

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

LUDMILA GONÇALVES MARTINS

POR UMA ABERTURA DO LUGAR

Do encontro de trajetórias n'*Uma viagem à Índia*

VITÓRIA
2020

LUDMILA GONÇALVES MARTINS

POR UMA ABERTURA DO LUGAR

Do encontro de trajetórias n'*Uma viagem à Índia*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz do Ó. Filho.

VITÓRIA-ES

2020

“POR UMA ABERTURA DO LUGAR, DO ENCONTRO DE TRAJETÓRIAS N’UMA VIAGEM À ÍNDIA”

LUDMILA GONÇALVES MARTINS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo
como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Geografia.

Aprovada em 05 de março de 2020.



Dr. Antônio Carlos Queiroz do Ó Filho (Orientador)



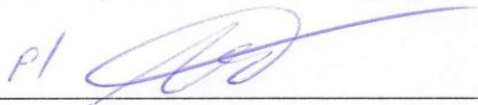
Dr.ª Gisele Girardi



Dr.ª Rafaela Scardino Lima Pizzol (Programa de Pós-Graduação em Letras – UFES)



Dr. Eduardo Aníbal Pellejero (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - UFRN)



Dr. Eduardo José Marandola Júnior (Programa de Pós-Graduação em Geografia – Instituto de Geociências -
UNICAMP)

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M379u Martins, Ludmila Gonçalves, 1984-
Por uma abertura do lugar : Do encontro de trajetórias n'Uma
Viagem à Índia / Ludmila Gonçalves Martins. - 2020.
133 f. : il.

Orientador: Antônio Carlos Queiroz do Ó Filho.
Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

I. Filho, Antônio Carlos Queiroz do Ó. II. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 91

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Antônio Carlos Queiroz do Ó. Filho pelo apoio e confiança. Pelo estímulo sempre desafiador, pela sua generosidade em compartilhar novos aprendizados e pela cuidadosa atenção acadêmica, sinto-me honrada em tê-lo como orientador.

Aos membros da banca, professores Gisele Girardi, Rafaela Scardino Lima Pizzol, Eduardo Aníbal Pellejero e Eduardo José Marandola Jr., agradeço pelo pronto aceite e pelos valiosos apontamentos que enriquecerão nosso estudo.

Aos integrantes do grupo de pesquisa Rasuras – Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento) agradeço pelas leituras e reflexões que muito contribuíram para a construção deste texto.

À turma de doutorado/2016 agradeço pela amizade acolhedora.

Agradeço ao escritor e amigo Antonio Rocha Neto por gentilmente ceder seu poema “Sobre perder e achar”.

Agradeço ao apoio institucional da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Ufes, pela concessão do afastamento integral por seis meses, seguido de afastamento parcial por mais um semestre para doutoramento.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Ufes, pelo suporte institucional no desenvolvimento deste trabalho.

Finalmente, agradeço imensamente a minha família, pelo apoio incondicional desde o início da caminhada. À minha mãe, pelo carinho e paciência. Ao meu pai, pelo entusiasmo. Ao meu esposo, pela compreensão em todos os momentos. E aos amigos, por acompanharem de maneira especial meu aprendizado.

RESUMO

O processo de criação e de narração literária pode ser profícuo aos estudos da geografia cultural. Profícuo porque uma obra literária tanto pode agenciar um processo de produção de narrativas menores dentro do discurso maior quanto se mostrar uma possibilidade alegórica de experimentação de mundo. Esta tese problematiza o modo como se produzem imaginações espaciais únicas sobre os lugares. Para tanto, nos orientamos para uma abordagem em que a narrativa literária possibilite uma escrita múltipla ao processo de imaginação espacial. Quando uma dada imagem/história se repete, colabora para um automatismo do pensamento, repercutindo em associações pouco promissoras ao processo de imaginação espacial e reforçando uma forma privilegiada de narrativa. O questionamento da ideia de narrativa única, mais do que transcorrer a crítica às formas de idealismo e aos discursos hegemônicos como verdade absoluta, concebe a provocação de pensar o lugar como múltiplo, justapondo diversas relações e narrativas heterogêneas de mundo. Amparados nos escritos de Jacques Rancière e Eduardo Pellejero, conceitos como partilha do sensível e fabulação de mundo compõem o intento no que tange à desterritorialização do pensamento normativo acerca da narrativa sobre os lugares. À luz do aporte teórico de Doreen Massey, em que o lugar é composto por uma coleção de histórias dobradas num espaço articulado por diversas relações de poder, pontua-se que tais relações são mediadas por uma educação visual de mundo na qual a imagem se torna paisagem para se afirmar o mundo como se ela fosse o mundo “real”. Na tessitura de um movimento que questiona as pretensões universalizantes e propõe pensar caminhos alternativos ao pensamento espacial para os estudos sobre narrativas de lugar, escolhemos *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, para nos apropriarmos da experiência como potência narrativa sobre os modos de visibilidade e dizibilidade de lugar. Tomamos a viagem de Bloom, personagem central da trama, para atravessamentos do lugar, constituindo-o, ao mesmo tempo, versão de uma história (narrativa), como uma imagem (paisagem) e como estado de alma (experiência). Ao encontro de uma escrita que se aproxime, nos termos de Jorge Larrosa, de uma abertura em que paisagem e experiência coexistam em devir narrativo à fabulação de lugar.

Palavras-chave: Lugar. Imaginação Espacial. Narrativas. Literatura.

ABSTRACT

The process of literary creation and narrative can be fruitful to geography studies. Fruitful because assessing a literary work as a cultural artifact agencies a production process of minor narratives inside the greater discourse, as well as presents an allegoric possibility to think the geographic categories through poetic experimentations, encompassing diversified ways to understand the world. This thesis problematizes how unique spatial imaginations about places are produced. When a given image/story is repeated, it contributes to a thought automatization, reverberating into associations that are unpromising to the spatial imagination process and reinforcing a privileged narrative form. To question the idea of unique place narrative, beyond elapsing the critic to the idealism forms and hegemonic discourses as absolute truths, conceive the provocation of thinking the place as the product of coexisting trajectories; the multiplicity of relations; and heterogeneous narratives of the world. Bolstered in the works of Jacques Rancière and Eduardo Pellejero, concepts such as “distribution of the sensible” and “world fable” compose the intention regarding the deterritorialization of the normative thought on the narrative about places. In the light of the theoretical input of Doreen Massey, in which the place is composed by a collection of stories folded into a space articulated by miscellaneous power relations, it is relevant to point out that these relations are mediated by a visual education of the world whereby the image is turned into landscape in order to name the world as if it was the “real” world. In the wake of a movement that questions universalizing claims and proposes to think alternative paths from the spatial thought for the studies of place narratives, we chose “Uma Viagem à Índia”, by Gonçalo M. Tavares, to appropriate the experience as narrative potency about place visibility and readability. We took Bloom’s travel route, the main character of the plot, to cross the place constituting it, at the same time, as a version of a story (narrative), as an image (landscape) and as a state of soul (experience). To find a writing that approaches, in Jorge Larrosa’s terms, an opening in which landscape and experience coexist in becoming narrative to the fabulation of place.

Keywords: Place. Spatial Imagination. Narratives. Literature.

SUMÁRIO

Prólogo	Um ponto de partida...	9
	Desnorteando o pensamento para um novo processo de escrita: uma crônica do fazer científico, do fazer geográfico!	9
	Da escrita como lugar de experiência	11
	Da escrita como lugar de mobilização da experiência	12
Primeira Parte	Políticas da ficção e as narrativas de mundo: o perigo da imaginação espacial única	16
	Sobre legitimidade dos discursos: apontamentos entre 'verdade' e 'ficção'	19
	Da relação entre 'verdade' e 'ficção'	23
	<i>Imagéité</i> : modos do fazer, do ser e do dizer	27
	O perigo da imaginação espacial única	30
Segunda Parte	Uma experiência literária pode mobilizar narrativas no processo de imaginação espacial dos lugares?	36
	Da literatura como potência criativa à fabulação de mundo	37
	Das repercussões vitalistas da literatura à imaginação espacial dos lugares	48
Terceira Parte	<i>Uma viagem à Índia</i> : narrativas de lugar como experiência estética na literatura	55
	Dois percursos num mesmo itinerário	56
	Dos personagens e seus agenciamentos no itinerário da viagem	57
	Dos locais narrativos e seus agenciamentos poéticos	103
Epílogo	Considerações sobre a escrita	127
Referências		128

PRÓLOGO

UM PONTO DE PARTIDA...

DESNORTEANDO O PENSAMENTO PARA UM NOVO PROCESSO DE ESCRITA: UMA CRÔNICA DO FAZER CIENTÍFICO, DO FAZER GEOGRÁFICO!¹

$$\left[(H)a \cong \frac{\text{razão}}{\text{emoção}} \text{ na ciência(?)} \right] =$$

Se é verdade que há razão na ciência, ela abre o debate, e o “fato” não gera dúvida; ou será que a dúvida é que move a ciência? Ficaram tímidos! Mas só a princípio. Todo dia recebemos processos e mais processos: os assuntos majoritariamente versam sobre a rotina administrativa da Universidade, mas de certo modo carregam um quê acadêmico. E nesse agir rotineiro a reflexão sobre o campo científico se perde em tantos arquivos e papéis... Convidei então meus colegas de função – técnicos administrativos em Educação – para conversar sobre ciência.

