objetos espaciais costumam ser tratados revela que a ambivalência pode atuar como impulso para que se interrogue e se complexifique a ideia mesma de representação do espaço.

Na segunda seção, “Espaço em obra, espacialidades da arte”, os limites que definem a noção de obra – tocantes, em princípio, ao que se acredita constituir sua materialidade – são discutidos em dois níveis:

em uma seara específica, a das artes plásticas – no texto “Para além do espaço em obra”, de Paula Bruzzi Berquó –; e em um âmbito que acaba por se revelar inespecífico, mas não menos estimulante para a questão em pauta: o da obra literária – no texto de João Gonçalves Ferreira Christóforo Silva, intitulado “O jogo das bordas em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind”.

Em “Ciências e ficções do espaço”, a última seção, o dilema da inespecificidade espacial também se manifesta de forma produtiva, por meio da interpelação a domínios de saber contíguos ao literário, já que tributários das negociações entre as convenções de cientificidade e as de ficcionalidade – caso da geografia, em “Grafias espaciais do imaginário”, de Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa; e da história – mais especificamente, da história dos gêneros literários – no artigo de Thiago Panini Primolan, “Breve discussão espacial sobre os fundamentos da historiografia do romance inglês”. Há, também, a pergunta sobre o alcance conceitual das próprias categorias de feição espacial, como é o caso da categoria do exílio, avaliada em paralelo com as noções de heterotopia e de ilha, no estudo de Júlia Batista Castilho de Avellar, intitulado “O lugar de exílio nos *Tristia* de Ovídio: heterotopia e isolamento”.

A estrutura tripartite deste livro enfatiza que o espaço pode exercer, em linhas gerais, pelo menos três grandes funções: objeto representado, material constitutivo e forma de conhecimento. Apesar de serem funções intimamente articuladas, verifica-se a dominância de uma delas em cada grupo de ensaios. Assim, a primazia de se tratar o espaço como objeto – objeto da percepção humana, individual ou coletiva; objeto de obras, artísticas ou não, geradas por diferentes sistemas de linguagem; objeto de áreas de atuação – define a primeira parte, já que a própria noção de objeto não se dissocia do problema da representação. Colocado na linha de frente, o tratamento do espaço como material – fundamento concreto, delimitação física, determinação da substância, estabelecimento da unidade identificadora – caracteriza a segunda parte. A última parte é protagonizada pelo espaço como forma de conhecimento – parâmetro organizativo, modelo de apreensão de informações, sistema de saber.

A essas três funções dominantes correspondem três valores – marcadamente espaciais – que podem ser designados, a título especulativo e

de maneira bastante ampla, como: valor de representação (ou representacionalidade), valor matérico (ou materialidade), valor de conhecimento (ou epistemicidade). O que os artigos deste livro deixam sugerido como abertura investigativa abrangente é que tais valores espaciais podem ser submetidos a reelaborações e expansões, a um crivo intensamente problematizador. Segundo esse crivo, o caráter representacional se confronta com a ambivalência e a indeterminação; a natureza matérica, com as relações circunscritivas, com os modelos de definição de unidades e localidades; o dado epistêmico, com as convenções que definem o que se entende por saber.

Jogo, limite, indeterminação são palavras-chave que atravessam, de forma mais ou menos explícita, estes ensaios. E estão na base de questões superlativamente vastas, fundamentais para o debate da categoria espaço em sua propensão multifária, irrecusavelmente transdisciplinar. Seguindo-se tal propensão, deixa de haver qualquer impedimento à iniciativa de, atravessando-se campos de conhecimento e de atuação, indagar os mecanismos segundo os quais eles são delineados – o modo espacial, pois, como sua identidade se estabelece, seu domínio perdura. Além disso, também deixa de haver qualquer obstáculo ao gesto de inquirir as possibilidades de redimensionar e reconfigurar esses campos.

Utilizando-se como veículo o *através*, vislumbra-se um *além*, busca-se compreender, propor e exercitar maneiras de atravessar territórios, remodelar fronteiras. Através da literatura – em si mesma considerada, aqui, uma espécie de atravessamento –, viabiliza-se um além literário. Através da literatura, vislumbra-se um além de si, um além do literário: em sentido lato, reconhece-se o além do reconhecível – ou um jeito outro de conhecer. Atravessando-se o próprio através, pode-se abrir – ou seja, imaginar, conceber, propor, realizar, vivenciar – o além da própria noção de além.

*Luis Alberto Brandão*

## **Espaço e representação**

## Cidade e narrativa: passeios em Sydney

Fernando Baião Viotti  
para Shayna

*Toda ficção se inscreve pois em nosso espaço como viagem, e pode-se dizer a esse respeito que este é o tema fundamental de toda literatura romanesca. (Michel Butor, Repertório)*



Figura 1 – Waverley Cemetery.  
Foto: Fernando Baião Viotti, jan. 2014.

### I

Entre Coogee e Bronte, duas das praias mais badaladas de Sydney, vê-se, debruçado em um penhasco de muitos metros de altura sob o qual o mar azul turquesa se esbate nas pedras com invariável violência, o Waverley Cemetery. Ele foi fundado em 1887 e de suas sepulturas é possível vislumbrar, além do mar límpido lá embaixo, casas vitorianas se estendendo ao longo da orla até a ponta do farol além de Bondi Beach, a praia mais famosa da cidade. A vista deslumbrante de que os mortos desfrutam se completa com a passarela de madeira e ferro que percorre harmoniosamente aquele trecho da *coastal walk*, o caminho para pedestres que liga todas as praias da região leste, e que dá acesso ao cemitério.

Dar acesso não é bem a expressão, sobretudo quando não se sabe que ele existe. O turista desavisado que vier andando de uma praia a outra, desfrutando gostosamente um dia claro de verão com céu azul e temperatura em torno dos 28 graus, sentindo o frescor de um vento que ali sopra usualmente apenas de leve, sutilmente embriagado de bem estar pela própria endorfina despejada com parcimônia após cinquenta minutos ou hora e meia de caminhada moderada, eventualmente sentirá uma espécie de despersonalização ao se deparar com lápides seculares brotando do gramado ralo que luta para sobreviver no alto do penhasco. *Memento Mori*. Cemitérios, em geral, são uma espécie de correlato óbvio da célebre fórmula latina. E parecem ter efeito potencializado e diretamente proporcional à sensação de vigor físico quase hedonista que se experimenta numa manhã típica de janeiro. O caminho, portanto, não dá acesso ao cemitério; seria mais exato dizer que o cemitério atropela o caminho e o passageiro ao mesmo tempo. A sensação parece, entretanto, durar pouco, quando dela advém subitamente a compreensão do deleite visual que o cenário proporciona, de mistura com a surpresa basbaque de andarilho desinformado, e exatamente por isso mais ainda deleitado. Uma semana após experimentar a surpresa do Waverley Cemetery, falei sobre o assunto em uma conversa com um casal de conhecidos, uma brasileira e um neozelandês radicado em Sydney há cerca de duas décadas, investidor do banco JPMorgan, que ouviu a história com cara de enfado e decretou: “se fosse no Brasil já teriam derrubado e construído ali um resort.”

Quem decidiu colocar aquele cemitério ali terá pensado nos efeitos que ele pudesse causar cento e trinta anos mais tarde?

## II

Em *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão aborda a analogia fecunda entre cidades e livros a partir do potencial comum a ambos de funcionar como matrizes de geração de sentidos; “cidades e livros podem ser tomados como complexos modelos estruturadores da narrativa da modernidade, englobando os desdobramentos empíricos e imaginários dessa narrativa”.<sup>1</sup> Pensar, de um lado, a cidade e o livro como “modelos

<sup>1</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 38.

estruturadores” e de outro o viajante e o leitor como agentes dos “desdobramentos empíricos e imaginários” dessa narrativa, permite avançar um passo – com todo o perigo que a localização à beira do abismo oferece – na narrativa desse encontro entre um viajante e um cemitério, ou, para usar uma imagem melhor, esticar o olho, afastá-lo, para que o olhar se volte sobre si mesmo, surpreendendo, naquele que olha, os mecanismos constitutivos de sua visão; algo de mais preciso a respeito do objeto observado; e sobretudo, a experiência cognitiva que está em jogo no momento desse encontro.

O cemitério é efeito, e esse só se configura em relação com o receptor em que atua. Nesse caso, um viajante vindo do Brasil, país distante sob vários critérios, origem que fatalmente condiciona seu olhar, determinando as coisas a que vai dar atenção e a maneira como as percebe, estimulando inclusive um olhar comparativo que toma esse espaço de origem como baliza. Ainda que esse condicionamento não resulte apenas da origem, mas também da formação cultural, ou do objetivo da viagem (algo por si muito intangível e com frequência bastante movente à medida que a viagem se desenrola), e do estado de espírito no dia daquele encontro que se quer fatídico, para o qual o fator surpresa contribui de modo decisivo. Em resumo, esse leitor-viajante deve pertencer a um grupo restrito. Tirando então: os que nasceram na cidade; os que, não tendo nascido lá a conhecem desde pequenos; os que não a conhecem mas já viram imagens do cemitério e sabem de sua existência; os que mesmo o desconhecendo não são cristãos e, portanto, menos sujeitos ao impacto provocado por um cemitério cristão; e finalmente os que o desconhecem, são cristãos, mas de outra parte do mundo que não o Brasil, haveria então um grupo hipotético de viajantes-brasileiros-cristãos-pela-primeira-vez-em-Sydney cuja existência do cemitério lhes é desconhecida, nos quais o efeito, paradoxal e heterogêneo de um estranhamento dúplice causado pelo encontro entre morte e vida, sob uma opulência estética bizarra construída no átimo do imprevisível, poderia, finalmente, fazer algum sentido. Nem isso está garantido, no entanto: vale lembrar que há tantas recepções possíveis quanto leitores, noção a ser retomada adiante.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A afirmação deriva da teoria de Wolfgang Iser acerca da interação sempre dinâmica entre texto e leitor, tratada em diversos momentos da sua obra. Ver a propósito: “A interação entre texto e leitor” e “O jogo do texto”. Ainda que para Iser o foco seja a interação específica entre leitor e texto, ela se desdobra a partir da interação perceptiva mais genérica entre o “eu” e o “outro”. A reflexão aqui gira

O viajante assim corporificado nessa observação, como um sujeito-em-situação, e essa maneira de ver o cemitério e vivenciar o efeito de sua imagem não estão necessariamente presos àquilo que este é em sua imanência. Deslocando o foco do sujeito para o objeto, veremos que a narrativa que esse espaço produz, a exemplo da narrativa ficcional, também “contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário”.<sup>3</sup> Invocar aqui a tríade real-fictício-imaginário proposta por Wolfgang Iser e fulcro de seu esforço teórico de compreensão do texto ficcional, é tentar avançar um passo mais na analogia espaço-narrativa, já que na apreensão de ambos se verifica a articulação entre esses três elementos. É um fato que estamos falando do Waverley Cemetery, fundado em 1877, que guarda dentre outros os túmulos do escritor Henry Lawson, um dos maiores contistas do período colonial, e de duas centenas de australianos que perderam a vida em uma das grandes guerras em que o país tomou parte. Mas nada desse “real” tem muita importância para o efeito em causa; o cemitério em sua gênese e finalidade, o efeito que provoca e aquilo em que eventualmente se torna no texto engendrado a partir desse efeito são um entrelace de formas e limites a princípio indeterminados, mas que parece, na medida em que se desenvolve a indagação a seu respeito, ganhar algum contorno mais ou menos nítido a partir do olhar do sujeito que o observa.

Assim, se a cidade está para o texto como o viajante para o leitor, o encontro entre sujeito e mundo empírico seria análogo ao jogo encenado entre sujeito e mundo textual; o jogo do texto descrito por Iser em “A literatura e o leitor”, onde ele identifica o produto daí derivado como um “suplemento”:

1. O “suplemento”, como o significado do texto, é engendrado através do jogo e, portanto, não há um significado prévio ao jogo.
2. A geração do “suplemento” através do jogo admite diferentes desempenhos por diferentes leitores no ato de recepção.<sup>4</sup>

em torno de uma terceira relação, entre o sujeito e o mundo, análoga às outras duas, desenvolvida sob o mesmo pressuposto da interação dinâmica e também presente na teoria de Iser.

<sup>3</sup> ISER *apud* BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 33.

<sup>4</sup> ISER. O jogo do texto, p. 109.

O cemitério “suplementar” aqui percebido, portanto, é resultado do efeito de leitura de um observador em particular, que prescinde daquilo que o cemitério “é”. Esse efeito – cuja natureza propositalmente não está definida com exatidão – é um dos “desdobramentos empíricos e imaginários”, provocados no receptor, na medida em que a princípio, quando de sua construção (outra noção aqui problemática, pois um cemitério não se “constrói” em um momento dado; sua construção é quase sempre um *work in progress*; ele ganha concretude, ou ironicamente “ganha vida” à medida que ganha mortos), esse espaço não dispunha da força simbólica que passa a ter contemporaneamente, quando posto em contraste tão escandaloso com o mundo dos vivos, que na sua origem era mantido cuidadosamente à distância. A vista deslumbrante da cidade, as casas de veraneio dispostas ao redor, o caminho cuidadosamente camuflado nas reentrâncias do penhasco e, sobretudo, o fluxo constante de pessoas – caminhando, passeando, se exercitando, namorando – torna-o um espaço bizarro, como se não fosse a cidade que, crescendo e se transformando em seu entorno houvesse invadido as fronteiras que lhe pertenciam, mas ao contrário, como se ele tivesse sido plantado ali feito um enclave, apenas para causar um paradoxal encantamento incômodo. Indeciso entre o hedonismo vigoroso da endorfina e do sol manhã, de um lado, e o convite a pensar na hora fatal, de outro, o viajante experimenta uma desconfortável instabilidade – agravada pela altura do penhasco – de repente confrontado com um espaço heterogêneo instaurador de desordem.

A linha delimitando o mundo dos mortos força a entrada no mundo não reflexivo dos vivos, dominado pelo gozo físico e a disposição atlética ou apenas contemplativa e até então se expandindo em volumes muito coesos definidos pela lógica fácil do entretenimento. Este dá lugar a uma perturbação, transformando a fruição visual, que não cessa, mas se transforma em outra coisa, pois adquire um fulcro de profundidade reflexiva decerto mais duradouro que o mero deleite com prazo de vencimento curto a que se prendia; a ele vem se juntar a repentina consciência acachapante da mortalidade, temporariamente esquecida, numa espécie de *anti-hybris* operada a partir da surpresa do espectador que acaba de viver um encontro inesperado.

O que o cemitério era em sua origem se transformou, sobretudo a partir desse mundo então ausente que hoje se levanta à sua volta, e a partir do olhar dos vivos que ali vêm dar a contribuição decisiva capaz de construir a narrativa que ele carrega apenas em potencial. Como certos textos de natureza primária utilitária – a carta, por exemplo – cuja forma como se compõe acaba por lhe dar um poder estético que suplanta sua finalidade primordial, o cemitério deixa por um momento de ser o solo sagrado – devidamente aparelhado, do ponto de vista sanitário e ritualístico, para receber os mortos – para se tornar um monumento deslocado – e que desloca – erigido em meio a celebração da vida.

O elemento surpresa é um fator decisivo para a construção deste “suplemento”. Decerto que se deparar com o cemitério sabendo de sua existência não anula completamente o impacto que o encontro proporciona, mas, da mesma forma como ocorrem em determinadas narrativas ficcionais, a ausência do elemento surpresa altera o efeito geral da obra. Ler o *Grande sertão: veredas* desconhecendo a verdade sobre o sexo de Diadorim não diminui a força do livro. É impossível, entretanto, nos encontros subsequentes com esse lugar e nas leituras posteriores da obra, recobrar a inocência fundamental que possibilitou o choque da experiência ainda inédita. Como lembra Benjamin em “Infância em Berlim por volta de 1900”: “posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo”.<sup>5</sup>

Voltando à conclusão fácil do investidor neozelandês, é de fato incrível, pelo menos para nós brasileiros, ou para quem conhece um pouco como as coisas funcionam no Brasil, que ainda não tenham construído ali um *resort*. Seria talvez difícil por aqui conter o ímpeto esganado dos donos do capital diante de uma oportunidade de tal envergadura. Ironias à parte, sua existência ali ainda hoje, como espaço não utilitário e ao mesmo tempo problemático dado a sombra que projeta e a despeito dos apetites que desperta, é uma espécie de declaração de princípios. O cemitério *permanece*, com suas lápides um tanto cafonas e descascadas, como que para negar, no coração de um subúrbio turístico e cosmopolita, a visão do espaço como meio produtivo, na qual o dinheiro é o deus maior ao

<sup>5</sup> BENJAMIN. Infância em Berlim por volta de 1900, p. 105.

qual se deve o tributo. Talvez nessa noção de permanência, que, aliás, permeia a cidade como um todo, resida sua grande força imagética. O espaço permanece configurado como era; ou, pelo menos, o avanço menos célere do capital especulativo permite que as coisas possam emergir do passado mais ou menos incólumes, vindo ao encontro de receptores que são outros e construindo narrativas diretamente derivadas do efeito dessa permanência. Uma permanência de coisas que continuam as mesmas para significar outras, diferentes daquelas em que tudo muda para que signifique sempre o mesmo.

### III

Cidade mais conhecida da distante Austrália, Sydney é uma metrópole praiana, fundada quando da descoberta do continente pelos britânicos em 1788. Inicialmente pobre, a cidade – e o país – se transformou a partir da corrida do ouro nos anos 1920 e hoje é um dos lugares mais cosmopolitas do planeta, exibindo uma certa opulência discreta mais ou menos restrita à região central, em torno da qual se esgueira a Sydney Harbour, chamada por Joseph Conrad de “one of the finest, most beautiful, vast, and safe bays the sun had ever shone upon”.<sup>6</sup> Às margens da baía, e ao norte e a leste, subúrbios e mais subúrbios de casas charmosas e pequenos prédios se revezam com parques intermináveis onde atualmente uma plêiade também interminável de jovens mães, estimuladas a procriar pelos recentes planos de governo contra o decréscimo populacional, desfruta uma qualidade de vida urbana cuja excelência parece não encontrar paralelos em qualquer outra metrópole. A fauna local é variadíssima; além do rol indistinguível de orientais das origens mais diversas, ouvem-se pela rua o inglês dos americanos – de sotaque absolutamente distinto do impossível sotaque local –, muito alemão, o italiano, o francês, e cada vez mais o português dos jovens brasileiros. Nos cafés, estações de metrô e nas centenas, milhares de *pubs* espalhados por toda a cidade, o estereótipo frequente que se vê é do australiano sorridente, relaxado, cuja maior pre-ocupação é se vai dar praia no fim de semana.<sup>7</sup> A semelhança com um

<sup>6</sup> A referência é de *Mirror of the sea*, e está numa placa da “Calçada dos escritores” em homenagem a Conrad nos arredores da Sydney Opera House. O escritor fez viagens breves à cidade entre 1879 e 1892.

<sup>7</sup> “An air of cheerful industriousness suffuses the scene. These are people who get to live in a safe and fair-minded society, in a climate that makes you strong and handsome, in one of the world’s great cities – and the get to come to work on a boat from a children’s storybook, across a sublime plane

outro estereótipo, o do carioca, não é fortuita; a despeito do quadro edulcorado traçado acima, que a distanciaria de qualquer uma das nossas metrópoles, Sydney, e mesmo a Austrália em sentido lato, não é um lugar exatamente exótico para o olhar brasileiro, chegando de fato a lembrar bastante o Rio de Janeiro. Ainda que muitas vezes a contrapelo e em negativo, a aproximação é plausível.

Quando estive em Sydney pela primeira vez, no verão de 2012, sonhei certa noite que recebia um telefonema de um amigo muito querido e morto alguns meses antes, no qual ele me perguntava o que eu estava achando da cidade. No sonho, fiquei primeiro muito feliz e ao mesmo tempo aflito; ao abrir a boca para lhe responder, notei que dela não saía som algum. Após acordar desse sonho de angústia dos mais óbvios, escrevi de brincadeira o *e-mail* que lhe mandaria se ele estivesse vivo:

Você me pergunta o que eu estou achando de Sydney. Sabendo que você, como eu, adora o Rio de Janeiro, vou recorrer a uma comparação para lhe explicar. Vá à orla do Rio de Janeiro, traceje uma linha na coluna de prédios que se estende do Leme a São Conrado, mais ou menos à altura do terceiro andar, e derrube tudo o que estiver da linha pra cima. Coloque os motoristas de ônibus e táxi num curso de direção defensiva e boas maneiras, multiplique as atrações culturais por quatro e divida as ocorrências criminais por dez. Recolha a podridão da Baía de Guanabara até o último dejetivo e destrua tudo em seu entorno, construindo no lugar parques, praças, moradias para todas as classes sociais, restaurantes com *decks* panorâmicos e uma casa de ópera monumental. Por último, que também nada é perfeito, convoque as cariocas para plásticas redutoras, ou melhor dizendo, eliminadoras do traseiro, e aí você terá, aproximadamente, Sydney.

Um abraço e até a volta.

Em que pese a blague, o texto busca uma comparação cujo efeito seja ao mesmo tempo de aproximação e afastamento, na medida em que procura, nas semelhanças de fato plausíveis, os elementos negativos

of water, and each morning glance up from their HERALDS and TELEGRAPHS to see that famous Opera House and inspiring Bridge and the laughing face of Luna Par. No wonder they look so damned happy.” BRYSON. *In a Sunburned Country*, p. 54. A formulação de Bill Bryson atenta para a relação entre o clima e o estado de espírito, superficialismo que de fato faz sentido, mas pode não resistir quando se tem um cemitério pela frente.

que as diferem, e levanta um aspecto – não mencionado diretamente – importante para entender uma diferença fundamental entre essas duas cidades de geografia tão parecida. Obviamente que esse não-lugar criado, sobretudo, por meio da exclusão (a ideia central é retirar o que está em excesso) seria uma cidade utópica muito diferente de Sydney; no máximo um Rio de Janeiro “piorado” ao invés de melhor, como geralmente resultam as assepsias radicais um tanto fascistas que não respeitam as peculiaridades da realidade que pretendem modificar. Apesar de, num primeiro momento, a comparação derrisória colocar o Rio de Janeiro em franca desvantagem, é preciso considerar que ela só pôde ser proposta a partir dos predicados comuns às duas cidades – beleza à frente –, condição *sine qua non* para que se comece qualquer comparação; obviamente só se compara aquilo que se assemelha.

Voltando, entretanto, para a tal diferença fundamental, não é difícil ver como a forma de ocupação do espaço em Sydney e no Rio obedeceram a duas diretrizes opostas; lá a lógica de se privilegiar o espaço público; aqui, a do espaço privado.<sup>8</sup> No que toca à Baía da Guanabara, o crescimento desordenado da cidade sem o mínimo planejamento e desconsiderando os impactos ambientais, visuais e, ousaria dizer, estéticos, obedeceu à lógica mercantil; o crescimento econômico precisa do crescimento populacional para se sustentar (mão-de-obra barata e consumidores ávidos), logo não pode se dar ao luxo de refrear o inchaço das cidades a qualquer custo. Com isso, totalmente inviabilizada como espaço de lazer, prática esportiva ou atração turística, a Baía se tornou apenas uma fotografia na parede (mas como dói!).<sup>9</sup> Sua degradação parece ter atingido um ponto de não-retorno, e é inevitável pensar nela com vontade de chorar, após um mergulho nas águas límpidas da Baía de Sydney, descansando sob a sombra no Watson’s Bay Park em sua margem, e vendo

<sup>8</sup> A lógica mercantil de ocupação do espaço na cidade do Rio de Janeiro, levada ao paroxismo nas décadas de 1950 e 1960 motivou a engraçada auto-paródia de Tom Jobim em “Carta do Tom”; “A gente só vê Sérgio Dourado / onde antes se via o Redentor”. A alusão é ao maior empresário do setor imobiliário de então, que respondia por nove entre dez dos lançamentos do setor na zona sul da cidade.

<sup>9</sup> A referência aos arqui-famosos versos de Drummond em “Confidência do Itabirano” talvez devesse se estender a outro poema, no qual o autor lamenta a destruição das montanhas de Itabira pela atividade mineradora. Em “A montanha pulverizada”, o poeta vê o Pico de Cauê transformado em “bilhões de lascas, / deslizando em correia transportadora / entupindo 150 vagões”. ANDRADE. *Poesia completa*, p. 68 e p. 1053.

a linha de arranha-céus no lado oposto, cuja construção não custou a derrocada do espaço que hoje se descortina das suas janelas. Passando à orla, a maneira como o espaço das praias de Sydney foi idealizado – e como permanece definido até hoje graças a uma legislação absurdamente rígida – escancara o abismo para um conhecedor das praias brasileiras. Tanto lá quanto cá, há o mar e a areia. E acabaram-se os elementos comuns. Qualquer praia de Sydney tem, após a faixa de areia, uma pista para caminhantes, bicicletas, etc. Depois dela, um gramado bastante largo, onde se dispõem equipamentos, públicos e gratuitos, para os australianos praticarem um de seus esportes favoritos, o churrasco. Há ainda banheiros, chuveiros, vestiários, geralmente em quantidade suficiente mesmo nos picos de verão, e em seguida calçadas, para só então se chegar à pista de carros, geralmente de via única, após a qual estão as construções comerciais e residenciais, de no máximo quatro andares, nas quais o proprietário poderá ver sua vida transformada em um inferno caso tente construir uma pequena sacada que fuja às restrições draconianas estabelecidas pelo conselho local. Resistem, em número significativo e contra qualquer lógica especulativa, casarões da década de 1920, deliciosamente anacrônicos e ineficazes no aproveitamento dos terrenos, com garagens que inexistem e amplos espaços vazios entre as paredes e a cerca do vizinho.<sup>10</sup>

Essa forma de ocupação do espaço, que privilegia não apenas o público, mas, talvez o mais importante, o coletivo, em detrimento do privado e do particular, tem por tabela um outro aspecto também muito relevante, decisivo na *weltanschauung* do *sydneysider*<sup>11</sup> (se é que a praia, os esportes e os *pubs* permitem que ele tenha uma). O potencial

<sup>10</sup> Se por um lado o quadro um tanto edulcorado construído aqui sugere o *welfare state* tão caro às sociedades ocidentais economicamente mais avançadas, por outro, não passam despercebidos os aspectos negativos de uma “sociedade altamente regulada”, como apontou Luis Alberto Brandão, e quanto a isso há sempre um preço a pagar. Em um romance australiano de grande sucesso publicado em 2008, *The Slap* de Christos Tsiolkas, a questão aparece com recorrência. Veja-se, por exemplo, a reação da personagem Anouk ao ser impedida de acender um cigarro dentro de um táxi: “She did want a smoke. Fucking stupid regulations, fucking nanny-state ideology, fucking puritanical death-fearing Protestantism. Fuck! Why was this country so over-regulated? At times like these she desperately missed the anarchy and disorganization of the Balkans.” TSIOLKAS. *The Slap*, p. 73. A expressão *nanny-state* é muito usada nas críticas ao sistema sócio-político australiano. Basicamente o que ela ironiza e ataca é o pressuposto de que o estado sabe determinar aquilo que é melhor para o indivíduo, mais do que ele próprio.

<sup>11</sup> O gentílico para os naturais de Sydney.

“produtivo” não tem o peso que em outros lugares funciona como critério decisório maior para a forma como o espaço será utilizado. Mesmo nos endereços mais cobiçados da cidade não é difícil se deparar com grandes espaços onde simplesmente se cultiva a grama e se preservam bancos e quiosques – o que talvez explique em parte o fato de serem tão cobiçados. Em subúrbios ao redor da Baía, como Woolwich, onde raramente mesmo o mais bem informado dos turistas costuma chegar, casas de centenas de milhares de dólares dividem espaços com parques singelos, invariavelmente localizados na melhor área do bairro, quase à margem da água e com panoramas privilegiados da Baía com a Harbour Bridge e a Opera House ao fundo. Não se trata apenas de assinalar que esses parques existem, mas que são o *crème-de-la-crème* de uma região onde o metro quadrado atinge preços altíssimos. Sua existência permite que um enorme número de pessoas, a princípio a totalidade dos moradores e visitantes da cidade, desfrute de algo que, do contrário, estaria restrito ao grupo pequeno dos capazes de pagar.

É evidente que o estágio de progresso que a Austrália alcançou é um dos grandes responsáveis por essa atitude, digamos, relaxada em relação à eventual “produtividade” do espaço. Nos lugares onde a riqueza está por se construir, e a enorme parcela da população ainda carece das condições mais básicas, como ocorre no Brasil, seria um luxo obscuro dispor dos espaços urbanos sem pensar para que “servem”, ou como se o espaço pudesse ser apenas um lugar que no sentido estrito não “serve” para nada, apenas para a contemplação, ou o *dolce far niente*. De qualquer forma, apenas a opulência não explica tudo. O estilo de vida um tanto hedonista, despreocupado e voltado para a diversão (sempre de preferência em espaços abertos) do australiano é um fator palpável na equação. Sydney é uma cidade na qual se divertir definitivamente importa. São comuns os empregos de meio horário em todos os níveis de especialização, e em várias áreas há empresas que oferecem vagas aos interessados em trabalhar apenas às terças e quintas. Em qualquer hora do dia os bares e parques estão lotados e não falta nem mesmo o espaço para os que querem se perder – no caso um bairro inteiro, Kings Cross, onde uma profusão de *drug dealers*, prostitutas e *rock 'n rollers* garante diversão a preços módicos 24 horas por dia.

Não foi à toa que, em 1956, quando tentavam decidir o que fazer com o estacionamento de trens abandonado às margens da Baía, bem ao lado do *circular quay*, uma das áreas mais nobres daquela importante região central onde estão concentrados os escritórios dos grandes bancos e demais responsáveis pelo elevado PIB per capita australiano, o prefeito decidiu abrir um concurso para construir ali, junto a um complexo de bares, restaurantes e jardins, uma casa de ópera.

#### **IV**

Vista do alto da Harbour Bridge, a única construção com a qual rivaliza em termos plásticos e simbólicos, a Sydney Opera House se assemelha a um navio. Ela invade o traçado sinuoso da Baía, projetando no azul escuro do espelho d'água sua brancura quase alienígena, capaz de cegar nos dias de céu claro. Projetada para simular as conchas típicas do mar do pacífico que banha a costa australiana, ela parece estar em movimento quando o olhar se fixa no seu contraste com o mar calmo da Baía, onde os *ferry boats* singram frenéticos de dia e à noite. Mas é quando vista de perto que a construção revela seu feitio monumental e sua plasticidade multifacetada. A forma como se estrutura, obedecendo a lógica de uma boneca russa, faz com que ela se modifique à medida que o observador se movimenta, confuso às vezes por não saber onde uma de suas reentrâncias começa ou termina. É preciso então se afastar um pouco, para desse novo ponto de vista perceber como, da Ópera maior, parecem brotar várias pequenas "Óperas" encaixadas uma à outra, numa aerodinâmica de motor aspirado, que precisasse se abrir como uma grande boca para recolher parte do ar que a colocará, enfim, em movimento. Mas ao cabo de alguns minutos se constata com surpresa que ela está de fato bem plantada no solo, sabe-se lá como. Visitar o seu interior complica a questão, abrindo uma porta sem saída para o indecível. Torna-se completamente impossível dizer qual o panorama, o de fora ou o de dentro, é o mais impressionante. Das enormes janelas do fundo do prédio viradas para a Baía se vê uma espécie de versão ampliada e com enquadramento perfeito da Harbour Bridge, ilusão de ótica criada pela distância, menor em relação aos pontos de observação costumeiros nos *decks* da margem. Terminada apenas em 1973, após quase 15 anos do

início de sua construção, a Sydney Opera House se tornou uma espécie de gatilho imediato, indissociável não apenas da cidade de Sydney, mas da Austrália. Ela “é tão imediatamente familiar, tão eu-estou-em-Sydney, que você não consegue parar de olhar pra ela”.<sup>12</sup> Alguma dúvida de que no imaginário estrangeiro ela está para Sydney e a Austrália como o Cristo Redentor para o Rio e o Brasil? Irmãs gêmeas quanto à imagética simbólica, sob outras perspectivas as duas construções diferem muito. O Cristo tem concepção francamente positivista, marcante no contexto do qual nasce; a Opera é um monumento ao desafio, um sonho psicodélico de realização quase impossível, tendo demandado por isso 14 vezes o custo estimado no projeto; o Cristo está no topo da montanha, a Opera às margens – diríamos melhor: dentro – da água; o Cristo é uma escultura, uma obra estética sem finalidade prática; a Opera é um equipamento cultural, utilitário; ambos recebem milhões de visitantes todos os anos, estão entre os objetos mais fotografados do planeta e geram receita; Ele é um ícone religioso; ela um espaço para a manifestação artística. O Cristo, como a Torre Eiffel, é um monumento “para ser visto e para ver”, na medida em que ambos são um ponto de observação vantajoso que descortina quase toda a cidade.<sup>13</sup> A Opera, ainda que disponha de janelas que são uma espécie de moldura para o seu belo entorno e tenha a finalidade primária de ser um local onde se “veem” e “ouvem” manifestações artísticas diversas, não permite esse olhar amplo que a colocasse em relação ubíqua com a cidade. Ela não tem a onipresença da Torre e do Cristo, que além de permitirem ver, podem ser vistos praticamente de qualquer lugar das cidades que simbolizam, ainda que, no caso do Rio, a posição para a qual se dirige o olhar do Senhor acentue a característica de cidade partida. Na periferia, “tem Jesus, mas está de costas”, como diz Chico Buarque em “Subúrbio”. A constatação, mais do que cruel, é engenhosa, porque derivada de conjunturas – não é que o Cristo tenha sido idealizado com os olhos voltados para a zona sul, a cidade é que

<sup>12</sup> BRYSON. *In a Sunburned Country*, p. 55.

<sup>13</sup> A noção aparece num texto de Marjorie Perloff, aplicada à Torre Eiffel com a finalidade de destacar a ambiguidade do objeto a partir de uma formulação de Roland Barthes. A Torre seria assim “um objeto completo que tem – se se pode dizer – os dois sexos do olhar – os dois sexos do olhar no sentido de que a Torre é uma posição vantajosa para o olhar (e portanto o masculino, ‘aquilo que vê’) assim como um objeto que é visto (a Torre como “ela”)”. PERLOFF. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre*, e a linguagem da ruptura, p. 356.

“deu a volta”<sup>14</sup> em Jesus e nos urbanistas de ascendência francesa que a pensaram na passagem do século XIX, para crescer desordenadamente e emancipada do ideário da zona sul, sobretudo em meados do século XX.<sup>15</sup>

As comparações – que poderiam prosseguir por muitas páginas – entre a Austrália e o Brasil, entre Sydney e o Rio de Janeiro, e entre os dois maiores ícones imagéticos dessas duas cidades, mais do que levar a conclusões ou juízos de valor sobre cada uma delas, pretendem colocar em jogo ou explicitar (poderia dizer “autodesnudar”) o sistema de referências mútuas que comanda de maneira irresistível o “ato de ler” esses dois espaços distintos. O conhecimento prévio do espaço A (Rio de Janeiro) determina a todo instante a observação do espaço B (Sydney), construindo uma narrativa que do contrário seria totalmente outra.<sup>16</sup> Para finalizar com um exemplo, o encanto de mergulhar nas águas límpidas da Baía de Sydney é tanto mais intenso quanto mais impossível seja a ideia de fazer o mesmo na Baía de Guanabara, com o agravante de que o afeto pessoal pelo Rio de Janeiro acrescenta à experiência uma nota melancólica. Finalizando com um último passo no caminho da analogia leitor-viajante, este se vê, “então, apanhado em uma duplicidade inexorável; está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão.”<sup>17</sup> A consciência da ilusão obriga a admitir o caráter absolutamente parcial da leitura (que se sabe parcial, até o ponto talvez da paixão cega), que ao efetuar comparações já escolheu o partido que pretende tomar. A escolha não deixa de estar eivada de lamento, pois constata que o objeto de admiração anterior, tomado como paradigma e até então

<sup>14</sup> A expressão é também uma gíria malandra, cujo significado é “enganar”, “passar a perna”.

<sup>15</sup> Nesse aspecto, a canção de Chico Buarque diz muito mais que o pequeno trecho destacado. Os versos “Lá não tem brisa / Não tem verde-azuis / Não tem frescura nem atrevimento / Lá não figura no mapa / Não tem turistas / não sai foto nas revistas” (BUARQUE. Subúrbio) compõem um quadro em negativo da zona sul, numa comparação francamente ambígua; a zona norte, ou o subúrbio, pode ser melhor ou pior que a zona sul, conforme o critério de valor do ouvinte. A zona norte é mais feia, distante e pobre, ou também mais múltipla, ética e sabida.

<sup>16</sup> Ao tratar do imaginário em Sartre, Iser fornece uma explicação para o processo de criação de imagens pelo imaginário no mínimo inspirador para pensar a relação entre Rio de Janeiro (ausente) e Sydney (presente) aqui descrita. “Forming a mental image entails capturing the absent or nonexistent through an analogue that feeds on knowledge, memory, experience, information, desire, and so on. But Although these sources play an important role, they have no control over the act of imagining, which springs from a thetic consciousness but simultaneously has repercussions on it. This interaction deforms all the material that goes to make up the mental image, because it has to be adapted to the image and therefore simplified both structurally and visually”. ISER. *The Fictive and the Imaginary*, p. 197.

<sup>17</sup> ISER. O jogo do texto, p. 116.

cultuado incondicionalmente – a despeito de suas muitas mazelas –, passa a correr o risco de perder o posto para uma rival tão semelhante em suas qualidades, mas na qual o olhar encantado não logrou captar seus variados problemas. Assim, melancolia, afeto, distorção, ilusão, blague e o medo da morte se misturam e conduzem o encontro cidade-viajante, o “jogo do texto”:

cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele.<sup>18</sup>

O leitor-viajante constrói a sua cidade, uma Sydney fantasmagórica, deliberadamente não-autenticada pelas diferenças sociais, alto custo de vida, aborígenes marginalizados e jovens alcoólatras entediados praticantes da violência gratuita. Erigida no calor da hora sob a égide de um Rio de Janeiro distante, ela é uma narrativa dentre as muitas possíveis, sem a pretensão de alcançar a verdade definitiva imanente àquele espaço, mas fixando em certa determinação a mistura frenética de elementos empíricos oferecidos ao imaginário.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho & José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 71-142. (*Obras Escolhidas II*).

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRYSON, Bill. *In a Sunburned Country*. New York: Broadway Books, 2000.

BUARQUE, Chico. Subúrbio. In: \_\_\_\_\_. *Carioca*. São Paulo: Abril Coleções, 2010. 1 CD, digital, estéreo. (Coleção Chico Buarque; 20).

ISER, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 105-118. p. 97-121.

ISER, Wolfgang. A interação entre texto e leitor. In: \_\_\_\_\_. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

<sup>18</sup> ISER, O jogo do texto, p. 116.

JOBIN, Tom. Carta do Tom. In: \_\_\_\_\_. *Tom canta Vinícius*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2000.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.