Hora do café: o que é ciência? – “Fato!” (resposta unânime). E alguém complementou: “é a explicação do mundo depois que se extinguiram os mitos”. Bravo! – Disse alguém. Antes que eu me embrenhasse numa segunda pergunta, entre um gole e outro, um colega com o dedo em riste lembrou: “Mais do que simplesmente o fato, a ciência compreende o registro, a análise e o método”.

– Aliás, este trabalho é para a disciplina de Metodologia? – Perguntou-me a colega. Sem que eu pudesse responder, emendou: “Não se esqueça de anotar que é o método científico que garante a replicação do experimento e isso é que dá legitimidade ao conhecimento”. Eis que ouço: “O problema é que o conhecimento não está isento de ideologia” – Gritou um colega ao fundo do corredor, ressaltando ainda que “a ciência pode servir aos mais diversos interesses...”

E assim adentramos a conversa no que pode a ciência, em sua capacidade de entender/explicar o mundo por meio da busca de respostas, soluções e novas

¹ Este tópico foi publicado na Seção Experimentações da Revista Geograficidade. Rio de Janeiro, v.6, nº. 2, 2016. Disponível em: < <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12966/pdf> >. Acesso em: 22 de abril de 2020.

perspectivas aos nossos problemas, seja para compreender fenômenos, seja para estabelecer paradigmas (sempre sujeitos à revisão).

Se há razão na ciência, a emoção espreita ao largo desta discussão. A experiência sufoca em meio aos experimentos... E a ciência só se reconhece (ou é reconhecida) como reflexo no espelho do positivismo.

Caderno fechado. Já na porta de saída um colega me aborda e pergunta: “E as demais ciências?”. É... parece que esse espelho não é tão plano quanto acreditamos, nele podemos visualizar algumas curvaturas...

Revolucionar o pensamento não é tão fácil quanto o desejo de fazê-lo. É revolver o que estava sereno, provocar sublevação mental, é reformar; mais do que isso, é transformar nossa visão de mundo.

Lembro-me, lá na escola primária, de meu professor colocando o mapa-múndi na lousa e – ato cotidiano nas aulas de estudos sociais – de repente provocar rebuliço e inquietação na sala de aula... Percebendo o alvoroço, eis que o professor indagou: “Qual o problema?” E todos imediatamente trataram de esclarecer ao professor que ele havia se enganado e o mapa estava de cabeça para baixo. Ele riu e disse não se tratar de engano. Nossa lógica (cartesiana) foi abalada!

Se não era engano, o que estava acontecendo afinal? Aquilo nos incomodou profundamente. A mim nauseava e até indignava... Oras, assim não vamos “decorar” a posição dos países? Leda preocupação. O que eu aprendi a partir daquele momento foi apenas uma gota de todos os outros mares que ainda percorreria (e percorrerei).

Ideologias: políticas, econômicas, sociais, culturais, religiosas... Mais ou menos no pensamento do “manda quem pode, obedece quem tem juízo.” Era preciso descolonizar a maneira de pensar, (des)nortear o pensamento, para daí formular a crítica.

Aprendi que um mapa não é somente um discurso gráfico, ele também é uma forma de escrita. Entre paralelos e meridianos a linguagem cartográfica flui em processo simbólico de projeções e representações. E o que antes era certeza, agora é questionamento.

Outro dia publicaram numa rede social um mapa baseado na produção científica no mundo: o que se via era uma imagem distorcida entre o que convencionamos chamar de norte e sul. Os países do norte inchados enquanto

continentes inteiros no sul eram tragados. A notícia dizia que essa desigualdade tinha como fatores influentes a diversidade de distribuição do recurso financeiro e de tecnologia e que as pesquisas na área de humanidades não foram contabilizadas na construção do mapa. Não vou mentir... aquele mapa ‘irregular’ me incomodou. Agora, o incômodo não era apenas pela sua geografia, mas pela simbologia grafada que prima por certa possibilidade de ciência e não pelas ciências possíveis.

De que nos vale a maximização das informações por meio do computador e da *internet*, senão problematizarmos o mundo em que vivemos? Cabe a nós aproveitar as ferramentas que possuímos para decodificar nosso espaço-tempo em busca do conhecimento emancipatório de outras verdades. Nessa trajetória do conhecimento científico, sigo nesse conflito entre nortear e sulear o pensamento, sempre considerando outras possibilidades de inscrição no mundo.

DA ESCRITA COMO LUGAR DE EXPERIÊNCIA

Desorientar o pensamento para um novo processo de escrita foi uma maneira provocativa que encontrei para experienciar outro modo de pensar minha relação com a escrita científica. Aproprio-me das palavras do educador Jorge Larrosa (2016) para dizer que o ato de nomear não é simples liberalidade da escrita:

Nomear o que fazemos, em educação ou em qualquer outro lugar, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente uma questão terminológica. As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras (LARROSA, 2016, p. 17-18).

Imediatamente, assim que conheci o texto “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”, de Larrosa, minha atenção foi capturada. Identifiquei-me com a tese do autor de que “o sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação” (2016, p. 24). Sempre mobilizado. E muitas coisas passam por esse sujeito, mas nada lhe acontece. Será que eu já me permiti experienciar algo? E me lembrei de Manuel Bandeira e de sua *Poética*:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o
cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas
Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora
de si mesmo
De resto não é lirismo
Será contabilidade tabela de co-senos secretário
do amante exemplar com cem modelos de cartas
e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare
– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
(Manuel Bandeira, Poética).

Desde então, procuro suspender a opinião, a vontade, o automatismo para cultivar outro modo de pensar; não como novo modelo, o que seria cair na armadilha do saber da informação, aquele que nos exige respostas viáveis e, de preferência, replicáveis.

Procuró tornar meu fazer científico uma abertura para a experiência. Uma escrita que se apropria das coisas mundanas da ciência lógica (empírica, racional e positivista) para torná-las férteis a outras ciências. Uma escrita que se apropria das linguagens como modo de se dizer do mundo. Aprender outras escritas, do fazer científico, do fazer geográfico.

DA ESCRITA COMO LUGAR DE MOBILIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

Os trabalhos desenvolvidos no âmbito do grupo de pesquisa Rasuras – Geografias Marginais (Linguagem, Poética e Movimento) apresentam como processos comuns três movimentos de organização. O primeiro deles consiste no

‘diagnóstico’ da problemática; isto é, na competência de compreender o pensamento espacial hegemônico que envolve a problemática que se deseja estudar. O termo diagnóstico, explica Queiroz Filho (2019), está relacionado ao que:

Deleuze fala em 'Crítica e Clínica' (1997) de um 'estado clínico' como condição que retira do 'delírio' a potência de invenção. Portanto, falo em diagnóstico por compreender o estabelecido como 'estado clínico' do pensamento, mais precisamente da imaginação espacial (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 95).

Identificado o pensamento hegemônico sobre o tema pesquisado, empreendemos a provocação epistemológica da estrutura do pensamento espacial hegemônico. Provocação que se dá a partir de perspectivas conceituais da filosofia da diferença, bem como do uso de linguagens como potência criativa de horizontes conceituais e metodológicos no contexto de uma geografia contemporânea.

Desses dois movimentos surge a possibilidade de um terceiro, que diz respeito à criação de linhas de fuga ao pensamento espacial hegemônico identificado. Ou seja, da compreensão do pensamento estabelecido emergem os desdobramentos e contribuições à multiplicidade espacial.

Nesse sentido, a primeira parte da pesquisa foi dedicada ao entendimento da maneira como são engendrados certos modos de ver e dizer o mundo. Inquietações com narrativas totalizantes mobilizaram a escrita desta tese, e nos estudos pós-estruturalistas encontramos o suporte teórico para afirmar que não há apenas uma forma de se escrever e inscrever no mundo.

Partindo da crítica às pretensões universalizantes e idealistas de verdade como absolutas, iniciamos a discussão, pensando, sobretudo, acerca das implicações do perigo de uma história única na constituição de certos modos de ver e dizer sobre os lugares, processo que não está descolado de noções de política e estética. Para nós, num discurso narrativo, nenhuma palavra é empregada de forma gratuita. As palavras reverberam sentidos à narrativa, cujas repercussões podem fomentar tanto o discurso hegemônico quanto tensionar sobre ele questões interrogativas sobre o (suposto) real.

Como provocação a esse pensamento, a segunda parte argumenta em prol de que uma narração literária pode ser profícua aos estudos da geografia, já que

uma obra literária pode agenciar narrativas outras às narrativas estabelecidas. Lançamos mão da linguagem como dispositivo para ampliação do pensamento espacial, tensionando o conceito de lugar em relação à literatura. A narrativa literária aparece como problematização e a partir dela mobilizam-se questões para uma efetiva aproximação entre literatura e geografia no agenciamento de narrativas espaciais.

Nossa tese fundamenta a ideia de que um processo de imaginação espacial guarda estreita relação com o discurso sobre os lugares, constituindo-o, ao mesmo tempo, como versão de uma história (narrativa), como uma imagem (paisagem) e como estado de alma (experiência) ao encontro de uma escrita que se aproxime, nos termos de Jorge Larrosa, de uma abertura em que paisagem e experiência coexistam em devir narrativo com a fabulação de lugar.

Tomamos a obra *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea, um itinerário*, do escritor angolano/português Gonçalo M. Tavares como alegoria narrativa dos modos de ver e dizer o lugar. Entendemos por alegoria um modo de dizer sobre algo que transcende o sentido literal de sua intenção para dar vez a outras formas possíveis de sentidos.