TSIOLKAS, Christos. *The Slap*. Crows Nest, NSW: Allen and Unwin, 2008.

# Corpocartografias: a antropomorfização no regime de espacialidade (anti)colonial

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

*There are many maps of one place, and many histories of one time. (Julie Fredrickse)*

A ciência moderna promoveu, segundo Casey,<sup>1</sup> um rearranjo categorial que marginalizou o *lugar* e centralizou o *espaço*, deslegitimando a física aristotélica em favor da mecânica de Newton, que vigeria até o limiar do século XX, quando desafiada pela relatividade einsteiniana. Se o lugar, enquanto *topos*, possuía base estritamente qualitativa, o espaço emergiu como categoria operacional capaz de dar conta de fenômenos quantitativos – como distância e extensão – imperscrutáveis sob um prisma topológico. Por conseguinte, o deslocamento do foco na concretude do lugar para a abstração do espaço culminou na absorção do primeiro pelo segundo; afinal, se aquele remetia a uma posição no espaço, este, ao comportá-lo, figurava como instância mais ampla numa relação contigente/conteúdo, já que investido de caráter tanto absoluto, porque independente da matéria que o ocupasse, quanto supremo, porque capaz de conferir sentido a qualquer posição. Embora descortine uma das rupturas epistêmicas nucleares operadas na Modernidade, Casey adota um *modus operandi* textualista que passa ao largo das condições de produção dos discursos, preterindo as circunstâncias históricas que tanto catalisaram quanto circunscreveram o campo discursivo acerca do espaço. Sem presumir causalidade determinista entre base e superestrutura, minha ressalva a esse textualismo decorre de sua desatenção para o liame entre a virada espacial e o projeto expansionista europeu de que tomaram parte, em maior ou menor grau, alguns dos teóricos citados

<sup>1</sup> CASEY. *The Fate of Place: a Philosophical History*.

pelo fenomenologista. Ora, longe de transcorrerem em um vácuo cultural, as teorizações concernentes ao espaço, somadas ao desenvolvimento de técnicas de espacialização como a cartografia e os aparatos mensuradores de latitude e longitude, coadunaram, em larga medida, com o expansionismo imperial, já que forjadas sob o horizonte de formação ideológica do próprio imperialismo.

Dentre as operacionalizações da categoria espaço,<sup>2</sup> a que o concebe sob dimensão geográfica parece-me evidenciar mais inequivocamente o atrelamento entre determinadas concepções espaciais e o intuito imperialista de dominação planetária. Tendo em conta que, coetaneamente à sua ascensão no âmbito científico, a categoria espaço ascendia numa esfera geopolítica notabilizada por grandes empreendimentos ultramarinos, procederei ao exame de uma das formas pelas quais o espaço era imaginado geopoliticamente. Para tanto, partirei de três hipóteses correlatas, quais sejam: a) haveria um *regime de espacialidade (anti)colonial*, paradigma de construção discursiva do espaço no qual regiões visadas pelos impérios seriam significadas tanto por apólogos do colonialismo quanto por anticolonialistas; b) ambas as retóricas colonial e anticolonial se valeriam desse mesmo regime, mas cada qual o instrumentalizaria conforme seu ângulo de observação, já que mantinham vínculos distintos com um mesmo espaço; e c) tal regime se caracterizaria pela antropomorfização dos espaços conforme a anatomia feminina, em consonância com as contingências históricas e discursivas de seu contexto de produção.

A fim de testar as hipóteses lançadas, empreenderei, sob fundamentação teórica transdisciplinar, uma análise de textualidades literárias e paraliterárias produzidas, sobretudo, entre os séculos XV e XIX. Sem a quimera de esgotar todo o arquivo colonial referente a esse intervalo, selecionei um conjunto limitado de textos a partir de critérios como a habilidade em explorar convenções de significação peculiares à episteme sob cuja circunscrição foram engendrados. Ao formar um *corpus* heterogêneo, constituído de materialidades textuais provenientes de gêneros diversos e de espaços de enunciação distintos, concebo os textos como práticas de significação constituídas por e constituintes de um campo

<sup>2</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*.

discursivo mais amplo, de sorte que o procedimento analítico consistirá menos numa *close reading* do que na apreensão dos pontos de i(n)teratividade entre as formas de representação. Por delimitar um recorte temporal extenso, adotarei uma perspectiva histórica que, no movimento dialético entre um tempo longo (das estruturas), um tempo médio (das conjunturas) e um tempo curto (dos eventos), observa como a sedimentação de determinadas estruturas imaginárias é matizada tanto pelas inflexões conjunturais quanto pelas dinâmicas dos eventos históricos.<sup>3</sup> Assim, longe de conceber o regime de espacialidade sob um horizonte histórico “homogêneo e vazio”, atentarei para sua variabilidade conforme as contingências históricas dos embates geopolíticos, dos padrões epistemológicos e dos repertórios de representação.

## Corpocartografias

Sigmund Freud,<sup>4</sup> após malsucedidas decifrações dos arcanos de uma sexualidade feminina que se lhe afigurava tão obscura, desistiu temporariamente da obsessão hermenêutica, buscando na geografia uma definição provisória para concluir que “a sexualidade das mulheres adultas é um continente negro para a psicologia” (minha tradução).<sup>5</sup> Sua analogia entre o suposto obscurantismo da mulher e o do continente africano parece-me sintomática da obsessão ocidental por disjunções de espaço e de gênero e, mais ainda, da transversalidade dessas categorias no imaginário social. De fato, esse equacionamento entre espaço geográfico e corpo feminino se inscrevia numa longa tradição gestada, em larga medida, pelo regime de espacialidade (anti)colonial. Contudo, à diferença do recurso freudiano de espacialização do corpo, tal regime operava inversamente pela corporificação do espaço, empreendendo o que denomino *corpocartografia*, sistema imagético em que os espaços eram investidos de predicados somáticos mediante exercício de antropomorfização que os significava à maneira da corporeidade feminina.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> BRAUDEL. *Écrits sur l'histoire*.

<sup>4</sup> FREUD. *Die Frage der Laienanalyse*.

<sup>5</sup> FREUD. *Die Frage der Laienanalyse*, p. 55. Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de minha autoria.

<sup>6</sup> Embora eu não tenha cunhado esse neologismo, poucos autores já o utilizaram, e ainda assim com sentido diverso do empregado neste trabalho. Jacques, por exemplo, em discussão sobre as inscrições do espaço urbanístico no corpo humano, menciona o termo *en passant* para condensá-lo

Parto da premissa de que a corpocartografia operava basicamente em dois níveis. Em nível micro, pautava-se na codificação de determinada região geográfica conforme uma zona corporal – não raro erógena – supostamente análoga. É sintomática a geometrização da Terra por Cristóbal Colón (1498), que, contrapondo-se à sua convencional representação esférica, relacionou sua superfície irregular a “uma teta de mulher”.<sup>7</sup> Além do seio, também a vagina era visada em descrições que (con)fundiam o fascínio espacial e o sexual. É significativo que no século VI Jordanes (551), a fim de sublinhar a prolificidade de Scandza, *locus* originário dos godos, tenha metaforizado a ilha como “vagina de nações”.<sup>8</sup> Se o historiador equiparava a atual Escandinávia à vulva pela *saída* de povos do seu enclave, o poeta seiscentista John Donne (1654), quando da exploração da América por europeus, comparava-a à vulva por ser convidativa exatamente à *entrada*: “Permita que minha mão errática adentre / Pela frente e por trás, por cima e por baixo, por entre. / Minha América! Terra recém-encontrada! / És reino aconchegante, se por um varão dominada. / [...] Extático estou por ter-te encontrado! / Entrar na tua jaula é ser libertado!”.<sup>9</sup> Embora atribua passividade à América/vagina enquanto receptáculo do explorador/pênis, o bardo deixa entrever, no contrassenso do último verso, que a vulnerabilidade imputada ao espaço colonizado e ao corpo possuído mal escamoteia a consciência imperialista/patriarcal da fragilidade de sua aparente supremacia estatutária frente a uma alteridade cuja potência contradiz a assimetria radical sugerida nos versos precedentes.

Já em nível macro, a corpocartografia tomava como recurso imagético o corpo inteiro, de modo que os países se situariam nos pontos anatômicos que lembrassem tanto seu clima e relevo quanto seu posicionamento no globo. Nos idos de 1620, o inglês Luke Gernon (1620), disposto a mapear a Irlanda, onde atuava como administrador, lembrou-se

em outro: “Pensada [...] como uma corpocartografia, a noção de corpografia parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita [...] no próprio corpo daquele que a experimenta e, desse modo, também o configura.” JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 301.

<sup>7</sup> COLÓN. *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*, p. 284. A fim de “situar” o leitor no contexto de produção dos textos, informarei entre parênteses a data de sua primeira publicação.

<sup>8</sup> JORDANES. *De Getarum Sive Gothorum Origine et Rebus Gestis*, p. 11.

<sup>9</sup> DONNE. *To His Mistress Going to Bed*, p. 370. Se bem que a elegia já tenha sido traduzida para o português por Augusto de Campos, optei por proceder a uma tradução mais literal desse excerto do que a empreendida pelo escritor brasileiro.

de ter visto um mapa “sob a forma de uma mulher nua” em cujo corpo os países se distribuía. <sup>10</sup> Seria a partir desse mapa que Gernon empreenderia um registro cartográfico da ilha, uma vez seguro de que, tomando como moldura o corpo feminino, “eu a pintarei mais vívida e inteligivelmente ao vosso juízo do que se vós a tivésseis num quadro”. <sup>11</sup> A preferência por esse dispositivo de espacialização à cartografia convencional e a confiança em seu êxito parecem decorrer da crença de que um mapa mais próximo do espaço representado seria possível se delineado nos moldes do corpo da mulher, cuja fisicalidade sinuosa seria equiparável à superfície terrestre, conforme observara Cristóbal Colón.

No entanto, a presunção de equivalência entre a representação e seu referente constitui um engodo na medida em que, a rigor, é a partir do mapa que se engendra o espaço e não o contrário. Conforme Brandão, <sup>12</sup> se, de um lado, o mapa assevera a prevalência do território, de outro detém a primazia de criá-lo, pois é precisamente a representação cartográfica que o institui como tal. Portanto, “[t]oda cartografia pode ser entendida como ficcional, não conforme a lógica que opõe real e imaginário, mas, ao contrário, porque agrega fatores de determinação e de indeterminação”, uma vez que o mapa encerra dois processos coetâneos: a abstração do que se concebe como território e a concretização de um saber relativo a ele. <sup>13</sup> A propósito da ficcionalidade da *representação*, premissa nevrálgica deste trabalho, tomo esse conceito, sob um prisma construcionista, não como codificação especular de referentes apriorísticos numa relação de transparência entre signos e coisas, mas, antes, como um procedimento linguístico-discursivo no qual os significados são constituídos na e pela linguagem. Sob essa ótica, radicalizada na proposição saussuriana de que é o ponto de vista que cria o objeto, o mapa inventa o território que supostamente representa, já que o espaço é forjado no exercício mesmo de sua suposta representação, ainda que esta empregue os recursos cartográficos mais pretensamente neutros.

Outro exemplo patente de corpocartografia em sentido macro ocorre no romance *King Salomon’s Mines*, do escritor britânico Henry

<sup>10</sup> GERNON. A Discourse of Ireland, p. 349.

<sup>11</sup> GERNON. A Discourse of Ireland, p. 349.

<sup>12</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*.

<sup>13</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 275.

Rider Haggard, no qual viajantes ingleses descobrem um antigo mapa e uma carta explicativa sobre como chegar ao tesouro escondido numa região africana. Em modo invertido, o mapa (FIG. 1) revela o diagrama de um corpo feminino notavelmente sexualizado,<sup>14</sup> em cujo centro figuram duas montanhas, denominadas “Seios de Sheba”, que o explorador deve escalar “até atingir o mamilo”, donde avistará o caminho que leva à gruta “Boca do Tesouro”, entrada vaginal a que será conduzido pela bruxa negra Gagool. Se capaz de sobrepujar a feiticeira – personagem que, como epítome dos perigos tanto do território africano quanto do corpo feminino, encapsula a dúplice ansiedade ocidental acerca de espaço (África) e gênero (mulher) –, sairá com o tesouro pela “cavidade” oposta, alusiva ao orifício anal.<sup>15</sup> A e(x/r)otização do espaço africano e do corpo feminino deixa entrever a bidimensionalidade de uma corpocartografia que hospeda, no espaço/corpo da alteridade, fantasias e angústias relativas a espaço e gênero numa relação conjuntiva entre imperialismo e patriarcalismo na qual a ratificação da virilidade masculina depende do domínio sobre um ameaçador espaço/corpo feminizado.

<sup>14</sup> MCCLINTOCK. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*.

<sup>15</sup> HAGGARD. *King Solomon's Mines*, p. 31.

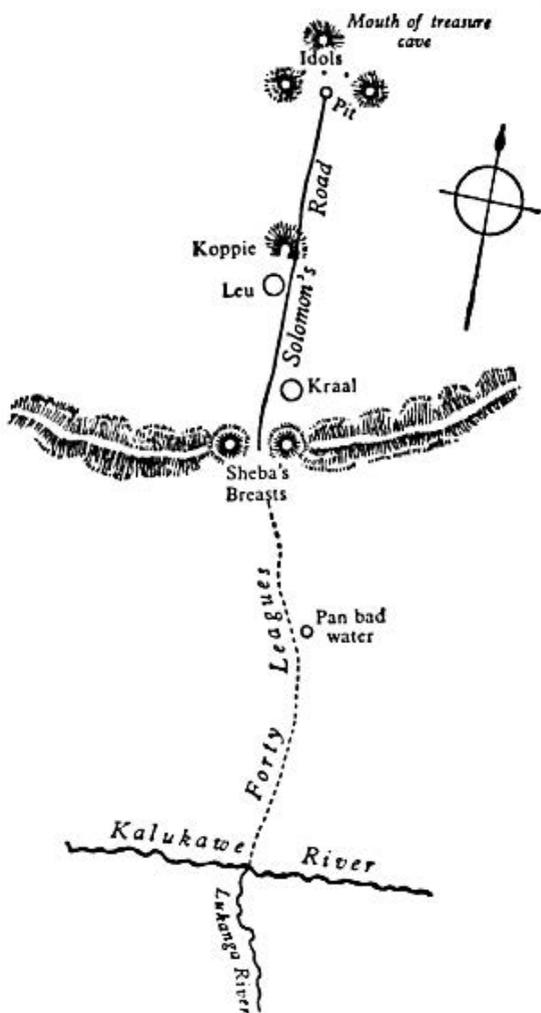


Figura 1 – Mapa da Rota para as Minas do Rei Salomão, Henry Rider Haggard, 1885. Fonte: HAGGARD. *King Solomon's Mines*, p. 21.

Ao escalar os Seios de Sheba, um dos aventureiros corrobora que as duas montanhas são formadas “à semelhança dos seios de uma mulher” e que no cume de cada qual há uma elevação “que corresponde *exatamente* ao bico da mama feminina” (ênfase minha).<sup>16</sup> A certeza da equivalência entre o pico da montanha e o mamilo, reforçada de modo peremptório pelo advérbio em relevo, é sintomática de como o logocentrismo atribui estatuto de precisão a ficções culturais. Segundo Vaihinger,<sup>17</sup> teorias metafísicas em princípio incontestes não passam de ficções que, alçadas a um patamar de verdade, orientam nossos sistemas de referências. Ao deslocar o verbo ser do categórico modo indicativo para o hipotético subjuntivo *como se fosse*, o filósofo propõe a locução conjuntiva “como se” (*als ob*) para problematizar o fato de procedermos como se nossas crenças fossem verdades, por supostamente responderem às nossas indagações. Adotando-se a formulação de Vaihinger no exame das corpocartografias, é possível conjecturar que, como resposta para a diferença de gênero, a ficção de que as mulheres são atreladas à natureza se cristalizou de tal modo que o regime de espacialidade (anti) colonial concebia o espaço geográfico como se fosse análogo ao corpo feminino.

Se o mapeamento pseudocientífico de Gernon e Haggard tenta conferir objetividade ao mapa, escamoteando a indeterminação entre referente e representação, a corpocartografia empreendida por William Shakespeare em “The Comedy of Errors” põe à vista seu caráter ficcional pelo veio cômico, no diálogo em que Dromio de Siracusa, relacionando o corpo rotundo de Nell ao *Mappa Mundi*, explica a Antífolo de Siracusa a localização dos países:

A.S. Deveras tem ela certa amplitude? / D.S. Não mede mais dos pés à cabeça do que de uma cadeira à outra; é esférica, como um globo; sou até capaz de identificar países nela. / A.S. Em que parte de seu corpo fica a Irlanda? / D.S. Ora, senhor, na bunda; descobri ao me atolar no lamaçal. / A.S. E a Escócia? / D.S. Eu a encontrei devido à esterilidade; fica na palma da mão. / A.S. E a França? / D.S. Na testa, armada e revoltosa, a travar guerra contra os cabelos. / A.S. E a Inglaterra? / D.S. [...] calculo que fique no

<sup>16</sup> HAGGARD. *King Solomon's Mines*, p. 80.

<sup>17</sup> VAHINGER. *Die Philosophie des Als Ob: System der Theoretischen, Praktischen und Religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines Idealistischen Positivismus*.

*queixo, pela aguaceira salgada que escorre entre a França e ela. / A.S. E a Espanha? / D.S. Sinceramente, não a vi, mas a senti pelo hábito abrasador. / A.S. E a América, as Índias? / D.S. Ah, senhor, no nariz, inteiramente adornadas com rubis, carbúnculos, safiras, inclinando sua opulenta aparência para o tórrido bafo da Espanha, que envia suas armadas para se abastecerem no nariz. / A.S. E onde ficam os Países Baixos? / D.S. Ora, senhor, eu não cheguei a olhar para tão baixo.*<sup>18</sup>

Valendo-se de humor escatológico, Shakespeare condensa uma miríade de questões geopolíticas de ordem topográfica, climática e colonial numa corpocartografia que, assentada na concatenação entre este-reótipos de espaço e de gênero, vincula particularidades estereotípicas de cada país a uma parte de um corpo feminino também estereotipado, como na identificação da Irlanda, região pantaneira, como um ânus sujo.

O regime de espacialidade (anti)colonial, investigado até aqui genericamente, constituía um campo heterogêneo sob cujos limites discursivos se inscreviam práticas de significação simultaneamente confluentes porque pautadas na antropomorfização e divergentes porque informadas por diferentes perspectivas em relação aos espaços. Considerando essa dúplici dimensão conjuntiva e disjuntiva, conjeturo que a corpocartografia se assentava, *grosso modo*, em três categorias, que serão desdobradas a seguir de forma hipotética e especulativa, já que um investimento analítico mais sistemático excederia o escopo deste trabalho.

## **Espaços/corpos virgens**

No regime de espacialidade (anti)colonial, o tropo *corpos/espaços virgens* designava, de um lado, espaços não devassados, e, de outro, espaços resistentes a invasões estrangeiras. Em exemplo notável do primeiro caso, Walter Raleigh, uma das figuras exponenciais da Era Elizabetana, explorou a potência retórica da corporeidade feminina quando, encantado pela Guiana, tentou convencer a realeza imperial a colonizá-la. Mediante uma urdidura textual persuasiva, o explorador britânico inicia seu relato de viagem ao território com o lembrete de que *Carlos V* "possuiu o hímen do Peru",<sup>19</sup> sugerindo que o império inglês também deveria reclamar para si

<sup>18</sup> SHAKESPEARE. *The Comedy of Errors*, p. 295.

<sup>19</sup> RALEIGH. *The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana*, p. 14.

uma fatia da América do Sul. Mais adiante, ao arrolar os predicados geográficos da Guiana, Raleigh recupera a metáfora himenal para descrevê-la como “uma terra que ainda conserva seu hímen, jamais arruinado, remexido ou consumido”, pois “nunca foi penetrada por nenhum exército potente nem conquistada ou possuída por nenhum príncipe cristão”.<sup>20</sup> Ao antropomorfizar, como uma virgem, a terra inexplorada, o expedicionário lhe confere atratividade tanto literal, por assegurar prerrogativa de apropriação dos recursos naturais, quanto simbólica, por nutrir a fantasia de virilidade imperial pela primazia de ruptura do hímen. A noção de virgindade ainda lhe permite superar discursivamente o impasse da presença dos ameríndios ao obliterar aqueles que, em princípio, teriam titularidade de direito sobre a terra. Em um regime de espacialidade que humaniza o espaço e desumaniza os habitantes, o expedicionário não leva em consideração os autóctones, como se estes, heteróclitos aos códigos de civilidade europeus, não contassem como humanos.

Se no espaço americano a terra virgem deveria ser irrigada pelo sêmen do progresso, no europeu, já “civilizado”, a virgindade estava atrelada não à natureza incólume, mas à resistência contra ocupações estrangeiras. Veneza, por exemplo, era antropomorfizada pelos cidadãos, em clave laudatória, como uma virgem, por ter-se mantido intocada em face de sucessivas investidas estrangeiras. Dentre eles, o literato Francesco Sansovino, assaltado pela topofilia, prestou tributo à cidade ao descrevê-la como “Virgem Veneza, que, com sua pureza incorruptível, defende-se da insolência alheia & se posta acima do mundo, pois somente ela, dentre todas as outras, manteve-se incorrupta e intacta frente aos bárbaros & tirânicos impérios”.<sup>21</sup> A personificação de Veneza como uma virgem singular que paira soberanamente sobre a Terra constitui um exemplo de topofilia informado pelo credo católico, uma vez que a cidade é representada à semelhança da Virgem Maria.<sup>22</sup> Contudo, para além da amalgamação entre provincianismo e marianismo, a antropomorfização de Veneza ao modo da Assunção de Maria é capaz de produzir

<sup>20</sup> RALEIGH. *The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana*, p. 115.

<sup>21</sup> SANSOVINO. *Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri*, p. 122.

<sup>22</sup> A incorporação de elementos da liturgia mariana na antropomorfização da cidade se estendeu à imaginação iconográfica, haja vista a pintura *Trionfo di Venezia*, de Paolo Veronese (1585), na qual a vitória do exército vienense é alegorizada com a representação de Veneza como uma Rainha entronada no Céu, onde é coroada por anjos e circundada por adoradores.

um efeito de *enaltecimento* inviável sob outros dispositivos de espacialização; afinal, a apropriação transcriativa da imagética mariana torna figurativamente possível o que em termos literais seria um contrassenso: a representação de uma cidade pendida sobre o globo.

A corpocartografia que concebia Veneza como Cidade-Virgem se espalhou para além dos enclaves territoriais venezianos, atingindo dimensão supranacional. No início do século XVII, por exemplo, o viajante inglês Thomas Coryat (1611) ovacionava prodigamente a cidade comparando-a a uma donzela que manteve sua virgindade intacta: “[E]sta nobre cidade, tal como *uma virgem pura e incontaminada donzela*, manteve sua virgindade intocada nestes mil duzentos e doze anos”, explicava, “não obstante imperadores, reis, príncipes e poderosos potentados, atraídos por sua gloriosa formosura, tenham tentado deflorá-la, cada qual sendo tratado com repulsa: algo do mais maravilhoso e estranho”.<sup>23</sup> Já o anglo-escocês James Howell, seu contemporâneo, fazia eco ao se referir a Veneza, em 1621, como “esta admirada cidade virgem, assim chamada porque jamais foi deflorada por nenhum inimigo”, e complementar que “[a] formosa donzela *tem sido, não raro, tentada a se deixar corromper*; alguns a têm cortejado, outros subornado, outros forçado; contudo, ainda assim preserva sua castidade completamente”.<sup>24</sup> Balizadas por um mesmo campo lexical, as corpocartografias de Veneza efetuadas por diferentes autores dão mostras da envergadura de determinadas convenções de espacialização que se cristalizam pela produção iterativa de significantes acerca da cidade, de modo que seus supostos atributos adquirem estatuto de fixidez, *como se fossem transistóricos* –para retomar a formulação vaihingeriana –, ainda que essa fixidez seja proporcional à variabilidade interna do estatuto.

## **Espaços/corpos desejantes**

Uma segunda categoria operatória no exame do regime de espacialidade (anti)colonial consiste em *espaços/corpos desejantes*, na qual os espaços cobiçados pelo projeto imperial são, em operação projetiva, figurados como mulheres, virgens ou não, ávidas por serem possuídas. É ilustrativo,

<sup>23</sup> CORYAT. *Coryat's Crudities*, p. 58-59.

<sup>24</sup> HOWELL. *Epistolæ Ho-Eliañæ: Familiar Letters Domestick and Foreign, Divided Into Four Books: Partly Historical, Political, Philosophical: Upon Emergent Occasions*, p. 41.

nesse sentido, o modo como o continente americano era antropomorfizado em pinturas seiscentistas, como a célebre tela de Jan van der Straet, que alegoriza a chegada épica de Amerigo Vespucci ao continente (FIG. 2). A pintura exige do observador uma "mirada estrábica" na medida em que o espaço é cindido em dois polos antitéticos. À esquerda, figuram elementos alusivos à civilização, tanto no plano de fundo quanto no frontal, em que se destaca o agente civilizador, vestido de forma ostentosa e exibindo, numa das mãos, aparatos da tecnologia de espacialização imperial, e, na outra, um fállico mastro. À direita, destacam-se indicadores de uma barbárie evidenciada, no plano central, pela América personificada como uma jovem despertada de seu lânguido adormecimento, alusivo à inércia de um espaço ainda não inscrito/escrito na história. Sua nudez, em patente contraste com a suntuosidade indumentária do conquistador, simboliza uma natureza em estado bruto a ser (re)vestida pela cultura e batizada por aquele que, outorgado pela primazia masculina do patronímico, a nomeará a partir de seu nome, como que assegurando o direito de propriedade. Em posição horizontal, a América revela sua pequenez frente à imponência vertical de Vespucci; com a mão estendida, sugere receptividade e subserviência à autoridade imperial, enquanto a barbárie epitomizada pelo festim canibalístico ao fundo revela, em nível manifesto, que a América também guardava perigos a serem contidos pela civilização, e, em nível latente, a projeção de investidas hostis dos europeus.



Figura 2 – America, Theodore Galle, a partir do desenho de Jan van der Straet (Johannes Stradanus) (1575).

Fonte: GALLE. *Speculum diversarum imaginum speculatarum*, s. p.

Ainda na América, a Virgínia, assim denominada em tributo a Elizabeth, a Rainha Virgem, era antropomorfizada como uma mulher sequiosa por ser possuída. A título de ilustração, na peça teatral “Eastward Ho”, de George Chapman, Ben Johnson e John Marston (1605), o capitão Seagul se vale do prospecto de gratificação sexual como chamariz para convencer os companheiros de expedição a explorarem o território: “Venham, rapazes! A Virginia deseja que repartamos o que sobrou do seu hímen”.<sup>25</sup> Novamente é operatória a verve imagética e semântica do hímen; porém, uma vez que a região, já penetrada, não era mais virgem,

<sup>25</sup> CHAPMAN; JOHNSON; MARSTON. *Eastward Hue*, p. 249.

seu hímen residual era suscetível à exploração por terceiros. Ao atrelar a violação territorial à violação sexual, essa corpocartografia exemplifica como a posse do território, equacionada à posse da mulher, constituía uma política expropriatória sexualizada. Sob uma mesma episteme calcada em hierarquias de gênero, tal como a feminilidade supostamente balizada pelo signo da “falta” assegurava à masculinidade seu atributo fálico, a terra feminizada como desejante ratificava a fantasia de potência que sustentava o ego imperial.

Entretanto, o suposto desejo de ser adentrado não era primazia dos espaços americanos. Em 1619, por exemplo, o já citado James Howell, ao relatar suas impressões de viagem à Antuérpia, valia-se da personificação como forma incisiva de exprimir o estado lastimável em que a cidade se encontrava após ter-se destacado como polo mercantil: “Esta grande e antiga cidade lembra, a meu ver, uma viúva desconsolada ou, melhor, uma solteirona abandonada por seu amado”.<sup>26</sup> Nesse caso, o viajante encontra nas figuras da viúva e da solteirona, ambas marcadas pelo estigma da carência sexual e, portanto, do abandono, uma forma incisiva de caracterizar uma cidade em decadência, porque abandonada.

Por seu lado, o escritor inglês Edward William Lane, em relato de sua chegada ao Egito em 1825, relacionava sua expectativa de encontro com a cidade à de um rito nupcial: “Ao me aproximar da costa, senti-me como um noivo oriental prestes a erguer o véu de sua noiva e ver, pela primeira vez, as feições que iriam encantá-lo, decepcioná-lo ou repugná-lo”.<sup>27</sup> Esse exemplo sugere que a antropomorfização assumia variegadas formas em diferentes partes do globo: enquanto a jovem América, em estado de natureza bruta, deveria ser vestida culturalmente, o oriente ancestral, envolto em exotismo, deveria ter seus mistérios *desvelados* – donde a metáfora do véu, adereço que simultaneamente incita e resiste à observação daquilo que oculta. Por um lado, essa corpocartografia sugere o domínio da (cons)ciência masculina sobre o objeto de saber feminino, pois cabe ao sujeito cognoscente erguer o véu da terra feminizada e desvelar seus segredos. Por outro, deixa entrever uma dupla ansiedade de espaço e de gênero na medida em que a insegurança suscitada pelo

<sup>26</sup> HOWELL. *Epistolæ Ho-Eliañæ*: Familiar Letters Domestick and Foreign, Divided Into Four Books: Partly Historical, Political, Philosophical: Upon Emergent Occasions, p. 17.

<sup>27</sup> LANE *apud* KABBANI. *Europe's Myths of Orient*, p. 67.

território estranho se afina com a insegurança despertada pelo corpo feminino desconhecido.

Anteriormente à sua anexação político-administrativa com o império inglês, a Irlanda, na condição liminar de semicolônia, era personificada como uma noiva numa apropriação semântica cujos efeitos retóricos mais capciosos incluíam a naturalização da conquista como uma progressão de etapas que culminaria no matrimônio. Em sua topografia versificada, o poeta John Derricke (1581) antropomorfizava a ilha nos seguintes termos: "Abandonei-me à elucubração mental, / e me pus a refletir: / Como uma noiva de matiz celestial, / pode um João-ninguém preferir? / Essa noiva é o solo local, / O noivo, o irlandês belicoso, / De cabelo desgrenhado qual um espírito do mal, / E de aspecto medonho e mal-jeitoso".<sup>28</sup> Sequioso pela posse do território, porém a braços com a resistência insurrecionária dos homens nativos, o agente imperial, ao sexualizar o confronto geopolítico, sintetiza a tensão entre o desejo pela colônia e a abjeção pelo colonizado, personificando a Irlanda como uma noiva desejanete, porém malsucedida na escolha do pretendente.

A mesma Irlanda era visada pelo jurista Luke Gernon (1620), mencionado anteriormente, que, mediante corpocartografia pautada numa constelação semântica em que se aglutinavam os léxicos médico, pastoral e pornográfico, personificou-a como

uma donzela acometida pela doença verde, tamanha sua carência de ser possuída. Mui formosa de aparência, possui tez sedosa, de grama macia. [...] Sua carne é de um tenro e delicado chão de terra [...]. Seus seios, arredondadas colinas de relva com abundante leite, são tão férteis quanto os vales. E entre suas pernas [...] há um abrigo aberto, mas pouco frequentado.<sup>29</sup>

O delineamento do mapa como um corpo de mulher revela a confluência entre imperialismo e patriarcalismo numa operação simultânea em que o desejo de delimitação e exploração da colônia se orchestra com o desejo de delimitação e exploração do corpo feminino. Essa convergência se exprime reveladoramente no modo como a corpocartografia de Gernon projeta a cobiça do império por penetração e posse como avidez

<sup>28</sup> DERRICKE. *The Image of Irelande, with a Discoverie of Wodkarne*, p. 49.

<sup>29</sup> GERNON. *A Discourse of Ireland*, p. 349.

da terra por ser penetrada e possuída – já que, acometida de “doença verde” (*greene sickness*)<sup>30</sup> devido à carência sexual, urge por um varão que ocupe o “abrigo” situado entre suas pernas. Ao projetar no objeto desejado o desejo colonial de apropriação, o agente imperial converte a expropriação colonial em colaboração e o colonizador, em tese um usurpador, em herói por curar a melancolia erótica de que padece a donzela. Uma vez que a Irlanda estava ocupada havia milênios, o inglês escapa ao risco de anacronismo ao esclarecer, referindo-se à insurreição de O’Neill (1592-1603), que a ilha “foi arrancada do útero da rebelião fazem dezesseis [...] e anseia por um esposo”.<sup>31</sup> Tomada como “parto” de uma nova Irlanda, a sublevação serve de pretexto para a significação da colônia como uma *terra nullius*, ainda não possuída e, portanto, à espera de um marido. Desse modo, a violência expropriatória é escamoteada pela *tabula rasa* da presença dos nativos, acompanhada da inscrição do conquistador como legítimo consorte de um corpo feminino solitário, sôfrego por ser adentrado.

## **Espaços/corpos violados**

Se para o colonizador o espaço/corpo além-mar configurava um território a ser explorado, para o nativo constituía um *métron* de sua hombridade na medida em que este seria tão másculo quanto mais capaz de salvaguardar as fronteiras do espaço/corpo da nação. Assim, a categoria *espaços/corpos violados* designa a antropomorfização reativa empreendida por nativos ou simpatizantes dos espaços transgredidos por forças militares estrangeiras.

Longe de imutável, a corpocartografia era dinâmica na medida em que mesmo as formas cristalizadas tinham mobilidade de acordo com as condições estatutárias dos espaços na geopolítica. Por isso, a mesma Veneza ovacionada por sua virgindade incorrupta passou a ser antropomorfizada de modo distinto após o colapso de sua hegemonia no ultramar. Referindo-se ao histórico de guerras travadas entre o Império Otomano e

<sup>30</sup> Denominação então atribuída, no léxico anglo-saxão, à clorose, doença anêmica que, segundo o discurso médico à época, acometia moças virgens, tinha como sintoma característico certo esverdeamento epidérmico e seria curável com o casamento. KING. *The Disease of Virgins: Green-Sickness, Chlorosis and the Problems of Puberty*.

<sup>31</sup> GERON. *A Discourse of Ireland*, p. 350.

a República de Veneza, o escritor inglês Francis Osborne, no contrafluxo do triunfalismo de outros comentadores, aludia à invasão turca à ilha de Chipre, pertencente aos venezianos, para alertar quanto à possibilidade de “Veneza, a Cidade-Virgem, [ser] totalmente prostituída à luxúria desse monstro [o sultão turco], que já revolveu a espada numa de suas mais possantes madeixas”.<sup>32</sup> Séculos mais tarde, quando esse mau preságio se cumprira e a República, notabilizada como potência mercantil por mais de um milênio, chegava ao ocaso em 1797, o poeta inglês William Wordsworth lamentava sua falência:

Outrora o Oriente fora sua propriedade; / E ela o baluarte do mundo ocidental: / [...] Veneza, filha primogênita da liberdade. / Fora esplendorosa e livre essa cidade virginal! [...] Mas, ao tomar para si um consorte, / Desposando o infinito mar, / Viu evanescer seu glorioso porte, / As honrarias se esvaírem, a potestade definhar; / Um tributo de réquiem, porém, seja prestado, / Que sua vida longa findou-se afinal: / Lamentemos porque mesmo as sombras do que fora magistral / Estão ora dissolvidas nas brumas do passado.<sup>33</sup>

A sinteticidade da antropomorfização permite a Wordsworth encapsular em poucos versos a longa “biografia” de Veneza. Porém, como toda história é, a rigor, ficcional, já que fincada na tensão dilemática entre o que deve ser lembrado e o que precisa ser esquecido, o poeta endossa o ufanismo legado pelas representações precedentes, pois racionaliza o colapso da Cidade-Virgem como decorrência tão-somente da perda de seu estatuto virginal.

Como visto anteriormente, a Irlanda era antropomorfizada, pelo discurso colonial, como uma mulher desejante, de forma a naturalizar a colonização como uma conquista amorosa. Uma vez que a resistência é a contraface do poder,<sup>34</sup> os irlandeses empreenderam uma contrassignificação que, ao modo de um romance familiar, personificava a nação colonizada como uma mãe hostil à violação, acentuando-se sua lealdade à progênie e sua aversão pelo invasor. Essa corpocartografia anticolonial é empreendida, dentre outros, pelo escritor Patrick Tynan, segundo o qual os irlandeses “embebem o ódio pelos invasores ingleses com o leite de

<sup>32</sup> OSBORNE. *The Works of Francis Osborne*, p. 324.

<sup>33</sup> WORDSWORTH. *On the Extinction of the Venetian Republic*, p. 132.

<sup>34</sup> FOUCAULT. *Histoire de la sexualité*.

sua mãe”.<sup>35</sup> Em leitura psicanalítica,<sup>36</sup> suponho que a antropomorfização da Irlanda como uma mãe nutriz atenuava o sentimento de desapropriação, mediante um escapismo no qual, pela evocação do seio lactante, fantasiava-se um vínculo com a terra-mãe expresso de forma análoga à pulsão oral infantil. Para além de conforto psíquico, conceber a gaelofilia e a anglofobia como provenientes da Mãe Irlanda, que nutria nos filhos o amor pátrio e o ódio pelo colonizador, consistia numa forma de naturalizar o patriotismo, escamoteando o caráter ideológico da interpelação nacionalista.

Já a orfandade suscitada pela expropriação colonial era solapada pelo exercício metafórico em que a morte pela pátria representava um retorno à simbiose mãe-filho, conforme indicava John Ingram em poema tributário aos mártires nacionais: “O pó de alguns é a terra de Ériu; / Descansam eles entre o povo seu; / E a terra mesma que os pariu / Junto ao seio os prendeu”.<sup>37</sup> A antropomorfização da terra como uma mãe *ansiosa pela volta dos filhos varões* exprime o desejo de retorno simbólico a uma Irlanda pré-colonial – desejo metaforizado na fantasia de regresso ao ventre da terra, por sua vez alusivo ao paraíso intrauterino. A noção de encerramento cíclico sugerida nos versos indica que a nação, início e fim de um homem, detém direito sobre sua existência, pois reconhecer que a Irlanda concedia a vida aos homens implicava delegar-lhe a primazia de reclamá-la de volta.

Outros poetas tracejavam a corporeidade da ilha por meio de uma terminologia sexualizada na qual pontos geofísicos liminares como a orla marítima (*shore*) indicavam, literalmente, a fronteira entre a terra e o mar que circunscrevia o território e, metaforicamente, a silhueta de um corpo feminino cuja margem deveria ser protegida. Desse modo, a penetração

<sup>35</sup> TYNAN. *The Irish National Invincibles and their Times*, p. 134.