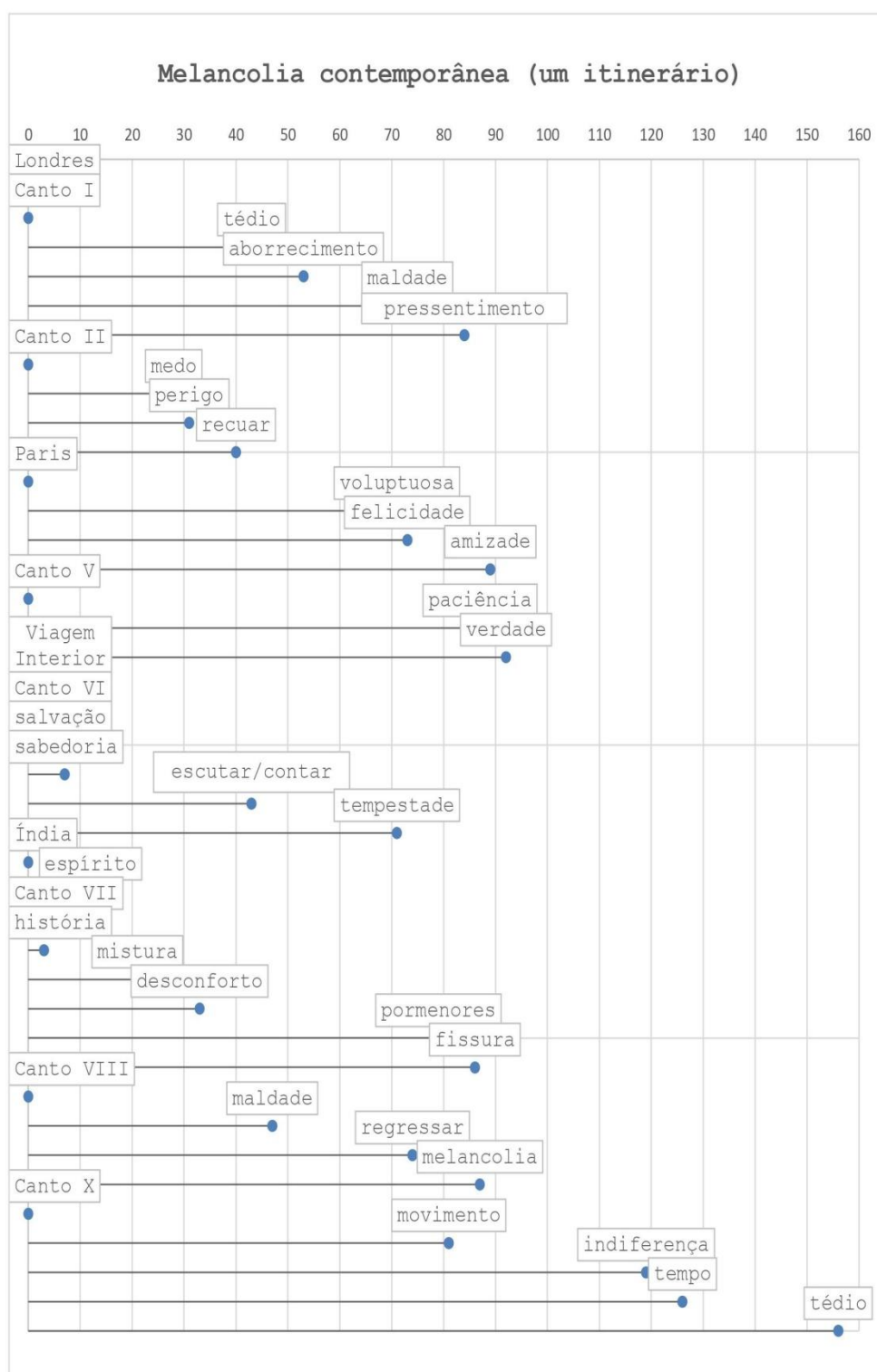
Ao final do livro, Tavares constrói uma linha do tempo-espço nomeando alguns dos elementos afetivos que permeiam a trajetória do personagem em sua jornada. As palavras e/ou expressões utilizadas pelo autor criam paisagens e adensam a narrativa com elementos afetivos que atravessam os personagens em cada encontro, movimento que para nós torna os próprios personagens em lugares.

Em Londres, por exemplo, termos como “aborrecimento”, “maldade” e “recuar” cruzam a narrativa, conferindo densidade ao sentimento de perigo e de inquietação. Já em Paris, termos como “amizade”, “felicidade” e “paciência” dão dimensão à virada narrativa da trama, constituindo-se em momento de paragem. Na Figura 1, entramos no itinerário de Bloom, selecionando no eixo vertical os lugares e no eixo horizontal as sensações que contemplam seu movimento. Os cantos são demarcados junto aos lugares, enquanto as sensações distam do itinerário o equivalente ao número do canto e da estância em que aparece.

Dessa discussão surge nosso último movimento, a proposição de uma abertura do lugar pela paisagem literária, como experiência mediadora no processo de agenciamento de cada um desses conceitos. De modo que, ao juntar os

conceitos de lugar e paisagem, um e outro sejam indissociáveis, dispondo tanto lugar quanto paisagem numa atividade entre iguais, ainda que um seja o adensamento do outro na expressão da experiência.

Figura 1 – Roteiro experiencial do personagem



Fonte: Elaborado a partir do itinerário da obra *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea, um itinerário*.

PRIMEIRA PARTE

**POLÍTICAS DA FICÇÃO E AS NARRATIVAS DE MUNDO:
O PERIGO DA IMAGINAÇÃO ESPACIAL ÚNICA**

Para mim, é frequentemente através da reflexão sobre algum “acontecimento comum”, um artigo de jornal ou um debate político aparentemente insignificante que chego a novos entendimentos “teóricos”. A “teoria” surge da vida (MASSEY, 2008, p. 16).

Há alguns anos tive a oportunidade de atuar como pesquisadora de campo na construção do plano piloto de segurança local no bairro Feu Rosa, na cidade de Serra/ES, bairro que figurava (e ainda figura) nos noticiários como violento e local de criminalidade.

O bairro situa-se numa zona industrial e foi planejado para ser um conjunto habitacional destinado aos trabalhadores migrantes daquela área. Contudo, em razão de um deslizamento de pedra no Morro do Macaco, aqui em Vitória, cidade vizinha (e capital do estado), tal destino mudaria de percurso. Isso porque as famílias desabrigadas foram alojadas no então chamado Bairro das Flores (1986), hoje Feu Rosa. Ironicamente, para resolver um problema de ocupação irregular em uma área, pode-se dizer que o próprio Estado patrocinou outra.

Nesse cenário de recursos escassos e necessidades prementes, a narrativa do medo atua como força motriz na mediação das relações sociais. No passado, o bairro foi marcado com o estigma de ocupação irregular e, naquele presente (2006), era listado como um dos mais violentos da Região Metropolitana da Grande Vitória: uma história marcada pelo discurso policlesco, seja na condição de vítimas (desabrigados), seja na condição de algozes (invasores).

Partindo da perspectiva da violência como fenômeno multicausal e multifacetado, uma das metas do projeto incluiu um diagnóstico histórico e sociológico de construção de narrativas sobre a fundação do bairro. Narrativas que foram elaboradas por meio de fontes documentais (leitura e análise de recortes de jornais com notícias que tratavam da criação do bairro, documentos oficiais, atas de reunião, manifestos); observação participante; e também mediante entrevistas em profundidade conduzidas com moradores (especialmente jovens na faixa etária entre 10 a 25 anos) e representantes do poder público local como, por exemplo, secretários, vice-prefeito, ex-prefeito, policiais, lideranças formais e informais.

Minha participação se deu diretamente nas entrevistas em profundidade com os moradores, momento em que, frequentemente, ouvia que o mais doloroso no estigma do bairro é que o endereço de sua moradia, por vezes, era visto como algo

que precedia o caráter, quer na busca por emprego, quer na obtenção de crédito. Alguns também contaram que já se valeram desse estereótipo para se afirmar diante de uma situação... Lembro-me de, mais de uma vez, estar no terminal rodoviário aguardando o ônibus, e ouvir alguém, em geral jovem, dizer: “Ó, não mexe comigo não porque eu sou de Feu Rosa”.

A pesquisa de campo ocorreu ao longo de um ano. Além das entrevistas agendadas, nesse tempo também participei de diversos eventos, desde os institucionais até os folguedos da comunidade. Construí e reconstruí histórias e imagens do/no bairro. Para mim, Feu Rosa já não tinha mais uma história única (ADICHIE, 2019). Uma história única da violência que eu lia e via nos jornais, reafirmada por imagens de corpos alvejados e legitimada por gráficos estatísticos.

Dessa experiência aprendi que as narrativas atuam como parte da construção discursiva de um lugar. Para mim, não há mais 'a história' e sim processos que possibilitam criar versões de determinada realidade. Ou nos termos da geógrafa Doreen Massey, pensar o lugar como produto de relações entre trajetórias (coetâneas) que se entrecruzam em constante processo de mudança, esfera de multiplicidade. Sua proposição acerca de uma política espacial relacional abre o espaço para outras geografias possíveis às narrativas de lugar. Possibilidade que a nós se apresenta ao se relacionar a estética de determinada linguagem com os enunciados políticos de seu plano de expressão para problematizar uma questão espacial.

Não voltei lá desde então. Digo ‘lá’ porque tempo e espaço estão imbricados nesse movimento de trajetórias coexistentes de que nos fala Massey (2008) e no qual nos amparamos. Assim como prossegui em minha trajetória, Feu Rosa não parou só porque não estou lá (MASSEY, 2008).

Os moradores daquela época (os que encontrei e os que não conheci), bem como os novos moradores também prosseguem em suas trajetórias... Ou resistindo ao discurso ordinário da violência ao, por exemplo, redigir seus currículos com endereço de Manguinhos, bairro vizinho e famoso balneário capixaba; ou flertando com o estigma quando lhes convêm, intimidando o outro ainda que em forma de brincadeira.

Nosso desafio nesta tese é problematizar o modo como se produzem as imaginações espaciais únicas, pautadas em certos modos de ver e dizer os lugares, cujos desdobramentos políticos guardam certa intencionalidade na maneira como são tecidas tais narrativas.

SOBRE LEGITIMIDADE DOS DISCURSOS :

APONTAMENTOS ENTRE 'VERDADE' E 'FICÇÃO'

Não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros (como seria “a história”, que engloba a história da arte, da literatura, das guerras, da sexualidade etc.) (VATTIMO, 1992, p. 9).

Inserido no debate das transformações da segunda metade do século XX, o filósofo italiano Gianni Vattimo (1992) discute como os meios de comunicação de massa contribuíram para a repercussão de outros discursos além dos dominantes, pautando, juntamente com o fim do colonialismo e do imperialismo, o debate da história como curso unitário.

O debate de Vattimo expressa que a multiplicação das imagens do mundo leva a novas definições do sentido de realidade. Para ele, o advento dos meios de comunicação possibilitou o questionamento da legitimidade das narrativas oficiais tomadas como única versão possível da história, de um ideal europeu de humanidade, compondo uma “[...] dissolução dos pontos de vista centrais, daqueles que um filósofo francês, Jean François Lyotard, designa como as grandes narrativas” (VATTIMO, 1992, p. 11). Questionar essas grandes narrativas possibilita um debate político sobre as narrativas outras que compuseram o processo, mas que, por múltiplas razões, foram silenciadas.

A tomada da palavra pelas minorias figura na tese de Vattimo como condição emancipatória para desenraizar o pensamento, como ação expressa no sentido de arrancar pela raiz, fazer oscilar em sua experiência de mundo para questionar 'a realidade', ou melhor, nos termos de Vattimo, apropriar-se de sua gramática, de seu dialeto, para tomar consciência de sua historicidade. Nesse contexto, o ideal de emancipação descrito congrega em si um sentido caótico,

agitado e plural. Caótico com o fim das certezas de uma narrativa única de humanidade; agitado pela tomada de palavra por grupos relegados à posição de segunda classe na sociedade; e plural, com a libertação das diferenças e a conquista de dignidade e visibilidade pelas minorias. A tomada da palavra pelas minorias só se compreende como emancipação ao se obrigar à oscilação as grandes narrativas.

No entanto, Vattimo (1992) ressalta que o desenraizamento não se deu por manifestação bruta e imediata. Se por um lado, “[...] esta tomada de palavra não correspondeu a uma verdadeira emancipação política – o poder econômico está ainda nas mãos do grande capital” (VATTIMO, 1992, p. 11), por outro, “a própria lógica do mercado da informação exige uma contínua deste mercado, e exige consequentemente que tudo, de qualquer maneira, se torne objeto de comunicação” (VATTIMO, 1992, p. 11-12).

Problematizado como o “[...] resultado do cruzamento, da contaminação (no sentido latino²) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os media distribuem” (VATTIMO, 1992, p. 13), o sentido de 'realidade' nos escritos de Vattimo comporta uma esperança de libertação das muitas visões de mundo e das diversas culturas. Conquanto essa liberdade possa ser problemática por falta de garantias tanto dos efeitos emancipatórios quanto da dissolução das versões caricaturais e estereotipadas da história de curso unitário.

Numa realidade mediada pela intensificação do fluxo de informação e da pluralidade de culturas, para esta discussão, a oposição entre os termos verdade e ficção não é óbvia. A verdade não deve ser vista como fato, mas como forma de tomada da palavra, assim como ficção não se refere à criação imaginária como algo fantasioso, mas a imagens de mundo. Para Vattimo, no contexto da tomada da palavra e de sua manifestação reside uma relação orgânica entre ciências humanas e sociedade da comunicação:

Não tem, decerto, sentido negar pura e simplesmente uma “realidade unitária” do mundo, numa espécie de recaída nas formas de idealismo empírico ingênuas. Mas tem sentido reconhecer aquilo que

² Etimologicamente a palavra contaminação, no sentido latino, pode ser compreendida como mistura, mescla.

chamamos a “realidade do mundo” é alguma coisa que se constitui como “contexto” das múltiplas fabulações – e tematizar o mundo nestes termos é precisamente o dever e o significado das ciências humanas (VATTIMO, 1992, p. 32).

Amparado na hipótese de que a intensificação dos fenômenos comunicativos ampliou a troca das informações até a simultaneidade, Vattimo (1992) põe a informação no centro das discussões sobre a construção do mundo como imagem e demarca a presença, em nossa sociedade, de um processo tendencial de identificação entre acontecimento e notícia, sendo pouco efetiva essa forma de emancipação à tomada da palavra.

Autores como Jean-François Lyotard (2011) e Jorge Larrosa (2016) chamam a atenção para o modo como as relações do saber são engendradas e legitimadas pelas grandes narrativas. Tecendo uma crítica das pretensões à universalidade, ambos questionam a lógica de informação como forma natural de conhecimento.

Para Lyotard (2011, p. 3), “o saber científico é uma espécie de discurso” e se faz reconhecer e reproduzir por meio de uma narrativa; o autor reflete que as transformações tecnológicas da nossa sociedade repercutem na natureza do saber quanto ao estabelecimento de equivalência entre operacionalização de informação (dados) como transmissão de conhecimento, mercadoria informacional; e nesse contexto é importante interrogar quem deve controlar a informação. Larrosa (2016), por sua vez, ao propor separar o saber da informação, o toma “[...] como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente uma questão terminológica” (LARROSA, 2016, p. 17). Para ele, o que nos passa, o que nos acontece e o que nos toca – experiência – dá sentido ao nosso conhecimento e aprendizagem:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. [...] A informação não é experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência (LARROSA, 2016, p. 18).

O saber da experiência larrosiana não trata da verdade como objetividade das coisas, como apreensão da realidade em si. Contesta a conformação do mundo pela unicidade narrativa, o conhecimento como mercadoria e evoca uma postura de

passividade, receptividade, disponibilidade para abertura ao acontecimento como experiência e não como experimento, algo preditível e previsível.

Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem 'pré-ver' nem 'pré-dizer' (LARROSA, 2016, p. 34).

Uma vez que “o sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação” (LARROSA, 2016, p. 24), não experiencia o saber, o viver, não se afeta, apenas responde a estímulos. Nessa relação irremediável entre experiência e informação, nada lhe acontece. Dito de outro modo, o sujeito moderno não se dá tempo e espaço para se apropriar das suas palavras, produzir sentidos e criar realidades, como aponta Larrosa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2016, p. 25).

Tanto a discussão de Larrosa (2016) quanto a de Vattimo (1992) conduzem o pensamento para a potência das palavras na criação de imagens de mundo. Partindo das narrativas como zonas de contaminação entre as experiências e os sentidos das palavras, posicionamos o debate pelos efeitos de verdade³ que uma história contém, e não pela unicidade objetiva.

O debate posto por Vattimo, Lyotard e Larrosa se refere à questão da legitimidade dos discursos. Quando as grandes narrativas perdem credibilidade como valor absoluto de verdade e abre-se a questão da legitimidade do saber para a

³ A definição do termo 'efeitos de verdade' nesta tese foi cunhada a partir dos estudos do filósofo Michel Foucault sobre a genealogia histórica dos vínculos entre poder e verdade.

perspectiva de diferentes narrativas, “[...] o que está em questão não é a verdade, mas o desempenho [...]” (LYOTARD, 1988, p. 83), os efeitos de verdade. Isto é, não se trata de dizer que uma narrativa é verdadeira ou falsa, mas de interrogarmo-nos sobre quais estratégias de poder compõem dadas narrativas.

DA RELAÇÃO ENTRE ‘VERDADE’ E ‘FICÇÃO’

De repente, tanto os enunciados científicos como as instituições que regem o laço social viam oscilar o solo sobre o qual se levantavam há alguns séculos, reconhecendo nos meta-relatos que as diferentes filosofias da história lhes ofereciam apenas uma forma privilegiada da ficção. Na mesma medida, a verdade e a justiça viam dissolver-se as suas referências fundamentais em nuvens de jogos narrativos incomensuráveis. (PELLEJERO, 2009, p. 14).

Ao possibilitar a desvalorização universal dos grandes relatos, mostrando-os somente como versões de uma história, o pensamento pós-colonial abandona a ideia de verdade como valor absoluto e admite-o como produto de relações de forças. Como dito anteriormente, a crítica ao discurso estabelecido não implica descrédito às narrativas; porém, “a partir de então os grandes relatos sobreviventes viriam a aparecer, já não como critérios de valoração absolutos ou universais, mas simplesmente como ficções privilegiadas” (PELLEJERO, 2009, p. 15).

O termo ficção utilizado pelo filósofo Eduardo Pellejero (2009) nem se sobrepõe ao lugar da verdade, nem à verdade como contraditória a ele; pelo contrário, perfaz uma aceção de efeito de verdade: “é, simplesmente, afirmar que a verdade é segunda, que não está dada, mas deve ser criada, que não é princípio, mas produto: produto de um trabalho criativo e ficcional [...]” (PELLEJERO, 2009, p. 12). Dito de outra forma, a verdade supera em si a mimese: verdade = realidade, para evocar uma potência do falso (verdade = versão), cujo desafio está na fissura da ordem estabelecida, não para criar outro normativo, mas “no sentido de produzir a diferença na história e propiciar a heterogeneidade neste mundo [...]” (PELLEJERO, 2009, p. 30).