<sup>36</sup> Embora contestada por se fixar numa concepção universalista de formação identitária assentada no paradigma familiar burguês e, assim, passar ao largo de fatores como disjunções de classe, etnia e cultura (MCCLINTOCK. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest.*), bem como da dimensão coletiva de experiências como a fantasia, por partir **do indivíduo para compreender a cultura** (DELEUZE; GATTARI. *L'Anti-Cedipe: capitalisme et schizophrénie.*), a psicanálise fornece subsídios para o exame da economia libidinal que anima as relações coloniais (LANE. *The Psychoanalysis of Race.*). Por isso, é aqui empregada numa perspectiva que a situa histórica e culturalmente, de modo que, ao utilizar conceitos como pulsão, evito reduzi-los a moções psíquicas individuais para concebê-los, antes, como processos sociais experienciados e manifestos individualmente.

<sup>37</sup> INGRAM. *The Memory of the Dead*, p. 49.

de invasores em seu território configuraria violação ou estupro e a danoção da nação conspurcaria a honra dos homens responsáveis pela guarda de suas fronteiras físicas e simbólicas. Por isso, um bardo saudoso da nação pré-colonial lembrava saudosamente que “[m]eu ouvido pueril se extasiava em ouvir / Sobre o orgulho de Erin [Irlanda] por outrora, / Antes que o pé normando ousara poluir / Sua independente orla”.<sup>38</sup>

Já outros escritores lançavam mão da corpocartografia para condenar a Irlanda pelo assentimento à violação, representando-a como desleal por não resistir à entrada do invasor. Assim, culpava-se a própria nação pelo fracasso das forças armadas na proteção de suas fronteiras, de sorte que deficiências estruturais como a carência de um exército organizado eram eclipsadas mediante a simbolização, como fez o escritor e militarista Pádraic Pearse (1916) ao condenar que “[a] Irlanda perdeu o senso de vergonha”, afinal, “seu corpo não está sendo dado agora para o prazer de outro?”.<sup>39</sup>

## Arremate

A cartografia implica ambivalências relevantes para o debate em torno da categoria espaço, uma vez que, devido às contradições de seu estatuto representacional, constitui “simultaneamente um atestado de poder da representação e a demonstração de seus limites”.<sup>40</sup> Acrescida da noção de corpo, como propus ao desenvolver a categoria corpocartografia com vistas ao exame das especificidades de um sistema imagético, essa técnica de espacialização tem sua ambivalência potencializada no entrecruzamento de contradições concernentes a espaço e gênero observáveis em práticas de significação cujas constelações semânticas equacionavam predicados de ambos os conceitos no contexto de consolidação do imperialismo moderno. Como espaço e gênero são construtos culturais investidos de significados diversos, porque sujeitos a contingências históricas e discursivas, a transversalidade de ambos os conceitos permitiu elucidar, de um lado, os diferentes modos por que a construção cultural do espaço era informada por atributos auferidos ao corpo feminino e, de outro, as motivações diversas subjacentes a essa apropriação. Se a

<sup>38</sup> CUILINN. *Dear Land*, p. 123.

<sup>39</sup> PEARSE. *Collected Works of Pádraic H. Pearse: Political Writings and Speeches*, p. 153-154.

<sup>40</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 273.

corpocartografia pode ser útil como categoria heurística na análise das formas de espacialização utilizadas no regime de espacialidade (anti) colonial, de igual modo os tropos *espaços/corpos virginais*, *espaços/corpos desejantes* e *espaços/corpos violados*, mobilizados na análise das corpocartografias, podem elucidar a variabilidade desse regime se testados em pesquisa de maior envergadura, calcada na análise mais sistemática de um volume de fontes mais amplo.

Embora este trabalho, enquanto exercício de conceituação e exploração conceitual incipiente, não permita alinhar conclusões categóricas devido às limitações de seu escopo, algumas considerações preliminares podem ser tecidas a partir das fontes levantadas. Se bem que não fosse o único método de espacialização adotado pelo regime de espacialidade (anti)colonial, a corpocartografia, calcada na antropomorfização do espaço como um corpo feminino, mostrou-se recorrente no período delimitado nesta pesquisa. Além de estereotipada, de modo ambivalente, como ora receptiva, ora ameaçadora, a corporeidade feminina é notabilizada por sinuosidades e orifícios que a tornam passível de analogia com o espaço.<sup>41</sup> Assim, como os espaços são suscetíveis à penetração e exploração, porém suscitam temor e insegurança, e podem ser objeto tanto de desejo e afeição quanto de abjeção e hostilidade, o corpo feminino constituía um suporte semântico e imagético instrumental em um regime de espacialidade que amalgamava convenções geográficas e de gênero na transversalidade entre o corpo do espaço e o espaço do corpo.

Porém, a corpocartografia era um dispositivo retórico-estilístico movediço, cuja contingencialidade dependia do propósito pelo qual era empregado no interior das relações geopolíticas. Nas práticas de significação coloniais, sua retoricidade consistia no equacionamento entre a conquista militar e a conquista sexual, de forma a naturalizar a exploração e a dominação territorial, personificando, como mulheres virgens ou desejantes, regiões supostamente desabitadas, inexploradas ou disponíveis para conquista. Já nas práticas de significação anticoloniais, a corpocartografia configurava uma expressão topofílica, dado que o regime de espacialidade antropomorfizava os espaços em termos maternos, fosse

<sup>41</sup> Haja vista que o órgão genital masculino é usualmente metaforizado por meio de imagens bélicas remetentes ao pênis ereto (e.g. espada, pistola) e o feminino mediante imagens espaciais que remetem à sua cavidade (e.g. gruta, racha).

para manifestar estima, acentuar vínculos de pertencimento ou ovacionar a soberania territorial, fosse para insuflar o *élan* patriótico e a resistência às investidas estrangeiras.

## Referências

### Corpus de pesquisa

CHAPMAN, George; JONSON, Ben; MARSTON, John. Eastward Hue. In: DODSLEY, J. (Ed.). *A Selected Collection of Old Plays*. 2. ed. London: J. Nichols, 1780. v. 2. p. 198-302.

COLÓN, Cristóbal. *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando Y c.a, 1892.

CORYAT, Thomas. *Coryat's Crudities*. London: Cater, Wilkie & Easton, 1776. v. 2.

CUILINN, Sliabh. Dear Land. In: SPARLING, Henry H. (Ed.). *Irish Minstrelsy: Being a Selection of Irish Songs, Lyrics, and Ballads*. London: Walter Scott, 1888. p. 122-123.

DERRICKE, John. *The Image of Irelande, with a Discoverie of Wodkarne*. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1883.

DONNE, John. To His Mistress Going to Bed. In: \_\_\_\_\_. *The Poetical Works of Dr. John Donne: with a Memoir*. Boston: Little, Brown & Co., 1855. p. 369-371.

GALLE, J. *Speculum diversarum imaginum speculativarum*. Antwerp: J. Galle, 1638.

GERNON, Luke. A Discourse of Ireland. In: FALKINER, C. Litton (Ed.). *Illustrations of Irish History and Topography, Mainly of the Seventeenth Century*. London, New York, Bombay: Longmans, Green, and Co., 1904. p. 348-362.

FREUD, Sigmund. *Die Frage der Laienanalyse*. Leipzig, Wien, Zurich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1926.

HAGGARD, Henry Rider. *King Solomon's Mines*. London: Cassel & Co., 1885.

HOWELL, James. *Epistolæ Ho-Eliaenæ: Familiar Letters, Domestick and Forren. Divided Into Four Books: Partly Historical, Political, Philosophical: Upon Emergent Occasions*. London: Thomas Gay, 1688.

INGRAM, John Kells. The Memory of the Dead. In: THE WRITERS OF THE NATION NEWSPAPER (Eds.). *The Spirit of the Nation*. Dublin: James Duffy, 1843, p. 48-50.

JORDANES. *De Getarum Sive Gothorum Origine et Rebus Gestis. Lugdunum Batavorum: Ex Officina Plantiniana, apud F. Raphelengium, 1597*.

OSBORNE, Francis. *The Works of Francis Osborne*. 7th ed. London: Printed for R.D., 1673.

PEARSE, Pádraic. *Collected Works of Pádraic H. Pearse: Political Writings and Speeches*. Dublin, Cork, Belfast: The Phoenix Publishing Co., LTD, 1916.

RALEIGH, Walter. *The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana: with a Relation of the Great and Golden City of Manoa (which the Spaniards Call El Dorado), etc*. London: Hakluyt Society, 1848.

SANSOVINO, Francesco. *Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in XIII Libri da M. Francesco Sansovino*. Venetia: Jacomo Sansovino, 1581.

SHAKESPEARE, William. The Comedy of Errors. In: \_\_\_\_\_. *The Works of Mr. William Shakespeare: in Six Volumes*. London: Jacob Tonson, 1709. v. 1. p. 273-319.

TYNAN, Patrick. *The Irish National Invincibles and their Times*. London: Chatham & Co., 1896.

WORDSWORTH, William. On the Extinction of the Venetian Republic. In: \_\_\_\_\_. *Poems: in Two Volumes*. London: Longman, Hurst, Rees & Orme, 1807. v. 1. p. 132.

## Textos teóricos

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRAUDEL, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969.

CASEY, Edward S. *The Fate of Place: a philosophical history*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *L'Anti-Édipe: capitalisme et schizophrénie, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. v. 1.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KABBANI, Rana. *Europe's Myths of Orient*. Basingstoke: Macmillan, 1986.

KING, Elen. *The Disease of Virgins: Green-Sickness, Chlorosis and the Problems of Puberty*. London: Routledge, 2004.

LANE, Christopher (Ed.). *The Psychoanalysis of Race*. New York: Columbia University Press, 1998.

MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge, 1995.

VAIHINGER, Hans. *Die Philosophie des Als Ob: System der Theoretischen, Praktischen und Religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines Idealistischen Positivismus*. Leipzig: Felix Meiner, 1922.

# ***Crônica da casa assassinada:* algumas reflexões acerca do espaço literário**

Bárbara Del Rio Araújo

## **A casa e suas implicações espaciais**

A obra *Crônica da casa assassinada* foi publicada em 1959 e compreendida, pela fortuna crítica, como um romance cuja perscrutação se fazia no aspecto psicológico dos personagens. Muito se falou sobre o aspecto intimista que conduzia a narrativa, enfatizando a rememoração dos personagens e a descrição da casa onde habitava a família Menezes.<sup>1</sup> Entrelaçada a essa perspectiva, havia ainda outra vertente crítica que compreendia a obra como uma metonímia da derrocada moral da família mineira, destacando assim o aspecto regional e social.<sup>2</sup>

Diante dessas linhas interpretativas, a obra de Lúcio Cardoso foi analisada pelo seu caráter espacial: uma parte da crítica procurou perceber como o ambiente da casa, os elementos do cenário e os lugares de trânsito dos personagens projetavam as emoções e as experiências dos sujeitos ficcionais; e, a outra parte, embasada nos aspectos socioculturais, procurou perceber como o espaço ficcional da família decadente poderia representar uma conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica brasileira.

Os trabalhos de Luis Eduardo da Silva Andrade<sup>3</sup> e Enaura Quixabeira Rosa e Silva<sup>4</sup>, por exemplo, vão em direção à primeira seara, pois buscam, na materialidade dos objetos constituintes da casa, indícios para as ações

<sup>1</sup> BUENO. *Uma história do romance de 30*.

<sup>2</sup> CARELLI. A recepção crítica.

<sup>3</sup> ANDRADE. *Casa e família*: uma simbiose do mal em Poe e Lúcio Cardoso.

<sup>4</sup> SILVA. *A alegoria da ruína*: uma análise da *Crônica da casa assassinada*.

e constituições físicas e psicológicas dos personagens. Tomando como respaldo teórico a obra *O sistema de objetos*, de Jean Baudrillard, esses estudiosos procuram perceber como o simbolismo dos objetos metaforiza a estruturação performática daqueles sujeitos e daquela família. Nesse sentido, o cristal, que adorna os objetos da casa, é percebido como a perpetuação do poderio da família aristocrata. A fragilidade do material é, por sua vez, também associada ao momento de decadência pelo qual essa instituição está passando.

Ao fazer uma relação entre os quartos de cada um dos três irmãos – Valdo, Timóteo e Demétrio –, esses trabalhos ainda exploram como a posição geográfica em relação à planta da casa representa realidades e personalidades diversas em desagregação.

Os trabalhos de Cássia dos Santos<sup>5</sup> e João Batista Cardoso<sup>6</sup> podem ser relacionados à segunda vertente crítica, pois procuram demonstrar como a espacialidade da casa se torna uma representação do nacional. Para esses estudiosos, a desagregação da estrutura patriarcal da família Menezes coincide com o processo de modernização brasileira que é estilizado na obra. Nesses estudos, a intenção é verificar como a história da família Menezes estetiza a derrocada do sistema aristocrático brasileiro frente ao início da ascensão burguesa, representada alegoricamente pela personagem Nina.

Do ponto de vista do presente artigo, esses dois vieses de interpretação do espaço e também da obra parecem complementares, mas não de todo suficientes. Há de se contemplar ainda a pungência dessa obra como um espaço em construção, que não é determinado pelos objetos da casa nem mesmo pela referência nacional. A proposta é pensar o espaço literário de "*crônica*" fora da índole naturalizante, reivindicando a sua atuação reflexiva, que se coloca, se questiona, e se reorienta:

As correntes formalistas e estruturalistas tendem a considerar irrelevante a atribuição de valor "empírico", "mimético", ao espaço como categoria literária; e a defender a existência da "espacialidade" da própria linguagem. Na direção oposta, as correntes sociológicas ou culturalistas ocupam-se do espaço segundo o viés da representação, ou seja, como conteúdo social – reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto.

<sup>5</sup> SANTOS. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*.

<sup>6</sup> CARDOSO. *Um mapa da história sobre o mapa da ficção*.

Cabe ressaltar, assim, que há, no escopo da teoria da literatura, diferentes concepções de espaço, as quais nem sempre revelam, explícita e contrastivamente, suas idiossincrasias, mesmo quando estas geram perspectivas teóricas conflituosas ou incompatíveis. A terceira proposição é que há, hoje, um renovado interesse pelos problemas e potencialidades do conceito de espaço. [...] Pode-se afirmar, em linhas muito gerais, que o espaço deixou de ser tratado como pano de fundo absoluto do universo, e também que, na contramão do legado kantiano, deixou de ser aceito pacificamente como categoria *a priori* da percepção.<sup>7</sup>

Essa “virada espacial”, que propõe um novo modo de pensar o espaço, propõe também uma identificação particularizadora dos planos que perpassam o texto literário. Esse abandona a perspectiva empirista, fixa e substancialista, para alcançar uma perspectiva radicalmente relacional. Trata-se, pois, de uma visada que coloca sob suspeita (e em suspensão) as hierarquias, investindo na capacidade de se pensar o espaço literário simultaneamente como um sistema de organização e de significação ambíguo e produtivamente ilimitado. Diante dessa mudança, pode-se afirmar que o espaço literário é um espaço da indeterminação, que não é apriorístico, mas um constructo, sendo impossível encontrá-lo; que é preciso construí-lo, negociá-lo e experimentá-lo.

Ao tentar investigar o espaço de uma obra literária, é importante perceber que os sentidos a ele atribuídos se dão a partir da experiência da ação da leitura, que sugere diferentes modos de deslocamentos. Nesse aspecto, é importante pensar a obra não como algo “que é”, mas que “pretende ser”. Há de se concebê-la no sentido mais amplo da atividade fictícia, assegurando conceitos provisórios e destinados a serem posteriormente substituídos ou corrigidos.<sup>8</sup>

Diante dessa fluidez do espaço literário, a operação de leitura se constitui como um caminho de investigação e negociação, onde se inicia uma transgressão dos limites e paradigmas, suspendendo-os, incorporando-os na configuração de um imaginário, e demonstra que o significado do texto não está somente selado nele, mas também no ato de leitura. Nesse aspecto, a pretensa determinação interpretativa é invadida

<sup>7</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 48.

<sup>8</sup> VAHINGER. *A filosofia do como se: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na vase de um positivismo idealista*, p. 224.

pela experiência do homem, lançado no propósito de especular novas perspectivas sobre os modos já consagrados:

A obra mimética, portanto, é necessariamente um discurso com vazios,<sup>9</sup> o discurso com o significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe emprestará. Os significados então alocados sempre serão transitórios, cuja mutabilidade sempre estará em correspondência com o tempo histórico do receptor. Por essa intervenção indispensável do receptor, o produto mimético é sempre um esquema, algo inacabado, que sobrevive enquanto admite a alocação de um interesse diverso do que o produziu.<sup>10</sup>

Este artigo tem o intuito de analisar o dinamismo do espaço na obra *Crônica da casa assassinada* a fim de mostrar suas potencialidades de sentido e, por consequência, sua irredutibilidade às linhas interpretativas referencialistas que a fortuna crítica tem traçado.

## **A indeterminação espacial da casa e a expansão da leitura**

A obra *Crônica da casa assassinada* é uma narrativa construída por fragmentos de diários, cartas, confissões, livros de memórias, narrações e depoimentos. Através desses textos, os personagens são referenciados uns pelos outros e tomamos conhecimento dos seus nomes, características físicas e psicológicas. Passamos ainda a conhecer a história da casa da família Menezes desde os tempos passados até a chegada de Nina e seu falecimento.

De modo não linear, nem mesmo cronológico, a história é exposta pelo núcleo familiar, por amigos e também por prestadores de serviço da família Menezes. Relatos dos irmãos Valdo e Demétrio se misturam aos relatos de Timóteo, no seu livro de memórias. Acrescentam-se ainda as confissões das noras Nina e Ana. Conta-se também com o diário de André, suposto filho de Valdo e Nina, e da governanta Betty. O farmacêutico, o médico e o Padre Justino também constroem seus pontos de vista, sendo que estes dois últimos deixam transparecer que escrevem a pedido de um desconhecido, que organizaria as demais vozes e tentaria explicar a história misteriosa:

<sup>9</sup> ISER. O jogo do texto.

<sup>10</sup> LIMA. Representação social e mimesis, p. 308.

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito, é a eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas.<sup>11</sup>

Percebe-se que Padre Justino escreve a um destinatário, cuja missão seria coletar os relatos e evidenciar o drama da família Menezes. Contudo, a verdade daquela história estaria longe de ser resolvida. Conforme exposto no trecho acima, o relator e o próprio interlocutor silencioso demonstram dúvidas diante do que é relatado. As informações carecem de verdade e o que se observa são inúmeras tentativas de montagem de um quebra-cabeça indecifrável.

A narrativa, de maneira geral, é formada por suposições e uma ambiguidade pulsante que exige a mediação do leitor. O suposto adultério de Nina com o jardineiro Alberto, a paternidade de André, o caso incestuoso entre Nina, André e Ana são lacunas aonde a ação de leitura se conduz. O mistério ainda se faz presente em relação à morte do jardineiro e sobre a arma utilizada no crime. Como o título da obra sugere, há um assassinato obscuro e uma arma que passa por diversas mãos.

Em um caleidoscópio de impressões, o revólver de madrepérolas, adquirido do farmacêutico por Demétrio, com o suposto propósito de espantar os animais que rondavam a fazenda, reaparece em várias cenas. Ele está presente, por exemplo, no disparo de Valdo, quando ouve sobre a partida de Nina em direção ao Rio de Janeiro.

A ambiguidade e a suposição em relação ao acontecimento com Valdo se constroem nas seguintes perspectivas: a) o disparo de Valdo fora acidental e foi casuístico o fato de Demétrio armazenar uma arma na

<sup>11</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 495.

casa; b) Valdo tentou suicídio, visto estar amargurado com a partida de Nina e com a suposta traição da esposa com o jardineiro; c) o fato não fora acidental, mas sim uma tentativa de Demétrio acabar com a vida do irmão. Esta última opção é defendida com veemência por Nina:

Seria possível – e já falava quase junto ao meu rosto, num suspiro – seria possível que tivesse sido... uma tentativa de assassinato? Não posso deixar de dizer que aquela pergunta, longe de escandalizar-me, como que encontrava um eco já familiar em meu espírito. Lembrei-me do olhar que os irmãos haviam trocado assim que o Sr. Valdo voltara a si, da ameaça que fizera de dizer “o que sabia” e, como nenhuma prova parecesse indicar que se tratava realmente de um “acidente”, não tive a menor dúvida em afirmar que a hipótese do crime não seria descabida.<sup>12</sup>

A situação em busca de um culpado e de uma verdade absoluta se complica ainda mais quando, antes de partir para o Rio de Janeiro, Ana vê a cunhada jogar a arma fora da janela. Nesse sentido, ela coloca Nina como principal suspeita do crime envolvendo Alberto. A personagem suspeita se Nina fora consciente na ação de jogar o revólver ao jardineiro, sabendo que ele, apaixonado, preferiria morrer a conviver com a sua partida.

A partir da morte de Alberto, Ana guarda a arma e se sente culpada por não ter evitado a morte do jardineiro que amava. Agora, ela se confessa, ainda confusa, como cúmplice do assassinato:

No entanto, à medida que o tempo passa, desnorteio-me, não me sinto mais segura do meu direito: saberia ela realmente o que estava cometendo, quando lançara a arma fora? Ah, caso tivesse sido apenas um gesto inconsciente – e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo – a culpa retombaria quase inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminoso, e não ela. Mas naquele instante, como não ceder à volúpia de jogar e arriscar tudo? Era praticamente minha única oportunidade de destruí-la.<sup>13</sup>

Um crime, várias versões e vários suspeitos. Contudo, não se pode optar por uma resolução unívoca. Em alguns momentos, nota-se uma polaridade entre as vozes que apoiam e inocentam Nina e as vozes que

<sup>12</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 71.

<sup>13</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 168-169.

defendem Demétrio. Timóteo, por exemplo, deixa claro sua aversão pelo irmão e sua cumplicidade pela cunhada. Valdo, que fora casado com ela, e André, seu suposto filho, se mostram cambiantes entre amá-la e condená-la. Ana é a favor do marido Demétrio e deixa evidente seu ódio pela mulher que reinava como soberana na casa dos Menezes. Essa polaridade nunca se desfaz, e tanto Nina como Demétrio são inocentes e culpados, vencedores e vencidos. Ainda que ela morra tomada por um câncer, isso não significa o triunfo de Demétrio, defensor da casa e da moralidade da família Menezes. Para comprovar isso, devemos de nos lembrar do episódio final narrado por Valdo, quando, na presença do Barão, Demétrio é sucumbido pela atitude do irmão Timóteo:

Por trás de mim, para os lados onde o barão se achava, rompeu uma espécie de urro vibrante e dolorido, como o de alguém que acabasse de ser mortalmente ferido. Voltei-me, convicto de que alguém acabara de ser atingido por uma punhalada. Mas não vi ninguém, nem percebi coisa alguma, fora a figura de Demétrio, curvo, completamente apoiado à mesa onde se encontrava o caixão. Fora ele quem gritara, não havia a respeito disto a mínima dúvida – e pálido, as mãos no ventre como se procurasse conter um sangue borbulhante que escorresse, era a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino, e que procurasse em vão, menos conter o sangue que o esvaziava, e o deixava inerte sobre a mesa, do que defender, trapo humano, a essência mortal que o compunha.<sup>14</sup>

A aparição de Timóteo vestido de mulher perante o Barão colocava em xeque a condição moral da família Menezes. Demétrio derroca-se junto da imagem patriarcal e, assim como Nina, se mostra corroído e em queda, como se observou no entrecho.

A leitura crítica sociocultural, que vê nessa obra de Lúcio Cardoso a representação da decadência da aristocracia brasileira, costuma interpretar a queda de Demétrio, assim como o enlouquecimento de Timóteo e a deterioração do espaço da casa, como a dramatização do fim do patriarcalismo rural, tendo em vista o contexto de modernização. Essa é representada por Nina, cujos hábitos eram citadinos e não suportava a vida na fazenda: "Essa gente calada e feia que viera observando no trem.

<sup>14</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 499.

[...] Creio que foi essa aversão que levantou os alicerces do desentendimento entre a patroa e o Sr. Demétrio, de natureza tão arraigadamente mineira”.<sup>15</sup>

Contudo, como podemos perceber, a polarização não se resolve com a queda de Demétrio e da família. A imolação moral do personagem não aponta diretamente para o triunfo da modernização, pois Nina, alegoria desse processo, também sucumbe. Desse modo, pensar a obra com essa referencialidade se torna complicado, uma vez que não há uma definição em favor de algum desses personagens. Até mesmo André, que poderia indicar a continuidade ou a castração da família, se mostra ambivalente, uma vez que não se determina sua origem paterna.

Nesse aspecto, o que existe de permanente na obra é a indeterminação. Não há como tomar partido em favor de um aspecto ou de outro. Nessa narrativa sinuosa, dotada de uma linguagem que se desdobra em descrições líricas e psicológicas, o leitor se vê diante de uma realidade ambígua, onde o referente está “balançado”. Confiar, isto é, atribuir verdade a qualquer aspecto do relato é perceber apenas uma parte do imbróglio complexo que a obra nos apresenta.

A vertente crítica que busca ver nos objetos e no espaço da casa uma chave interpretativa para compreender as ações e os personagens também tende a romper a polaridade da narrativa e a cair na limitação referencial. Apropriar-se da simbologia dos objetos para decodificar os personagens e a interpretação pode se tornar ineficaz, pois sabemos da inconstância e da volubilidade desses sujeitos ficcionais. No trecho abaixo, percebemos como a personagem se desvela e se compõe de tudo e nada, sendo, pois, indeterminada:

Tudo se arquiteta em mim, a mentira me torna redivivo. Continuo imaginando que logo após descerei as escadas da Chácara e irei catar violetas pelos canteiros mais distantes [...]. Mas regresso devagar ao mundo que me rodeia. Imagens derrotadas.<sup>16</sup>

Em outro fragmento, nota-se que a explanação dos próprios personagens é relativa. Ao dizer sobre a sua história, seu passado e de outros personagens, todo referente se desestabiliza:

<sup>15</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 62.

<sup>16</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 22.

Mas quando não me socorria a imaginação, escavava a lembrança com tal fúria e tal necessidade de encontrar um indício de sua vida que o revia indistinto como através de um sonho, mas ainda presente. Porque tudo se confundia a tal ponto que eu perdia de vista sua identidade e o próprio nome de Alberto convertia-se num nome idêntico a todos os nomes dos homens.<sup>17</sup>

Desse modo, propor que a casa e os objetos que a compõem possam ajudar a esclarecer quem são esses personagens e o mistério que eles guardam é uma tentativa provisória. A ambiguidade do espaço anula esse referente, não sendo possível confiar nos objetos, pois eles se transfiguram e se imiscuem.

A mediação por parte do leitor se coloca como fulcro necessário para se compreender todos os cinquenta e seis fragmentos que entrelaçam o passado (lembranças) e o momento presente (da escrita e da enunciação). Em relação a esse último, percebe-se um deslocamento temporal capaz de introduzir um aspecto metalinguístico, uma reflexão sobre o fato de narrar:

Pesa-me a consciência, ocultar fatos que poderiam alguns daqueles mistérios que na época abalaram o nosso povoado. Pensando bem este é o motivo que me encontro aqui reajustando sobre o passado essas lentes que apesar de trêmulas só procuram servir a verdade. Naturalmente não me é fácil desenterrar essas figuras, pois elas se acham visceralmente presas ao que eu próprio fui e às emoções daquele tempo.<sup>18</sup>

É também por essa reflexão metalinguística que o leitor tem certeza de que aquele relato e as imagens que suscitam são duvidosos. Afinal, nesse vezo reflexivo sobre a capacidade de contar é que o personagem conta que nem tudo sabe e nem tudo viu. É aí, então, que a mediação entra de modo mais incisivo e o leitor é chamado a recompor esse espaço do mistério. O texto aparece "como um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo".<sup>19</sup>

<sup>17</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 310.

<sup>18</sup> CARDOSO. *Crônica da casa assassinada*, p. 144.

<sup>19</sup> ISER. O jogo do texto, p. 107.

A narrativa de *Crônica da casa assassinada* expõe a esfera de recepção a um plano multiperspectivo em que cada narrador exerce uma função hermenêutica dos fatos. Cada personagem reivindica a posse da verdade e o leitor precisa construir a sua versão, já que nenhum relato lhe parece condizente. O leitor, envolvido nessa tessitura, torna ainda mais dinâmico o eixo textual, recompondo os fragmentos e atualizando as versões dos personagens, cruzando as referências e percebendo que ali a narrativa é móvel e movente pela leitura:

Esta concepção do texto está em conflito direto com a noção tradicional de representação, à medida que mimesis envolve a referência a uma "realidade" pré-dada, que se pretende estar representada. [...] Desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performático da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado.<sup>20</sup>

O que se nota é que a perspectiva da obra é irredutível à referencialidade dos objetos, da casa ou do espaço nacional. Prevaecem na narrativa, como afirma Alfredo Bosi, os fantasmas da transgressão que assediam os personagens, as verdades, as consciências e todo o espaço.<sup>21</sup>

Este artigo busca evidenciar que, ao lado das vertentes críticas mais tradicionais, seria necessário acrescentar uma perspectiva que refletisse sobre a indeterminação na obra. Desse modo, procura-se estabelecer as limitações das perspectivas referencialistas e destacar a importância de se conceber o espaço literário da *Crônica* como uma tentativa, entre as diversas possibilidades existentes, de organizar uma experiência. Nesse aspecto, elegem-se o leitor e a ação de leitura e de experimentação como fundamentos elementares na movimentação das molduras da narrativa. Isto é, busca-se, na potencialidade do ato de ler, a possibilidade da ampliação interpretativa, mostrando que o sentido da obra não se restringe à estrutura do texto ou ao quadro formatado pela narrativa. O processo de leitura se configura, aqui, como um espaço dialógico, de produção de novos imaginários e, sobretudo, de reflexão.

<sup>20</sup> ISER. O jogo do texto, p. 105.

<sup>21</sup> BOSI. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico, p. 22.

## Considerações finais

A Lúcio Cardoso, na casa de saúde.

Entre visitas que perguntam  
no corredor, por tua vida  
de artista recolhido à noite  
sensorial, entre amigos  
que se inclinam preocupados  
sobre a cisterna, e não distinguem  
teu reflexo brilhar no fundo,  
entre os mais próximos e diletos  
– eu não estou, porém de longe  
mais perto me sinto e decifro  
melhor teu perfil na sombra,  
e o perfil não só; tudo mais  
que deu sentido a teu chamado  
à rua dos homens: palavras  
tramadas em papel, soando  
em palco, problemas falantes,  
movediços em preto-e-branco,  
projeção em tela ou parede,  
em cor quase som, mensagens  
da mais subterrânea estação,  
retratos espectrais do ser  
para além da radiografia,  
e um hálito de amor pedindo  
espaços claros, praias de ouro  
que se vão modelando em sonho  
acordado, escrito, pintado.  
Respiras, falas, comunicas-te  
à revelia do corpo enfermo  
em tudo que é sinal; contemplo  
tua vida primeira e plena  
a circular, transfigurada,  
ó criador, entre vazios  
sótão da casa abandonada.

O poema acima foi publicado no jornal *Correio da Manhã* em 20 de setembro de 1968 e é uma homenagem de Carlos Drummond de Andrade ao amigo Lúcio Cardoso. A referência à obra *Crônica da casa assassinada*

aparece discretamente no conteúdo do texto e diretamente no último verso, onde se explicita: “sótão da casa abandonada”. Se analisarmos com atenção, o conjunto dos versos pode se tornar elucidativo não só da história biográfica do autor, como também da obra em estudo.

Para Drummond, Cardoso “deu sentido à rua dos homens”, estetizando-os por meio de “palavras”, “problemas movediços” e “mensagens da mais subterrânea estação”. Em uma perspectiva humanista e ao mesmo tempo arruinadora, quase niilista, o autor de *Maleita* consegue recriar o caráter irresoluto da condição humana bem como a fluidez das certezas que a cerca.

Como foi percebido na presente análise, a representação do homem em *Crônica da casa assassinada* não se dá de maneira homogênea. Ao contrário, esse ser humano é ambivalente e contraditório. Todas as personagens e suas ações apontam para um movimento cambiante, em que não é possível obter uma essência para defini-las. Assim como o poema sugere, há, nas obras de Lúcio Cardoso, em especial nessa aqui investigada, uma busca por notar os “retratos espectrais do ser para além da radiografia”.

Desse modo, propusemos, aqui, uma tentativa de realização dessa busca, reclamando a superação da condição referencial na interpretação do espaço e a instalação de uma perspectiva que invista no prisma da instabilidade e da indeterminação. Nesse aspecto, a partir da *Crônica* e da sua análise pela fortuna crítica, tentamos demonstrar que uma perspectiva importante para o entendimento do livro seria aquela que tomaria o espaço literário à luz do desordenado, repleto de incertezas e ambiguidades.

A partir disso, introduzimos a discussão sobre a importância do campo da recepção em construir/desconstruir e fomentar as linhas interpretativas, efetuando o deslocamento e a transposição dos lugares habituais e, sobretudo, desmontando a ideia tradicional de representação da espacialidade. A produção de sentido de *Crônica da casa assassinada* escapa à mimese nacional e a configuração dos objetos da narrativa, evidenciando que nela o espaço não se restringe à referencialidade e está por ser construído, resgatado e negociado no processo de leitura.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lúcio Cardoso na casa de saúde*. In: *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 4 mar. 1968.
- ANDRADE, Luis Eduardo da Silva. *Casa e família: uma simbiose do mal em Poe e Lúcio Cardoso*. Disponível em: <<http://goo.gl/bP3Utm>>. Acesso em: 30 abr. 2014.
- BACHELARD, Gaston. O obstáculo substancialista. In: \_\_\_\_\_. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p.121-161.
- BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 21-23. (Edição crítica).
- BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARDOSO, João Batista. *Um mapa da história sobre o mapa da ficção*. Goiânia: Ed. UCG, 2009.
- CARELLI, Mario. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 628-640. (Edição crítica).
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luis Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.
- KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. In: \_\_\_\_\_. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC, 2006. p.305-327.
- LIMA, Luiz Costa. Representação social e mímesis. In: \_\_\_\_\_. *Escritos de véspera*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011. p. 285-312.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo: Fapesp, 2001.
- SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *A alegoria da ruína: uma análise da Crônica da casa assassinada*. Curitiba: HD Livros, 1995.
- VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na vase de um positivismo idealista*. Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

**Espaço em obra,  
especialidades da arte**

# Para além do espaço em obra

Paula Bruzzi Berquó

Quais os limites entre a arte contemporânea e o espaço do mundo em comum? Como a arte *ocupa* o espaço hoje? Em que medida suas novas formas de ocupação diferem das precedentes? Alberto Tassinari, filósofo e crítico de arte brasileiro, parece buscar respostas para tais questionamentos a partir do conceito de *espaço em obra*. Tal conceito baseia-se na ideia de que a obra contemporânea não mais se reduz ao seu próprio espaço, mas inclui o espaço do mundo em comum a partir de um movimento que comunica tais campos sem, no entanto, indistingui-los. Esse processo, que coloca a obra e o espaço cotidiano *em relação*, é possível graças ao que o filósofo denomina *sinais do fazer*, expressões de que uma *imitação do fazer da obra* está em jogo.

O *espaço em obra* configuraria um conjunto de espaços nos quais a *imitação do fazer* se expressa por meio desses *sinais*, o que incluiria, além da obra propriamente dita, parte do espaço cotidiano circundante. Segundo Tassinari, “a obra toda passa a ser a obra e suas vizinhanças”.<sup>1</sup> Os *sinais do fazer* desempenhariam, assim, o papel de identificar o *espaço em obra*, mais abrangente do que a obra em si, em meio ao espaço cotidiano existente, já que os contornos, que outrora demarcavam a separação entre a obra e o mundo em comum, ora tornaram-se insuficientes. No entanto, mesmo com os *sinais do fazer*, uma individuação fechada e irreversível do *espaço em obra* seria impossível. A parcela do espaço cotidiano acometida por tais *sinais* adere ao *espaço em obra* apenas em

<sup>1</sup> TASSINARI. *O espaço moderno*, p. 75.

certa medida, não se desprendendo completamente do espaço do mundo em comum. Dessa forma, em um *espaço em obra*, o espaço do mundo cotidiano altera-se, engajando-se na obra, ao mesmo tempo em que permanece inalterado.

Apesar das grandes contribuições que trouxe para a discussão da arte contemporânea, o conceito cunhado por Tassinari apresenta uma série de limitações, que se tornam nítidas quando o autor emprega-o em sua análise do *ready-made*, mais especificamente do trabalho *In advance of the broken arm*, de Marcel Duchamp. Descrito pelo crítico como *não obra*, ou mero objeto corriqueiro desprovido de qualquer atribuição artística, tal trabalho dá a ver importantes falhas da ideia de *espaço em obra*, que se mostra incapaz de abarcar as grandes transformações ocorridas na arte a partir da experiência do *ready-made*.

O presente artigo, que nasce de inquietações geradas pela insuficiência de tal formulação conceitual, pretende colocar em xeque a validade de seus princípios, analisando os limites de sua eficácia para a análise das experiências artísticas contemporâneas. Para tanto, se procederá, primeiramente, a uma investigação pormenorizada do conceito, a partir dos próprios exemplos utilizados por Tassinari. Em seguida serão desenvolvidas, com base na análise que o autor faz da obra de Duchamp, três críticas principais, referentes, respectivamente, às limitações práticas do que Tassinari denomina *sinais do fazer*; à insuficiência da *noção de obra*; e à ineficácia da consideração de que o envolvimento do espaço da vida em comum em um *espaço em obra* restringe-se aos espaços contíguos à obra. Posteriormente, procederemos a especulações a respeito dos novos espaços engendrados pela arte contemporânea, para finalmente pontuarmos considerações finais a respeito de sua relação com o conceito de Tassinari.

## **O espaço em obra**

Alberto Tassinari inicia o texto “O mundo da obra e o mundo em comum”, comparando a arte naturalista – da qual aproxima os primeiros experimentos da arte moderna – à arte contemporânea. Segundo ele, a diferença entre ambas as fases residiria especificamente no fato de que, nesta última, observa-se um processo de *comunicação*, inédito na história da

arte ocidental, entre o espaço cotidiano e o espaço da obra. Tal comunicação seria realizada justamente pelo *espaço em obra*, que inauguraria o engajamento direto, na obra, do espaço do mundo em comum. Diferentemente do que ocorre em uma pintura naturalista, da qual o espaço cotidiano encontra-se completamente apartado, um *espaço em obra* – ou a arte contemporânea – não se prestaria a *imitar* o espaço do mundo em comum, pois este passa a configurar, pelo menos em parte, a própria obra.

Segundo Tassinari, “num espaço em obra, entretanto, o que se imita é o fazer da obra”.<sup>2</sup> E é justamente essa imitação do *fazer da obra*, expressa por meio dos *sinais do fazer*,<sup>3</sup> que define a abrangência espacial do *espaço em obra*. Os exemplos usados por Tassinari para ilustrar esse conceito são *Arco inclinado* (1981), de Richard Serra e *Conceito espacial* (1965), de Lucio Fontana. No primeiro (FIG. 1), uma chapa de aço inclinada, de 4 metros de altura e 40 metros de comprimento, é colocada em meio à *Federal Plaza*, em Nova York, local ladeado por prédios do governo e pela Corte de Comércio Internacional dos Estados Unidos.