No embate entre as visões de mundo, Pellejero (2009, p. 15) lembra que a vontade de verdade da narrativa estabelecida “[...] não implicava necessariamente o fim das tentativas de se apropriar destas coisas [verdade e universalidade] ao nível

do poder”; embasado nos estudos de Foucault, ele demonstra que, no processo de instauração da história da verdade, os suportes institucionais atuam pressionando ou coibindo outros discursos.

Não é questão de escapar do mundo que existe (nem pela destruição da verdade da que se reclama nem pela postulação de uma verdade superior), mas de criar condições para a expressão de outros mundos possíveis, os quais, pela introdução de novas variáveis, venham a desencadear a transformação do mundo existente (PELLEJERO, 2009, p. 19).

À potência do falso, na proposta de Pellejero (2009), engendra-se uma ‘conspiração’ contra o estabelecido. Na “conjura dos falsários” quatro são os personagens agenciadores das condições para a tomada da palavra: o plagiário (cópia), o impostor (faz como se), o artesão (dá forma) e o artista (cria): “[...] entre esses personagens as fronteiras são lábeis [e] como bons falsários gostam de vestir disfarces, pôr máscaras, viver todas as vidas” (PELLEJERO, 2009, p. 30).

Em Pellejero o termo ficção atua como dispositivo para interrogar o (um) real transfigurado de verdade, possibilitando refletir sobre o valor de verdade no modo como as histórias são tramadas. Entre o plagiário, o impostor e o artesão o horizonte de *produção* circunscreve-se no processo da mimese. O horizonte do artista, no entanto, está na criação. Devém do artefato do artista, personagem criador, o dispositivo de agenciamento coletivo de enunciação ao espraiamento da ficcionalização do mundo em que vivemos:

O plagiário *copia* (não rompeu com a fascinação do modelo, da referência, o seu público são o fetichista e o especialista, o seu horizonte o da mercadoria). O impostor *faz como se* (pode desprezar os referentes empíricos, mas ainda calca a sua actividade sobre um *a priori* transcendental, o seu público é o *status quo*, o seu horizonte o do sentido comum). O artesão *da forma* (eventualmente descobriu um método e um filão de matéria, e trabalha procurando repetir essa experiência – irrepetível – da qual é filho, o seu público nasceu com ele e com ele esqueceu a necessidade que lhe deu origem, o seu horizonte é o dessa história interrompida). O artista *cria* (apenas o artista faz da potência do falso um uso efectivamente imanente, autónomo, inocente e divino, não produz uma obra sem produzir ao mesmo tempo o horizonte, as condições de possibilidade da sua obra, o referente da sua obra é um mero resultado da sua afirmação,

um produto do seu trabalho (*o artista é um falso falsário*), ⁴ o seu público está sempre por vir (PELLEJERO, 2009, p. 30).

A questão política que se instaura no trabalho do personagem criador, seja ele artista, escritor, ou ainda, filósofo, perpassa o ato de que “[...] escrever, falar, pensar são atos que devêm atos políticos fundamentais, para além das teorias do Estado e das doutrinas do consenso (PELLEJERO, 2009, p. 76)”. A ficção atua, nessa perspectiva, na tomada da palavra, multiplicando possíveis versões de uma história a fim de evocar, pelo dissenso, uma heterotopia narrativa, uma fabulação de mundo.

Por fabulação, Pellejero esclarece que não se trata de “[...] afirmar algo que não é real (não é um erro nem uma confusão), o que se faz é afirmar algo que torna as ficções hegemônicas inoperantes e indecíveis” (PELLEJERO, 2009, p. 87). Para além de se atribuir uma nova verdade (e não é essa a intenção), fabular é um modo de (re)clamar uma cultura, de refletir sobre o plano de expressão entre quem fala e o que é dito. Contudo, se o ato de fabular circunscreve-se no âmbito da experiência larrosiana, não há, por assim dizer, fórmula para se aplicar chaves (de transformação) num discurso.

No tensionamento do ‘real’, a fabulação se manifesta como convite para nos apropriarmos da realidade. Em outras palavras, ao questionar as narrativas únicas como (a) história definitiva, abre-se um caminho para uma nova política (histórica, cultural, social e espacial, por exemplo) e, ao mesmo tempo, criam-se condições de expressão da heterogeneidade narrativa.

A possibilidade emancipatória se concretiza no agenciamento de outras formas de expressão mobilizando a uma resistência e a uma emergência de vozes subalternas, a exemplo da escrita e do ofício do escritor, como assinala Pellejero (2009, p. 88): “O escritor deixa de ser um indivíduo privilegiado para passar a ser um agente coletivo (fermento ou catalisador), em relação a uma comunidade, desagregada ou submetida, cuja expressão pratica na esperança da sua libertação”. O ato da escrita se manifesta num devir-artista criando no/do compromisso literário as potências virtuais (possíveis) para agenciar as condições de fratura das narrativas tomadas como verdades instituídas.

⁴ No original: *the artist is a fake faker*.

Na mesma esteira de pensamento, o filósofo franco-argelino Jacques Rancière, cujos estudos se concentram na visibilidade e na dizibilidade da ordem dos discursos e da ordem dos corpos na comunidade, aponta: “Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga” (RANCIÈRE, 2017, p. 7). Uma relação entre estética e política viabiliza-se na intensidade do processo de construção das narrativas, na fronteira entre a razão dos fatos (o que ou como aconteceu) e a razão das ficções (a quem interessa contar a história). Para Rancière, a desconstrução das fronteiras entre os fatos e as ficções (a quem podemos estender sua própria denominação de literatura) compreende um comum partilhado nos tempos, nos espaços e nos tipos de atividades de que cada parte exclusiva se apropria para dar efetividade ao seu pensamento, e a isso ele denominou partilha do sensível.

No dissenso, as relações de forças que constituem uma narrativa se constroem na partilha do sensível, operando numa “relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os modos do *dizer*, entre a distribuição dos corpos, de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível” (RANCIÈRE, 2017, p. 8). Em atenção às palavras de Rancière e de outros (Pellejero e Vattimo, por exemplo), a escrita conjugada aos modos de experimentação de mundo possibilitam uma transgressão do discurso ordenado.

Entre o visível e o dizível a estética se entrelaça com a política, já que seus sentidos remontam a um regime de visualidade amparado no pensamento das artes e da literatura (plano do sensível), como fundante de determinada ideia de efetividade do pensamento:

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e no invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política se ocupa do que se vê e do que pode se dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis tempos (RANCIÈRE, 2009, pp.16-17).

Reconhecer o discurso hegemônico pelo domínio da estética, partindo da proposição política de ficcionalização do mundo por meio de narrativas, demonstra que não há obviedade no ato da escrita, e “[...] o ato de escrever é uma maneira de

ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 2017, p. 7). Noutras palavras, ao pôr em causa o ato de escrever como estético e político, o autor põe em cena a inexistência de ponto comum entre as formas de enunciação dos saberes; e esse comum é o jogo entre o visível e o dizível, a posição que cada discurso ocupa na divisão do conhecimento.

IMAGÉITÉ: MODOS DO FAZER, DO SER E DO DIZER

Da provocação de Rancière acerca dos processos de articulação entre imagem e palavra, entre o jogo do visível e do dizível, emerge outra cara ideia ao autor e de grande proveito para nossa tese, *imagéité*. Neologismo que se refere a mais de um regime de imagem ou, em tradução nossa, a regimes de 'imaginidade'. O sufixo 'dade', nesse caso, age como suporte à ideia da estética como fenômeno para marcar que, na *imagéité*, a forma de produção e reprodução das imagens pode “[...] vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença e o testemunho da história” (RANCIÈRE, 2012, p. 36). Em outras palavras, a *imagéité* agencia os modos do fazer, do ser e do dizer, movimento cuja ação política tem por interesse no processo estético definir certo regime da arte.

Tanto o processo de criação quanto o de mimese inserem-se nessa justaposição entre as imagens e as palavras de que fala a intelecção teórica de Rancière (2012). Contudo, nem a criação é pura espontaneidade, nem a mimese é somente cópia. O horizonte de produção em ambas comporta um plano de expressão em que os elementos textuais e visuais são reunidos para dizer de certo modo de mundo. O que distancia um e outro regime de visualidade são as características que cada um deles ocupa na operação das ficções.

Dos quatro personagens da conjura dos falsários, proposta por Pellejero (2009), três deles tem a mimese como horizonte de produção. A cópia (plagiário), o modelo (impostor) e a forma (artesão) compõem as características desse regime de visualidade, que juntas operacionalizam a mimese como “[...] uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 83-84). Nesse regime de ‘imaginidade’ a mimese atua

reforçando no pensamento estabelecido, de maneira que o visível e o dizível sejam indissociáveis e dependentes, um modo de se imaginar a realidade por meio da ordenação de acontecimentos lineares.

Amparada pela lógica da legenda, da descrição e do experimento, a mimese se fecha em torno de si. Não se mostra uma abertura à diferença. Sua gramática se constitui de enunciados cuja premissa já é esperada. A 'novidade' implica a confirmação ou não do que se espera. Início e fim. O problema com essa forma de semelhança não é com a representação, mas com o modo como o consenso pode limitar a experiência (PELLEJERO, 2009; LARROSA, 2016).

Na mimese, a experiência se aproxima da ideia de experimento, de explicação, torna-se determinação, *conceito*, filiando-se à noção de representação, de coisa concebida, geral e abstrata. O termo conceito aqui expresso coaduna-se com as precauções de que trata Larrosa (2016, p. 43) sobre a palavra experiência. O autor ressalta que “[...] é preciso resistir à pergunta “o que é?”, é preciso resistir a fazer da experiência um conceito. [...]”. A resistência de que fala Larrosa se inscreve na perspectiva de que a experiência, assim como a vida, escapa a qualquer determinação, não fecha uma ideia em si.

Talvez o meio seja um ponto de partida ao processo de criação, de invenção, outro modo de se experienciar as narrativas de mundo, uma lacuna nas ficções estabelecidas, um horizonte de produção do artista. Tal qual o plagiário, o impostor e o artesão, o artista também é um falsário, mas a distância entre eles não está na ruptura com a representação, e sim na emancipação da semelhança com relação à obrigação de ordenamento entre o visível e o dizível.

A justaposição discutida por Rancière (2012, p. 56) acerca do visível e do dizível tem por premissa desmontar a relação representativa do texto com a imagem, pois para ele “a frase não é o dizível, a imagem não é o visível”. O modo como essas duas funções se unem esteticamente ante a premissa apontada, compõe um processo (frase-imagem) cuja potência reside na capacidade de promover a passagem do regime representativo das artes para o que Rancière denomina regime estético das artes:

No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A

frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. E essa carne ou essa consistência, de modo paradoxal, é a da grande passividade das coisas sem razão. A imagem tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratática rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso (RANCIÈRE, 2012, pp. 56-57).

A passagem de um regime a outro não acontece somente pela ruptura no plano de expressão com o regime de semelhanças; a emancipação da semelhança ocorre, antes, pela ruptura com a tripla obrigação estabelecida pelo regime mimético: dependência do visível em relação à palavra; ordenado de significações; e determinada regulagem da realidade (RANCIÈRE, 2012).

Ainda que a política como efetividade de certo pensamento defina o que pode ser dito e o que pode ser visto e, ao mesmo tempo, aqueles que têm competência para ver e para dizer,⁵ a experiência, por sua vez, como aquilo que nos toca, e não o pensamento efetivo, dá sentido à nossa inscrição. Por uma escrita em causa que mova outras partilhas do sensível, outros comuns:

A experiência, e, não a verdade, é o que dá sentido à escritura. [...] Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo (LARROSA, 2016, p. 5).

No regime estético das artes de Rancière, as fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções são lábeis: “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). A maneira como as potências frástica e imageadora se articulam para criar um comum implica um modo como certas narrativas são fundadas (territorializadas) e, no seu limite,

⁵ Cf. RANCIÈRE, 2009.

questionadas (desterritorializadas). E sempre aberta a outras escritas (reterritorializadas).

O PERIGO DA IMAGINAÇÃO ESPACIAL ÚNICA

“As histórias importam”.⁶ Com altivez na voz e uma pausa marcante, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chama a atenção para o perigo de uma história única e a maneira como a naturalização de uma dada narrativa sufoca e, até mesmo, imobiliza o pensamento.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (ADICHIE, 2019, p. 32).

Não é ingenuamente que destacamos a nacionalidade da escritora. Em sua exposição, Adichie conta como a “identidade africana” abarca um estereótipo que vai da piedade à ignorância. De ser interpelada sobre sua “música tribal” até opinar sobre o tema “África”:

Devo dizer que, antes de ir para os Estados Unidos, eu não me reconhecia conscientemente como africana. Mas naquele país, sempre que a África era mencionada, as pessoas se voltavam para mim. Não importava que eu não soubesse nada sobre lugares como a Namíbia. Passei a aceitar essa identidade e, de muitas formas, agora penso em mim como africana, embora ainda fique bastante irritada quando dizem que a África é um país (ADICHIE, 2019, p. 18).

Adichie conta que os livros que lia na infância eram de origem britânica e americana. Conta também que foi uma escritora precoce e começou a escrever ainda na primeira infância, por volta dos sete anos. Ela escrevia histórias como os tipos de livros que lia, sua imagem de mundo era mediada pelas imagens de mundo daqueles livros.

⁶ Fala extraída da escritora Chimamanda Ngozi Adichie em apresentação à conferência TED (Technology, Entertainment, Design), em 2009, que após 10 anos a editora Companhia das Letras transformou em livro. De acordo com a nota da edição brasileira, “o vídeo é um dos mais acessados da plataforma, com mais de 18 milhões de acessos”. Até o fim da escrita desta tese, o número de acessos já passava de 20 milhões.

Para Adichie (2019, p. 26), “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos”. Não há nada de errado ou superficial com a literatura britânica ou americana. Assim como não há nada de bárbaro e homogêneo nos povos africanos. O que está posto é o desafio de se pensar em outros agenciamentos coletivos de enunciação do mundo. Outras imagens de mundo. Desafio esse, por vezes, dificultado pelas narrativas de mundo pautadas em uma história única. A partir do embate com um estudante numa palestra, Adichie exemplifica como os estereótipos podem nos levar a conclusões culturais equivocadas:

Há pouco tempo dei uma palestra numa universidade e um aluno me disse que era uma grande pena que homens nigerianos fossem agressivos como o personagem do pai no meu romance. Eu disse a ele que tinha acabado de ler um livro chamado *O Psicopata Americano* e que achava que era uma grande pena que os jovens americanos fossem assassinos em série. Bem, obviamente eu disse isso num leve ataque de irritação. Mas jamais teria me ocorrido pensar que, só porque eu li um romance no qual o personagem era um assassino em série, ele de alguma forma representava todos os americanos. Não digo isso porque me considero uma pessoa melhor do que esse aluno, mas porque, graças ao poder econômico e cultural dos Estados Unidos, eu tive acesso a muitas histórias sobre esse país. Já tinha lido Tyler, Updike, Steinbeck e Gaitskill. Não tinha uma única história dos Estados Unidos (ADICHIE, 2019, p. 24, grifo da autora).

Sobre essas conclusões culturais equivocadas e reforçadas por certos estereótipos, Adichie evidencia a importância de não separar poder e história como únicas na composição de narrativas; sobretudo, porque, para ela, “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, 23). Para problematizar os efeitos de verdade do poder na composição de uma história única, Adichie propõe um pensamento alternativo às narrativas de conquista e colonização na América e na África:

Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente (ADICHIE, 2019, p. 23-24).

Porém, assim como os estudos de Vattimo (1992) e Pellejero (2009) alertam sobre os mecanismos de captura no projeto de convencimento de uma narrativa unitária, Adichie (2019) também alerta de que relativizar uma narrativa única depende da disponibilidade do sujeito da experiência em resistência à recaptura. Noutras palavras, para se sondar uma heterogeneidade narrativa, a disponibilidade deve ser frequentemente exercitada. Para tanto, Adichie conta sobre sua experiência de captura e emancipação ante o debate sobre imigração mexicana nos Estados Unidos:

Mas preciso acrescentar depressa que sou tão culpada quanto essas pessoas na questão da única história. Alguns anos atrás, fui visitar o México. Na época, o clima político nos Estados Unidos, de onde eu vinha, estava tenso, e debatia-se muito a imigração. Como costuma acontecer nos Estados Unidos, imigração tinha se tornado sinônimo de mexicanos. Havia histórias infundáveis sobre pessoas que fraudavam o sistema de saúde, passavam clandestinamente pela fronteira ou eram presas ali, esse tipo de coisa. Eu me lembro de sair para passear no meu primeiro dia em Guadalajara e ver pessoas indo para o trabalho, fazendo tortilhas no mercado, fumando, rindo. Primeiro senti uma leve surpresa, e então fui tomada pela vergonha. Percebi que tinha estado tão mergulhada na cobertura da mídia sobre os mexicanos que eles haviam se tornado uma só coisa na minha mente: o imigrante abjeto. Eu tinha acreditado na história única dos mexicanos e fiquei morrendo de vergonha daquilo (ADICHIE, 2019, p. 21-22).

‘O perigo de uma história única’, como Adichie (2019) denomina o processo de subjugar certos povos ou lugares a partir da redução de suas narrativas, tem como consequência enfatizar as diferenças por sua negatividade, seja pela arbitrariedade no convívio, seja por uma tutela. Nas palavras da autora, “a consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento de nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos” (ADICHIE, 2019, p. 27-28).

No processo de composição de uma história única a redução de uma narrativa não é apenas um dos aspectos a serem observados. É preciso dar forma à narrativa que se quer instituir como estabelecida, tornando-a homogênea de modo que todas as outras narrativas existentes passem a se constituir a partir da narrativa que se toma como maior.

Para a autora, a fórmula desse processo se realiza na repetição sistemática de certa visão de mundo: “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (ADICHIE, 2019, p. 22). Tal qual a dinâmica dos falsários em Pellejero (2009), o plagiário atua na redução das narrativas espoliando a dignidade das pessoas e/ou dos lugares, o artesão, por sua vez, dá forma ao discurso estabelecido pela repetição sistemática de determinada narrativa, culminando no trabalho do impostor (suportes institucionais), que faz com que a narrativa maior seja a única escrita possível desses povos e/ou lugares. As reflexões de Adichie expressam um ponto de partida para se pensar um modo de como certas narrativas podem produzir imaginações espaciais únicas sobre os lugares.