Figura 1 — *Arco inclinado* (Richard Serra, 1981).  
Fonte: MUNDY. *Lost*  
Art: Richard Serra.

<sup>2</sup> TASSINARI. *O espaço moderno*, p. 76.

<sup>3</sup> Na perspectiva de Tassinari os sinais *do fazer* referem-se a diferentes formas de modulação física, por parte do artista, do espaço.

A chapa de aço conforma um verdadeiro muro, dividindo a área da praça – utilizada majoritariamente para abrigar o forte fluxo de pessoas que transitam entre os prédios – em dois espaços distintos. A intervenção, que conformaria, segundo Tassinari, um *espaço em obra*, convida os passantes a vivenciarem uma nova experiência espacial daquele local.

Solicitando, e até mesmo exigindo atenção, a escultura pedia aos funcionários de escritório e aos outros pedestres que deixassem seu caminho apressado de costume e seguissem por uma rota diferente, avaliando os planos curvos, os volumes e os ângulos de visão que assinalavam o lugar como lugar da escultura.<sup>4</sup>

Tais planos curvos, volumes e ângulos que engendram a nova espacialidade da praça resultam justamente do que Tassinari denomina *sinais do fazer*, a saber, “os cortes e a implantação”. Ou seja, provém da ação, pensada pelo próprio artista, em modelar o espaço a partir da colocação da chapa. Para Tassinari, é a partir desses *sinais*, resultantes de seu próprio pôr-se em obra, que a chapa gera efeitos que ultrapassam seu delgado espaço físico para solicitar, de maneira mais ou menos intensa, o espaço do mundo em comum que a margeia. O *espaço em obra* não se restringe, portanto, ao espaço da chapa, nem tem nele o seu centro. Tal espaço é percorrido pelo passante e por ele experimentado sem que seja necessário um adentramento ao que seria o *núcleo* da obra, ou ao seu universo interno. Assim, da mesma forma como o espaço do mundo em comum, apesar de solicitado pelo *espaço em obra*, permanece estruturalmente inalterado, o espectador, ao vivenciá-lo, também permanece com os pés fincados, por assim dizer, no mundo cotidiano. O *espaço em obra* configura, então, uma zona de *exterioridade*, a qual, além de não conter um interior próprio, é externa inclusive ao próprio mundo exterior no qual se coloca.

Se no trabalho de Richard Serra o objeto artístico é trazido para o mundo em comum, na obra *Conceitos espaciais* de Lucio Fontana (FIG. 2) é o espaço do mundo em comum que parece ser levado, ainda que de forma embrionária, para o espaço bidimensional da pintura. Nela, a superfície plana e monocromática da tela é cindida, gerando fendas pelas quais se entreveem pequenos vazios, espaços do mundo cotidiano

<sup>4</sup> CRIMP. *Sobre as ruínas do museu*, p. 160.

incorporados, por meio do gesto cortante, à pintura. Os cortes – *sinais do fazer* – são, na perspectiva de Tassinari, justamente o que caracterizaria a tela como *espaço em obra*, já que é por meio destes que obra e espaço cotidiano são impulsionados a se engajar no propósito comum de gerar nova espacialidade – no caso, uma espacialidade *em expansão*. De maneira semelhante ao que ocorre na obra de Serra, a experiência que se tem da tela de Fontana não produz interioridade. A espacialidade gerada não possui núcleo, contém no máximo um fundo vazado, que, mais do que promover um adentramento do espectador no interior da obra, promove a *saída*, tensionada entre fechamento e abertura, da própria tela ao espaço.



Figura 2 — *Conceito espacial* (Lucio Fontana, 1965).  
Fonte: FONTANA.  
*Conceito espacial*.

## Insuficiências conceituais

Não há dúvidas de que a análise de tais intervenções sob a ótica do *espaço em obra* gera muitas contribuições para o estudo dos novos espaços engendrados pela arte contemporânea, sobretudo no que se refere à sua qualidade de exterioridade e ao caráter ambíguo da relação que estabelece tanto com o espaço do mundo em comum, quanto com o espectador. O duplo movimento que caracteriza o envolvimento do espaço cotidiano com o *espaço em obra*, procedimento este que altera o primeiro ao mesmo tempo em que o deixa inalterado, bem como o processo simultâneo de inclusão e exclusão, que marca a relação do espectador com tal espaço, são elementos fundamentais para a análise das espacialidades e relações hibridizadas que caracterizam tanto a arte quanto a própria vida contemporânea.

Não se pode negligenciar, porém, o fato de que o conceito de *espaço em obra* seja, em muitos casos, altamente insuficiente, apresentando graves falhas de análise. Por exemplo, no estudo de ambos os trabalhos, Tassinari restringe o significado dos *sinais do fazer* a ações artísticas que promovem intervenções físicas na obra. Seja na ação de cortar a tela, seja no ato de inclinar e posicionar estrategicamente a placa de aço, pode-se observar que o que importa para o crítico é a materialização da intenção do artista no espaço. Tal gesto comunicador, que põe em relação obra e espaço do mundo em comum, seria o que, segundo ele, individualizaria o *espaço em obra*. A restrição desse gesto a um caráter apenas físico, no entanto, nem sempre é satisfatória. Muitas vezes, o que promove a comunicação entre obra e espaço cotidiano é, justamente, o que foge à matéria. São processos incorpóreos, ativados na própria relação entre obra e espectador, não no gesto criador do artista materializado em interferências físicas no espaço. Dito de outro modo, a obra se faz na experiência, e isso os *sinais do fazer*, tais como são concebidos por Tassinari, não conseguem abarcar.

Voltemos ao primeiro exemplo. A colocação da chapa de aço por Serra na *Federal Plaza* apresenta, sem dúvida, um caráter estratégico. A inclinação e o posicionamento específico do objeto carregam em si a intenção do artista em modificar a experiência que se tem da praça e isso, nesse caso, de fato ocorre. Porém, o problema é que a *comunicação* entre

o espaço da obra e o espaço do mundo em comum não decorre deste ato, ou pelo menos não se reduz a ele. A simples modulação espacial do objeto, finda no momento de conclusão da obra, não abarca a experiência, também *construtiva*, que se tem do espaço. É essa experiência que põe em jogo as subjetividades, gera ativações do sensível e *comunica*, assim, a obra com a vida. A insuficiência conceitual dos *sinais de fazer* reside, portanto, justamente na limitação físico-espacial que tal conceito impõe tanto à obra quanto à vida. Há outros “espaços” possíveis. No caso específico de *Arco inclinado*, o espaço da controvérsia poderia constituir um exemplo. A inquietude dos funcionários do governo provocada pela colocação da chapa na praça – medo da utilização do objeto para ações terroristas e para esconderijo e ataque de delinquentes – vai além de suas qualidades físicas.<sup>5</sup> Compreende o espaço subjetivo, dos pensamentos, desejos e sentimentos em curso naquele momento e naquela sociedade. O fato de a obra dar a ver esses conflitos urbanos velados é, assim, o que configura o verdadeiro elo de *comunicação* entre esta e a vida cotidiana. E tal desvelamento se dá *em processo*, ultrapassando a mera ação do artista. Essa ação, concluída na colocação da obra *in loco*, deve ser tida, portanto, não como o elo comunicador *em si*, mas como algo capaz, *potencialmente*, de ativá-lo.

Tal constatação abarca, também, o que ocorre na tela de Fontana, já que também nesse caso os *sinais do fazer*, expressos pelos rasgos, ativam apenas potencialmente o mundo em comum, apesar de engajar o seu espaço físico. Diante dessa nova interpretação, poderíamos nos perguntar em que medida tal tela seria de fato um *espaço em obra*, já que, apesar de suas importantes contribuições conceituais, apresenta pouca possibilidade de interação *em processo*, entre espectador e obra. A resposta reside talvez no fato de que o próprio conceito de *espaço em obra* não signifique, na perspectiva de Tassinari, *em processo*. Como vimos, a imitação do fazer da obra expressa por meio dos *sinais do fazer* que definem, para o autor, tal conceito, refere-se muito mais ao gesto findo do artista que às experiências que se dão na sua apreensão.

Além desta, depreende-se outra limitação do conceito de Tassinari, referente à insuficiência da própria noção de *obra*, tal como ele a utiliza.

<sup>5</sup> CRIMP. *Sobre as ruínas do museu*.

Limitada ao caráter *matérico* do objeto construído, a ideia de obra presente na concepção de *espaço em obra* negligencia potentes formas de ativação ou afetação imateriais que tanto a tela quanto a chapa de aço podem gerar. A experiência estética que se tem de ambas as intervenções – e que, em grande medida, as constituem – tem nas intensidades e nos fluxos a sua base. A importância da dimensão incorpórea na própria constituição dessas intervenções solicitaria uma expansão do entendimento da noção de obra, não empreendida por Tassinari. Sem uma ampliação de seu significado, tal designação torna-se no mínimo inadequada para os trabalhos em questão, o que fica ainda mais evidente no caso dos chamados *ready-made*, que veremos no próximo item.

Finalmente chega-se a uma terceira crítica, que abarca tanto a tela de Fontana quanto a chapa de aço de Serra. Trata-se do fato de Tassinari limitar o que seria o *espaço em obra*, em ambos os trabalhos, ao seu entorno imediato. Segundo o filósofo, o espaço em obra envolveria, por meio dos *sinais do fazer*, a obra e seus arredores. Além de tal consideração ser pouco precisa – como definir os limites de uma “vizinhança”? Qual a abrangência do “entorno”? –, o que ocorre é que a experiência estética promovida por essas intervenções envolve não apenas o espaço imediatamente adjacente a elas – no caso, a tela e a *Federal Plaza* –, mas um processo de produção subjetiva que transforma potencialmente a forma de experienciar o espaço *de maneira geral*. Tanto a tela quanto a chapa de aço, apesar de sua especificidade locacional, ao serem experimentadas, passam a engendrar, virtualmente, novas formas de se ver uma ou *qualquer* tela ou de se percorrer um ou *qualquer* espaço público, seja ele vizinho ou não de tais intervenções.

Esses aspectos críticos, aqui lançados, tornam-se claros na análise que o autor faz da obra de Marcel Duchamp, à qual nos ateremos a seguir.

### ***Ready-made* x espaço em obra**

Um dos primeiros *ready-made* de Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm* (FIG. 3), de 1915, consiste em uma pá de limpar neve comprada em uma loja de ferragens e deslocada, sob o referido título, a locais expositivos. Tassinari, utilizando-se do conceito de *espaço em obra*, conclui que a pá “não faz parte de uma obra, e não é, por si só, uma obra.

Não deixa de ser, é verdade, um artefato. Foi fabricada. E sob tal aspecto é obra. Não é, porém, uma obra de arte”.<sup>6</sup> Tal análise, apesar de redutora, é coerente com o conceito que a embasa. Se para configurar *espaço em obra* são necessários *sinais do fazer*, modulações *no objeto* empreendidas pelo artista, a pá não poderia, de fato, configurar um tal espaço. A intenção do artista não se manifesta por meio de um gesto que pretenda esculpir, por assim dizer, o objeto. Ao contrário, este já está, se assim podemos considerar, acabado. O que Duchamp faz, e é aí que reside o seu ato revolucionário, é um movimento de *transposição*. Esse deslocamento espacial, no entanto, é potente a ponto de desencadear um forte deslocamento de sentido, tanto na pá quanto no que seria o próprio *trabalho do artista* – colocando em xeque toda a produção artística realizada até então. Essa ação, porém, escapa ao conceito de *espaço em obra* e, ao fazê-lo, explicita o que nele há de mais insuficiente. O que promove a *comunicação* do espaço do mundo em comum com a pá não são marcas ou *sinais* de um ato criativo do artista, mas justamente a sua ausência.

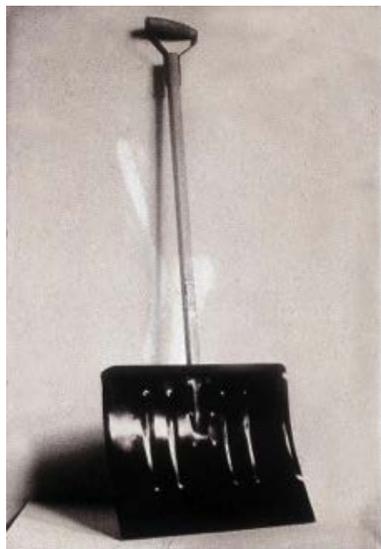


Figura 3 — *In Advance of the Broken Arm* (Marcel Duchamp, 1915).  
Fonte: SEIGEL. Private Worlds Made Public: The Readymades, p. 133.

<sup>6</sup> TASSINARI. *O espaço moderno*, p. 83.

Para investigarmos o *ready-made* a partir dessa nova perspectiva, recorreremos à análise de Rosalind Krauss a respeito da influência do escritor francês Raymond Roussel na obra de Duchamp. Em seu trabalho *Impressões da África*, Roussel utiliza mecanismos de automatização artística tanto como temática quanto como método. Na narrativa, que se desenvolve em torno a uma festa onde um rei africano comemora sua vitória sobre uma nação vizinha, máquinas primitivas, ativadas por um grupo de artistas e cientistas, produzem, por meio de complexos mecanismos, imagens pertencentes à esfera da arte. Na análise de Krauss, “ao automatizarem a produção artística [...] as máquinas chegam a um resultado no qual a estrutura da imagem está absolutamente desvinculada da estrutura psicológica e emocional do indivíduo que dá início à arte”.<sup>7</sup> Tal desejo de *despersonalização* parece ser uma das principais motivações de Duchamp na “criação” do que ele passou a chamar de *ready-made*. Sua ação, reduzida à simples eleição de objetos, daria origem, como na narrativa de Roussel, não a um produto acabado, mas a um *processo* mecânico livre de qualquer marca pessoal, colocando em xeque a ideia do artista enquanto *autor* ou, ao menos, sugerindo uma significativa expansão da ideia de autoria.

Ora, para Tassinari uma obra sem autor seria inconcebível. Sem os *sinais do fazer*, ela ocuparia um espaço que em nada transcenderia o espaço ocupado pelos objetos triviais. Para possuir um *espaço artístico*, é preciso uma *poética*, adquirida, segundo ele, unicamente por meio dos referidos *sinais*. Duchamp, ao promover “artisticamente” um objeto cujo processo de produção lhe é totalmente alheio, questiona justamente essa ideia. Por que a qualidade (e a potência) estética dos objetos deve residir necessariamente em sua modulação formal? E, ainda, quais seriam os limites dessa prática?<sup>8</sup> Assim como em *Roda de bicicleta* e *Porta-garrafas*, objetos os quais o artista limitou-se a assinar, o que está em jogo em *In Advance of the Broken Arm* pode ser tido como uma crítica tanto às limitações do que Tassinari denomina *sinais do fazer*, quanto às da própria noção de *obra* a que o conceito *espaço em obra* ainda se encontra atrelado.

<sup>7</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 86.

<sup>8</sup> Neste ponto, poderíamos perguntar: não seria o ato de “deslocar” a pá, também, uma forma de modulação?

No *ready-made*, não só o que comunica a obra com o espaço do mundo em comum não se restringe ao objeto, mas a obra, se assim podemos defini-la, ocorre fundamentalmente para além do objeto e de sua “produção”. A pá ali presente representa um mero elemento ativador das operações estratégicas que, segundo Lorenzo Mammì, configuram a ação do artista. Em suas palavras, “o valor do *ready-made* estava mais nas operações pelas quais o artista o mostrava que no objeto em si”.<sup>9</sup> A obra, bem como o trabalho do artista, adquirem, assim, um caráter incorpóreo, configurando ações operacionais as quais, em última instância, conformam *questionamentos*. A ação artística assume, portanto, por meio do *ready-made*, “uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões”,<sup>10</sup> algo absolutamente impensável no conceito de *espaço em obra* de Tassinari.

## Outros espaços

Se tanto a ideia de *obra* quanto a de *sinais do fazer* mostram-se falhas na análise do *ready-made*, o que se pode dizer a propósito do conceito de espaço? A esse respeito Tassinari escreve:

*O ready-made, nem obra nem arte, revelou para a arte moderna algo distinto: sua vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, sua disponibilidade, para se comunicar, no espaço mesmo do mundo em comum, com instâncias ainda mais abrangentes que o próprio espaço. Entre a arte e o mundo em comum e cotidiano começam a surgir relações de proximidade não apenas espaciais mas que, no fim das contas, acabarão por encontrar traduções espaciais que o ready-made ainda não promove.*<sup>11</sup>

A vulnerabilidade da arte moderna mencionada refere-se ao que o autor caracterizará mais à frente como zonas de instabilidade, “zonas mal exploradas e a serem investigadas, entre a arte e a vida em comum”,<sup>12</sup> colocadas à luz devido principalmente ao movimento transformador do

<sup>9</sup> Esse trecho refere-se à análise que o autor faz do *ready-made* em sua fase inicial, anterior à década de 1960, quando, segundo ele, a introdução do conceito de indiferença estética “pressupõe, ao contrário, que o próprio objeto carregue um valor independente de suas modalidades de exposição, ainda que esse valor consista em sua absoluta falta de qualidades”. MAMMÌ. *O que resta: arte e crítica de arte*, p. 90.

<sup>10</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 91.

<sup>11</sup> TASSINARI. *O espaço moderno*, p. 84.

<sup>12</sup> TASSINARI. *O espaço moderno*, p. 85.

*ready-made*. Movimento este que, segundo o autor, promovera uma espécie de colagem entre arte e não-arte, a qual, apesar de ainda abarcar instâncias outras que o espaço, encontraria traduções espaciais futuras na arte contemporânea. Neste ponto um questionamento torna-se necessário: seriam essas relações de proximidade não espaciais pertencentes a um estágio realmente anterior às suas traduções? Ou ainda, em que medida tais traduções se fazem realmente necessárias?

A busca de Tassinari por uma interpretação espacial das novas formas de relação apresentadas pelo *ready-made* revela-se, portanto, sintomática. Mais do que desvelar as zonas de conflito presentes na arte do início do século XX, tal busca expõe importantes lacunas do próprio conceito de *espaço em obra*. Essas falhas tornam-se visíveis na análise que o autor faz de *The New York Earth Room*, de Walter de Maria, exemplo contemporâneo no qual os embates trazidos pelo *ready-made* seriam supostamente resolvidos no espaço. A obra consiste no preenchimento, com terra, de uma sala pertencente a um *loft* situado em Nova York.

Para Tassinari, se em *In Advance of the Broken Arm* a ação do artista limita-se ao transporte da pá à galeria, na obra de Waler de Maria o transporte do material é seguido de um trabalho de modulação, responsável pela geração de uma série de impactos no espectador. Contrariamente a Duchamp, Waler de Maria carregaria a terra (a partir da qual produz sua obra) não como objeto, mas enquanto insumo que só tomará forma a partir do ato – artístico – de preenchimento da sala. Tal ato, que difere do *ready-made* pelo simples motivo de empreender uma modulação espacial do objeto, geraria, segundo Tassinari, uma suplementação dos significados do mundo em comum e de suas coisas – no caso, da terra. *The New York Earth Room* exemplificaria, dessa forma, uma arte que não transcende espacialmente o mundo e o espaço em comum, mas nasce dos mesmos, dotando-os de novos sentidos.

Mas, por qual motivo a ressignificação promovida pela pá de Duchamp não é considerada por Tassinari? Poder-se-ia argumentar, com base no que escreve o autor, que a obra de Duchamp, por transcender o espaço do mundo em comum, não poderia dotá-lo de novas significações. De fato, o espaço implicado no *ready-made* ultrapassa em muito o aspecto meramente material do *espaço em obra* no qual, segundo Tassinari, a terra de Walter de Maria se instala. Certamente, porém, não

a ponto de assemelhar-se ao espaço ficcional, apartado do mundo em comum, que caracteriza as obras barrocas analisadas pelo crítico.

Sendo assim, qual seria, afinal, esse *outro espaço* capaz de abarcar não somente o *ready-made*, mas toda a arte conceitual que se desenvolve a partir da década de sessenta? Talvez não se trate, finalmente, de um espaço *outro*, mas ao contrário, de um espaço *híbrido*, no qual os diversos espaços incorpóreos característicos da arte contemporânea sejam considerados como coexistentes à sua concretude, tão enfatizada por Tassinari. Em outras palavras, um espaço que não se limite a uma noção restrita de materialidade, tal como observada no pensamento do autor, mas promova sua expansão. Um espaço que seja, ainda, capaz de abarcar movimentos de resignificação constantes, promovidos não só pela “obra de arte”, mas por todo e qualquer tipo de experiência estética.

## Considerações finais

A partir da análise feita no presente texto, conclui-se que o conceito de *espaço em obra* apresenta importantes limitações. Suas falhas referem-se, principalmente, à natureza dos chamados *sinais do fazer*, os quais se baseiam, ainda, em uma concepção restrita de materialidade. Esse entendimento implica uma separação entre a *forma* do objeto artístico e as intensidades ou fluxos gerados a partir de sua experiência, conferindo primazia à primeira. Tal ideia já havia sido posta em xeque, no entanto, no início do século passado, com os *ready-made* de Duchamp. Neles, o ato (revolucionário) do artista reside justamente na ampliação da ideia de manipulação artística para além da “produção”, propriamente dita, do objeto: no lugar de esculpir um objeto no espaço, Duchamp desloca um artefato acabado, de funções triviais, em favor da incitação de um *questionamento*. A incapacidade do conceito de *espaço em obra* em abarcar tal revolução, cuja influência, fundamental para a formulação da arte conceitual, perdura até os dias de hoje, demonstra, em parte, o seu caráter anacrônico.

Essa anacronia pode ser observada, também, na insistência de Tassinari em privilegiar, em seu conceito, a noção de *obra*, sem apresentar qualquer preocupação em expandi-la. A utilização de tal ideia, exaustivamente questionada já desde os anos sessenta pelas *performances* e

experiências de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, dá a ver que as preocupações implícitas no conceito em questão referem-se muito mais ao espaço engajado por meio de uma ação artística autoral *no objeto* do que, propriamente, à configuração de um espaço *em processo*. Isso fica ainda mais evidente quando o autor considera, como *espaço em obra*, apenas a obra e a espacialidade física a ela imediatamente adjacente. O negligenciamento das possibilidades *virtuais* de uma experiência estética, e a completa desconsideração de que transformações no campo subjetivo abarcam muito mais do que o simples objeto envolvido em uma obra, faz com que tal conceito mostre-se falho para a análise das potentes mudanças que a arte contemporânea parece ativar.

Finalmente, a desconsideração do caráter *híbrido* do espaço contemporâneo talvez seja a principal falha conceitual de Tassinari. Não há como pensar o espaço do mundo em que vivemos a partir da consideração de sua qualidade apenas *matérica*, se a própria noção de materialidade não for expandida de forma a abarcar espaços virtuais e procedimentos incorpóreos. Como pensar reterritorializações de ordem subjetiva em um espaço no qual o virtual não existe? Como pensar linhas de fuga que, partindo do próprio mundo em comum, retornem a ele resignificando-o, em um espaço dominado ainda por aspectos estritamente formais? O espaço contemporâneo é permeado por fluxos e intensidades em constante movimento. A desconsideração da complexidade desse espaço, tal como observada na análise de Tassinari, ao invés de promover a pretendida *comunicação* entre obra e mundo em comum, torna essa relação, ao contrário, inviável. Nessa perspectiva, a ideia de que os *sinais do fazer* conformariam pretensos *elos*, capazes por si só de promover a *ligação* entre obra e mundo cotidiano, é equivocada. O emprego de tal preceito investigativo implica, ao contrário, na destituição da atividade artística de qualquer conexão com o mundo cotidiano, tolhendo-lhe, assim, grande parte de sua força de ação. Em conclusão, se analisada exclusivamente por esse limitado viés, a arte contemporânea torna-se, apesar de ligada espacialmente ao mundo em comum, virtualmente apartada do mesmo, bem como da possibilidade de nele ativar, potencialmente, reterritorializações.

## Referências

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FONTANA, Lucio. *Conceito espacial*. 1965. Óleo sobre tela. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://goo.gl/vT3gIw>>. Acesso em: 14 out. 2015.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARIA, Walter de. *The New York Earth Room*. 1977. Long-term installation, 141 Wooster Street, New York City.

MUNDY, Jennifer. Lost Art: Richard Serra. Tate. 25 out. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/KU2hEU>>. Acesso em: 14 out. 2015.

SEIGEL, Jerrold. Private Worlds Made Public: The Readymades. In: \_\_\_\_\_. *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 133. Disponível em: <<http://goo.gl/hhoAsl>>. Acesso em: 14 out. 2015.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

# O jogo das bordas em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind

João Gonçalves Ferreira Christófaró Silva

Publicado originalmente em 1976, o romance *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, parece dever muito de sua força a aparatos textuais que, tradicionalmente, não são vistos como pertencentes – ao menos não totalmente – à obra. A dupla autoria inscrita na capa, bem como a nota que acompanha o romance desde sua primeira edição, embora ocupem lugares marginais em relação ao que seria o texto do romance em si – contido dentro do livro, em um espaço mais claramente delimitado como o espaço da obra –, se relacionam intimamente com ele, complicando insistentemente a circunscrição de seus narradores e o estabelecimento dos limites de seus enunciados. O que se segue é um esforço para pensar a participação desses aparatos paratextuais de *Armadilha para Lamartine* em sua relação com o romance “em si” e algumas das reverberações dessa relação na recepção crítica de Carlos (& Carlos) Sussekind.

Dois ensaios inspiram o presente esforço. Sua breve apresentação pode ajudar a delimitar mais propriamente as questões que nos parecem pertinentes aqui. Primeiramente, no ensaio “O mundo da obra e o mundo em comum”, Alberto Tassinari<sup>1</sup> propõe o conceito de *espaço em obra* para caracterizar algumas das produções da arte contemporânea. Grosso modo, o espaço em obra seria a comunicação, através do que Tassinari chama de *sinais do fazer*, do espaço da obra com o espaço do mundo em comum. Segundo o autor, a obra contemporânea tem necessidade

<sup>1</sup> TASSINARI. O mundo da obra e o mundo em comum.

dessa comunicação, pois não consegue alcançar a individuação por si só. Nessa conexão, a obra contemporânea, por um lado, altera o mundo em comum, destacando-o da experiência cotidiana; por outro, deixa o mundo em comum inalterado.

Declaradamente devedor do texto de Tassinari, o ensaio de Lorenzo Mammì, "As bordas", busca, por sua vez, "retraçar, a partir da (e limitada-mente à) presença física das obras, o percurso da concepção moderna de autonomia da obra de arte".<sup>2</sup> Em um rápido resumo, Mammì apresenta, no início de seu texto, uma periodização "mais ou menos consensual"<sup>3</sup> da arte ocidental quanto à relação da obra de arte com o espaço a seu redor. Se, no período pré-renascentista, "a obra de arte tem, sem ambiguidade, o estatuto de uma coisa colocada no espaço comum, entre outras coisas",<sup>4</sup> no Renascimento, quando os artistas reivindicam para si o estatuto de intelectuais, ela adquire um caráter ambivalente: "pertence contemporaneamente a dois lugares: físico, enquanto coisa com peso e consistência, que pode se deteriorar com o tempo, que ocupa um espaço real; e mental, enquanto encarnação de um conceito".<sup>5</sup> Surge então o problema da transição entre esses dois estatutos, o físico e o mental. A solução vem ainda no Renascimento: a moldura e o pedestal, que assumem funções autônomas, tornando-se "dispositivos mais ou menos complexos, que administram e graduam a transição da obra ao ambiente, e vice-versa".<sup>6</sup> Esses mecanismos de proteção e separação entre a obra e o mundo que a rodeia perdem força na terceira fase, o modernismo:

Com a pintura invadindo a moldura, ou inversamente, com o desaparecimento da moldura, a obra moderna se encontra desamparada no mundo, e seu próprio estatuto de coisa especial é ameaçado. Se quiser mantê-lo, haverá dois caminhos possíveis: ou a estranheza da obra em relação ao espaço comum deverá ser extraída dela mesma, como consequência necessária de sua conformação; ou as modalidades de apresentação da obra (incluindo o espaço em que será mostrada) serão elas mesmas especiais.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> MAMMÌ. As bordas, p. 54.

<sup>3</sup> MAMMÌ. As bordas, p. 56.

<sup>4</sup> MAMMÌ. As bordas, p. 56.

<sup>5</sup> MAMMÌ. As bordas, p. 56.

<sup>6</sup> MAMMÌ. As bordas, p. 57.

<sup>7</sup> MAMMÌ. As bordas, p. 57.

Decidindo trilhar o caminho da segunda alternativa, Mammì começa, então, seu percurso pelas técnicas e locais de exposição dos séculos XIX e XX: lojas de departamento, salões, exposições independentes, ateliês, o cubo branco da galeria... Acredito, no entanto, que as reflexões apresentadas até aqui já são suficientes para colocar as questões cruciais deste texto: é possível pensar, analogamente, no papel das bordas, ou da moldura, na configuração da literatura em sua relação com o mundo comum e na instauração de sua autonomia? Se a resposta for positiva, de que modo as bordas de *Armadilha para Lamartine* participam da construção e apresentação desse romance, configurando ou confundindo os limites que efetuam a separação entre a obra e suas bordas, e entre ambas e o que está fora do livro? De que modo esse movimento prepara o espaço de sua recepção?

É certo que a própria analogia entre as bordas nas artes espaciais e as bordas na literatura já apresenta alguns problemas: o papel da exposição, tão relevante para as artes visuais e para os ensaios citados, só com muita dificuldade poderia ser transferido para um pensamento sobre a literatura. O mesmo poderíamos dizer sobre a ideia de "mundo em comum". Nas artes espaciais, a exposição da obra se dá geralmente num espaço físico necessariamente compartilhado com outros objetos. Nesse contexto, a ideia da presença de um "mundo em comum" que interage com a obra ou é apartado dela é, ao menos intuitivamente, simples de compreender. O texto escrito, inserido na forma do livro, ao contrário, parece ser refratário a essa comunicação com o mundo físico ao seu redor.<sup>8</sup> Muitas metáforas da atividade da leitura apontam para a ideia do texto escrito como uma passagem para um outro mundo, pouco ou nada conectado com o espaço material que envolve o livro e o leitor. Uma das mais obstinadas dessas metáforas, já tão arraigada nas conversas cotidianas, é a metáfora da viagem: "[...] os leitores são viajantes: eles circulam sobre as terras de outrem, caçam, furtivamente, como nômades

<sup>8</sup> Embora seja forte a noção de que a literatura é *mimesis*, noção que, com as suas diversas e às vezes incompatíveis significações possíveis, pressupõe relações de tipos e graus variados entre a literatura e a realidade, a relação com o mundo físico ao redor, de que trato aqui, é de outra ordem. Trata-se de indagar se a literatura também faz uso de suas "bordas" para configurar-se enquanto literatura. Trata-se, ainda, de pensar em relação a quê se dá essa configuração: se, nas artes espaciais, a separação e a comunicação se dão em relação ao espaço físico que circunda a obra, do que a literatura deve separar-se, ou com o quê ela deve comunicar-se, para que se configure enquanto tal?

através de campos que não escreveram, arrebatam os bens do Egito para com eles se regalar”.<sup>9</sup> Michel Butor, além de lançar mão da metáfora da viagem,<sup>10</sup> resgata ainda a metáfora do “mergulho”:

Quando leio, estou geralmente num quarto (vocês saberão transpor para qualquer outro cenário), sentado numa poltrona; as paredes a meu redor têm uma cor determinada; há móveis que meu olhar pode encontrar; mas quando estou, como se diz, “mergulhado” na obra, este quarto atual se afasta de mim, desaparece: o que vejo, se olho, não capta minha atenção, meus olhos deslizam. As cadeiras em frente, os quadros suspensos às paredes, são como que apagados pelos objetos suscitados, “evocados” no sentido preciso que essa palavra tinha na magia, aqueles fantasmas de objetos, aquele quarto fantasma que assombra o quarto real.<sup>11</sup>

Se esse tipo de desaparecimento e afastamento parece deixar vedada, ao menos por enquanto, a analogia das relações da obra literária com o mundo em comum, um outro pormenor do trecho de Butor pode nos levar ainda para algumas relações entre a materialidade da forma do livro e as condições de sua recepção. Refiro-me à sugestão de que o leitor poderia “transpor para qualquer outro cenário” os efeitos descritos. O livro, em seu formato atual, é um objeto no mais das vezes portátil. Nem sempre foi assim, e uma pequena incursão nessa história da materialidade do livro pode nos ajudar em nossos objetivos.

Em seus trabalhos sobre a história do livro e da cultura escrita, Roger Chartier chama constantemente a atenção para a relação entre a materialidade em que se inscreve o texto e as condições que regem sua recepção:

Contra a representação elaborada pela própria literatura e retomada pela mais quantitativa das histórias do livro – segundo a qual o texto existe em si mesmo, isolado de toda materialidade – deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe compreensão de um

<sup>9</sup> CERTEAU *apud* CHARTIER. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, p. 11.

<sup>10</sup> BUTOR. *Repertório*, p. 40-41.

<sup>11</sup> BUTOR. *Repertório*, p. 20.

texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor.<sup>12</sup>

Desse modo, a materialidade do livro entra em jogo numa dialética entre imposição e apropriação, no embate entre a tentativa de imposição de uma ordem (por parte do livro) e a liberdade do leitor:

O livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda, ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu sua publicação. Todavia, essa ordem de múltiplas fisionomias não obteve a onipotência de anular a liberdade dos leitores. Mesmo limitada pelas competências e convenções, essa liberdade sabe como se desviar e reformular as significações que a reduziram.<sup>13</sup>

Ainda segundo Chartier, muitos dos nossos gestos e pensamentos em relação ao livro foram fortificados durante o fim da Idade Média e o século XVIII, em que o livro copiado à mão foi sendo gradativamente substituído pelo livro impresso e composto em tipos móveis – por exemplo, a “invenção do autor como princípio fundamental de determinação de textos”.<sup>14</sup> Também teríamos herdado desse movimento a estrutura do livro moderno, o códex, e algumas das suas “ordens”:

[...] um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutenberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do códex. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno. A hierarquia dos formatos, por exemplo, existe desde os últimos séculos do manuscrito: o grande in-fólio que se põe sobre a mesa é o livro de estudo, da escolástica, do saber; os formatos médios são aqueles dos novos lançamentos,

<sup>12</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, p. 17.

<sup>13</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, p. 8.

<sup>14</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*, p. 33-65.

dos humanistas, dos clássicos antigos copiados durante a primeira vaga do humanismo, antes de Gutenberg; e o *libellus*, isto é, o livro que se pode levar no bolso, é o livro de preces e de devoção, e às vezes de diversão.<sup>15</sup>

Gostaria de ressaltar dois pontos dessa citação, para que possamos nos dirigir, finalmente, às bordas de *Armadilha para Lamartine*. Em primeiro lugar, a relação entre a estrutura do códex e a organização do espaço textual, que divide o livro em uma parte “interna” e uma parte “externa” e, dentro do livro, separa do texto os “auxílios de leitura”<sup>16</sup> (sumários, índices, etc.). Em segundo lugar, a relação entre os formatos do livro, que – verdadeiras molduras – separam os tipos de discurso e, no mesmo gesto, indicam diferentes protocolos de leitura para cada um deles.

A partir daí, duas especulações: 1) se, em Tassinari e Mammi, o que está em questão na reflexão sobre as bordas é o estatuto da obra de arte em sua relação (de separação ou comunicação) com os objetos do mundo comum, na reflexão sobre a literatura as bordas podem ser pensadas como configuradoras de relações de separação ou comunicação entre os diversos tipos de discurso (ou entre os discursos literários e os discursos do mundo comum, para manter o paralelismo que, no entanto, torna-se um pouco mais incômodo); 2) o progressivo enfraquecimento da hierarquia dos formatos desde o início do séc. XIX, para o qual chama atenção Gérard Genette,<sup>17</sup> reforça o papel dos aparatos paratextuais verbais<sup>18</sup> na emolduração dos diversos tipos de discurso, sem que isso faça com que a materialidade do livro torne-se irrelevante, já que é a estrutura do códex o que ordena a disposição desses aparatos e permite a sua separação do texto que acompanham.

Podemos voltar, agora, às nossas questões iniciais, que deverão sofrer, inevitavelmente, algumas revisões: de que modo as bordas de *Armadilha para Lamartine* aproveitam-se da forma do livro para construir

<sup>15</sup> CHARTIER. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*: conversações com Jean Lebrun, p. 7-8.

<sup>16</sup> CHARTIER. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*: conversações com Jean Lebrun, p. 98.

<sup>17</sup> GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 22-23.

<sup>18</sup> Apesar da possível estranheza da expressão “paratextos verbais”, tal especificação se faz necessária, já que também os formatos, os tipos de encadernação, as ilustrações, a disposição do texto na página e toda sorte de escolha tipográfica podem ter valor paratextual, conforme pudemos observar nos trechos citados de Chartier.

e apresentar esse romance, configurando ou confundindo a divisão entre a obra e suas bordas e delimitando o seu tipo de discurso? Como esse movimento relaciona ou separa a obra de outros tipos de discurso ao mesmo tempo em que oferece alguns protocolos para a sua leitura?

Decerto as bordas sobre as quais tentarei desenvolver minha reflexão não equivalem a todas as forças que emolduram o romance. Se tento trabalhar, aqui, com alguns dos paratextos verbais dessa obra, parece pertinente lembrar que, na definição de Genette, com a qual tendo a concordar, o conjunto dos paratextos adquire dimensões bem mais amplas e heterogêneas:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do termo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e condutas variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de *paratexto* da obra, conforme o sentido às vezes ambíguo desse prefixo em francês [...]<sup>19</sup>

Mais adiante, ao fazer a distinção entre peritextos e epitextos, cuja soma totalizaria o conjunto dos paratextos de uma obra, o conceito adquire dimensões ainda mais ampliadas:

Um elemento de paratexto, se pelo menos consiste numa mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou prefácio e, às vezes, inseridos nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas; chamarei de *peritexto* essa primeira categoria espacial, com certeza a mais típica [...]. Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens

<sup>19</sup> GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 9.

que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros). A essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de *epitexto* [...] <sup>20</sup>

Diante de tal ampliação conceitual, em que a inserção da ideia de *epitexto* chega a um passo de abarcar toda a fortuna crítica de uma obra,<sup>21</sup> a circunscrição do presente artigo à reflexão sobre os peritextos verbais, para usar a conceituação de Genette, faz-se necessária tanto por uma questão de tempo e espaço quanto pelo interesse inicial em refletir sobre a analogia entre o papel das bordas na arte contemporânea e seu papel na literatura.