O questionamento da ideia de narrativa única, mais do que recorrer à crítica às formas de idealismo e aos discursos hegemônicos como verdade absoluta, concebe a provocação de pensar o lugar como múltiplo, justaposição de diversas relações e de narrativas heterogêneas de mundo. Ou nos termos da geógrafa inglesa Doreen Massey (2008), o lugar como produto de trajetórias que coexistem, compreendido como encontros de diferentes narrativas e temporalidades.

Quando uma dada imagem/história se repete, colabora para um automatismo do pensamento, repercutindo em associações pouco promissoras ao processo de imaginação espacial e reforçando uma forma privilegiada de narrativa. Problematicar as narrativas privilegiadas, “embaralhar qualquer relação ordenada do fazer, do ver e do dizer” (RANCIÈRE, 2017, p. 9) apresenta como postulado para o processo de imaginação espacial que o perigo da narrativa única está na associação equivocada entre os modos de escrita e inscrição de um fenômeno e/ou lugar e o tratamento de sua compreensão espacial como inevitável.

Assim como histórias importam, “importa o modo como pensamos o espaço”, conforme pontua Massey (2008, p. 15). Em referência às cosmologias das viagens de descoberta, ela diz que o modo como se constitui a história de um lugar “não é uma manobra inocente”, tem implicações políticas no modo como imaginamos o espaço. Ela chama atenção para os efeitos políticos e sociais de um discurso autoritário (no sentido de autoridade) no exercício da criação de uma narrativa única sobre povos, culturas e lugares. Pela recusa em subordinar narrativas e pela ampliação do processo de imaginação espacial, Massey lança mão

da ideia de multiplicidade de trajetórias como abordagem alternativa ao pensamento espacial autoritário.

Tanto nas palavras de Adichie (2019) quanto nas de Massey (2008), vemos que há mais de uma forma de contar uma história de um lugar. E a despeito de as autoras atuarem em diferentes campos, uma e outra expressam sua fala e escrita pela experiência, por aquilo que lhes toca, que lhes acontece.

Em sua conferência a respeito do perigo de uma história única, Adichie palestra como quem conta uma história e não como quem quer demonstrar/provar um ponto de vista; de peripécias da infância até o momento em que quase caiu na armadilha de uma narrativa única, a autora compartilha sua vivência para que o público fomente as próprias experiências.

Massey também parte de histórias de sua vivência para pensar sua tese. E talvez, para um leitor desatento, os trechos em que ela conta sobre suas viagens de trem sejam apenas mera ilustração, aqui não. Por entre histórias de visita à família, do bolo da mãe e mesmo da rotina até a universidade, a autora fala do espaço-tempo como interpenetrantes, elemento-chave para entender em que medida a articulação de seu argumento de política relacional do espaço contribui com o processo de imaginação espacial, movimento que ela chama de eventualidade do lugar.

Isto é a eventualidade do lugar, em parte, no simples sentido de reunir o que não estava previamente relacionado, uma constelação de processos, em vez de uma coisa. Este é o lugar enquanto aberto e enquanto internamente múltiplo, não capturável como um recorte através do tempo no sentido de um corte essencial. Não intrinsecamente coerente (MASSEY, 2008, p. 203).

Constituído de histórias que se entrecruzam, as narrativas atuam na composição dos modos de se dizer dos lugares nas experiências partilhadas sobre esses lugares, em que um processo de imaginação espacial conserva estreita relação com o discurso sobre os lugares.

Quando se postula que “a experiência, e, não a verdade, é o que dá sentido à escritura”,⁷ tanto Adichie como Massey, ao dividirem suas histórias com seu público, tornam sua escrita um território de passagem e se abrem para a escrita

⁷ Cf. LARROSA, 2016, p. 5.

própria (em primeira pessoa), a escrita que não fala de si, mas a partir de si mesmo (LARROSA, 2016). Para um modo alternativo de inscrição no mundo, o (um) lugar como coleção de histórias.

Falar (ou escrever) em primeira pessoa não significa falar de si mesmo, colocar a si mesmo como tema ou conteúdo do que se diz, mas significa, de preferência, falar (ou escrever) a partir de si mesmo, colocar a si mesmo em jogo no que se diz ou pensa. Falar (ou escrever) em nome próprio significa abandonar a segurança de qualquer posição enunciativa para se expor na insegurança das próprias palavras, na incerteza dos próprios pensamentos. Além disso, trata-se de falar (ou escrever), talvez de pensar, em direção a alguém. A língua da experiência não só traz a marca do falante, mas também a do ouvinte, a do leitor, a do destinatário sempre desconhecido de nossas palavras e de nossos pensamentos. Ao contrário dos que falam (ou escrevem) para ninguém ou para estranhas abstrações, como o especialista, o estudante, o expert, o profissional ou a opinião pública, falar (ou escrever) em nome próprio significa também fazê-lo com alguém e para alguém (LARROSA, 2016, p. 70).

O modo de escrever não se dissocia do modo de imaginar. Ambos constituem uma gramática de enunciados que agenciam as condições para eventualidade do lugar, em um processo que não está descolado de noções de política e estética. Nesse aspecto, problematizar o modo como se produzem imaginações espaciais trata das implicações do perigo de uma história única na constituição de certos modos de ver e dizer sobre um lugar.

SEGUNDA PARTE

**UMA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA PODE MOBILIZAR
NARRATIVAS NO PROCESSO DE IMAGINAÇÃO ESPACIAL DOS
LUGARES?**

DA LITERATURA COMO POTÊNCIA CRIATIVA À FABULAÇÃO DE MUNDO

A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, do que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

O horizonte literário que dá sentido a esta tese constitui-se nas singularidades a serem despertadas nas grandes narrativas, nos usos e apropriações de sentidos que determinada minoria faz da/na língua maior. Como apontam os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017), os termos “maior” e “menor” não devem ser entendidos como qualificação/tipificação de duas línguas, e sim como os usos/funções que se fazem em torno de uma mesma língua. Um compromisso literário que ponha em cheque os procedimentos da escrita: como se escreve? Para quem se escreve? Fomentando, na trama da língua maior, linhas de fuga para a construção de um pensamento menor, uma literatura menor.

Na literatura menor a base para agitação do povo se dá somente a partir de um dentro, uma dobra no interior da língua maior para “[...] agenciar um novo espaço ou uma nova sensibilidade para ação e para o pensamento” (PELLEJERO, 2009, p. 85). Nesses termos, pensar a fabulação como literatura menor se atém a um dobrar em si e à sua interioridade, compreendendo resistência ao institucionalizado, uma metamorfose de sua própria narrativa.

Ou, para retomarmos as considerações de Rancière (2017), a relação entre literatura e fabulação compreende uma “política da escrita”. O termo “política da escrita” não se refere à junção aleatória dos termos política e escrita, como explica o autor, mas corresponde a um núcleo de pensamento que articula a escrita como política porque seu intento pertence à partilha do sensível, e cada parte exclusiva se apropria de sua estética para dar efetividade [política] ao seu pensamento. Para ele, “a literatura é, em primeiro lugar, a colocação em fábula da condição literária do ser falante” (RANCIÈRE, 2017, p. 111). Tal postura implica o caráter político da literatura na validação da questão entre verdade, ficção e fabulação no estudo das narrativas dos lugares.

Para Rancière (2017, p. 7), escrever não é gesto de liberalidade. A escrita conserva na intenção um gesto de troca, uma relação entre aquele que dela cumpre sua intenção com a comunidade a quem se estende o traçado de suas linhas. Nessa leitura, escrita torna-se política porque seu gesto pertence à partilha do sensível, seja pelo comum partilhado (divisão em partes exclusivas), seja entre a distribuição dos corpos em seu modo do ser, do fazer e do dizer.

Rancière (2017, p. 16) define a literatura como “[...] o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mimese poética leva à discussão sobre verdade ou à falsidade da escrita”. Noutros termos, trata-se de literatura a escrita que problematiza a verdade e as políticas de escrita que se referenciam na mimese. Ato de fabular que está num confronto “[...] entre o ato singular de escrever e a palavra liberta do jogo mimético, de um lado, e as múltiplas formas do grande mito da 'verdadeira' escrita, de outro” (RANCIÈRE, 2017, p. 16-17). Ou seja, a literatura que conversa com nosso fazer geográfico não tem, por vez, o objetivo de fazer gramática (convenção ou efetuação de uma forma específica de linguagem), mas de perturbar os mecanismos da retórica lógica para dar espaço à criação.

Na divisão de ocupação do sensível, o modo de ser inscreve-se nas narrativas como agenciamento de enunciação que constitui sua escrita (modo de dizer), nas imagens de mundo por ela agenciadas (modo de ver) e na maneira como esses elementos da escrita se concretizam numa fabulação de mundo. A essa forma de transgredir a gramática da escrita maior, “[...] ao conjunto dos discursos e práticas definidos pelos desvios da escrita em relação a ela mesma”, Rancière (2017, p. 109) chama de literaridade.

Para pensar o desdobramento político da literaridade de que fala Rancière, buscamos o aporte de Deleuze e Guattari (2017, p. 37) em “Kafka: por uma literatura menor”: “[...] a máquina literária toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela está determinada a preencher as condições de enunciação coletiva”. Não temos a pretensão de dizer que toda e qualquer obra literária agencia um processo de produção de narrativas menores dentro do discurso maior, mas, a partir desses pressupostos, pensamos em que medida uma experiência literária pode mobilizar narrativas para uma possibilidade alegórica de experimentação de mundo.