Há pelo menos quatro paratextos que se repetem em todas as edições do romance de Carlos & Carlos Sussekind: o nome de autor, o título, o prefácio/posfácio (de acordo com a edição) de Hélio Pellegrino e a nota que, na primeira edição, aparece na quarta capa, espécie de *release* editorial. Acredito que tanto o título do romance quanto o texto “Armadilha para o leitor”, de Hélio Pellegrino, tenham significativo valor paratextual – o primeiro pela capacidade de funcionar como uma figura que abarca boa parte das problemáticas do romance<sup>22</sup> e o segundo pela sua forte sugestão de interpretação. No entanto, trabalharei, aqui, apenas com a inscrição da autoria e a nota original da quarta capa. Por se desviarem dos padrões desse tipo de inscrição e por serem constantemente evocados pela fortuna crítica de Carlos (& Carlos) Sussekind, esses parecem ser os paratextos mais determinantes para a configuração da recepção desse romance.

Como lembra Genette,<sup>23</sup> a inscrição do nome de autor no peritexto, embora seja, atualmente, prática mais que comum, não é tão natural

<sup>20</sup> GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 12.

<sup>21</sup> Acredito que isso só não aconteça pela preocupação de Genette em pensar o paratexto como zona estratégica de ação sobre o público, portanto o lugar de intenções autorais e editoriais. GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 10-11.

<sup>22</sup> O título possui, ainda, uma grande força interpretativa. Vide alguns títulos da fortuna crítica desse romance, em que o signo “armadilha”, com seus complementos modificados, é utilizado como uma espécie de ponto de partida interpretativo: “Armadilha para o leitor”, de Hélio Pellegrino (1976); *Armadilhas para a narrativa*, de Sergio Barcellos (2004); “As armadilhas de Sussekind”, de Leyla Perrone-Moisés (1993).

<sup>23</sup> GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 39.

quanto poderíamos pensar, nem mesmo após a disseminação do texto impresso. Além da prática tradicional do anonimato, largamente mantida após a invenção da imprensa, os manuscritos antigos e medievais, não possuindo um lugar separado para esse tipo de inscrição, traziam-na integrada ao texto, geralmente em suas primeiras ou últimas palavras (a título de exemplo, o início da *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides: “Tucídides de Atenas escreveu a guerra dos peloponésios e atenienses, como guerream uns contra os outros [...]”).<sup>24</sup> Se modernamente os locais “oficiais” dessa inscrição são a primeira capa (mais recentemente) e a folha de rosto – espaços, lembremos, advindos da estrutura do códex –, tal transferência não parece ter sido sem consequências. Voltarei a essas considerações mais adiante; por ora faz-se necessária apresentar a problemática da inscrição autoral da obra que aqui nos interessa.

“Carlos & Carlos Sussekind”. A proposição de uma dupla autoria (tanto na primeira capa quanto na folha de rosto) causa certo estranhamento, não apenas pela dupla autoria em si, mas pelo modo como ela se inscreve. Em primeiro lugar, há a atribuição de um único sobrenome a dois prenomes (que são, no entanto, ainda o mesmo). Um hipotético desdobramento da autoria, “Carlos Sussekind e Carlos Sussekind”, deixa ainda mais forte o primeiro incômodo: a inscrição refere-se a dois autores empíricos ou ao desdobramento de um único? Na instauração dessa repetição que já é, também, claramente a instauração de uma diferença, a utilização do *ampersand*, ou ‘e comercial’, poderia apontar, ainda, para alguma espécie de associação comercial, marca ou patente, como sugere Sergio Barcellos.<sup>25</sup> Por fim, poderíamos pensar que o sobrenome só se aplica ao segundo Carlos. Nesse caso, há ainda duas possibilidades: ou somente o primeiro Carlos não tem sobrenome (no que fica implícita a ideia de que a inscrição se refere a dois autores com estatutos diversos), ou os dois Carlos são o mesmo, mas em duas situações diferentes: primeiro sem e depois com sobrenome.

Impossível não tratar do texto da quarta capa, inscrito no local geralmente dedicado, modernamente, ao *release* editorial,<sup>26</sup> em conjunto

<sup>24</sup> TUCÍDIDES *apud* HARTOG. *A História de Homero a Santo Agostinho*, p. 57.

<sup>25</sup> BARCELLOS. *Armadilhas para a narrativa: estratégias narrativas e dois romances de Carlos Sussekind*, p. 37.

<sup>26</sup> GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 102.

com a inscrição autoral. Sob uma indicação genérica vaga (“Literatura”) e a foto de um homem de uns quarenta anos limpando seus óculos, o seguinte texto:

A ficção de Carlos & Carlos Sussekind não se dissocia da realidade deles próprios. *Armadilha para Lamartine* é, de resto, uma criação sem fronteiras sob mais de um aspecto. Impossível, por exemplo, destacar a co-autoria do pai da co-autoria do filho, como impossível é separá-los, como autores, de quem são como personagens.

Carlos & Carlos realizou (zaram) um livro que tem sua melhor garantia de autenticidade na certeza, com que foi feito, de jamais vir a ser publicado. O texto de origem, escrito ao longo de 30 anos, tinha 30.000 páginas.<sup>27</sup>

Ao menos uma das dúvidas iniciais propiciadas pela inscrição autoral encontra solução nessa nota: “impossível, por exemplo, destacar a co-autoria do pai da co-autoria do filho”. Carlos & Carlos Sussekind refere-se, então, a dois autores empíricos; eles são pai e filho, o que explica a repetição do prenome e a atribuição de um único sobrenome. Explica? Só aparentemente: o restante da nota torna, na realidade, todas as dúvidas geradas pela inscrição autoral ainda mais potentes. Continua o jogo da diferença e da repetição, unido, ainda, a um jogo entre unidade e multiplicidade: a impossibilidade de destacar as duas co-autorias, que além de tudo não estabelece uma hierarquia autoral (ambos são, igual e inseparavelmente, co-autores); a hesitação na flexão do verbo realizar. Sugere, ainda, dois protocolos de leitura, um romanesco e um autobiográfico, que vão sequencialmente se confundindo e se opondo: a apresentação do texto como uma ficção (já sugerida pela indicação de que o livro seria um livro de “Literatura”) é seguida pela afirmação de sua indissociação da realidade dos autores; a suposta indissociação é emendada com a proposição de que o romance seria uma “criação sem fronteiras”. O exemplo dessa criação sem fronteiras não exemplifica, rigorosamente, nada, a não ser pela sugestão ambígua de que a inseparabilidade dos co-autores e entre esses e os personagens (uma sugestão autobiográfica, portanto) já é, de início, um forte artifício ficcional. Sem contar o curto circuito gerado pela afirmação dessas inseparabilidades: como é que os autores podem

<sup>27</sup> SUSSEKIND. *Armadilha para Lamartine*. 2. ed.

ser inseparáveis de quem são como personagens se nem como autores podemos destacá-los um do outro? Por fim, a nota se fecha com a reivindicação da autenticidade do texto, por ser derivado de um enorme texto de origem composto sem a intenção de publicação.

Após todos essas indeterminações, hesitações e afirmações anti-téticas, saímos dos paratextos, por um momento, e entremos no início do texto do romance.

Acham-se aqui reunidos, sob o título geral de "Armadilha para Lamartine":

a) O "Diário da Varandola-Gabinete". O Diário de Dr. Espártaco M., fragmentos referentes ao período de outubro e 1954 – agosto de 1955. Começa com o abandono da casa por seu filho Lamartine e termina com o retorno do "pródigo", depois de uma permanência de dois meses no Sanatório Três Cruzes do Rio de Janeiro.

b) As "Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos". Escritas por Lamartine M., no Sanatório, fazendo-se passar por um outro doente (Ricardinho). Dr. Espártaco havia travado conhecimento com este último quando as visitas ao filho ainda lhe estavam proibidas; Ricardinho fizera-lhe então algumas revelações (veja-se às páginas 238-241 deste volume), merecendo de Dr. Espártaco o título de "informante extra-oficial". Lamartine se entusiasmou com o imprevisto da ligação Espártaco-Ricardinho e imaginou alimentá-la com essas "mensagens", de conteúdo em geral ultrajante para os médicos do Sanatório. Elas chegaram a ser escritas mas ficaram escondidas num lugar que só Lamartine sabia. Foram entregues a Dr. Espártaco (que, como de costume, as incorporou ao Diário) depois da volta à casa e à normalidade.<sup>28</sup>

Para os propósitos do presente artigo, é importante, em primeiro lugar, destacar o local em que essa apresentação se encontra na primeira edição do romance. Após o prefácio de Hélio Pellegrino há a repetição, em folha exclusiva, de resto em branco, do(s) autor(es) e do título do romance. Ou seja, sua localização indica que *aí já se inicia o romance*, e que esta nota prévia deve ser lida com o mesmo olhar (eu diria: o mesmo olhar hesitante e indeterminado) com que se lerão as suas partes subsequentes. Em segundo lugar, a série de apropriações e desapropriações textuais que essa nota apresenta (as "Duas mensagens" escritas por Lamartine mas atribuídas a outro personagem; a anexação das "Duas mensagens" ao diário do Dr. Espártaco; a reunião dos dois textos,

<sup>28</sup> SUSSEKIND. *Armadilha para Lamartine*. 2. ed. p. 17-18.

novamente separados, para a edição de um único volume e, na página seguinte, a presença dos textos na ordem inversa da apresentada) é radicalmente afetada e potencializada pela sua interação contínua com a inscrição autoral e a nota da quarta capa. Mais especificamente: a problemática da relação entre as duas partes do romance e os dois autores supostos seria bem menos problemática se o romance não estivesse, num nível paratextual, sob a responsabilidade de uma autoria dupla e se, também em nível paratextual, a relação entre os dois autores não se inscrevesse como uma relação de pai e filho, assim como a relação de Dr. Espártaco e Lamartine.

Desse percurso pelos primeiros paratextos e pelo início do romance, gostaria de propor duas hipóteses de leitura para a relação entre *Armadilha para Lamartine* e suas bordas. Acredito que ambas sejam interdependentes, mas que a ênfase dada a cada uma delas leva a diferentes leituras. Primeira hipótese: as bordas de *Armadilha para Lamartine*, ao invés de simplesmente circunscreverem seu discurso como literatura e como romance, separando-o de outros tipos, propõem uma comunicação tanto com um gênero outro, que poderíamos acolher sob o rótulo amplo de discurso biográfico, quanto com um outro discurso bem específico: o texto de origem de que fala a nota. Esse movimento fez com que a recepção do romance muitas vezes o configurasse como uma espécie de espaço em obra, que necessita da comunicação com um “discurso comum” e com um outro texto para que alcance sua plena individuação.

Necessário, aqui, um deslize para os epitextos e para o “pantanosos terreno extra-ficcional”, na expressão de Fábio Bortolazzo Pinto.<sup>29</sup> Ao menos desde setembro de 1976, quando Carlos Sussekind Filho concedeu uma entrevista a Ana Cristina César no jornal *Opinião*,<sup>30</sup> são públicos os meandros da confecção de *Armadilha para Lamartine*: a segunda parte do romance resulta de uma apropriação, por parte do filho, dos diários do pai, que passou por um processo de seleção e reordenação, além de ter tido trechos reescritos ou ligeiramente modificados.<sup>31</sup> São públicos, ainda,

<sup>29</sup> PINTO. Fusão, apagamento, assimetria e representação em *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, p. 122.

<sup>30</sup> CÉSAR. Para conseguir suportar essa torneira: Entrevista com Carlos Sussekind.

<sup>31</sup> A leitura de algumas entrevistas com Carlos Sussekind Filho me leva a acreditar que ele usa desse instrumento para confundir ainda mais os seus leitores. Em uma delas, o entrevistador, Fábio Bortolazzo Pinto (que, acredito, é desconfiado como eu), começa com a seguinte proposição: “bom,

alguns fatos da vida de Carlos Sussekind Filho, que são semelhantes às aventuras e desventuras de Lamartine. Quando digo que *Armadilha para Lamartine* frequentemente apresenta-se configurado como um espaço em obra, quero chamar a atenção para a comunicação permanentemente reiterada entre o romance e o diário, “texto de origem”, e toda a carga biográfica que essa comunicação envolve. É certo que essa comunicação ofereceu e oferece perspectivas férteis para a leitura do romance, mas acredito que ela também tenha colocado alguns entraves para a existência de uma maior variedade de perspectivas sobre a obra, na medida em que desemboca numa enorme valorização do gesto de apropriação em si e, *pari passu*, na valorização exclusiva do autor desse gesto, Carlos Sussekind Filho. Na medida em que apaga a participação autoral do outro Carlos, essa valorização acaba por implicar, às vezes, numa valorização da arquitetura do romance, sua montagem, em detrimento dos outros processos que o compõem. Ana Cristina César, por exemplo, no artigo “Um livro cinematográfico e um filme literário”,<sup>32</sup> trata do papel da montagem em *Armadilha para Lamartine* e da necessidade da posição ativa do leitor frente ao texto, para que nexos não explícitos sejam formados. Na introdução de sua entrevista com Carlos Sussekind Filho, por outro lado, diz que as “Duas mensagens do Pavilhão dos Tranquilos” são “evidentemente ‘literatura’”,<sup>33</sup> enquanto a parte de Dr. Espártaco, o “Diário da Varandola-Gabinete”, “não traz qualquer intenção literária”.<sup>34</sup> Ainda que em seguida a autora afirme que, nesse romance, é falsa a oposição entre literatura e não literatura, a valorização do gesto de Carlos Sussekind Filho – que poderíamos pensar paralelamente aos “sinais do fazer” de Tassinari, em toda a carga de intenção que implicam – volta a retornar: “[...] paciente trabalho de invenção e elaboração sobre o diário original de seu pai”.<sup>35</sup>

algumas horas atrás, conversando sobre essa entrevista, propus a você um pacto: que fique à vontade para ficcionalizar acerca de fatos reais mas que tente me dizer a verdade quando tratar-se de ficção. Pacto que você aceitou...” (!). Mas, apesar dessa desconfiança, essa é a versão “oficial” da história, que sem dúvida já é parte do que Genette chamaria de paratexto “factual”. GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 14.

<sup>32</sup> CÉSAR. Um livro cinematográfico e um filme literário.

<sup>33</sup> CÉSAR. Para conseguir suportar essa torneira: entrevista com Carlos Sussekind, p. 56.

<sup>34</sup> CÉSAR. Para conseguir suportar essa torneira: entrevista com Carlos Sussekind, p. 56.

<sup>35</sup> CÉSAR. Para conseguir suportar essa torneira: entrevista com Carlos Sussekind, p. 56.

Para voltarmos aos paratextos, as edições mais recentes de *Armadilha para Lamartine* também parecem apontar para essa tendência de sobrevalorizar o gesto de Carlos Sussekind Filho, apaziguando a força da dupla autoria. Há duas outras edições: uma pela Brasiliense, de 1991, e uma pela Companhia das Letras, de 1998. Em ambas, a nota da quarta capa da primeira edição é deslocada para lugares mais marginais e menos visíveis: na edição da Brasiliense, para a penúltima página do livro, antes do colofão; na edição da Companhia das Letras, para o fim da segunda orelha. Em seu lugar, inserem-se notas menos arditosas e mais propriamente publicitárias, como é o costume. Na edição da Brasiliense há um conjunto de trechos elogiosos em artigos de jornal; quando há menção ao autor do romance, apenas um Carlos Sussekind aparece: “Manifesta-se a loucura sob muitas formas, como sabeis. Escritores brasileiros têm se saído muito bem ao investir no tema, desde o velho Machado de Assis até o surpreendente Carlos Sussekind”.<sup>36</sup> Na edição da Companhia das Letras, o release, embora fale de Carlos Sussekind pai, enfatiza, novamente, o gesto e a autoria de Carlos Sussekind Filho, já de início desarmando algumas das armadilhas para as quais chama a atenção:

*Armadilha para Lamartine* é antes de tudo um livro que prepara armadilhas para o leitor. Quem se deixa apanhar está perdido: já não sabe distinguir entre fato e ficção, não sabe se está lendo um romance ou um diário autobiográfico, não sabe quem está escrevendo. Armado de ironia, bom humor, erotismo e outras graças, Carlos Sussekind, filho – um amável mentiroso que adora capturar leitores –, estende sua rede sobre nós, e para tanto torna-se uma espécie de co-autor dos diários escritos por Carlos Sussekind, pai. Redigidos ao longo de trinta anos, tais diários originalmente possuíam 30 mil páginas. Um pouco do que restou delas está nesta narrativa extraordinária.<sup>37</sup>

Além desse release, que parece ser uma versão mais palatável da nota original da quarta capa, transferida nessa edição para o fim da segunda orelha, temos o texto de Francisco Daudt, que, ocupando a primeira orelha e o espaço restante da segunda, repete as mesmas ênfases, embora de modo mais sarcástico e bem humorado.

<sup>36</sup> GUIMARÃES *apud* SUSSEKIND. *Armadilha para Lamartine*. 2. ed. Quarta capa.

<sup>37</sup> SUSSEKIND. *Armadilha para Lamartine*. 3. ed. Quarta capa.

A segunda hipótese, acredito, ainda que dependa dos mesmos artifícios da primeira, pode nos levar a regiões menos exploradas. Podemos pensar que, em *Armadilha para Lamartine*, as bordas invadem a obra, ou, talvez, as bordas já são a obra (sem que isso faça com que elas deixem de ser bordas) – com algum paralelo, talvez, com as experiências de Seurat, dos cubistas e futuristas, analisadas por Mammì, em que as bordas da tela passam a funcionar como molduras e as próprias molduras são submetidas ao tratamento pictórico.<sup>38</sup>

O romance sempre jogou com as bordas. É nisso que consiste, em grande parte, o motivo do manuscrito encontrado, e as diversas modalidades de ficção do manuscrito, presentes na história do romance desde o *Dom Quixote* de Cervantes: simulações de prefácios, advertências, autorias, notas editoriais. Acredito que as reflexões sobre esse artifício podem nos ajudar a compreender essa invasão das bordas no romance de Carlos & Carlos Sussekind.

Como aponta Abel Barros Baptista,<sup>39</sup> a grande maioria dos teóricos vê nesse recurso uma estratégia de reforço da verossimilhança ou fuga da censura. Uma variante de ambas pode ser encontrada nos estudos de Luiz Costa Lima,<sup>40</sup> que vê em tais motivos ao mesmo tempo estratégias de fuga ao controle do imaginário e fortes indícios de sua existência e força coercitiva. Tais hipóteses não seriam absurdas para pensar o romance em questão, tendo em vista tanto o período ditatorial em que foi lançado quanto a grande prevalência, sugerida por Flora Süssekind,<sup>41</sup> do romance documental nesse mesmo período. Mas justamente as particularidades de suas bordas fazem com que um outro caminho pareça mais interessante.

Num caminho oposto, Abel Barros Baptista verá no recurso ao manuscrito encontrado a evidenciação da própria particularidade do romancista, que ele define como “irresponsabilidade do romancista como responsabilidade da não-resposta”.<sup>42</sup> O romance, pela sua estreita ligação com o livro, a escrita e a leitura, utilizaria exemplarmente a

<sup>38</sup> MAMMÌ. *As bordas*, p. 68-69.

<sup>39</sup> BAPTISTA. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis.

<sup>40</sup> LIMA. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy.

<sup>41</sup> SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários & retratos.

<sup>42</sup> BAPTISTA. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis, p. 183.

possibilidade, inerente à escrita, de recusar a “assistência do pai”.<sup>43</sup> Grosso modo, o motivo do manuscrito encontrado tornaria evidente essa recusa: instaurando um autor suposto, afirmando que o que se encontra em seu romance é o texto de um outro, o autor não teria mais a possibilidade de responder pelo seu romance, revelar-lhe os segredos e sentidos. Essa ficção do manuscrito participaria ainda de uma ficção do livro, cuja existência opõe-se à ideia de um livro ideal, ao qual o autor nomeia “livro metafórico”, capaz de funcionar como mero transporte neutro, que possibilitaria o diálogo direto entre autor e leitor. O romance, então, indissociável do livro,<sup>44</sup> problematizaria a ideia de livro ideal, recorrendo à ficção do livro. Antes de servir como meio de diálogo entre autor e leitor, a ficção do livro pode apresentar-se, como o autor diz ser o caso de *Dom Quixote*, como “máquina geradora de histórias e versões, hipóteses e possibilidades, que bloqueia o trânsito da atribuição do mesmo passo que impede a apropriação”.<sup>45</sup>

Há, em *Armadilha para Lamartine*, artifícios semelhantes aos da ficção do manuscrito: a invocação de um texto de origem, uma proposição dúbia de autoria. Há, também, diferenças essenciais. Em primeiro lugar, a assunção da existência verdadeira do diário, não só pelos autores como por críticos e admiradores que testemunharam sua existência. Em segundo lugar – e aí, acredito, está toda a sua novidade e força –, a localização dos artifícios dessa ficção. Se a nota de apresentação, dentro dos limites do romance, já poderia ter algo de semelhante a esses recursos, pela criação de dois autores supostos apresentados por uma espécie de voz editorial vaga, é nas bordas mais exteriores do livro – na capa e, na primeira edição, na quarta capa, locais em geral dados a informações mais pragmáticas – que tal artifício se instaurará com toda sua força. Se as bordas invadem o romance, é porque a ficção do manuscrito invade essas bordas, construindo uma ficção do livro que não se conforma aos limites do que seria o texto do “romance em si” (por falta, novamente, de um termo melhor). Dessa perspectiva, podemos fugir da armadilha de

<sup>43</sup> BAPTISTA. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis, p. 183.

<sup>44</sup> Aqui retorna a necessidade da estrutura do códex para a utilização desses artifícios. É essa estrutura que permite a referência a um manuscrito anterior e, separando os paratextos do texto que acompanham, permite que estes sejam ficcionalizados.

<sup>45</sup> BAPTISTA. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis, p. 290.

considerar que Carlos Sussekind é, como diz Luiz Costa Lima, “o autor propriamente dito do livro”,<sup>46</sup> observando o texto como, no mínimo, um duelo de intenções, pelas quais Carlos Sussekind Filho, em grande parte, nem se quisesse, poderia responder. Pois acredito que podemos pensar que a ficção do livro que aí se instaura, invadindo as suas bordas, além de funcionar como uma máquina geradora de hipóteses e versões para o romance, ficcionaliza o próprio gesto da autoria empírica, tornando impossível a sua atribuição a um indivíduo empírico particular.

Por fim, olhar para *Armadilha para Lamartine* a partir dessa perspectiva parece tornar necessárias algumas palavras sobre a própria noção de “obra” na literatura. Se, como já apontado em citação anterior, Genette afirma que “A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação”,<sup>47</sup> me parece que ele próprio fornece os meios para complexificar tal definição, ao colocar em evidência os numerosos recursos, textuais ou não, de que uma obra necessita para tornar-se presente no mundo, dar-se à recepção. Podemos dizer o mesmo de Chartier,<sup>48</sup> que, ao negar a existência do texto em si mesmo, sem suporte físico que o dê a ler ou ouvir, chama a atenção para a relação intrincada entre existência material e recepção de um texto. Ao conectar a necessária materialidade do texto à leitura, ambos os autores parecem permitir deixar de lado não só a ideia de um texto imaterialmente concebido, como também uma noção de obra que se ligue pura e simplesmente a um texto que, sob a rubrica de um ou mais nomes de autor, permanece sempre o mesmo. Para além desse texto que se mantém, tal conexão nos permite pensar que a obra literária envolve também, necessariamente, um olhar (do leitor) e a preparação desse olhar. Se por um lado tal preparação depende de diversos discursos anteriores e de diversas configurações históricas, culturais e sociais, ela pode também ser mapeada na própria presença física da obra ou, nas palavras de Genette,<sup>49</sup> nos diversos modos através dos quais ela se apresenta e se faz presente. Se considerarmos que o romance de

<sup>46</sup> LIMA. Réquiem para a aquarela do Brasil, p. 127.

<sup>47</sup> GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 9.

<sup>48</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*.

<sup>49</sup> GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 9.

Carlos & Carlos Sussekind faz um uso incomum dessas modalidades, subvertendo a relativa normalidade de sua utilização atual, ficará evidente que ele também desnaturaliza essa normalidade, realçando a hipótese de que as bordas da obra, como as tenho chamado aqui, não deixam jamais de incidir sobre a preparação de um olhar que, acredito, é parte essencial da experiência da literatura.

## Referências

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003

BARCELLOS, Sergio da Silva. *Armadilhas para a narrativa: estratégias narrativas em dois romances de Carlos Sussekind*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/JMzhXt>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CÉSAR, Ana Cristina. Para conseguir suportar essa tonteira: Entrevista com Carlos Sussekind. In: \_\_\_\_\_. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 53-63.

CÉSAR, Ana Cristina. Um livro cinematográfico e um filme literário. In: \_\_\_\_\_. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 65-73.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro — do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa Moraes. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial, 1999.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: UNB, 1994.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro, 7).

HARTOG, François (Org.). *A História de Homero a Santo Agostinho*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas*, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. Réquiem para a aquarela do Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981. p. 124-143.

MAMMÌ, Lorenzo. As bordas. In: \_\_\_\_\_. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 54-117.

PELLEGRINO, Hélio. Armadilha para o leitor. In: SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Labor, 1976. p. 5-13.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As armadilhas de Sussekind. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 26 set. 1993. Mais!, p. 5-6.

PINTO, Fabio Bortolazzo. Fusão, apagamento, assimetria e representação em Armadilha para Lamartine de Carlos & Carlos Sussekind. *Revista Letras*, Curitiba, v. 64, p. 103-123, dez. 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/9vpQiu>>. Acesso em: 01 out. 2015.

- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SÛSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TASSINARI, Alberto. O mundo da obra e o mundo em comum. In: \_\_\_\_\_. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 75-95.

## **Ciências e ficções do espaço**

# Breve discussão espacial sobre os fundamentos da historiografia do romance inglês

Thiago Panini Primolan

Este ensaio pretende discutir modelos espaciais que norteiam os estudos sobre o surgimento do romance inglês no século XVIII. Está dividido em três seções: a primeira trata dos pressupostos da historiografia tradicional sobre o assunto e dos modelos espaciais que sua opção epistemológica suscita; a segunda aborda, brevemente, a prática de escrita de Daniel Defoe e a maneira como ele articulou a narrativa de ficção em seus textos; a terceira parte elabora apontamentos para uma possível reconfiguração teórico-conceitual, bem como uma alternativa de modelo espacial que difira dos modelos descritivos abordados na primeira parte – apontamentos que possam auxiliar pesquisas que almejem lidar com os romances do começo do século XVIII, especialmente aqueles escritos por Daniel Defoe.

## **A visão teórica tradicional sobre o romance e seus pressupostos: implicações espaciais**

Em seu livro seminal, de 1957,<sup>1</sup> em que busca as origens do romance inglês, o *novel*, no decorrer do século XVIII, Ian Watt desvenda um caminho sem precedentes nos estudos anglo-saxônicos ao procurar os fatos histórico-econômicos que teriam alavancado o gênero, e se distanciar tanto dos discursos evolucionistas, quanto daqueles atemporais que representavam o cânone dos estudos acerca da “natureza” do gênero

<sup>1</sup> WATT. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*.

literário inglês.<sup>2</sup> É desse livro uma afirmação sua na qual dá a entender que tanto Daniel Defoe como Richardson teriam sido aqueles cujo gênio, aliado às condições sociais favoráveis da época, deram “a característica direção literária da forma romance muito antes de a teoria crítica fornecer qualquer fundamento”.<sup>3</sup>

Ao terem voluntariamente se descolado das práticas de escrita reconhecíveis nas formas literárias anteriores, produzidas desde a Antiguidade até a Renascença – cuja característica comum se evidenciava na preocupação geral em aderir a uma concepção de decoro derivada da conformação aos modelos e tradições aceitas em cada gênero –, esses autores teriam investido numa nova forma de realismo literário que prezava por uma estrita fidelidade à experiência individual, valorizando aspectos de originalidade e novidade numa escala sem precedentes. A Defoe, sobretudo pela antecedência cronológica de seus escritos, é dado papel primordial naquela série de eventos que culminariam no que essa historiografia do romance inglês gosta de chamar de a “ascensão” (presente mesmo no título do livro de Watt) do gênero literário. Defoe teria sido, portanto, na visão de muitos pesquisadores que seguiram o caminho inaugurado pelo grande historiador do *novel*, o criador do romance inglês por excelência, ao ter escrito seu primeiro, e justamente o mais célebre romance, *Robinson Crusoe*, em 1719.

A noção de realismo formal que Watt endossa em seu estudo sobre as particularidades técnicas da nova narrativa do romance parte do pressuposto epistemológico de que o indivíduo seja capaz de descobrir a verdade por meio dos sentidos (ideia já presente em Descartes e Locke e posteriormente formulada por Thomas Reid no século XVIII, segundo

<sup>2</sup> É verdade que alguns anos antes, Arnold Kettle, em seu *Introduction to the English Novel* (1951), teria já vasculhado os antecedentes históricos do romance inglês. Entretanto, Ian Watt modificou e expandiu a análise fundamentalmente sociológica de Kettle, que era baseada na observância a um estrito modelo de luta de classes, em que o romance aparece como o tipo de literatura mais adequado para o modo de consciência revolucionária da classe burguesa em ascensão, já na época da Revolução Gloriosa. A história de Watt traz elementos até então estranhos à análise de Kettle, tais como os precedentes filosóficos do pensamento setecentista, dados do cotidiano material dos leitores históricos do *novel*, informações sobre mudanças sociais globais pelas quais passava a Inglaterra no início daquele século e mais uma série de outros dados ignorados pelo seu antecessor. Além do mais, é Ian Watt quem será sempre retomado, seja favoravelmente ou contrariamente, como ponto de partida, pelos vários historiadores do romance posteriores. Para uma análise de aproximação e afastamento de suas histórias do romance, ver: WALDER. *The Realist Novel*.

<sup>3</sup> WATT. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, p. 18.

Watt). A influência do realismo filosófico moderno sobre o romance teria favorecido uma postura basicamente crítica, antitradicional e inovadora, que enaltecia os particulares da experiência individual – daí a importância do modelo das memórias autobiográficas para o desenvolvimento do romance – em detrimento dos enredos tradicionais, nos quais modelos narrativos consagrados que envolviam tipos humanos e espaço-temporais genéricos e universais deveriam afiançar a qualidade e, por consequência, a recepção das obras. O realismo, para Watt, é, portanto, traço inseparável do romance e lastro mesmo de sua originalidade, se comparado às demais obras de ficção anteriores.

Sandra Vasconcelos, em sua tese de livre-docência defendida em 2000<sup>4</sup> – e posteriormente ampliada na forma de livro publicado em 2007<sup>5</sup> –, segue a senda iniciada por Watt para investigar o fenômeno de “ascensão” do romance na Inglaterra, testemunhar sua formação e aquilatar suas “linhas de força” durante o século XVIII. Seu estudo lança mão de um movimento de revisitação de muitos dos aspectos “problemáticos ou omissos”<sup>6</sup> da obra de Watt, sem que, contudo, force a autora a abandonar a concepção da forma realista<sup>7</sup> da narrativa do romance, núcleo central do texto do historiador inglês. Vasconcelos reconhece as implicâncias com o realismo, que vê surgir nos estudos mais recentes sobre o gênero inglês, mas antecipa que é fundamental para seu estudo “a concepção hegeliana do romance como epopeia burguesa de tal maneira adequada à nova ordem do mundo que o realismo passa a ser um dado determinante e inerente

<sup>4</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000).

<sup>5</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2007).

<sup>6</sup> O chauvinismo de Watt é motivo para que a autora se afaste do entendimento de que o moderno romance inglês teria sido aquele que conseguiu “romper mais cedo e de modo mais completo com os temas e o estilo da ficção anterior” (WATT. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, p. 54). A autora insiste, muito positivamente, por sinal, na qualidade *cross-cultural* do gênero. Além disso, Vasconcelos também nos regala com uma pesquisa atualizada sobre a posição das mulheres na sociedade inglesa de então, sublinhando seu papel capital na disseminação do gênero. Outras revisitações interessantes ao estudo original de Watt dizem respeito à sua busca por dados relevantes sobre a recepção da forma literária à época. Vasconcelos analisa prefácios, cartas de leitores, periódicos e revistas literárias que teriam tido papel atuante significativo na trajetória de formação do romance.

<sup>7</sup> Não obstante, Vasconcelos percorre os caminhos mais recentes e os estudos mais sofisticados sobre o realismo enquanto estratégia literária, citando autores como Michael McKeon e Raymond Williams, que revisitaram o conceito e trouxeram novos elementos para melhor compreendê-lo. Contudo, do ponto de vista das premissas que dão sustentação à noção de realismo formal, há ainda aquilo que o próprio Watt entende por uma ingenuidade epistemológica (*epistemological naivety*).

à sua forma”.<sup>8</sup> Isso, nas suas palavras, a faz se distanciar de uma visão da obra literária como “discurso” ou “escritura”, e a aderir a “uma posição crítica que busca captar a matéria social na forma literária”.<sup>9</sup>

Ao estabelecer o realismo como fundamento para suas pesquisas sobre a “forma” do romance inglês desde os primórdios do gênero, essa historiografia parece não se aprofundar numa questão extremamente problemática – pelo menos do ponto de vista de uma discussão espacial – que o conceito suscita.<sup>10</sup> A noção de realismo empregada por Watt e Vasconcelos tem como pressuposto a preponderância das capacidades humanas sensitivas na captação do real. Uma das limitações desse entendimento se relaciona à suposta primazia dos sentidos na filtragem dos dados da experiência. Nela, toma-se o real, e o espaço especificamente – uma das formas apriorísticas da intuição kantiana –, como categorias inertes, perenes e autoevidentes, cujo fundamento estaria naquilo que Gaston Bachelard chama de um “realismo ingênuo das propriedades espaciais”.<sup>11</sup> Para o epistemólogo francês, toda experiência que se pretenda concreta e real, imediata e natural se oferece na verdade como um obstáculo para o pensamento científico, uma vez que não leva em conta as relações que sustentam o espaço e os fenômenos, tomando-os tão somente por seus efeitos aparentes. Para Bachelard, é extremamente necessário que o pesquisador se exercite no desenvolvimento de uma dúvida discursiva que desarticule todas as ligações do real, que chacoalhe a suposta conexão evidente entre ele e os nossos sentidos.

Outro problema – esse mais especificamente ligado à discussão literária – é o da ideia de *mimese* que o conceito de realismo evoca. Como afirmava Ian Watt, o que o romance suscita de maneira mais contundente que qualquer outra forma de literatura é “o problema da correspondência

<sup>8</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 7.

<sup>9</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 7.

<sup>10</sup> Aliás, a própria discussão sobre a ‘forma’ do romance deve estar pautada num debate minimamente conceitual sobre a ideia de espaço e suas implicações teóricas e literárias, uma vez que o léxico associado ao substantivo feminino ‘forma’ encerra uma série de termos relacionados às noções de extensão e de espaço. Os autores não parecem muito dispostos a enveredar por tal discussão. Tomam, de maneira geral, as relações espaciais como dadas objetivamente, sem qualquer mediação intelectual por parte do sujeito. Também vale a pena lembrar que o termo “forma” possui forte lastro metafísico, já evidente desde seus enraizamentos nas noções platônicas de Ideia e Forma como realidades últimas.

<sup>11</sup> BACHELARD. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*, p. 9.

entre a obra literária e a realidade que ela imita".<sup>12</sup> Há na visão realista do romance a pressuposição de uma anterioridade do real em relação à sua representação literária. O real seria um dado material, fruto de uma realidade pré-dada, enquanto a ficção seria uma tentativa de articular, por um lado, os dados captados pelos sentidos e, do outro, o registro escrito que os comporta. O real, o espaço e o tempo estão sempre em primeiro plano com relação ao que a mente humana é capaz de captar e de produzir a seu respeito. São, portanto, formas imediatas de conhecimento. De novo, o que está em jogo é uma noção empirista do processo cognitivo pelo qual o homem e seus sentidos são apenas captadores passivos do processo de reprodução do mundo. É a própria definição de uma *ingenuidade epistemológica*, que o próprio Watt assim qualifica quando discute, muito brevemente, por sinal, a epistemologia realista, mas que relega, por fim, a uma especialização tão grande da natureza que não pode ter muita relevância no plano literário.

Tomando os trabalhos de Daniel Defoe como estudo de caso específico para essa discussão, podemos objetar que a ideia de realismo poderia estar relacionada a um suposto mal entendido derivado da confusão com a maneira pela qual o "real" – ou pelo menos os apelos de *verossimilhança* e *veracidade* – é evocado tanto nas apresentações quanto nas narrativas dos romances.<sup>13</sup> A análise mais detida sobre o entendimento que a historiografia tradicional<sup>14</sup> faz sobre o surgimento da nova forma literária no século XVIII inglês pode trazer mais elementos problemáticos acerca da concepção espacial embutida nos seus pressupostos, e que parecem bastante insuficientes para compreender a experiência literária com a ficção nos trabalhos de Daniel Defoe.

Embora a questão das origens e dos começos não esteja no centro da investigação de Sandra Vasconcelos, a autora entende ser este um tema realmente incontornável, pois "quando não se quer abrir mão da visão histórica, é praticamente impossível fugir do problema das origens. O desafio é não confinar o romance em algum 'celeiro eterno de formas'

<sup>12</sup> WATT. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, p. 13.

<sup>13</sup> A segunda seção deste ensaio, que se aprofunda um pouco mais nas práticas de escrita de Defoe, com base em estudos já realizados, pode oferecer um espaço mais adequado para essa discussão.

<sup>14</sup> Chamemos a corrente teórica encabeçada por Watt e seguida por Vasconcelos dessa maneira daqui por diante.

[...] mas radicá-lo no chão firme da História”.<sup>15</sup> Ela mesma afirma que são poucos os temas tão controversos na história dos gêneros literários, como o das origens do romance. Lança sérias dúvidas sobre a validade de tal empreitada, mas essa atitude hesitante não a impede de seguir seu itinerário:

No fundo, talvez seja uma tarefa impossível e um esforço infrutífero tentar traçar e delimitar as origens de uma forma literária cujo aparecimento e rápido desenvolvimento apresentam causas complexas e, em grande medida, obscuras. Pode parecer no mínimo temerário falar em origens e começos, como se estivéssemos envolvidos na busca de um *in illo tempore* mitológico, onde encontraremos as respostas para todas as perguntas e a chave de todos os mistérios. Mas o fato é que as formas literárias têm uma história, elas não se colocam para além e para fora da História, como se coexistissem ideal e eternamente num vazio espaço-temporal. *Nenhum gênero literário tem, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos sócio-culturais específicos, sem que ele se obrigue, com isso, a abrir mão da fantasia, da imaginação criadora que lhe permitem, por exemplo, incorporar elementos romanescos ou fantásticos [...]*<sup>16</sup>

Há claramente um movimento incerto que parte da autora: muitos fatores a desestimulam de levar a cabo a tarefa de investigar as origens do gênero, mas a plena “consciência” da existência das *raízes* históricas do gênero a força a prosseguir nesse sentido. Grifamos o termo “raiz” por ele revelar a opção da autora por um modelo epistemológico/descriptivo que indica uma atitude de adesão a concepções científicas que afirmam características fundamentais a certas proposições ou afirmações. A opção por tal modelo não deixa de remeter a Descartes e sua imagem da árvore da filosofia, com seus galhos e troncos firmemente sustentados pela metafísica. A ideia mesma de “tronco” já é bastante problemática para falar sobre a forma do romance. O tronco aparece como um corpo com um sentido e uma extensão bem delimitados, uma massa homogênea bem formulada, e sustentada pelo fundamento primeiro que lhe dá origem. Não menos problemático, também, é a ideia de tempo histórico como um solo onde o romance finca suas raízes, pois qualifica o

<sup>15</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 6.

<sup>16</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 4. Grifos nossos.

que deveria ser entendido como um constante devir, um espaço sempre sujeito a mudanças, como uma imagem estática. Pode haver uma imagem que remeta a uma maior ausência de movimento que aquela do solo pronto para cultivo? Esse – para continuar restringindo a metáfora usada pela autora ao universo camponês – não é o “celeiro eterno das formas”, ao qual a autora tinha receio de fazer remissão, senão um eterno sementeiro delas. A referência a Hegel é clara: ela ratifica a ideia da história como um contínuo universal, cenário fixo para as múltiplas tentativas do espírito a caminho da liberdade. Um tom de necessidade, de inevitabilidade, tinge o estudo de Vasconcelos sobre o surgimento do gênero, fazendo-o parecer um gênero predestinado a acontecer.

A afirmação de que o romance tem a capacidade de “*incorporar elementos romanescos ou fantásticos*”, uma qualidade do gênero, que a autora chama de *onívora*,<sup>17</sup> e que remete aos escritos de Mikhail Bakhtin, parece dar continuidade à figura espacial de árvore que a palavra raiz sugere, insistindo na ideia paradoxal de que, antes mesmo de se destacar enquanto uma narrativa literária específica, o romance já conseguiria “abarcara e assimilar traços de *outros tipos de escrita*, de integrar *outras formas*”<sup>18</sup> à sua própria estrutura que, mesmo não acabada e “continuamente a se fazer, a se renovar”,<sup>19</sup> já pressupõe uma pré-existência formal específica, anterior ao processo de sua própria formação. A atitude dúbia que leva Vasconcelos a oscilar entre um movimento que pretende alargar o conceito de romance, e uma atitude de reserva, que não quer perder de vista a especificidade do gênero, coloca a autora em uma posição desconfortável, na qual ela se vê obrigada a retomar uma atitude impotente de fechamento e de ratificação de uma suposta forma específica *a priori* do gênero:

Esse modo de ser protéico não nos autoriza, entretanto, a atribuir *indiscriminadamente* a todo e qualquer tipo de narrativa o título de romance, a categorizar todo tipo de prosa de ficção como romance, a *borrar distinções*.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> VASCONCELOS. *A formação do inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 4: “Mikhail Bakhtin já apontou a natureza *onívora*, inclusiva do gênero – sua capacidade de abarcar e assimilar traços de outros tipos de escrita, de integrar outras formas, absorver estratégias – e seu caráter de não-acabamento, de forma continuamente a se fazer, a se renovar.” Grifo nosso.

<sup>18</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 4. Grifos nossos.

<sup>19</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 4.

<sup>20</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 4. Grifos nossos.

Essa concepção espacial da forma do romance tem consequências irreversíveis para a subsequente análise dos materiais dos romances: mesmo com todas as suas ressalvas e sutilezas no tratamento dispensado ao material de que dispõe, Vasconcelos acaba presa de uma noção retrospectiva que essencializa o gênero e não abre margem para uma visão capaz de levar em conta as descontinuidades e os percalços acidentais no caminho histórico de sua formação. Ao invés de abrir o campo conceitual do termo, a fim de compreender “cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal”, e de “tratá-lo no jogo de sua instância”, Vasconcelos prefere “remeter o discurso à longínqua presença da origem”.<sup>21</sup> Sua atitude privilegia uma noção histórica de “continuidade”, de “quase evidência”, que só encontra justificativa numa obstinada tendência de ler a história como Hegel a entendia, na forma de um eterno contínuo. Nessa concepção do tempo histórico, a autora pode tomar de antemão, como ponto de partida para o surgimento do gênero, uma realidade de coisas que só posteriormente e à custa de um movimento descontínuo e nada evidente haveria de ser identificada. Tomemos como exemplo essa outra passagem de seu texto:

Igualmente complexa é a própria questão da definição do gênero: diante da diversidade de caminhos, da instabilidade da nomenclatura, das hesitações dos romancistas, o romance é ora *novel*, ora *romance*, ora *history* [...] <sup>22</sup>

Mais uma vez a problemática espacial toma conta de sua análise. A definição ontológica de romance ratificada pela autora nos faz lembrar a definição de espaço absoluto como elaborada por Newton: um conceito *a priori* cujas qualidades simultâneas de continência dos objetos materiais e de autonomia com relação a esses mesmos objetos nele contidos deveria parecer suficiente para abarcar a dinâmica realidade cósmica. Podemos seguramente transpor essa concepção espacial que define a realidade cósmica newtoniana para o projeto histórico-literário que a historiografia tradicional almeja realizar. A ideia de romance, comportando-se tal qual o espaço abstrato e apriorístico de Newton, permite-lhe

<sup>21</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 28.

<sup>22</sup> VASCONCELOS. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos* (2000), p. 1. Grifos nossos.

conter todos os demais gêneros literários em sua forma continente apriorística, ao mesmo tempo em que não permite que qualquer “forma” particular lhe seja derivada. O gênero literário inglês, na versão de Watt e de Vasconcelos, comporta o paradoxo do espaço newtoniano, que ora se apresenta enquanto realidade sem forma ou infinita (no romance: qualidade formal “não acabada” de Bakhtin), ora como passível de ser delimitada, distinguida (a afirmação “o romance é”).

Guardadas as devidas diferenças, e levado em conta o nível dessemelhante de especificidade abordada nos diferentes trabalhos, a discussão levada a cabo por Watt e Vasconcelos, de maneira geral, forma uma só voz com os projetos de teoria do romance de Georg Lukács,<sup>23</sup> já radicado na concepção épica hegeliana, sobre o romance enquanto um gênero predestinadamente moderno – e, quiçá, o que por direito viria sobrepular os demais. Há nesses trabalhos, de maneira geral, um esforço no sentido de uma mirada retrospectiva das origens do romance que já traz de antemão uma concepção *a priori* da forma que o gênero deveria supostamente subscrever desde os seus primórdios. É como se, na tentativa de encontrar as origens da narrativa do *novel*, os autores na verdade já estivessem munidos de uma moldura espaço-conceptual preestabelecida, restando apenas ao exercício de suas genealogias resgatar retalhos que sirvam para confirmar (ou que ao menos se prestem a ser obrigados a confirmar) as premissas anteriormente lançadas. Foucault nos alerta para os perigos de uma empreitada intelectual focada em uma genealogia obsessiva das “origens”, que não leva em conta as descontinuidades e os acidentes históricos no percurso da formação do objeto:

[...] primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada de si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma *identidade primeira*. Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a *história* em vez

<sup>23</sup> LUKÁCS. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.

de acreditar na *metafísica*, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há “algo inteiramente diferente”: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que *elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas*.<sup>24</sup>

Somos, portanto, tentados a rever alguns dos pressupostos tomados por óbvios pela historiografia encabeçada por Watt. A ideia de que Daniel Defoe teria criado o gênero *novel* e a opção pelo modelo espacial optado pela historiografia tradicional, com sua noção particular de história (ou seria a falta dela?), nos põe diretamente em contato com dois focos problemáticos centrais: o primeiro envolve a questão da *intencionalidade*: teria tido Defoe a intenção de ter criado um novo gênero literário?; o segundo traz consigo outra problemática específica, a do surgimento do gênero como a repentina emergência de uma “forma” já completamente “objetificada” no momento mesmo de seu aparecimento *ex nihilo* (típica perspectiva que ignora o trabalho discursivo *a posteriori* de crítica literária como um dos principais agentes formadores do objeto *novel*). Defoe teria impresso algum elemento essencialmente original nos seus romances – o realismo formal? – e, daí para frente, o discurso do gênero já se destacaria dos demais discursos de seu tempo. Nos próximos parágrafos, tentaremos traçar um panorama genérico das práticas de escrita de Daniel Defoe a fim de oferecer contrapesos tanto à ideia da suposta intencionalidade da criação do *novel* pelo autor inglês, quanto à ideia de que Defoe teria trazido à tona em seus escritos um legítimo representante do romance inglês igual àqueles elaborados por autores posteriores, como Richardson e Fielding, por exemplo.

## A prática literária de Daniel Defoe

Daniel Defoe foi um dos primeiros escritores de grande vulto, no início século XVIII, a receber o epíteto de romancista. De fato, seu nome ficaria para a posteridade associado sempre ao gênero e ao seu primeiro e mais célebre romance, *Robinson Crusoe*, de 1719. É curioso reparar que somente perto da sexta década de vida Defoe começaria realmente a escrever os tais romances. Gualter Cunha, estudioso português dos

<sup>24</sup> FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 17-18. Grifos nossos.

trabalhos do autor londrino setecentista, reforça essa sensação de curiosidade quando afirma que, depois de uma carreira extremamente prolífica como escritor de assuntos tais como economia e política, principalmente, mas também de moral e ética, seria, de fato, por um golpe de "ironia da história que Defoe é hoje quase exclusivamente conhecido como romanista",<sup>25</sup> uma vez que deveria ter sido "sobretudo como entendido em questões de economia e política que Defoe pareceria ter gostado de criar sua imagem".<sup>26</sup>

Anthony Di Renzo nos traz conta da quantidade estonteante dos escritos de Defoe sobre negócios: entre os anos de 1697 e 1731, ele teria escrito mais de quatrocentos textos sobre economia e comércio. Analisando dois de seus principais trabalhos no campo econômico, *An Essay Upon Projects* (1697), um portfólio de propostas, e sua obra-prima nesse campo, *The Complete English Tradesman* (1726), o primeiro manual de negócios inglês, Di Renzo dá a entender em seu artigo<sup>27</sup> que Defoe, na condição de um projetista – uma figura mista de comerciante e cientista –, teria ajudado a manter indistintas as já fluidas linhas que supostamente separavam a escrita de projetos econômicos, textos científicos e a ficção, trazendo, para o interior de um discurso científico-economicista, narrativas literárias coloridas que visavam a trazer mais verossimilhança aos seus argumentos.

Segundo Di Renzo, *An Essay Upon Projects* seria um exemplo cabal das lições científicas e retóricas de Bacon. Essa espécie de coletânea de projetos, um livro de cabeceira para um personagem histórico como Benjamin Franklin, que quando criança estudara arduamente o panfleto de Deofe, teria servido, segundo Di Renzo, como laboratório para seus futuros trabalhos criativos, ao dispor vinhetas satíricas e anedóticas, recheadas de personagens picarescos que futuramente povoariam seus escritos fictícios (pobres, aprendizes, usurários, ladrões, aventureiros, golpistas, etc.). Di Renzo relembra um dos pontos do *An Essay Upon Projects* em que Defoe propõe uma espécie de seguros contra acidentes

<sup>25</sup> CUNHA. Uma dupla direção na escrita de Daniel Defoe: the farther adventures of Robinson Crusoe, ou, alguns bons ensinamentos da má literatura, p. 194.

<sup>26</sup> CUNHA. Uma dupla direção na escrita de Daniel Defoe: the farther adventures of Robinson Crusoe, ou, alguns bons ensinamentos da má literatura, p. 194.

<sup>27</sup> DI RENZO. *The Complete English Tradesman: Daniel Defoe and the Emergence of Business Writing*.

para marinheiros mercantes, na qual já é possível prefigurar uma passagem de seu futuro romance de pirataria, *Captain Singleton* (1720), em que dois marinheiros de um navio mercante, sitiado após um frustrado retorno das Índias, conversam sobre a noção de “riscos aceitáveis”.<sup>28</sup>

Parte manual e enciclopédia comercial, parte sátira sobre os perigos e desilusões do mercado, *The Complete English Tradesman*, em seus dois volumes, se transformou, nas palavras de Di Renzo, “na Bíblia dos mercadores dos dois lados do Atlântico”.<sup>29</sup> A defesa da necessidade de “licença poética” no texto, intercalando pequenas histórias, parábolas bíblicas, anedotas históricas, fofocas da Newgate Street, faz com que boa parte do manual possa ser lida “como se fosse um romance”, afirma Di Renzo.<sup>30</sup>

Algo similar pode ser encontrado em dois dos seus mais interessantes romances sobre pirataria, *Captain Singleton* (1720) e *The King of Pirates* (1719). O movimento ainda é bastante parecido (misturar elementos narrativo-fictícios ao material estritamente comercial), mas parte mais diretamente do ponto de vista da ficção. Alguns teóricos já apontaram as diferenças existentes entre essas duas narrativas e os demais escritos sobre pirataria de sua época, dentre os quais se destaca o compêndio de autoria de Charles Johnson, *The General History of Pyrates* (1724). Para esses pesquisadores, existe sobretudo uma diferença de enfoque no retrato dos marujos e de sua atividade. Afirmam que autores como Johnson, ao contrário de Defoe, teriam preferido destacar os atos de violência e de barbárie dos ferozes “lobos do mar”, estampando, nesse movimento, uma imagem romântica que perpassaria os séculos e chegaria até os dias de hoje como representativa do capital cultural dos piratas e da pirataria.<sup>31</sup> De modo distinto, Defoe, em seus dois romances, teria retratado bucaneiros mais prosaicos, absurdamente assemelhados a mercadores incumbidos de missões que envolviam uma espécie legal de comércio marítimo de longa distância.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> DI RENZO. *The Complete English Tradesman: Daniel Defoe and the Emergence of Business Writing*, p. 9.

<sup>29</sup> DI RENZO. *The Complete English Tradesman: Daniel Defoe and the Emergence of Business Writing*, p. 11.

<sup>30</sup> DI RENZO. *The Complete English Tradesman: Daniel Defoe and the Emergence of Business Writing*, p. 13.

<sup>31</sup> GRASSO. The Providence of Pirates: Defoe and the “True-Bred Merchant”, p. 22. TURLEY. Piracy, Identity, and Desire in “Captain Singleton”, p. 206.

<sup>32</sup> GRASSO. The Providence of Pirates: Defoe and the “True-Bred Merchant”, p. 27. TURLEY. Piracy, Identity, and Desire in “Captain Singleton”, p. 206.

Joshua Grasso pensa assim ao afirmar que os dois romances de Defoe buscam retratar a pirataria enquanto um negócio e o papel de seus piratas como “genuínos mercadores” (*true-bred merchants*).<sup>33</sup> Utilizando como exemplo um escrito jornalístico de Defoe, publicado em seu periódico *Review*, datado de 3 de Fevereiro de 1713, no qual o autor defende o comércio marítimo como uma dádiva da Providência, Grasso afirma que, longe de ser uma ocupação menor ou uma teorização abstrata para Defoe, tal comércio se apresentaria, pelo contrário, como a própria base para uma identidade nacional, balanceando os aspectos comerciais e espirituais da vida.<sup>34</sup> Segundo Grasso, não seria senão até 1720 que Defoe colocaria em prática suas teses sobre o comércio marítimo, especialmente ilustrando suas virtudes nas narrativas do Capitão Singleton e do infame Capitão Avery de *The King of Pirates*.<sup>35</sup>

Assim parece sugerir também Hans Turley, em seu artigo<sup>36</sup> que aborda a relação construída por Defoe entre a identidade, a pirataria e o desejo no romance *Capt. Singleton*. Analisando a figura do pirata Quaker William, um dissidente religioso e amigo de Singleton, que muito embora se recusasse a derramar sangue não ostentava qualquer escrúpulo em se tornar um pirata, o autor ressalta a característica notoriamente ‘comerciante’ que tal personagem adiciona ao “negócio” da pirataria. Segundo o autor, Defoe teria virado a tradição de cabeça para baixo ao caracterizar um pirata feito William, uma personagem que, em última análise e despedido de todo o conteúdo libertino do pirata tradicional, não passaria de um comerciante como outro qualquer.<sup>37</sup>

Podemos perceber, por aí, que Defoe constantemente mesclou o que poderíamos chamar de um “discurso de verdade” (o econômico, no caso), com artifícios narrativos típicos da ficção (invenção de personagens, pequenas cenas narrativas ilustrativas, etc.) ao escrever textos sobre projetos e manuais econômicos. O contrário também ocorre em seus romances: é comum encontrar neles – principalmente nos de pirataria, mas não só – um diálogo entre as teses econômicas que tanto

<sup>33</sup> GRASSO. *The Providence of Pirates: Defoe and the “True-Bred Merchant”*, p. 23.

<sup>34</sup> GRASSO. *The Providence of Pirates: Defoe and the “True-Bred Merchant”*, p. 24.

<sup>35</sup> GRASSO. *The Providence of Pirates: Defoe and the “True-Bred Merchant”*, p. 24.

<sup>36</sup> TURLEY. *Piracy, Identity, and Desire in “Captain Singleton”*.

<sup>37</sup> TURLEY. *Piracy, Identity, and Desire in “Captain Singleton”*, p. 204.

defendia (as benesses da pirataria como legítima atividade comercial, por exemplo) e o material ficcional que experimentava, o que de fato injeitava, em seus personagens piratas, características típicas de uma classe mercadora e, contrastando com a visão que a tradição ficcional relegava à pirataria e também com o discurso oficial britânico, que a partir da segunda década do século XVIII passou a sistematicamente reprimir tais atividades, fez questão de a retratar como um comércio legítimo que tanta glória trouxera ao ter expandido os limites comerciais do império britânico.

Já que falamos em economia e pirataria, e buscamos mostrar como Defoe mesclou temas e formas das duas áreas nos seus diferentes campos de escrita, seria também oportuno chamar atenção para o diálogo que o autor de *Robinson Crusoe* estabeleceu com as narrativas de viagem, um gênero ainda bastante em voga em sua época. A. Secord,<sup>38</sup> em sua tese sobre o método narrativo e as fontes textuais em Defoe, repetidamente insiste que o autor teria conhecimento dos materiais dispostos nas duas principais coletâneas sobre viagens marítimas compiladas por Richard Hakluyt (Londres, 1598-1600) e Samuel Purchas (Londres, 1625), além dos relatos esparsos de viajantes e corsários, tais como William Dampier, Robert Knox, Mandelso, cujas histórias de vida – e mesmo estruturas inteiras de seus relatos – teriam servido de base, ou teriam sido literalmente transpostos, para os romances *Robinson Crusoe*, *Captain Singleton* e *The King of Pirates*.

Nesta sessão, brevemente demos atenção aos textos de Defoe sobre economia e buscamos mostrar como um diálogo entre gêneros e discursos sempre se fez presente em sua prática literária. Claro que o autor não se restringiria a esse campo para realizar suas experiências de intertextualidade. Ele teria feito o mesmo com outros assuntos, como a política, a moral e a ética. Contudo, tratar de tantos escritos, em tantas áreas diferentes, seria extrapolar o espaço de que dispomos para falar sobre o diálogo entre um gênero ainda em formação, sem qualquer especificidade conclusa, com outros gêneros de sua época.

Restringindo-nos ao campo da economia, já pudemos observar como esse diálogo foi frutífero. Entretanto, uma coisa ainda resta; se não

<sup>38</sup> SECORD. *Studies in the Narrative Method of Defoe*.

explorar a fundo, ao menos lançar na forma de uma questão: de posse da noção de que Defoe “misturara” discursos ou gêneros “sérios”, ou antes “verdadeiros”, como os de escrita de projetos e manuais econômicos e as de narrativas de viajantes, com outros tido como menos “sérios”, ou ao menos “fantasiosos”, eivados do que hoje podemos afirmar como ficção, como poderíamos entender a questão da verossimilhança, constantemente invocada nos seus romances? Vejamos um exemplo retirado do prefácio de *Roxana*, que pode nos ajudar:

A história desta bela dama deve falar por si própria; caso ela não seja tão bela quanto da dama é alegado se dizer; caso não seja tão divertida quanto o leitor possa desejar, e muito mais do que ele possa razoavelmente esperar; e se todas as suas partes mais divertidas *não estiverem adaptadas à instrução e aperfeiçoamento* [*improvement*] do leitor, o relator afirma isto ser devido ao defeito de sua performance; vestindo a história [*story*] em roupas piores que as da dama cujas palavras ele fala, *preparou-a para o mundo* [*prepared for the world*].<sup>39</sup>

O que podemos captar desse pequeno trecho é bastante significativo: nós, supostos leitores do tempo de Defoe, recebemos de um narrador (um suposto livreiro ou editor da história) uma série de desculpas, dentre as quais a mais significativa é o fato de que a história pode não estar adaptada à finalidade para a qual ela teria sido elaborada a princípio: a de instruir e elevar o leitor. Parece que os leitores do tempo de Defoe levavam a sério a *instrução* e o *aperfeiçoamento* (moral/ético) propiciados pelo ato de leitura. Se levarmos em conta o argumento de Watt de que os romances desse período, inclusive os de Defoe, teriam sido aproveitados como material de leitura para fruição de uma classe social aburguesada (afinal, para que mais serviria a leitura de um gênero de ficção?), que poderia se dar ao luxo de gastar tempo lendo uma “forma mais fácil de entretenimento literário”,<sup>40</sup> seríamos forçados a deslocar esses escritos da categoria de que eles tradicionalmente passaram a fazer parte: o gênero romance.

<sup>39</sup> DEFOE. *Roxana; Or, the Fortunate Mistress and the Life and Adventures of Mother Ross*, p. 12. Grifos nossos. Nestas e em outras ocasiões, quando há citações de material produzido em língua inglesa, optou-se por traduzir livremente o conteúdo e a deixar alguns termos no original ao lado de suas versões traduzidas, na tentativa de mitigar ambiguidades e infortúnios.

<sup>40</sup> WATT. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, p. 45.

Através do que pudemos ver, fica nítido que há em sua prática de escrita uma estratégia de “ficcionalização da finança”, como afirma Sandra Sherman,<sup>41</sup> mas também – não seria o caso de dizer? – de uma concomitante “financiarização” da ficção. O fato é que Defoe parece ter aprovado com bem-vinda satisfação a existência de um campo discursivo inter-relacionado ao redor da noção de ficção – como querem Sherman e outros autores –, para, partindo dele, vislumbrar uma série de oportunidades de experimentar livremente uma prática literária que entrecruzaria modelos de gênero, discursos e dispositivos literários distintos, que o teriam permitido variar o tratamento de assuntos que iam desde a economia, passando por política, costumes e comportamentos, chegando em terrenos como o da religião e ainda muitos outros. Aliás, vale a pena ressaltar, talvez o termo “dispositivo” nunca antes houvesse se coadunado tão bem com a palavra “ficção” como no caso de Defoe e de seus leitores históricos; o termo deixa transparecer o que parece ter sido uma postura tipicamente pragmática e utilitarista com relação à ficção, algo que, segundo Lennard Davis,<sup>42</sup> seria um dos traços literários característico daquele período e, portanto, bastante oposta ao que supunha Watt e tantos outros.

A experiência de Defoe é exemplar, pois problematiza a visão teórica tradicional do surgimento do romance inglês no século XVIII. Ajudando a manter borrados os limites que supostamente separariam os discursos e gêneros literários de então, ao fazer uso do dispositivo literário narrativo para dar mais vivacidade às convicções que procurava comunicar aos seus leitores, o autor inglês setecentista tem muito a nos dizer sobre o processo tortuoso de experimentação literária que acontece às margens de discursos conceptualizantes que, em última análise e seguros em seu distanciamento no tempo, elegeriam na prática do romance o *locus* ideal para a objetificação de suas teorias. Para Defoe, escritor que conviveu com a prática de escrita encarando-a como algo que irrompe com toda sua força num horizonte não delimitado ainda, talvez a escrita de romances tenha sido tão somente uma prática viva, um *espaço em aberto*, um

<sup>41</sup> SHERMAN apud DI RENZO. *The Complete English Tradesman: Daniel Defoe and the Emergence of Business Writing*, p. 1.

<sup>42</sup> DAVIS. *Factual Fictions: the Origins of the English Novel*.

constante processo de combinação e recombinação de elementos, temas e modelos que jamais poderiam ter parecido formar algum objeto ou projeto aprioristicamente definitivo.

Convém agora que tentemos reformular teoricamente os aspectos problemáticos para a compreensão da forma do romance, quando de sua emergência no começo do século XVIII, defendidos pela historiografia tradicional. A próxima sessão discutirá temas teórico-espaciais que possam oferecer uma alternativa teórica para os estudos sobre os romances do autor londrino setecentista.

## **Exercício de proposta teórica para a investigação do surgimento do romance inglês**

No livro em que aborda a teoria lógica das ficções, Hans Vaihinger<sup>43</sup> distingue entre uma série de ficções: as estéticas, as mitológicas, as das formas do trato social, as jurídicas e, finalmente, as que nos interessam particularmente, as científicas. Facilmente reconhecíveis pelo deslocamento de todo um aparato psíquico que operam – epitomizado no movimento do *como se*, que abre o pacto de ficcionalidade –, esses mecanismos psicológicos de facilitação dos processos mentais e de refinamento do trato social são de extrema importância no dia a dia dos seres humanos, a ponto de o autor afirmar que as ficções “não são apenas lícitas, como também *necessárias*”.<sup>44</sup> As ficções científicas (a ideia de átomo, de linha curva, por exemplo) não visam ter no futuro algum tipo de confirmação de suas premissas anteriormente lançadas, baseadas no real, como seria o caso de se esperar de uma hipótese. Esta

<sup>43</sup> VAIHINGER. *A filosofia do como se*: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista.

<sup>44</sup> VAIHINGER. *A filosofia do como se*: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista, p. 229.

submete sua realidade ao exame e demanda a *verificação*, ou seja, almeja ser confirmada como verdadeira<sup>45</sup> e real,<sup>46</sup> como expressão real da realidade. A hipótese, sem exceção, visa fixar algo real, e mesmo que não estejamos ainda seguros e certos a respeito da existência factual daquilo que hipoteticamente pressupomos, esperamos que a nossa pressuposição seja um dia comprovada.<sup>47</sup>

A diferença maior, portanto, entre hipótese e ficção estaria nessa relação de confirmação pelos dados da experiência. Enquanto sujeita à *verificação* pelos dados do real, a hipótese pode vir a se tornar parte desse mesmo universo de realidade, aderindo “ao grupo representado pelo que é aceito como real”,<sup>48</sup> ao passo que a ficção “é mero constructo de apoio, mero atalho, mera armadura a ser novamente desmontada”.<sup>49</sup> Ficção seria, pois, um mecanismo declaradamente artificial, cujo processo que corresponderia ao da *verificação* no caso das hipóteses, é aqui chamado por Vaihinger de *justificação*, ou seja, as boas ficções, ao contrário das boas hipóteses que ingressam no rol do real conhecido, são aquelas que, permanecendo um mecanismo artificial de auxílio, estão em mais conformidade com relação aos fins a que são propostas: são julgadas boas ou más de acordo com a qualidade dos serviços que nos prestam.

<sup>45</sup> Vaihinger é bastante consciente ao utilizar o conceito de verdade. O autor admite a existência e o uso correntes de um certo tipo de ‘falso empirismo’ presente no meio científico; o mesmo que Gaston Bachelard (BACHELARD. *A formação do espírito científico*: contribuição para uma psicanálise do conhecimento) denuncia em seu trabalho; um tipo de empirismo nem sempre comprovado cientificamente, daí sua qualidade falsa, apoiada numa noção substancialista da realidade. Entretanto, Vaihinger acredita que, mesmo através desses procedimentos, a ciência ainda consegue se aprimorar. Verdade, nas suas palavras, “não é senão o erro mais conforme aos fins” e afirma que seria um “erro acreditar que se poderia achar uma verdade absoluta ou um padrão absoluto para o saber e o agir. As formas mais altas da vida se alicerçam sobre ilusões nobres [ficções úteis e necessárias, acrescentaríamos] (VAIHINGER. *Teoria lógica das ficções científicas*, p. 230).

<sup>46</sup> Seu posicionamento teórico derivado de um positivismo neokantiano obscurece um pouco a qualidade de sua argumentação quando toca na questão da existência do real: “Não só é possível denominar algo real, como também algo que é irreal. Quem entende isso e ainda entende que certas representações irrealis são necessárias e úteis para nós, terá compreendido o real conceito científico da ficção.” (VAIHINGER. *Teoria lógica das ficções científicas*, p. 449) Para ele, o “que é real e não o deixa de ser é a imutabilidade observada dos fenômenos, de suas relações, etc.; todo o mais é pura aparência que a psique encena em torno deles.” (VAIHINGER. *Teoria lógica das ficções científicas*, p. 286)

<sup>47</sup> VAIHINGER. *A filosofia do como se*: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista, p. 231. Grifo nosso.

<sup>48</sup> VAIHINGER. *A filosofia do como se*: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista, p. 234.

<sup>49</sup> VAIHINGER. *A filosofia do como se*: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista, p. 235.

Ambas possuem um caráter notoriamente provisório: após serem verificadas ou justificadas, saem de cena e deixam no lugar o produto de suas operações. A diferença reside na metodologia que encetam: enquanto a hipótese quer basicamente descobrir algo, ter, portanto, essa característica de *descoberta*, a ficção, por ser um constructo artificial, é inventada e quer *inventar*; enquanto aquela visa erradicar contradições, ao verificar em que medida as pressuposições iniciais são consideradas possíveis pelo pensamento e reais pela sustentação factual, a ficção se “despreocupa com a contradição da experiência; e nem as objeções da lógica lhe importam”.<sup>50</sup> A ficção possui, portanto, uma característica predominantemente arbitrária e violenta, uma vez que coage tanto a realidade quanto o pensamento ao forçá-los a adentrarem o pacto do *como se*, e a acolherem-se no lugar da contradição e da impossibilidade por excelência.

Esse breve incursão pelo pensamento do autor alemão já deve ter deixado claro que é basicamente por seu valor prático que as ficções devem ser criticadas. Elas devem ser úteis. Devem intermediar o “comércio lógico”. São, desta feita, “erros conscientes”, cuja finalidade teórica reside em servir de artifício para auxiliar na compreensão, permeando o dado com o impensável, o impossível. A consequência lógica é que, ao operarem livremente com o que é dado, remetendo-o ao impensável e ao impossível, elas criam novas dificuldades para o pensamento. A própria partícula *como se*, o “relé lógico” dessa operação, encerra a complexidade e a contradição do artifício fictício: ela está a meio caminho entre uma analogia e uma comparação real (expresso pelo *como*), e a meio caminho entre uma impossibilidade e uma irreabilidade (expresso pelo *se*).

Esse artifício de ficção científica pode ser muito útil para a discussão que ora propomos sobre o surgimento da forma literária do *novel* no século XVIII. Ao discorrermos sobre o problema da forma apriorística que a historiografia tradicional sobre o tema tomou por fundamento de suas análises, insistimos no quanto ela limitou, e ainda limita, uma compreensão mais dinâmica das relações entre os diferentes discursos literários do começo daquele século, bem como do próprio formato das obras que

<sup>50</sup> VAIHINGER. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade*, na base de um positivismo idealista, p. 238.

hoje entendemos como romance, especialmente as produzidas por Daniel Defoe, na segunda década do século XVIII. Não convém que indagemos aqui, nem mesmo a título de hipótese, se os escritos de Defoe seriam, de fato, romances (pelo menos como hoje entendemos o conceito). Como vimos, uma sucessiva leva de pesquisas sedimentaram esse entendimento e, em última análise, ajudaram a criar o objeto de que tratam. Contudo, graças ao artifício estudado por Vaihinger, podemos aventar, a título de ficção, que essas obras não sejam tomadas enquanto romances, sem que para isso corramos o risco de cair em contradição pela ousadia e indeterminação de nossa empreitada. Gostaria, portanto, daqui para frente, de entendê-las *como se* não fossem romances.

Derrida, ao analisar o léxico associado às palavras “antecipação”, “percepção”, “apreensão” e relacioná-lo como antagônico àquele da palavra “acontecimento”, como aquilo que surge, irrompe em nosso campo de visão, vindo não de um horizonte de expectativa, mas de um campo de visão vertical, portanto completamente imprevisto, chega à ideia de “conceito” e de “conceituar” – especialmente na tradução alemã, *Begriff* e *Begreifen* – como maneiras de antecipar algo, de perceber algo previamente à sua chegada. Para ele, “*Begreifen* é apreender, tomar para dominar, e, portanto, o conceito tem isso em comum com a percepção”.<sup>51</sup> O conceito de certa forma aprisiona a espontaneidade da massa de relações de que podemos dispor, ao dominar o acontecimento e domesticá-lo para que possa caber dentro do restrito espaço conceitual que estabelece. Uma vez que suspendemos o uso do conceito “romance”, e rejeitamos sua sombra colossal, abrimos um campo espacial novo, uma nova constelação de elementos em relação, não mais determinados pela ideia de um espaço *a priori* absoluto, mas sim um novo campo relativo, um campo de indeterminação que visa abrir as possibilidades de aglomeração dos conjuntos dos indiscerníveis que se relacionam em alguma medida. Assim Foucault entende a suspensão temporária de todas as formas de continuidade:

Uma vez suspensas essas formas imediatas de continuidade, todo um domínio encontra-se, de fato, liberado. Trata-se de um domínio imenso, mas que se pode definir: é constituído pelo conjunto de

<sup>51</sup> DERRIDA. Pensar em não ver, p. 69.

todos os enunciados efetivos [...] em sua dispersão de acontecimentos e na instância própria de cada um. Antes de se ocupar, com toda certeza, de uma ciência, ou de romances, ou de discursos políticos, ou da obra de um autor, ou mesmo de um livro, o material que temos a tratar, em sua neutralidade inicial, é uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral.<sup>52</sup>

Esse novo domínio dos fatos do discurso, não mais agrupados sob a chancela do conceito "romance", abre-nos para a possibilidade da indeterminação; e como afirmava Bachelard, "deve-se conceber *toda indeterminação como um espaço*".<sup>53</sup> Esse "espaço abstrato" aberto pela ficção de que lançamos mão anteriormente, abstrai "qualquer valor substancial, qualquer propriedade elementar" e propõe "a obrigação de aguardar as relações dos elementos entre si para falar de uma propriedade deles".<sup>54</sup> A qualidade experimental desse novo espaço abstrato, indeterminado, aberto pela saída de cena da ideia de "romance" encontra, num segundo momento, a tarefa de sua concretização numa forma de "espaço abstrato-concreto". Basicamente, o movimento que Bachelard nos propõe é o de não tomar como evidente um espaço já formado, mas sim buscar construí-lo de maneira relacional, não fundamental. À indeterminação, liberadora das capacidades intelectuais e das livres associações, sobrevém o esforço de encontrar padrões justificados.

No caso dos romances de Defoe, seria interessante que, uma vez suspensa a ideia de romance, a atuar como uma sombra de continuidade e agrupamento dos enunciados, pudéssemos abrir mão de afirmativas que evoquem qualidades fundamentais ou essenciais dessas obras. A tentativa de diferenciar o romance e os demais gêneros literários resultou em uma teorização extremamente rígida para compreender os trabalhos do autor. Melhor seria se abandonássemos afirmações ontológicas sobre seus escritos, e que disséssemos que, dependendo das relações que eles estabelecem com outros discursos do seu tempo, eles se comportam de *tal* ou *qual* maneira. A noção de "vizinhança" lançada por Bachelard,<sup>55</sup> ou a de "semelhanças de família" proposta por Wittgenstein,<sup>56</sup> ou ainda a

<sup>52</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 30.

<sup>53</sup> BACHELARD. O papel dos espaços abstratos na física contemporânea, p. 76.

<sup>54</sup> BACHELARD. O papel dos espaços abstratos na física contemporânea, p. 77.

<sup>55</sup> BACHELARD. O papel dos espaços abstratos na física contemporânea.

<sup>56</sup> CONDÉ. *As teias da razão: Wittgenstein e a crise da racionalidade moderna*.

de rizoma de Deleuze e Guattari pode nos ajudar a reconstruir o aspecto formal das obras de Defoe, sem que com isso retornemos a uma imagem espacial fundacionista.

Deleuze e Guattari defendem que o pensamento pivotante, apoiado no dispositivo epistemológico que tem a raiz como modelo descritivo-espacial, nunca realmente teria compreendido a multiplicidade como ela se demonstra: a forte unidade principal desse modelo (o pivô da raiz, o tronco) não permite que o pensamento extrapole a lógica binária e suas relações biunívocas, ao sempre derivar, do eixo central, fundamental, de toda teoria, as ramificações secundárias. O mesmo acontece com a noção espacial da forma do romance presente na historiografia tradicional. Ela não permite a visualização de um campo de forças inter-relacionais (visualizado na forma de um modelo espacial de rede ou de conjuntos matemáticos) atuando entre o romance e os demais escritos da época, mas sim reforça a ideia “onívora” do romance como um corpo (bastante difuso, é verdade) glutão a devorar elementos de outros escritos e transformá-los em nutrientes para a consolidação e bom desenvolvimento de sua estrutura física. Na imagem de rizoma, como apresentada por Deleuze e Guattari, não “existem pontos ou posições [...] como se encontram numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”.<sup>57</sup> A forma espacial de rede, que delimita um domínio de relações entre a multiplicidade rizomática dos objetos relacionados, atende muito melhor às expectativas de um estudo da emergência da forma literária do romance em seus primórdios, no século XVIII.

Fulvio Carmagnola<sup>58</sup> e Gaston Bachelard<sup>59</sup> estão em uníssono ao afirmarem que as linhas que dividiam ciência e arte, no século XVIII europeu, eram bastante tênues. A prática do homem de letras interferia na do cientista e ambos encarnavam um indivíduo preocupado tanto com as belas-letras (o que poderíamos afirmar como estética), como com a utilidade prática (poderíamos dizer científica) das pesquisas que realizavam. Seguindo essa lógica, poderíamos imaginar se não estaria Defoe escrevendo “cientificamente” sobre economia ao escrever romances sobre pirataria que envolvessem a questão problemática do comércio marítimo

<sup>57</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, p. 16.

<sup>58</sup> CARMAGNOLA. *Arte e ciência*.

<sup>59</sup> BACHELARD. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*.

com as recém-formadas colônias britânicas. Não estaria o autor impregnando de sensibilidade estética seus escritos focados num saber-fazer? O contrário também não seria verdadeiro? Ou, ainda, não estaria Defoe empenhado na promoção de comportamentos moralmente responsáveis ou eticamente compromissados ao escrever *Moll Flanders*, alinhando, num só movimento, um conhecimento “claro e preciso de algo” e sua colocação em prática de uma forma mais, digamos, interessante, ou mais colorida? E dessa forma, estaria ajudando a indistinguir as fronteiras hoje aceitas incontestes entre os territórios disciplinares?

De qualquer forma, se esse for o caso, deslocamos de uma vez por todas a imagem fundacionista do romance como um corpo fincado no solo da história e abrimos um campo espacial rizomático onde o que importa não é a unidade fundamental, para sempre ponto de referência e derivação entre as relações dos objetos nela contida, mas sim um espaço para o qual as relações que – artificialmente, contra toda concepção de empirismo passiva – estabelecemos lhe sirvam de peso e contrapeso avaliativos. Somente assim, poderemos estar no caminho para entender o complicado movimento artístico elaborado por Defoe. Sua prática de escrita relacionou elementos disponíveis no universo intelectual frequentado pelo autor e por seus leitores: o das narrativas de viagem, manuais de economia e de política, diários pessoais, biografias históricas, etc. Seus romances talvez teriam sido os nós, ou interseções entre os conjuntos formados pelas relações entre uma série de outros discursos que constelavam o final do século XVII e início do XVIII na Inglaterra. Cabe a nós, portanto, de agora em diante, construir pacientemente essas relações liberadas pela ausência da ideia de romance.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BACHELARD, Gaston. O papel dos espaços abstratos na física contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *A experiência do espaço na física contemporânea*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 71-88.

CARMAGNOLA, Fulvio. Arte e ciência. In: DE MASI, Domenico; PEPE, Dunia (Org.). *As palavras no tempo*: vinte e seis vocábulos da *Encyclopédie* reescritos para o ano 2000. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 43-74.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. *As teias da razão: Wittgenstein e a crise da racionalidade moderna*. Belo Horizonte: Argumentum Editora, 2004. (Scientia)

CUNHA, Gualter. Uma dupla direção na escrita de Daniel Defoe: the farther adventures of Robinson Crusoe, ou, alguns bons ensinamentos da má literatura. *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, série II, v. 6, p. 189-206, 1989.

DAVIS, Lennard. *Factual Fictions: the Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

DEFOE, Daniel. *Capitão Singleton*. Tradução de Vera Mourão. São Paulo: Global, 1985.

DEFOE, Daniel. *Captain Singleton*. London: printed for J. Brotherton, at the Black Bull in Cornhill, J. Graves in St. James's Street, A. Dodd, at the Peacock without Temple bar, and T. Warner, at the Black Boy in Pater-Noster-Row, 1720.

DEFOE, Daniel. *Roxana; Or, the Fortunate Mistress, and the Life and Adventures of Mother Ross*. London: Henry G. Bohn, 1855. v. 4. p. 12-14. (The Novels and Miscellaneous Works of Daniel Defoe).

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. In: \_\_\_\_\_. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012. p. 63-89.

DI RENZO, A. The Complete English Tradesman: Daniel Defoe and the Emergence of Business Writing. *Journal of Technical Writing and Communication*, v. 28, n. 3, p. 1-16, 1998.

EINSTEIN, Albert. Apresentação. In: JAMMER, Max. *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 15-20.

ESCOBAR, Carlos O. O difícil legado de Einstein. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org.). *O pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1. p. 325-361.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 22. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

GRASSO, J. The Providence of Pirates: Defoe and the "True-Bred Merchant". *Digital Defoe: Studies in Defoe & His Contemporaries 2*, n. 1, p. 21-40, 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/HkaDXv>>. Acesso em: 01 out. 2015.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa; JAUSS, Hans Robert (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

SECORD, A. *Studies in the narrative method of Defoe*. 1923. 250 f. Tese (Pós-Doutorado em Inglês) – Graduate School, University of Illinois, Urbana, 1924.

TURLEY, H. Piracy, Identity, and Desire in "Captain Singleton". *Eighteenth-Century Studies*, Baltimore, v. 31, n. 2, p. 199-214, 1997/1998.

VAHINGER, Hans. Teoria lógica das ficções científicas. In: \_\_\_\_\_. *A filosofia do como se: sistema de ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*.

Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011. p. 221-300.

VASCONCELOS, S. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. 2000. 169 f. v. 1. Tese (Livre-Docência em Literaturas de Língua Inglesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

VASCONCELOS, S. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/FAPESP, 2007.

WALDER, Dennis (Org.). *The Realist Novel*. London: Routledge, 1995. (Approaching Literature).

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

# Grafias espaciais do imaginário

Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa

Desde a origem da ciência geográfica até a contemporaneidade, textos discursivos e desenhos cartográficos apontam para múltiplas leituras do território, interpretações sobre a organização espacial, estruturas topográficas, ordenações da sociedade, fluxos e formas: especulações baseadas na relação entre a “imagem espacial” – em seus processos visíveis e invisíveis – e as tentativas obstinadas de aproximação da “realidade”. Apesar de a ênfase na apreensão da ordenação territorial dos fenômenos terrestres e de os temas topológicos serem recorrentes desde os textos mais remotos da disciplina, como os postulados de Heródoto e Estrabão, a discussão em torno das bases epistemológicas da geografia e da consequente problematização de suas especificidades enquanto ciência moderna ganhou grande potencialidade a partir de metade do século XX. Espaço, território, paisagem, região, lugar: qual o papel das categorias analíticas da ciência geográfica? Qual é o objeto de investigação geográfica e como é conduzido o convívio das imagens, produzidas pelos geógrafos (leitores de mundo), daquilo que desejam designar?

A geografia, ao conceituar a “natureza” como o conjunto de corpos ordenados pelos movimentos mecânicos da lei da gravidade, tende a colocá-la em uma condição de corpo inorgânico, limitando a construção dos discursos em torno da categoria espaço. Essas considerações convencionais evidenciam a separação entre sujeito e objeto e induzem à noção de espaço como receptáculo, como observado por Douglas Santos, em sua proposta de genealogia para o entendimento do conceito espacial:

Assim, no campo da geografia, tornou-se possível construir todo um discurso sobre um conjunto de objetos que, na verdade, não existem enquanto tais: o relevo, o clima, enfim, o mundo físico ou, visto por outro ângulo, a sociedade, a economia e os mais diferentes temas geográficos cujo único fundamento é, na verdade, a reificação de parcelas do real, transformando-as em objetos mortos com base num conceito de espaço que, na melhor das hipóteses, indica-o como abstrato.<sup>1</sup>

Devido a tais considerações, Douglas Santos não se propõe a discutir o que é a geografia em si, já identificada em nossa cultura como um discurso de cunho locacional/toponímico, mas a questionar a forma pela qual se constituiu o jogo conceitual que dá sentido e significado às suas categorias (tais como espaço, território, região, paisagem, lugar, etc). Ao considerar a cartografia e o texto discursivo como constituintes do discurso geográfico, o autor conclui que ambas as leituras de mundo são socialmente construídas e que, trabalhando de maneira simbiótica, não funcionam apenas como coleta de dados (dos "objetos mortos"), mas como conjunto amplo de explicações valorativas e reflexivas.

Cabe-nos questionar, no presente artigo, como se dá esse jogo entre o real e a linguagem geográfica. Como os relatos, descrições, deduções e interpretações são construídos a partir de um sistema de referências e de que maneira são expostos pela linguagem, ou pelo discurso. A partir do traçado inicial da geografia e seus desígnios enquanto ciência, uma reflexão a contrapelo pode contribuir para as discussões a respeito não só da disciplina geográfica, como de outros discursos científicos e suas interpenetrações. Propomo-nos a perguntar, portanto, sobre o grau de objetividade do olhar na geografia, caracterizado por uma leitura "semantizadora" de territórios. Existiria um olhar isento e imparcial destinado a comparar paisagens, diferenciar sociedades, supor ordenações no espaço e compreender os processos e produtos das relações entre o homem e a natureza? Um olhar "semantizador", que interpreta de forma objetiva e definitiva os fenômenos? Olhar rigoroso, que limita o imaginário?

Nesse movimento de mediação entre o sujeito e o mundo, a própria noção das "categorias geográficas" pode ser tomada como campo

<sup>1</sup> SANTOS. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*, p. 23.

fundamental para iniciar a discussão aqui proposta. As ponderações de Cássio Hissa<sup>2</sup> buscam compreender o caráter das categorias empregadas nas disciplinas teóricas, a partir da ampliação das possibilidades no modo de interpretar e refletir sobre os objetos de estudo geográficos.

Inicialmente, o autor dialoga com a abordagem de Abbagnano,<sup>3</sup> na qual se enfatiza o caráter “realista” das “categorias de análise”, vistas como determinações e observações objetivas da realidade. Abbagnano evidencia que a noção de categoria está frequentemente atrelada à ideia do instrumento que objetiva a construção de conhecimento, sem o qual não há possibilidade do desenvolvimento do pensamento científico moderno. Nesses termos, as categorias poderiam ser compreendidas como parte integrante do mundo exterior ao sujeito que procura a compreensão das coisas e dos seres.

Contudo, Hissa problematiza o estatuto conceitual das categorias de análise, ao colocar em evidência a relação entre o sujeito e o mundo em observação. Na visão do autor, a busca do conhecimento e o mundo encarado como dado objetivo constituem os parâmetros mais conservadores da ciência na modernidade:

Caberia ao sujeito apenas “extraí-las” [as categorias] da realidade. Entretanto o que pode ser interpretado como real? Conforme os paradigmas mais conservadores da ciência moderna, o “real” decorre de uma construção a partir da qual abstrai-se o que está “fora de eu”. Assim, a percepção objetiva da realidade estaria subordinada à idealizada postura impessoal do sujeito, da qual derivaria a sensação de possibilidade de “extração” do real de categorias objetivas de análise.<sup>4</sup>

O que interessa para nossa reflexão é justamente o movimento indagador a respeito da relação entre objeto e sujeito no âmbito científico e, em especial, nas narrativas geográficas, tomando como pressuposto que seus métodos incluem a “leitura” sobre o mundo e que essa leitura está impregnada do olhar do sujeito. Dentro dessa afirmativa, ecoamos a interpelação de Hissa: pode haver alguma determinação absolutamente direta referente à relação sujeito/objeto?

<sup>2</sup> HISSA. Categorias geográficas: reflexões sobre a sua natureza.

<sup>3</sup> ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*.

<sup>4</sup> HISSA. Categorias geográficas: reflexões sobre a sua natureza, p. 51.

O processo de semantização na geografia induz a um suposto jogo de tradução do espaço, que flutua entre o “real” e seu significado. A *tradução* do espaço é reconhecida por Brandão como uma noção bem mais produtiva do que a de *representação*, devido à abrangência e combinação de vetores de significação férteis ao discurso científico, como a “imponderabilidade de certas variáveis, a interferência do acaso, a dimensão da incerteza das linguagens utilizadas no registro de qualquer experimento, a inconsistência entre sistemas, a crítica às premissas de razoabilidade”.<sup>5</sup>

Entende-se, no presente artigo, que a leitura geográfica dos fenômenos espaciais não é apenas interpretativa, aquela que “lê” objetivamente o território, mas é, sobretudo, uma leitura que opera por meio de fatores especulativos, intuitos e, inclusive, inventivos. Neste sentido, como afirma Paul Claval, o geógrafo é ativo frente à paisagem,<sup>6</sup> ele é um produtor de sentidos, conceptualizador de espaços, provocador de um conhecimento aberto em relação ao mundo. Pretende-se aqui explorar o caráter ficcional presente na ciência geográfica e compreender as maneiras possíveis de as *geo-grafias* (grafias espaciais) lidarem com os fatores de indeterminação.

\*

Nada mais oportuno para contribuir para a discussão encaminhada até aqui do que a associação proposta por Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário*, a respeito da relação entre o mapa e o território. Tanto na cartografia, como na geografia de uma forma geral, os fatores de determinação e de indeterminação abrem possibilidades duplicadas para refletir a respeito da complexidade mediada entre a “realidade espacial” e o discurso construído sobre ela. Para esclarecer a ideia de “significante dividido” ou “resultante duplicado”, o autor explora o estatuto paradoxal dessa relação. Em princípio, o mapa é a representação de um objeto: do território que topografa. Nessa primeira hipótese, vinculam-se representante (mapa) e representado (território). Em uma segunda hipótese, admite-se a autonomia entre o objeto e o referente – o mapa não é o território, mas sim, *como se fosse* o território.

<sup>5</sup> BRANDÃO; MARQUEZ. *Certa geografia*, p. 153.

<sup>6</sup> CLAVAL. *A paisagem dos geógrafos*.

Dentro do segundo cenário, ao atribuir valor ao território, o mapa conjectura parâmetros de abordagem, e o significante passa a ser ficcionalizado: ou seja, oferece a condição de também ser imaginado para o mapa. Dessa forma, Iser afirma que o território coincide com o mapa, uma vez que não existe fora de tal designação; e, ao mesmo tempo, ele permanece diferenciado do mapa. É assim o produto de um significante dividido – fraturado, fracionado, fendido, *ficcionalizado*.<sup>7</sup>

O dinamismo do discurso geográfico encontra um grande potencial justamente a partir do entrelaçamento dessas forças para a produção de um “significante dividido” – determinação e indeterminação; materialidade e imaterialidade; abstração e concretização; objetividade e subjetividade. Os mapas, descrições, sistematizações, relatos de viagem, cartas topográficas e textos discursivos oferecem uma diversidade de recursos comunicacionais para uma experiência aberta de tradução do espaço. Dessa forma, são capazes de expandir os significados e multiplicar os pontos de vista dos sujeitos leitores de mundo. Um campo de possibilidades valioso para discursar, por exemplo, sobre os processos geomorfológicos e suas “realidades invisíveis”, avaliar as ações decorrentes na escala de tempo geológico, ou refletir sobre a configuração espacial, os fixos e fluxos de Milton Santos.<sup>8</sup>

A partir dessas aberturas, podemos admitir a potencialidade do discurso científico (no caso da geografia) pelo viés da indeterminação. Dentro da lógica apresentada, o “imaginário” reforça o discurso teórico; ou, mais ainda, o discurso teórico/geográfico também se constitui como imaginário.<sup>9</sup>

Apesar do potencial da indeterminação se posicionar em um segundo plano dentro da perspectiva científica convencional, cabe-nos

<sup>7</sup> ISER. *O fictício e o imaginário*, p. 304.

<sup>8</sup> SANTOS. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Milton Santos conceitua o espaço como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações”, ou como um sistema de fixos (sistema de objetos) e *fluxos* (sistema de ações) em interação. “Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam”, p. 61-62.

<sup>9</sup> As ideias de Wolfgang Iser podem sugerir, inclusive, que toda cartografia (ou toda geografia) pode ser entendida como ficcional, ao agregar fatores de determinação (que postulam a realidade do mapa e sua neutralidade) e fatores de indeterminação (que afirmam o caráter inabarcável do mapa, em sua impossibilidade de representação plena).

transpor seus limites para admitir as condições de “imaginabilidade”, em busca do “que-ainda-não-existe” nas questões fundamentais da geografia.<sup>10</sup> Em outras palavras, é preciso enaltecer a desconfiança do “olhar objetivo” e o questionamento sobre o grau de correspondência (inclusive topológica) entre a ordem do real e a ordem da linguagem/discurso:

Descobrir o que não está à mostra é não se contentar apenas com o que está evidente (considerando que a evidência possa, ela também, ser uma insinuação falsa, deslocadora). Descobrir o que não se põe aos olhos é construir a poesia do que está à mostra: é qualificar a invisibilidade do visível. É buscar a origem e a natureza do que se coloca disponível, e cobri-lo de palavras e de significados.<sup>11</sup>

A recriação, a invenção e a ficção podem apresentar-se, portanto, como constituintes do discurso espacial, palavras que não copiam o mundo, mas o recriam. No artigo de Gilles Deleuze intitulado “Causas e razões das ilhas desertas”, publicado postumamente em *A ilha deserta e outros textos*,<sup>12</sup> o movimento discursivo transcorre na narrativa geográfica, imaginária e literária para sugerir a tensão entre os modos de dizer e traduzir (inventar?) a espacialidade das ilhas desertas (ou do mundo?), qualificando – como desejava Hissa – uma iminente invisibilidade do visível.

## **Ilhas desertas – espaço do sonho**

A potencialidade da categoria espaço insinua movimentos múltiplos de determinação e de indeterminação nos campos da ciência e da arte. O cunho relacional entre *ficção*, *realidade* e *imaginário* permite uma maior oportunidade de intercâmbio entre seus termos, para aproximá-los do ponto de vista conceptualizador que re-produz o espaço e permite recriá-lo à maneira das ilhas descritas por Deleuze em “Causas e razões das ilhas desertas”. O filósofo francês introduz diversas formas de assimilar o aspecto desértico da ilha, seja pelo conhecimento coletivo e intuitivo

<sup>10</sup> A diferença elementar entre o discurso científico e o discurso nas artes estaria na intensidade em que eles são expostos. No primeiro caso, a indeterminação é negada, tentativa clara de suprimi-la da linguagem científica, em seus parâmetros mais conservadores. Já para as artes e a literatura, em especial, há um exercício consciente da ficcionalidade, uma “autoconsciência” ou “autodesnudamento”, termos também utilizados por Iser.

<sup>11</sup> HISSA. *Mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade, p. 184.

<sup>12</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos*: textos e entrevistas (1953-1974).

da mitologia, ou pelas deduções da geografia em suas proposições codificadas, ou mesmo pelas obras literárias que traduzem, à sua maneira, uma hipotética “realidade imaginada” da ilha.

O tensionamento das distintas alternativas narrativas para discorrer acerca da ilha deserta coloca em evidência o caráter ambíguo, que flutua entre o real e o imaginário. Enquanto para a geografia, as ilhas desertas são *reais*, definidas por suas formações naturais; para o homem, elas são *imaginárias*, as ilhas são “aquilo em direção ao que se deriva”.<sup>13</sup> Entretanto, o grau de radicalidade pode tensionar ainda mais os discursos fictícios e teóricos, abandonando o binarismo real/ficcional, para formar uma linguagem híbrida. Uma forma de narrativa que nos faz refletir, inclusive, a respeito da indeterminação, do incaptável, ou de uma condição de imaginabilidade (como sugerido por Iser) para tratar da ilha deserta no contexto da geografia ou da ciência.

Deleuze enfatiza a prevalência do caráter imaginário da ilha deserta. Ela é essencialmente imaginária, e não real. É mitológica, e não geográfica. “Tudo o que nos dizia a geografia sobre os dois tipos de ilhas [continentais e oceânicas], a imaginação já o sabia por sua conta e de outra maneira”.<sup>14</sup> A ideia de ilha é sempre a de uma ilha deserta, isolada. Na imaginação, a ilha funciona como um “modelo, um protótipo da alma coletiva”, da imaginação coletiva do ser humano, da mitologia que carrega intrinsecamente as noções de separação, isolamento, solidão, deriva: “Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça”.<sup>15</sup>

Em certa medida, no caso das ilhas desertas, a geografia, de fato, oferece algumas referências para reforçar o imaginário do mito, enquanto a mitologia apresenta mais fluência tanto à teoria das ilhas continentais (derivadas de desarticulações de terras do continente), como das oceânicas (constituídas por corais ou oriundas de erupções marinhas). É o que o autor indica já no início do artigo, ao afirmar que esse “não é o único caso em que a ciência torna a mitologia mais material e em que a mitologia

<sup>13</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 18.

<sup>14</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 18.

<sup>15</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 18.

torna a ciência mais animada”.<sup>16</sup> Nesse caso em particular, a geografia torna o mito da ilha deserta mais material; e a mitologia da ilha torna a interpretação geográfica mais vívida. Mas ainda poderíamos sugerir uma terceira assertiva: a de que a geografia faz uso do *imaginário* para discursar sobre as temáticas espaciais e fenômenos de ordem topológica.

Para ilustrar tal alegação, a imagem mais imediata da concepção da ilha desenhada por Deleuze já gera um conflito primário: a “oposição profunda entre o oceano e a terra”.<sup>17</sup> Podemos definir essa imagem como essencialmente espacializada, indutora de uma ideia de combate contínuo entre terra e água, em que ora “o mar está sobre a terra, aproveitando-se do menor decaimento das estruturas mais elevadas”, ora “a terra está ainda aí, sob o mar, e congrega suas forças para romper a superfície”.<sup>18</sup> São elementos que se “detestam” e disputam incessantemente a demarcação de território.

Outras imagens são recorrentes em várias concepções da própria geografia para analisar, por exemplo, a potência da distribuição de determinados compartimentos topográficos no relevo, ou a origem de processos erosivos e da evolução de inúmeras formas da paisagem, a inquietação dos movimentos dos oceanos, tremores de terra, intempéries, a violência de erupções vulcânicas, a própria ideia do evolucionismo e da disputa acirrada por *habitats*, ou a grande intensidade das forças energéticas nas movimentações de magma. Todos estes fenômenos não são passíveis de observação em tempo real. São propostas, interpretações abertas.

As paisagens físicas são heranças de processos fisiográficos e biológicos antigos, remodelados e modificados por processos de atuação recentes. Na geografia, a paisagem é dinâmica, por excelência. Está em movimento, assim como o espaço está em expansão. As teorias que procuram elucidar esses processos modeladores são puramente prospecções, muitas vezes induzidas por “imagens espaciais”. E por que não dizer que são fenômenos que encorajam o espírito criativo do sujeito em sua “leitura espacial”? Enfatizam-se, desta maneira, os processos abertos de

<sup>16</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 17.

<sup>17</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 17.

<sup>18</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 17.

atribuição de sentido para “traduzir” o espaço, por meio de uma participação imagética e prospectiva.

Recursos imagéticos também foram utilizados por Albert Einstein em seu legado científico, no campo da física. Em uma de suas “experiências de pensamento” (*gedankenexperiment*, em alemão), o físico imaginou-se acompanhando uma onda luminosa, viajando ao seu lado com a mesma velocidade da luz. A partir disso, Einstein deduziu que um perfil de onda não mudaria com o tempo e os corpos materiais não atingiriam a velocidade da luz, algo que seria fundamental na sua teoria da relatividade, dez anos mais tarde.<sup>19</sup>

De certa forma, a explicação geográfica – e seu discurso teórico implícito – sobre a origem das ilhas também não deixa de ser uma “experiência imaginária” ou “uma experiência de pensamento”. A extensão temporal da criação das ilhas pertence à escala do tempo geológico, uma linha temporal que foge aos nossos padrões de referência e de observação. As fraturas, desarticulações das terras continentais e sua solidificação como ilha ou as erupções submarinhas e a formação das ilhas oceânicas decorrem em milhões de anos. Os argumentos teóricos são especulativos, enquanto noções científicas da geografia: ou seja, representam proposições que não podem ser atestadas a “olho nu”, mesmo que exista um grande aparato tecnológico para confirmar o desenvolvimento das teorias em questão.

Com a imaginação é possível conjecturar – no caso das razões das ilhas desertas – o suposto desprendimento de extratos da planície litorânea em direção ao reservatório inesgotável do oceano, como infinitos grãos de areia viajando na imensidão do mar. Também seria plausível, pela imaginação, sentir as movimentações do magma nas regiões mais profundas da Terra, por debaixo das águas e sonhar com os jatos de lava sendo violentamente expelidos no azul marítimo, formando novas cores e, em breve, adquirindo solidez necessária para a constituição da ilha.

As concepções geográficas e mitológicas se fundem também se considerarmos que o movimento das ilhas e do impulso do homem em direção às ilhas é confluyente, na visão de Gilles Deleuze. O primeiro pressuposto (ou seria uma antevisão?) desse movimento concatenado é o

<sup>19</sup> ESCOBAR. O difícil legado de Einstein, p. 339.

da separação: da terra que se desarticula do continente ou emerge das profundezas do oceano; e do homem, que está desprendido do mundo. A separação indica a sensação de “estar só” ou “perdido”: tanto a do extrato de terra, perdido pela dimensão oceânica; como a do homem, solto no espaço. O outro pressuposto é o da recriação, do recomeço, da nova experiência do fragmento de terra em outra parte e do homem que recria o mundo a partir das ilhas, pela existência sobre as águas. “Então, por sua conta, o homem retoma um e outro dos movimentos da ilha e o assume sobre uma ilha”.<sup>20</sup>

Apesar da contradição, a ilha é, ao mesmo tempo, habitada e deserta, já que os homens que chegam até ela são essencialmente “separados”, “isolados” e “criadores”, estão prontos para recomeçar o mundo. O homem é apenas mais uma partícula de areia que se deposita na ilha deserta. Ele prolonga e retoma o impulso que produzia a ilha e, finalmente, “leva-a à perfeição”, ao “apogeu”, “sacraliza o deserto”.<sup>21</sup> Se os depósitos sedimentares irão compor a ilha, o homem encena aquele que está à deriva, “intrinsecamente isolado”, mas que, em um segundo momento, irá recriar a ilha, recomeçá-la.

A espacialidade da ilha deserta tratada por Deleuze presume uma possível provocação em relação aos modos de pensar a geografia e as ciências, se considerarmos a validade dos fatores de indeterminação como alternativa para deslocar os parâmetros mais conservadores e positivistas da ciência. A noção de imaginário torna-se fundamental para se alcançar a fresta do mapa que extrapola o território e explorar a “invisibilidade do visível”, como sugerido por Hissa, ou acessar o “resultante duplicado” proposto por Iser; a fim de revelar, assim, o potencial do fictício e da invenção criativa também como chave de abertura no discurso teórico.

\*

Vimos que as noções elaboradas a respeito da ilha deserta pertencem à ordem do fictício, não só enquanto discurso mitológico ou literário, mas também a partir da narrativa geográfica que explica o fenômeno de

<sup>20</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 18.

<sup>21</sup> DELEUZE; LAPOUJADE; ORLANDI. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*, p. 18.

sua formação. A imagem espacial invoca o potencial de indeterminação, instrumentalizada pela invenção, por sonhos e invisibilidades.

O imaginário cartográfico e discursivo desloca a própria noção de espaço como dado *a priori* da percepção, destinando-se para o encontro de outro estatuto. No prefácio do livro “A reinvenção do espaço”, de Douglas Santos, o geógrafo Ruy Moreira reconhece que pouco faltaria para “saltar-se” da percepção do espaço para o imaginário. Moreira considera que a percepção moderna do espaço nasce na esfera da pintura – fruto da invenção da técnica da perspectiva e do ponto de fuga – e, posteriormente, migra para a cartografia:

Geometria de massas, formas e linhas dispostas num arranjo de localização, distribuição e demarcação de limites precisos da paisagem reproduzida, essa ideia do espaço da pintura migra para a cartografia, porta de entrada e ponto de partida para o ilimitado do imaginário. O sistema de pintura por quadrícula transpõe-se da tela para o papel do mapa, através do quadriculado das coordenadas geográficas, as massas, formas, linhas e limites aqui ganhando a precisão dos corpos da superfície terrestre.<sup>22</sup>

Ampliando a ideia da ilha deserta para a geografia como um todo, podemos visualizar um “mapa vazio” que se coloca em produção. Tal esforço amplia possibilidades de interpretação e reflexão acerca dos fenômenos espaciais, dentro das especificidades do saber geográfico. O impulso das forças de indeterminação permite deslocar a vocação tradicionalmente empírica na geografia – destinada a “desvendar o real” – para um caminho mais aberto e especulativo. O empirismo, supostamente capaz de transformar o conjunto de experiências de observação em linguagem sistemática, passaria a assumir um estatuto de “tradução do espaço”, sem negar o paradoxo da discrepância entre o que está no papel do “mapa” (representante) e “os corpos da superfície terrestre” (representado).

A experiência do imaginário, abordada neste artigo, estimula uma transgressão do pensamento geográfico e espacial, atitude que visa superar o caminho unívoco da objetividade como forma de analisar o mundo. Está em evidência, nas temáticas geográficas, o quão abstrato o

<sup>22</sup> MOREIRA. Prefácio, p. 9. Grifo nosso.

espaço é representado. Seja pelos sistemas de objetos e ações de Milton Santos,<sup>23</sup> seja pelas explicações geomorfológicas indicadas para a compreensão da formação natural das ilhas desertas (apenas para citar dois exemplos). Dentro da perspectiva histórica da geografia, desde a antiguidade clássica, passando pela geografia tradicional (descritiva), geografia pragmática (explicativa) ou geografia crítica (social), até os postulados epistemológicos contemporâneos, deve-se admitir a potência das forças da indeterminação para a abordagem dos “temas topológicos”, na qual a experiência se dá de acordo com aquele que observa o *mapa* e o *território* e enxerga a “*porta de entrada e [o] ponto de partida para o ilimitado do imaginário*”.<sup>24</sup>

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- BRANDÃO, Luis Alberto; MARQUEZ, Renata. Certa Geografia. In: HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 151-168.
- CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- DELEUZE, Gilles; LAPOUJADE, David; ORLANDI, Luiz B. L. (Luiz Benedicto Lacerda). *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- ESCOBAR, Carlos O. O difícil legado de Einstein. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org.). *O pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1. p. 325-361.
- HISSA, Cássio. Categorias geográficas: reflexões sobre a sua natureza. *Caderno de Geografia*. Belo Horizonte, v. 11, n. 17, p. 49-58, jul./dez. 2001.
- HISSA, Cássio. *Mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- MOREIRA, Ruy. Prefácio. In: SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002. p. 9-11.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. 7. reimpr. São Paulo: Edusp, 2012.

<sup>23</sup> SANTOS. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Outras diversas categorias geográficas são apresentadas pelo autor: a paisagem, a configuração espacial, a divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo, as rugosidades e as formas-conteúdo.

<sup>24</sup> MOREIRA. Prefácio, p. 9.

# O lugar de exílio nos *Tristia* de Ovídio: heterotopia e isolamento

Júlia Batista Castilho de Avellar

O presente ensaio propõe uma reflexão sobre os aspectos espaciais envolvidos no fenômeno do exílio, a partir da discussão de suas possíveis relações com os conceitos de heterotopia e utopia propostos por Foucault,<sup>1</sup> e o conceito-imagem deleuziano de ilha deserta.<sup>2</sup> Para tal, serão feitas, em um primeiro momento, considerações acerca do exílio em geral e do estatuto do exilado, a fim de, a seguir, investigar-se o fenômeno do exílio em uma obra literária específica, *Tristia* ('Tristezas') de Ovídio, escrita no início do século I d.C.

Todas as seções do ensaio são introduzidas por um subtítulo-pergunta, sobre o qual se pretende problematizar e discutir, a partir do estabelecimento de relações entre conceitos teóricos e entre tais conceitos e o texto literário. É preciso destacar que as questões foram propostas como um estímulo à reflexão, e que as discussões não irão necessariamente apresentar uma resposta fechada para o problema, mas indicar possibilidades para sua compreensão.

## Uma heterotopia de exílio?

Ao discorrer sobre a questão do espaço, Foucault destaca que, dentre os diversos tipos de posicionamentos possíveis, há dois que se distinguem pelo fato de, mesmo estando ligados a todos os outros posicionamentos, se contradizerem: as utopias e as heterotopias. As primeiras são

<sup>1</sup> FOUCAULT. Outros espaços, p. 411-422.

<sup>2</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 17-22.

“posicionamentos sem lugar real”, que “mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa”, constituindo espaços “essencialmente irreais”.<sup>3</sup> A heterotopias, por sua vez, são

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.<sup>4</sup>

Embora Foucault não apresente dentre os exemplos de heterotopias o lugar de exílio, parece-nos bastante produtivo pensar em suas aproximações com o conceito. Primeiramente, é preciso sublinhar que o exílio se configura como uma instituição social. Ele tem um valor preciso e determinado no interior das sociedades e só se define contextualmente. Isto é, o lugar de exílio só será lugar de exílio para os sujeitos de uma dada sociedade, na medida em que ele se delimita em oposição à pátria, como sua negação, seu contraposicionamento. Nesse sentido, o exílio estabelece um espaço de caráter altamente relacional, bastante próximo da noção de espaço para Foucault, que o concebe “segundo a diferença em relação aos espaços instituídos”.<sup>5</sup>

Além disso, o exílio pressupõe sempre um sujeito e dois lugares distintos (aquele de onde o sujeito é banido, e um segundo, onde se instala após ser expulso). Ainda que sejam ambos lugares efetivos, reais e localizáveis, é interessante notar que o lugar de exílio não é algo previamente definido, mas apenas se efetua e se define depois que o sujeito é exilado. Com isso, seria possível pensar o lugar de exílio, inicialmente uma heterotopia sem referência geográfica,<sup>6</sup> como uma heterotopia potencial, já que ele não é predefinido, mas se concretiza após

<sup>3</sup> FOUCAULT. *Outros espaços*, p. 414-415.

<sup>4</sup> FOUCAULT. *Outros espaços*, p. 415.

<sup>5</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 78.

<sup>6</sup> FOUCAULT. *Outros espaços*, p. 416. Apresenta como exemplo de “heterotopia sem referência geográfica” o tema ancestral da “viagem de núpcias”: o trem ou o hotel da viagem eram um “lugar de nenhum lugar”, onde poderia ocorrer a defloração da moça. Sob esse aspecto, também o lugar de exílio poderia ser considerado sem referência geográfica (seria potencialmente qualquer lugar diferente da pátria).

a ação de banimento. Inclusive, é possível que haja uma mudança do lugar geográfico de exílio, sem que, no entanto, o sujeito deixe de estar exilado, isto é, fora da pátria.

Quanto aos princípios descritivos da heterotopia de Foucault, é bastante proveitosa para as considerações sobre o exílio a ideia de que as heterotopias “supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis”, de modo que se chega a um posicionamento heterotópico ou se é obrigado, ou mediante a submissão a ritos e purificações.<sup>7</sup> Ora, assim como as prisões, o exílio envolve um lugar a que se vai coercivamente, geralmente para o cumprimento de uma pena: “não é uma questão de escolha”.<sup>8</sup> Embora possam existir diferentes tipos de exílio (exílio temporário ou exílio para o resto da vida, exílio com a perda de todas as posses ou exílio com a sua manutenção, por exemplo),<sup>9</sup> um traço subjacente ao exílio é o fato de o exilado ser obrigado a partir, ser banido por causa de alguma ação ou comportamento seu que tenha contrariado as regras comuns em sua sociedade. Novamente se percebe aqui a semelhança com as prisões, na medida em que o lugar de exílio se aproxima de uma heterotopia de desvio, “aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida”.<sup>10</sup> Ou seja, assim como a prisão, o lugar de exílio é um lugar de cumprimento de uma pena.

Por outro lado, é notável a frequente comparação do exílio à morte,<sup>11</sup> uma vez que o exilado se submete à perda da vida anterior na pátria. Sob essa perspectiva, o lugar de exílio aproxima-se dos cemitérios, outro exemplo de heterotopia para Foucault: “O cemitério é certamente um lugar diferente em relação aos espaços culturais habituais, é um espaço que está, no entanto, em ligação com o conjunto de todos os posicionamentos da cidade ou da sociedade ou do campo”.<sup>12</sup> Assim,

<sup>7</sup> FOUCAULT. Outros espaços, p. 420.

<sup>8</sup> SAID. Reflexões sobre o exílio, p. 57.

<sup>9</sup> A esse respeito, serve de exemplo a diferença entre os termos *exul/exilio* e *relegatus/relegatio* em latim. Enquanto o primeiro refere-se ao sujeito que é expulso da pátria e perde todos os seus bens, o segundo diz respeito ao sujeito que, embora expulso da pátria, mantém a cidadania romana e a posse de seus bens.

<sup>10</sup> FOUCAULT. Outros espaços, p. 416.

<sup>11</sup> SAID. Reflexões sobre o exílio, p. 47.

<sup>12</sup> FOUCAULT. Outros espaços, p. 417. Apesar das interessantes considerações de Foucault sobre a história

do mesmo modo que o cemitério constitui uma “outra cidade”, o lugar de exílio parece ser uma outra pátria, mas sem ter jamais o estatuto da pátria originária.

Apesar das similaridades apontadas, a situação e o lugar de exílio possuem uma particularidade em relação aos exemplos de heterotopias elencados por Foucault. Uma vez que o lugar de exílio pressupõe necessariamente um exilado, esse lugar implica a consideração das relações entre espaço e sujeito. Isso é de tal modo significativo, que o lugar de exílio apenas se define nessa relação. Na visão de um habitante nativo do lugar, esse lugar pode ser considerado uma “isotopia”: há uma conformidade entre o sujeito e a comunidade de língua, cultura e costumes em que ele está inserido. Diferentemente, aos olhos do exilado, o lugar de exílio será um “outro lugar”, definido em oposição à pátria. Ou seja, enquanto a prisão será sempre prisão, tanto para os prisioneiros quanto para os cidadãos livres (ou seja, nesse aspecto, independentemente do sujeito), o lugar de exílio só será exílio para o exilado.

No âmbito do sujeito exilado, por sua vez, observa-se uma condição ambígua entre o lugar de origem e o lugar de destino. Para Said, os exilados têm uma “pluralidade de visão”, uma “consciência de dimensões simultâneas”, que poderia ser denominada “contrapontística”: “Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória

dos cemitérios, o estudioso parece se equivocar ao dizer que foi nas civilizações modernas que a “cultura ocidental inaugurou o que se chama culto dos mortos” (p. 417), e que foi no momento em que surgiram incertezas sobre se possuir uma alma que se passou a dar atenção aos despojos mortais. Na verdade, nas sociedades da Antiguidade, eram bastante frequentes os cultos aos mortos. Entre os romanos, por exemplo, a assistência aos mortos “se traduzia nas solenidades das exéquias, nos lamentos fúnebres, nas invocações, libações, banquetes, festas anuais (*Parentalia*, *Lemuria*, abertura do *Mundus*), oferendas de comida e bebida (BRANDÃO. *Dicionário Mítico-etimológico*: mitologia e religião romana, p. 124). Inclusive, no livro V da *Eneida*, são descritos os jogos fúnebres em honra de Anquises, pai de Eneias. Além disso, os romanos cultuavam divindades denominadas *Lares*, que eram “espíritos tutelares, considerados como alma dos mortos, cuja missão era proteger a casa (*Lar familiaris*), a cidade, as ruas, as encruzilhadas e, por metonímia, a própria lareira” (ERNOUT; MEILLET. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*: histoire des mots, p. 608). “Incenso, grinaldas e vinho (PLAUTO. *A comédia da marmita*, v. 24-25; v. 385-387) eram as oferendas mais usuais trazidas ao altar dos *Lares* (Catão, *Da Agricultura*, 143, 2; Horácio, *Odes*, 3, 23, 3-4; Tibulo, 1, 10, 21-22); Horácio (*loc. cit.*) fala também do sacrifício de uma porca do ano” (nota em PLAUTO. *A comédia da marmita*, p. 275). Havia também o culto aos *Manes* (‘deuses benevolentes’), os quais eram os espíritos dos mortos e, especialmente, “os antepassados divinizados”. Seu culto era extremamente organizado: “ofereciam-se-lhes mel, vinho, leite e muitas flores”, e eram celebrados nas festas denominadas *Rosaria*, *Violaria*, *Parentalia* e *Lemuralia* (BRANDÃO. *Dicionário Mítico-etimológico*: mitologia e religião romana, p. 213-214).

dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto”.<sup>13</sup> Porém, essas duas realidades, fundadas em dois espaços que parecem coexistir, na verdade irão configurar um terceiro espaço, que não é nem a pátria, nem o lugar de exílio, mas que poderíamos chamar de “entrelugar” do exilado.<sup>14</sup> Essa proposta parece ser mais estimulante que um binarismo simplório que oponha pátria e lugar de exílio, na medida em que o terceiro espaço sugerido, uma espécie de desdobramento do lugar de exílio, mas que envolve a perspectiva do exilado, irá se constituir no plano do *como se*.<sup>15</sup> Nesse sentido, ele se aproxima bastante da experiência mista do espelho mencionada por Foucault,<sup>16</sup> algo real que engendra uma imagem absolutamente irreal.

## Uma heterotopia de exílio dentro da heterotopia literária?

Os *Tristia* de Públio Ovídio Nasão (43 a.C – 16/17 d.C.), obra composta por cinco livros de elegias, algumas delas assumindo a forma de cartas em dísticos elegíacos, tematizam o exílio do eu-poético Nasão (homônimo do autor) em Tomos, cidade localizada à margem oeste do Ponto Euxino (atual Mar Negro).<sup>17</sup> No primeiro livro, abordam-se a expulsão e a partida de Roma, e a viagem marítima empreendida até Tomos, por

<sup>13</sup> SAID. Reflexões sobre o exílio, p. 59.

<sup>14</sup> Num primeiro momento, parecia produtivo denominar esse terceiro lugar de “heterotopia do exilado”. Entretanto, apesar das várias similaridades com o conceito foucaultiano, o “entrelugar” não corresponde a um lugar real e efetivo, mas é construído pelo sujeito exilado.

<sup>15</sup> A questão do terceiro lugar será desenvolvida em mais detalhes no momento da discussão do exílio no texto literário dos *Tristia*.

<sup>16</sup> FOUCAULT. Outros espaços, p. 415.

<sup>17</sup> A homonímia entre autor e eu-poético foi responsável por promover inúmeras leituras biografistas da obra ao longo de sua fortuna crítica. Inclusive, do texto foram frequentemente retiradas informações sobre a vida e o exílio do autor-empírico Públio Ovídio Nasão. Não obstante, dentre o que chegou até nós, não há nenhum documento oficial ou registro sobre o exílio do autor. Há apenas uma menção, por Plínio, o Velho (*Natural History*, 32, p. 152), de que Ovídio, ao fim de sua vida, quando vivia no Ponto Euxino, teria escrito uma obra sobre os animais da região. Essa ausência de informações levou alguns críticos atuais (Fitton Brown, por exemplo, citado por Videau-Delibes) a duvidarem da própria ocorrência do exílio. Não se pretende aprofundar essa questão no presente ensaio, e todas as vezes em que se mencionar o “exílio ovidiano”, estará sendo referido o exílio que foi construído no âmbito textual. Além disso, o eu-poético será sempre aqui referido como “Nasão”, na medida em que ele é assim nomeado na própria obra em estudo: “*Nason*” est le nom qu’Ovide donne toujours à son heros élégiaque (VIDEAU-DELIBES. *Les Tristes d’Ovide et l’élégie romaine: une poétique de la rupture*, p. 13) [Nasão é o modo com que Ovídio sempre nomeia seu herói elegíaco. Tradução nossa.]

meio de uma clara aproximação com os episódios épicos da tomada de Troia e da fuga e viagem de Eneias até os litorais latinos.<sup>18</sup> O segundo livro, por sua vez, longa elegia dedicada a Augusto, constitui-se como primorosa construção retórica em que o eu-poético defende a inocência de seus versos (em especial daqueles da *Ars amatoria*, que teriam sido um dos motivos para sua rejeição a Tomos),<sup>19</sup> busca aplacar o ânimo do imperador e lhe convencer a mudar o local de exílio.<sup>20</sup> Por fim, os outros três livros contêm elegias que discorrem sobre o local do exílio e seus habitantes; sobre os amigos do eu-poético, que o abandonaram em uma situação de dificuldade; sobre sua esposa, que lhe permaneceu fiel; sobre a cidade de Roma, descrita a partir da imaginação do eu-poético, agora distante da Urbe.

Se nas considerações anteriores fez-se uma aproximação entre exílio e heterotopia, agora, no âmbito do texto, é preciso considerar um outro nível. O lugar do exílio ovidiano apresentado nos *Tristia* não é uma imitação de elementos extratextuais pré-dados, mas consiste em uma construção literária. Dessa forma, o pacto estabelecido entre autor e leitor é um contrato ficcional, “indicador de que o mundo há de ser concebido não como realidade, mas como se fosse realidade”.<sup>21</sup> A esse respeito, Iser destaca que o texto contempla um “mundo encenado”, que “pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as conseqüências inerentes ao mundo real referido”.<sup>22</sup> Sob esse aspecto, revela-se bastante vantajosa a noção de texto como jogo, na medida em que “o jogo não tem de retratar nada fora de si próprio”.<sup>23</sup> Ou seja, nesse momento, não se buscará discorrer sobre um lugar extratextual, real e efetivo, no

<sup>18</sup> Para uma abordagem detalhada do intertexto épico virgiliano presente nos *Tristia*, ver PRATA. *O caráter intertextual dos Tristes*: uma leitura dos elementos épicos virgilianos.

<sup>19</sup> Nos *Tristia* (II, 207), a causa do exílio ovidiano é atribuída a um *carmen* (‘poema’) e a um *error* (‘erro’). Embora o *error* não seja explicitado na obra, o *carmen* é associado à *Ars Amatoria*, poema sobre a arte da conquista e com técnicas de adultério, composto ironicamente sob a forma de um tratado didático. Ora, uma obra com tais ensinamentos se opunha à política augustana de estímulo de casamentos e de coibição do adultério por meio de leis, o que justificaria o fato de ela ser considerada um dos motivos de “perda” do eu-poético.

<sup>20</sup> Para uma visão aprofundada das figuras retóricas presentes no segundo livro dos *Tristia*, ver CARRARA. *In non credendos modos*: recursos retóricos e dissimulação no Livro II dos *Tristia*.

<sup>21</sup> ISER. *O jogo do texto*, p. 107.

<sup>22</sup> ISER. *O jogo do texto*, p. 107.

<sup>23</sup> ISER. *O jogo do texto*, p. 107.

caso, a antiga cidade de Tomos, colônia dos gregos de Corinto, localizada junto à foz do rio Histro (atual Danúbio), mas sim sobre o lugar de exílio construído ficcionalmente no texto, a cidade de Tomos como um “outro lugar”, configurado a partir da perspectiva do eu-poético exilado.

Diante disso, essa investigação serve para refletir também sobre aquilo que Brandão denominou “vocação heterotópica da literatura”, isto é, “em que medida, na opera o representativa – e mantendo o horizonte de reconhecimento –, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos”.<sup>24</sup> Na se o anterior, consideraram-se diversas proximidades entre o exílio e o conceito de heterotopia. Porém, o lugar de exílio ovidiano, embora tenha como ponto de partida um lugar efetivo e real (Tomos),   ele próprio uma transfigura o desse lugar real. Com isso, ele não poderia ser considerado uma heterotopia no sentido estrito de Foucault (não é um lugar efetivo, e sim uma transfigura o textual), mas talvez uma heterotopia textual, um outro lugar construído literariamente. Ora, trata-se-ia, então, de uma dupla heterotopia: heterotopia por ser lugar de exílio e por ser constru o literária.

Portanto,   possível pensar em dois níveis: por um lado, o lugar de exílio (real) como algo que se aproxima do conceito de heterotopia, proposta já discutida na se o anterior deste ensaio; por outro, o lugar de exílio ovidiano (textual) como uma transfigura o/ transgressão do lugar real e efetivo pr -dado. Sob essa perspectiva, é pertinente pensar no exemplo do espelho, considerado algo misto – simultaneamente utopia e heterotopia – por Foucault. O texto literário se aproximaria do espelho (com a diferença, todavia, de não refletir, mas transfigurar/remodelar o objeto). A cidade de Tomos no texto literário, assim como a imagem que vemos no espelho, seria uma “utopia”, “um lugar sem lugar”;<sup>25</sup> não é nem Roma, nem Tomos tal como existiram, mas ocupa o espaço do *como se*, construído aos olhos do eu-poético exilado. Ao mesmo tempo, o texto literário é uma heterotopia, pois ele de fato existe, assim como o espelho existe. E mais, ele é capaz de tornar a cidade de Tomos simultaneamente real e irreal, e   a partir dessa Tomos real que se percebe a Tomos textual como ausente:

<sup>24</sup> BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 66.

<sup>25</sup> FOUCAULT. *Outros espaços*, p. 415.

é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. [...] o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocorre, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real [...] e absolutamente irreal.<sup>26</sup>

Quanto ao caráter heterotópico possível de ser vinculado ao exílio ovidiano, destaca-se a sua aproximação com a prisão. O eu-poético está em Tomos não por sua vontade, mas por ter sido obrigado a sair de Roma, em cumprimento de uma pena. Ao enviar seus escritos para lá, ele manifesta o desejo de ir com seus livros, mas isso não lhe é permitido.<sup>27</sup> Ademais, são constantes as suas súplicas para que a pena fosse mais branda, para que Augusto – que com um poder similar ao de um deus o relegara a Tomos – aliviasse a punição.<sup>28</sup> Por outro lado, o exílio é comparado à morte, de modo que, ao ser banido para Tomos, o eu-poético afirma ter morrido.<sup>29</sup> A esse respeito, nota-se que o pedido de que, abrandado César, a pena seja mais leve (*sit mea lenito Caesare poena leuis*. *Tristia*, I, 1, 30) constitui uma variação da fórmula proverbial *sit tibi terra leuis* (que a terra te seja leve), pronunciada quando o túmulo cobre o corpo do defunto, numa aproximação do exílio à morte e, portanto, à heterotopia do cemitério.

Além disso, esse lugar de exílio construído textualmente caracteriza-se, ao longo de toda a coletânea, por uma nítida oposição em relação a Roma, sede do império e da civilização. Tomos é apresentada como uma cidade localizada nos confins do mundo (*extremus orbis*) e cercada por povos bárbaros, incivilizados, sanguinários e violentos.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> FOUCAULT. Outros espaços, p. 415.

<sup>27</sup> *Tu tamen, i pro me, tu, cui licet, aspice Romam./ Di facerent possem nunc meus esse liber!* (*Tristia*, I, 1, 57-58) [Tu, porém, vai em meu lugar, tu, a quem é lícito, contempla Roma. / Permissem os deuses que eu pudesse ser agora o meu livro!]. O texto-base latino utilizado é o estabelecido pela *Les Belles Lettres*. Todas as traduções do texto latino aqui presentes são de nossa responsabilidade.

<sup>28</sup> *Sit mea lenito Caesare poena leuis*. (*Tristia*, I, 1, 30) [Abrandado César, me seja mais leve a pena]; *At mihi perpetuo patria tellure carendum, /ni fuerit laesi mollior ira dei*. (*Tristia* I, 5, 83-84) [eu, porém, para sempre estarei privado do solo pátrio, / não fora mais branda a ira do deus ofendido].

<sup>29</sup> *Carmina de domini funere rapta sui. / Illud opus potuit, si non prius ipse perissem...* (*Tristia*, III, 14, 20-21) [Poemas roubados do funeral de seu senhor. /Essa obra, se eu não tivesse perecido antes [...]] Grifos nossos]; *Scit quoque, cum perii, quis me deceperit error, /et culpam in facto, non scelus, esse meo* (*Tristia*, IV, 1, 23-24) [Bem sabe, quando morri, que erro me enganou /e que há culpa, não dolo, em meu ato. Grifos nossos].

<sup>30</sup> *me sciat in media uiuere barbaria. /Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaeque, / quam non ingenio nomina digna meo! /Dum tamen aura tepet, medio defendimur Histro:/ ille suis liquidis*

Nessa perspectiva, revela-se como um *espaço periférico* em relação a Roma, noção em que “está imbricada a dimensão da distância”.<sup>31</sup> Mais do que uma distância espacial, configura-se também aqui uma distância cultural. Diferentemente dos romanos, que respeitam as leis e as normas estabelecidas socialmente, que se vestem com a toga e que aparam suas barbas e cabelos, os povos que habitam o lugar do exílio, na perspectiva do eu-poético, mais se aproximam de animais e vivem segundo as leis da força.<sup>32</sup> Ou seja, o lugar de exílio se constrói como um contrapositionamento em relação a Roma, como sua negação, e o eu-poético exilado consiste em um elemento que tensiona a relação de oposição entre Roma e Tomos. Em suas descrições, Roma se caracterizaria por possuir águas frescas e fecundas, pela fertilidade, pela justiça no Fórum e pelas construções monumentais, ao passo que Tomos possuiria águas salubres, terras improdutivas, uma injusta justiça baseada em armas e construções rudimentares, com o único objetivo de defender-se dos povos bárbaros.<sup>33</sup>

Ora, esse lugar de exílio apresentado no texto segundo a visão do eu-poético não é nem Roma nem Tomos,<sup>34</sup> mas um terceiro lugar, onde são amplificados traços de incivilização e barbárie que contrariam os valores de sofisticação e urbanidade tomados como característicos de Roma. Por sua vez, a Roma apresentada também constituiria uma construção textual, como um lugar utópico impossível de se alcançar.<sup>35</sup> Além disso, esse terceiro lugar, lugar de exílio manifesto textualmente pela

bella repellit aquis (*Tristia*, III, 10, 4-8) [Saiba que vivo em meio à *barbárie*. /Cercam-me os sármatas, povo feroz, os bessos e os getas,/ nomes quão indignos de meu engenho!/ Enquanto a brisa é morna, defende-nos o Histro no meio:/ ele separa as *guerras* com as águas líquidas. Grifos nossos].

<sup>31</sup> FOUCAULT. Outros espaços, p. 40.

<sup>32</sup> *Sive homines, uix sunt homines hoc nomine digni/ quamque lupi saevae plus feritatis habent:/ non metuunt leges, sed cedit uiribus aequum/ uictaque pugnaci iura sub ense iacent./ pellibus et laxis arcent mala frigora braci/ oraque sunt longis horrida tecta comis* (*Tristia* v, 7, 45-50) [Se observo os homens, mal são dignos deste nome/ e são *mais ferozes que os lobos cruéis*:/ não temem as leis, mas a *justiça cede às forças*,/ e jaz vencido o direito sob belicosa espada./ Com peles e largas bragas evitam o frio penoso/ e a *face selvagem se cobre de longos cabelos*. Grifos nossos].

<sup>33</sup> VIDEAU-DELIBES. *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine: une poétique de la rupture*, p. 153-160.

<sup>34</sup> VIDEAU-DELIBES. *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine: une poétique de la rupture*, p. 162-165. Videau-Delibes, a partir da análise de relatos de Heródoto e de Estrabão, respectivamente historiador e geógrafo antigos, propõe que, nos *Tristia*, é apenas por metonímia que povos como getas e sármatas viveriam em Tomos, visto que, na realidade, eles habitariam em regiões contíguas à cidade.

<sup>35</sup> A Roma utópica presente no texto é descrita em detalhes, por meio de procedimentos de *ekphrasis*, na elegia III, 1, em que um cidadão romano apresenta a Urbe ao livro recém-chegado de Nasão.

perspectiva do eu-poético, revela relações com o espaço mítico. Nos *Tristia*, a origem de Tomos é apresentada como uma origem mitológica: trata-se do lugar em que Medeia dilacerou os membros de seu irmão Absirto, daí o nome Tomos.<sup>36</sup> Essa versão da origem da cidade, baseada em um ato cruel e tão contrário aos valores da civilização, contribui para enfatizar a distância – não só espacial, mas sobretudo cultural – entre o local de exílio e Roma.

Isso é reforçado pelo fato de, não muito longe, viverem povos que, segundo se diz, alegram-se com sangue humano.<sup>37</sup> Trata-se dos habitantes da região de Tauros e, inclusive, é narrado nessa elegia (IV, 4) o mito de Ifigênia em Tauros e de seu reencontro com o irmão Orestes. Essa aproximação do lugar de exílio a um local mítico contribui para reforçar ainda mais a distância em relação a Roma, por meio de um exagero da barbárie, tão grande que só seria possível no âmbito mitológico. Ademais, merecem destaque os frequentes símiles dos povos da região com animais tipicamente ferozes e cruéis, como os lobos e os ursos.<sup>38</sup> A escolha desses animais se justifica pelo fato de o exílio do eu-poético ser em um local situado sob a constelação da Ursa ou sob o eixo licaônio, aspectos astronômicos que remetem às personagens mitológicas de Calisto e Licaão, metamorfoseados respectivamente em urso e lobo, animais ferozes e vis, que presidem com sua bestialidade o destino do lugar de exílio.<sup>39</sup> Assim, novamente o mito se insere na constituição desse terceiro lugar que se manifesta na perspectiva do eu-poético.

A partir disso, é possível notar o caráter ambíguo desse terceiro lugar, que justapõe elementos de diversos outros espaços. A Tomos textual, além de acomodar traços de uma Tomos extratextual e evocar o espaço de Roma, para se constituir como sua antípoda, ainda agrega em

<sup>36</sup> Ovídio. *Tristia*, III, 9, 33-34. Ovídio associa etimologicamente o nome da cidade com o radical grego tom-, que contém a ideia de "corte", "secção" (daí "átomo", com a ideia de indivisível).

<sup>37</sup> Ovídio. *Tristia*, IV, 4, 59-62: *Sunt circa gentes quae praedam sanguine quaerunt; [...]/ Illi quos audis hominum gaudere cruore / Paene sub eiusdem sideris axe iacent.* [Em volta, há gentes que buscam despojos derramando sangue; [...]/Aqueles que, segundo se diz, alegram-se com sangue humano / vivem quase sob o mesmo astro].

<sup>38</sup> *utque fugax audis ceruus deprensus ab ursis, /cinctae montanis ut pauet agna lupis, /sic ego belligeris a gentibus undique saeptus /terreor hoste meum paene premente latus.* (*Tristia*, III, 11, 11-14) [Como o cervo veloz capturado por ávidos ursos, /ou a ovelha cercada por lobos monteses teme, assim eu, rodeado por povos belicosos de todos os lados, /aterrorizo-me com o inimigo que quase fere meu flanco].

<sup>39</sup> VIDEAU-DELIBES. *Les Tristes d'Ovide et l'élegie romaine: une poétique de la rupture*, p 141.

si aproximações com o espaço mitológico. A ambiguidade espacial irá se estender também ao próprio sujeito exilado, de modo a evidenciar a estreita relação entre essas duas instâncias – espaço e sujeito.

Por um lado, o eu-poético faz questão de destacar sua condição de cidadão romano, ainda que relegado. Por exemplo, ele lamenta o fato de que morrerá no exílio, longe da pátria.<sup>40</sup> Além disso, a forma com que apresenta os povos que habitam a região de Tomos deixa transparecer claramente uma visão romana de hegemonia cultural, que considerava a Urbe o centro de civilização, ao passo que os outros povos eram vistos como rudes, incivilizados e bárbaros. Ou seja, o eu-poético constrói uma imagem de si como romano não apenas ao afirmá-lo no plano do enunciado, mas também por meio da visão de mundo que expressa. E, na condição de romano, ele é, portanto, estrangeiro na região de Tomos.<sup>41</sup> Isso fica bem marcado quando afirma que, se recitar seus poemas na terra em que está, não haverá ninguém para os ouvir ou apreciar.<sup>42</sup>

Por outro lado, o eu-poético diz sofrer um processo de barbarização, por meio do qual estaria assimilando elementos do lugar de exílio em que vive.<sup>43</sup> Assim, aquele que era poeta romano (*Romanus uates*) é agora obrigado a falar muitas coisas em língua sármata e, devido ao longo desuso, a custo lhe restam palavras latinas. Inclusive, muito provavelmente será possível encontrar em seus escritos não poucas palavras bárbaras, o que não é culpa dele, mas do lugar em que está.<sup>44</sup> Esse estado de ambiguidade do sujeito, romano na barbárie e bárbaro para os romanos, parece demonstrar a situação contrapontística que caracterizaria o exilado.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> *Inter Sarmaticas Romana uagabitur umbras/ porque feros manes hospita semper erit.* (*Tristia*, III, 3, 63-64) [Minha sombra romana vagará entre as dos sármatas/ e entre Manes ferozes será sempre estrangeira].

<sup>41</sup> *Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,/ et rident stolidi uerba Latina Getae* (*Tristia*, V, 10, 37-38) [*Bárbaro aqui sou eu, que não compreendo coisa alguma,/ e os getas estúpidos riem das palavras latinas. Grifos nossos*].

<sup>42</sup> Ovídio, *Tristia*, III, 14, 39-40.

<sup>43</sup> *dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri! – /uerba mihi desunt dedidicique loqui./Threicio Scythicoque fere circumsonor ore/et uideor Geticis scribere posse modis./Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis/inque meis scriptis Pontica uerba legas.* (*Tristia*, III, 14, 45-50) [Por vezes, esforçando-me para algo dizer – torpe confissão! –/ *faltam-me as palavras e a falar desaprendi./ Retumbam-me entorno as línguas trácia e cítica,/ e pareço poder compor em metro gético./ Acredita: temo que pônticas palavras misturem-se /às latinas e as leias em meus escritos. Grifos nossos*].

<sup>44</sup> Ovídio. *Tristia*, V, 7, 55-60.

<sup>45</sup> SAID. Reflexões sobre o exílio, p. 59.

No entanto, é preciso remarcar que a barbarização do eu-poético em razão de sua convivência com os bárbaros, fato expresso no plano do enunciado, na verdade não se evidencia no plano da enunciação. As elegias foram escritas em latim clássico, e vários críticos modernos têm demonstrado que o texto ovidiano não apresenta verdadeiros sinais de deteriorização em relação ao modelo das obras anteriores.<sup>46</sup> Observa-se, assim, um fingimento poético-retórico do eu-poético, já que a perda de suas habilidades de escrita não se confirma no texto, mas se mostra uma mudança ilusória.

Nesse sentido, destaca-se o aspecto de jogo assumido pelo texto e, em especial, o padrão da *mimicry*, “designado para engendrar ilusão”.<sup>47</sup> De acordo com essa estratégia, “o que quer que seja denotado pelo significante ou renunciado pelos esquemas deveria ser tomado como se fosse o que diz”,<sup>48</sup> ou seja, a barbarização do eu-poético e as descrições do lugar de exílio são pintadas como se fossem realidade. Todavia, essa ilusão é perfurada no próprio texto, por meio de dois expedientes já discutidos anteriormente. Primeiramente, pela aproximação do lugar de exílio aos espaços mitológicos, o que torna impraticável o desaparecimento da diferença que, de acordo com Iser,<sup>49</sup> configura a mímica (ou *mimicry*). Em segundo lugar, a ruptura da ilusão ocorre pelo descompasso entre o que se afirma nas elegias (perda do domínio da língua latina) e as próprias elegias, que não revelam nenhuma perda de habilidade linguística ou poética.

## **Seria o exílio uma ilha deserta?**

Partindo do conceito geográfico de ilha e de um discurso aparentemente teórico-científico, o ensaio deleuziano “Causas e razões das ilhas desertas” na verdade afasta-se do rigor e da aridez do discurso científico para empreender um reflexivo devaneio teórico sobre o homem, a imaginação, o pensamento e a literatura. Ao delinear o conceito-imagem de “ilha deserta”, Deleuze, já no título, parece apontar para o fato de que as

<sup>46</sup> WILLIAMS. *Ovid's exile poetry: Tristia, Epistulae ex Ponto and Ibis*, p. 238.

<sup>47</sup> ISER. O jogo do texto, p. 113.

<sup>48</sup> ISER. O jogo do texto, p. 113.

<sup>49</sup> ISER. O jogo do texto, p. 317.

reflexões propostas ultrapassam o âmbito geográfico: a geografia distingue ilha de continente, mas não considera cientificamente tão significativa a distinção entre ilha e ilha deserta. Pelo contrário, essa caracterização de ilha revela-se produtiva no espaço da imaginação. Com isso, tensionam-se no texto os limites entre fictício e teórico, e a geografia é posta a serviço da imaginação, apenas para confirmá-la e fornecer-lhe o conceito que se reconfigurará como imagem.<sup>50</sup>

Com base nas contribuições da geografia, Deleuze distingue ilhas continentais e ilhas oceânicas. As primeiras são consideradas “acidentais”, “derivadas”: “estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha”, de modo que seu surgimento remonta a uma separação. Por sua vez, as ilhas oceânicas são “originárias”, “essenciais”: “ora são constituídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro organismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo”;<sup>51</sup> caracterizando-se, pois, por um movimento de criação. Tais movimentos atribuídos ao surgimento das ilhas (criação e separação) são estendidos imagetivamente à imaginação e ao próprio homem, de modo a evidenciar a existência de relações fundamentais entre sujeito e espaço: o homem é considerado a própria ilha. Diante disso, a imagem da ilha deserta parece produtiva também para o empreendimento de considerações acerca do lugar de exílio e do exilado, por meio da aproximação desse conceito-imagem ao exílio ovidiano construído literariamente nos *Tristia*.<sup>52</sup>

O exílio pode ser definido como uma fratura ou uma desarticulação, na medida em que “os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado”.<sup>53</sup> Nesse sentido, o lugar de exílio define-se com base em uma separação em relação à pátria, assim como a ilha continental constitui-se a partir de um movimento de separação em relação ao

<sup>50</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 17: “Os geógrafos dizem que há dois tipos de ilhas. Eis uma informação preciosa para a imaginação, porque ela aí encontra uma confirmação daquilo que, por outro lado, já sabia”.

<sup>51</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 17.

<sup>52</sup> Não se pretende afirmar aqui que o exílio ovidiano dos *Tristia* é categoricamente uma ilha deserta, mas destacar algumas possíveis aproximações entre essa obra literária e o conceito deleuziano, de modo a evidenciar o quão produtivo pode ser o estabelecimento de relações entre ambos.

<sup>53</sup> SAID. Reflexões sobre o exílio, p. 50.

continente. Seguindo-se a analogia, é possível pensar o lugar de exílio como derivado, como um segundo lugar, um pedaço apartado da pátria, ao passo que a pátria seria uma espécie de lugar originário. Nos *Tristia*, Roma representa o lugar primordial, o centro do mundo e da civilização, de onde o eu-poético foi separado. Tomos, por sua vez, localizada nos confins do Império e separada da Urbe, configura-se como uma ilha derivada.

Ademais, o mesmo movimento que produz as ilhas aplica-se ao homem: "já não é a ilha que se separou do continente, é o homem que, estando sobre a ilha, encontra-se separado do mundo".<sup>54</sup> Tal é também a condição do exilado: Nasão, o eu-poético, "longe vive retirado, banido nos confins do mundo",<sup>55</sup> distante de Roma e dos seus. Porém, para se aproximar da situação de uma ilha deserta, é preciso que o homem esteja absolutamente separado ou seja suficientemente criador: "através do homem, a ilha, enfim, tomaria consciência de si como deserta e sem homens. A ilha seria tão-somente o sonho do homem, e o homem seria a pura consciência da ilha",<sup>56</sup> ou seja, submetidos ao mesmo movimento, um se confundiria com o outro. Muito embora isso nunca ocorra por completo, é na condição de naufrago que o homem mais se aproxima dessa situação. Ou talvez também na condição de exilado.

No entanto, é preciso fazer a ressalva de que a aproximação é apenas parcial, uma vez que o exílio ovidiano não se configura como um "exílio absoluto" (caso em que haveria uma total identidade com a situação da ilha deserta), mas é construído no texto de forma relacional, conforme foi demonstrado ao se discutir o seu caráter heterotópico. Não obstante, ainda assim é possível pensar o lugar de exílio e a situação do exilado metaforicamente como ilhas em diversos aspectos.<sup>57</sup> Uma primeira aproximação consiste na própria situação de isolamento do exilado, já que Nasão encontra-se nos confins do mundo, na extremidade oriental do Império Romano. Esse aspecto fica ainda mais evidente pela

<sup>54</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 18.

<sup>55</sup> *Qui procul extremo pulsus in orbe latet* (Ovídio. *Tristia*, III, 1, 50).

<sup>56</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 19.

<sup>57</sup> Como no exílio a separação e a criação não são absolutas, talvez seja uma possibilidade pensá-lo sobretudo como ilha, e não propriamente ilha deserta.

própria etimologia do termo que caracteriza, por excelência, a situação de exílio: o vocábulo “isolamento” provém de *insula* (lat. ‘ilha’).

Além disso, assim como na ilha deserta, no lugar de exílio opera-se sempre uma recriação, um recomeço. E esse segundo nascimento pressupõe necessariamente a ocorrência de uma catástrofe,<sup>58</sup> no caso, o próprio exílio. A vida na pátria, um mundo primordial, é interrompida pela catástrofe do banimento, e se torna necessária uma recriação. Nesse sentido, são bastante significativas as imagens empregadas nos *Tristia* para fazer referência ao exílio como catástrofe: queda (*casus*), ruína ou morte (*ruina, exitium*), causadas pela ira de um deus.<sup>59</sup> Todavia, apesar de o exílio tomar tudo ao exilado, resta-lhe ainda a capacidade criadora, ou melhor, é exatamente essa catástrofe que engendra sua atividade criadora: “Eis-me, embora sem pátria, sem vós e sem lar, / tomado tudo o que se me pôde tirar, / eu próprio acompanho e usufruo meu engenho: / direito algum sobre ele teve César”.<sup>60</sup> Sob esse aspecto, o eu-poético exilado aproxima-se do homem separado e criador que se vincula às ilhas desertas: “Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou então é sonhar que se parte do zero, que se recria, que se recomeça”.<sup>61</sup>

E é por meio da escrita que o sujeito exilado nos *Tristia* recria a si mesmo, recria o mundo a sua volta e recria até mesmo Roma, ilha sonhada, transformada em cidade ideal.<sup>62</sup> Ele cria na ilha derivada e, ademais, cria a própria ilha derivada, que é Tomos, mas também a segunda Roma, recriada no texto. Ou seja, a reconstituição do sujeito e a superação das penas e perdas causadas pelo exílio ocorrem mediante a criação poética.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 21.

<sup>59</sup> Em diversas passagens dos poemas, ocorre a aproximação do imperador Augusto a Júpiter, de modo que o eu-poético, ao ser exilado, considera-se atingido por um dos raios do deus.

<sup>60</sup> *En ego, cum caream patria uobisque domoque/ raptaque sint adimi quae potuere mihi, /ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque: /Caesar in hoc potuit iuris habere nihil* (*Tristia*, III, 7, 45-48).

<sup>61</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 18.

<sup>62</sup> “O exílio é a terra em que se sonha com a pátria utópica por não ser aquela em que se vive e por não se querer aquela outra tal e qual” (FERREIRA. Exílio: a pátria utópica, p. 18).

<sup>63</sup> *Hic ego finitimis quamvis circumsoner armis, / tristia, quo possum, carmine fata leuo, / quod, quamvis nemo est cuius referatur ad aures, /sic tamen absumo decipioque diem./ Ergo, quod uiuo durisque laboribus obsto / nec me sollicitae taedia lucis habent, /gratia, Musa, tibi! Nam tu solacia praebes, / tu*

A esse respeito, a atividade poética, resultante de uma angústia e possibilitadora de uma recriação, aproxima-se também do “quadro que Heine traça sobre a psicogênese da Criação: ‘A doença foi sem dúvida a causa final / de todo anseio de criação. / Criando, pude recuperar-me; / criando tornei-me saudável’”.<sup>64</sup> Tais palavras, ditas por Deus, associam a criação à superação da doença e à possibilidade de recuperação. Ora, pensando metaforicamente, a “doença” citada por Heine poderia ser associada mais amplamente a uma situação de catástrofe, como o próprio exílio. Ademais, considerando-se que a figura do poeta, ao longo da tradição literária, foi aproximada de Deus por criar um heterocosmo,<sup>65</sup> é interessante pensar que o eu-poético Nasão, na condição de exilado, supera sua catástrofe e se recupera por meio da (re)criação.

Sob esse aspecto, é notável que, em alguns momentos nos *Tristia*, o eu-poético afirma ter desaprendido a língua latina e ter-se barbarizado, de modo a atestar a deteriorização de suas habilidades. Porém, em outras passagens, ele destaca que é exatamente na poesia e na atividade criadora que encontra consolo para a sua situação de exilado.<sup>66</sup> Essa segunda ocorrência fica evidente, por exemplo, quando ele aponta que, depois de tudo perder, restou-lhe apenas o engenho, já que somente a sua Musa não o abandonou na situação de dificuldade.<sup>67</sup> Ou seja, é exa-

*curae requies, tu medicina uenis;/ tu dux et comes es; tu nos abducis ab Histro,/ in medioque mihi das Helicone locum. (Tristia, IV, 10, 111-120) [Aqui, embora retumbem-me em torno armas vizinhas,/ alívio os tristes fados como posso, com poesia,/ pois, embora ninguém haja a cujos ouvidos chegue,/ assim ao menos gasto e engano o dia./ Então, pois vivo e enfrento duros esforços,/ e não me encerra a angústia de inquieta vida,/ agradeço-te, Musa! Pois tu dás consolos,/ tu és repouso à dor, tu vens como remédio;/ tu és guia e companheira; tu me afastas do Histro/ e me dás lugar no meio do Hélicon].*

<sup>64</sup> FREUD. Sobre o narcisismo: uma introdução, p. 92.

<sup>65</sup> A crítica do século XVII, por exemplo, substituiu a “metáfora do poema como imitação, um ‘espelho da natureza’, pela metáfora do poema como heterocosmo, ‘uma segunda natureza’, criada pelo poeta em um ato análogo à criação do Mundo por Deus. [...] em épocas clássicas, a origem divina do mundo era, às vezes, ilustrada por meio de referência à atividade de um escultor ou de outro artesão humano. Porém, a referência explícita da criação do poeta à atividade de Deus na criação do universo parece ter sido produto de autores florentinos do final do século XV” (ABRAMS. O critério da fidelidade à natureza: fantasia, mito e metáfora, p. 361).

<sup>66</sup> É justamente essa aparente contradição entre as afirmações apresentadas pelo eu-poético que constitui o jogo ficcional dos *Tristia*. Nesse sentido, deve-se observar que as informações expostas pelo “eu do enunciado” são frequentemente minadas pelas manifestações do “eu da enunciação”. Ou seja, embora Nasão expresse frequentemente sua perda de engenho poético e de domínio da língua latina, as elegias revelam cuidado formal e toda uma rede de alusões literárias extremamente sofisticadas, desmentindo o que é afirmado, bem ao modo de uma *dissimulatio*.

<sup>67</sup> *Me quoque Musa leuat Ponti loca iussa petentem; /sola comes nostrae perstitit illa fugae; /sola nec insidias inter nec militis ensem /nec mare nec uentos barbariamque timet. (Tristia, IV, 1, 19-22)*

tamente através da poesia que Nasão se metamorfoseia na personagem do exilado. E, além de recriar a si mesmo, construindo-se literariamente como um poeta exilado, ele recria o próprio espaço em que vive, ao qual agrega elementos de Roma, da própria Tomos e do espaço mitológico, conforme já comentado na seção anterior. Por fim, ele recria Roma, o lugar originário que, distante, configura-se como lugar ideal.<sup>68</sup>

Nesse sentido, o exilado aproxima-se de um viajante: “quando o viajante está longe de casa, quando está retido nessas ilhas com que ele sonhava, é com sua pátria que ele sonha então, ela lhe falta e lhe aparece com cores inteiramente renovadas”.<sup>69</sup> Dessa forma, tal como “a essência da ilha deserta é imaginária e não real, mitológica e não geográfica”,<sup>70</sup> também assim se configura o lugar de exílio apresentado nos *Tristia*, de modo que se pode aproximar Tomos de uma ilha deserta. E também o eu-poético que se constrói lá exilado.

## Considerações finais

O lugar de exílio pode aproximar-se de uma heterotopia, mas se constrói como heterotopia potencial, estritamente vinculada a um sujeito: sua condição heterotópica é a perspectiva de um sujeito exilado. De modo semelhante, nos *Tristia*, a recriação do espaço após o exílio catastrófico se dá mediante a recriação do próprio sujeito, que, separado e criador, é a consciência dessa ilha que é o lugar de exílio, o qual, simultaneamente, é um sonho desse homem criador. Assim como a atividade literária do eu-poético Nasão contribui para a sua recriação como sujeito (constrói-se a imagem poética de um exilado), ela também opera a recriação do lugar de exílio, que se funda como um lugar entre Roma e Tomos. Com isso, observa-se que o lugar de exílio parece se definir tanto em relação a outros espaços quanto em relação ao sujeito que, ao ocupá-lo, o constitui.

[Também a mim, condenado ao Ponto, a Musa conforta; /só ela persiste companheira de meu desterro; /só ela não teme ardis, nem espada de soldado, /nem mar, nem ventos, nem barbárie].

<sup>68</sup> A idealização da cidade de Roma foi um traço relativamente constante na poesia do período augustano, e é possível encontrar descrições da Urbe como grandiosa em vários poetas da época. No caso da obra ovidiana de temática de exílio, porém, essa idealidade ultrapassa o valor da repetição de um *tópos* e adquire um novo sentido, na medida em que se constitui como um contraponto à região do Ponto Euxino, para a qual Nasão foi banido.

<sup>69</sup> BUTOR. O espaço no romance, p. 41.

<sup>70</sup> DELEUZE. Causas e razões das ilhas desertas, p. 20.

## Referências

- ABRAMS, M. H. O critério da fidelidade à natureza: fantasia, mito e metáfora. In: \_\_\_\_\_. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 349-394.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico: mitologia e religião romana*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BUTOR, Michel. O espaço no romance. In: \_\_\_\_\_. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 39-46.
- CARRARA, Daniel Peluci. *In non credendos modos: recursos retóricos e dissimulação no Livro II dos Tristia*. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Causas e razões das ilhas desertas. In: \_\_\_\_\_. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 17-22.
- ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 3. ed. Paris: Klincksieck, 1951.
- FERREIRA, José Medeiros. Exílio: a pátria utópica. *Revista Camões*, Lisboa, Ano II, n. 5, p. 16-21, abr./jun, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.
- FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: \_\_\_\_\_. A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 14. p. 75-108. (Edição standard brasileira).
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luis Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 303-339.
- OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- PLAUTO. A comédia da marmita. In: \_\_\_\_\_. *Comédias*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2006. p. 271-363.
- PLINY. *Natural History: Books 28-32*. Translated by W. H. S. Jones. Cambridge: Harvard University Press, 1963. v. 8. (Loeb Classical Library 418).
- PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. 2007. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2007.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- VIDEAU-DELIBES, Anne. *Les Tristes d'Ovide et l'épique romaine: une poétique de la rupture*. Paris: Klincksieck, 1991.
- WILLIAMS, Gareth. *Ovid's Exile Poetry: Tristia, Epistulae ex Ponto and Ibis*. In: HARDIE, Philip (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 233-245.

**Publicações Viva Voz de interesse  
para a área de estudos literários**

**A crítica literária e a função da teoria: re-  
flexão em quatro tempos**

Nabil Araújo (Org.)

**Sobre imagens, memórias e esquecimentos  
v. 1**

Elisa Maria Amorim Vieira (Org.)

**Sobre imagens, memórias e esquecimentos  
v. 2**

Elisa Maria Amorim Vieira (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em  
versão eletrônica no *site*: <[www.letras.ufmg.br/vivavoz](http://www.letras.ufmg.br/vivavoz)>

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m<sup>2</sup> (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.