Orientamo-nos a (uma) geografia em que uma experiência sensível em literatura possibilite o estímulo à imaginação espacial como partilha para uma experiência geográfica “menos dominada por uma imaginação moduladora de progressão linear (e, com certeza, não uma progressão linear única) e, ainda mais, uma política de negociação de relações, configurações...” (MASSEY, 2008, p. 211). Uma literatura pungente à fabulação de mundo, muito menos preocupada com a definição e mais próxima da transversalidade.

Como expressam Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (2010, pp. 99-119), Eduardo Marandola Jr. e Lúcia Helena Batista Gratão (2010, pp. 7-15), no livro *Geografia e Literatura*, por sua potência de se deslocar do particular para o universal,⁸ a literatura dialoga com a geografia pela efetivação de um processo de imaginação espacial derivado das sensações produzidas pela narrativa literária, evocando sentidos do mundo para uma realidade espacial além-livro.

A condição de literaridade confere à escrita uma forma de se pronunciar sobre o mundo pela compreensão da composição dos atos estéticos e de seus desdobramentos sensíveis em atos políticos. Oliveira Jr. (2010, p. 100), em ensaio sobre a relação entre as contribuições das narrativas fílmica e literária e suas espacialidades além-obra, diz que forma é conteúdo, “[...] de que o visível da palavra e da imagem não é só aparência, mas sim é”. A afirmação possibilita demarcar que, numa obra, forma e conteúdo são aspectos indissociáveis nos modos do ser, do fazer e do dizer.

Como provoca o geógrafo franco-canadense Marc Brosseau (2007, p. 22), estudos propositores de uma aproximação entre geografia e literatura não são novidade. Porém, a questão que o autor apresenta remete aos “[...] tipos de relações que a geografia pode manter com a literatura”. Em relação aos pressupostos, implicações e métodos de aproximação entre geografia e literatura, Brosseau expõe um panorama com três principais linhas de abordagens, duas delas próximas a uma concepção mimética da literatura como representação e verossimilhança da realidade, utilizada como documento e fonte de informação para

⁸ Cabe aqui a ressalva de que os sentidos evocados pela literatura podem tanto legitimar um conhecimento estabelecido quanto possibilitar a criação de linhas de fuga ao pensamento hegemônico.

verificação dos fatos, por uma geografia regional descritiva, ou por uma experiência concreta⁹ da personalidade dos lugares.

E a terceira, cuja concepção considera a literatura uma experiência com palavras, linguagem que antecede o discurso científico e, por sua poética, “[...] pode, assim, servir para se opor ao 'monopólio' da realidade estabelecida” (BROSSEAU, 2007, p. 47), embora o autor teça uma leve crítica à concepção instrumental da literatura, ao fazer uso do verbo “servir” para dizer da possibilidade poética que transmite ao leitor a ideia de subordinação da literatura à geografia.

Outra preocupação aparentemente latente na escrita de Brosseau (2007) se refere ao método: menos polêmico quando se trata da concepção mimética, considerando que a leitura comparativa que vários autores compõem sobre o mesmo lugar garantiria a fidedignidade da informação, um consenso sobre o uso documental da literatura;¹⁰ mas controverso quando se trata da relação entre as linguagens poética e geográfica, pois, para o autor, “há uma dificuldade inerente a todo exercício de diálogo entre uma ciência social e um objeto estético [...]” (BROSSEAU, 2007, pp. 60-61). Brosseau associa essa dificuldade a uma questão ética relacionada ao modo como o pesquisador abordará a obra, pois, para ele, o debate se orienta pela identidade da geografia perante a alteridade/especificidade da literatura.

Brosseau (2007, p. 61), quanto ao embasamento do método documental no caráter conclusivo da literatura como possível meio para testar hipóteses geográficas, afirma: “[...] parece quase sempre que se parte em busca de coisas conhecidas e que já se sabe encontrá-las nas obras literárias. [...] trata-se de se empenhar em uma espécie de 'diálogo' em que o interlocutor está amordaçado”. Reduzir um texto literário a arquétipos e/ou metáforas não contribuiria para o diálogo entre literatura e geografia, dado que as partes não estão em posições de igualdade.

⁹ Ao adjetivar o termo experiência como concreta, o autor confere materialidade à sua noção e consequentemente torna a ideia de experiência algo passível de reprodutibilidade. Nesse caso, consideramos a experiência mencionada pelo autor como próxima à noção de experimento em Larrosa (2016).

¹⁰ “Para fazer frente a esse problema de controle da fidelidade ou da exatidão das informações contidas no romance, alguns estudiosos realizaram uma leitura comparativa de inúmeros autores, esmiuçando um mesmo lugar em uma época determinada. [...] quanto mais numerosos forem os autores que concordam sobre uma mesma ideia, maior a chance de seus testemunhos refletirem a realidade. A verdade teria aqui qualquer coisa de objetiva, na medida em que ela se torna objeto de consenso intersubjetivo” (BROSSEAU, 2007, pp. 25-26).

Na postura proposta por Brosseau (2007), cada qual, geografia e literatura, ganham *status* de sujeito na proposição de diálogo. Porém não nos aprofundaremos nesse olhar, pois, em nosso intento, a obra literária dialoga com a geografia como multiplicidade, agenciamento coletivo de enunciação, e não como sujeito. Ressalta-se da narrativa literária sua potência poética de agenciar as condições para criação de múltiplas narrativas de mundo.

Em sistematização semelhante, o teórico e crítico literário francês Michel Collot (2012) classifica três diferentes níveis de abordagens da dimensão espacial, mas, para ele, uma não exclui a outra, mas são complementares: geografia da literatura; geocrítica; e geopoética. Conforme demonstra Collot (2012, p. 20): 1) a geografia da literatura “estudaria o contexto espacial em que as obras são produzidas”; 2) a geocrítica, por sua vez, “estudaria as representações do espaço na própria constituição do texto”; 3) e finalmente a geopoética “estudaria as relações entre o espaço, as formas e os gêneros literários, e que poderia desembocar numa poética, numa teoria da criação literária”.

Na concepção do autor, as geografias da literatura fogem ao escopo desta tese, manifestando-se antes como mimese, isto é, do modo como são concebidas reafirmam a condição de representatividade. A geocrítica, em parte, e a geopoética, no entanto, se mostram próximas ao presente estudo, pois ambas as acepções se apoiam na ideia de que a paisagem de um texto literário “[...] não designa evidentemente o ou os lugares onde um escritor viveu ou conheceu em uma viagem e que pôde descrever em sua obra, uma certa imagem de mundo [...]” (COLLOT, 2012, p. 25); ou seja, tanto a geocrítica quanto a geopoética apresentam aberturas para que uma experiência literária mobilize narrativas poéticas na imaginação espacial dos lugares.

Na geografia da literatura, Collot (2012, p. 20) aponta que o contexto espacial integra corpo à escrita da obra, encadeando significações do “lugar de existência” do escritor à narrativa literária. Essa postura, porém, ao exprimir uma relação entre os “lugares da vida” e os “lugares da obra”, torna a geografia literária uma geografia referencial. Assim, a geografia da literatura perde a potência imaginativa e se reduz à representação de dados geográficos na narrativa literária:

Uma geografia da literatura assim concebida bem mostra como uma obra se prende a um território, mas se esquece de mostrar como ela o transforma para construir seu próprio espaço, que é o do imaginário e da escrita, que não se acha senão no texto, e que não se pode transferir para nenhum mapa do mundo conhecido (COLLOT, 2012, p. 22).

Na geocrítica, as imagens e significações do texto e/ou da obra do autor importam mais do que seu contexto, porém ela não rompe com a questão referencial presente na geografia da literatura, já que “o método consiste em escolher um lugar pleno de história e de cultura, para comparar diferentes imagens dele propostas por escritores diversos” (COLLOT, 2012, p. 24).

Contudo, diferentemente de Brosseau (2007), que fixa sua crítica à abordagem comparatista no uso documental da literatura, Collot (2012) propõe como linha de fuga a abordagem da literatura como paisagem. Para ele a paisagem alcança um conceito mais amplo do que somente ‘um recanto de mundo’ e se coaduna com o ato de fabular: “[...] a paisagem não é só um recanto do mundo, mas uma certa imagem dele, elaborada a partir de um ponto de vista de um sujeito, seja um artista ou um simples observador” (COLLOT, 2012, p. 24).

Collot está interessado na potência criadora da narrativa literária no processo de imaginação espacial. Para ele, “os ensinamentos de uma geografia da literatura devem ser completados, mesmo contestados, por uma geocrítica e por uma geopoética” (COLLOT, 2012, p. 23). Não se trata de um panorama com limites demarcados, melhor seria dizer movimentos que confluem para desembocar numa geopoética, que nos parece ser o caminho ao qual o autor quer conduzir o leitor, sendo o tensionamento da paisagem imagem de mundo, elaborada a partir de múltiplos pontos de vista, e possibilidade de abertura metodológica entre a geocrítica e a geopoética.

Numa abordagem geopoética, a narrativa literária atua como criação para outras escritas sobre o espacial. Trata-se da renúncia à narrativa linear e unitária em favor da narrativa poética. A literatura evoca um lugar de trocas, de encontros, “ela se espacializa tanto quanto se temporaliza” (COLLOT, 2012, p. 28), a experiência literária torna-se um território de passagem para mobilizar variadas narrativas no processo de imaginação espacial dos lugares.

Não foi inocentemente que trouxemos ao debate as definições de Brosseau (2007) e de Collot (2012). De acordo com o geógrafo Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (2002), autor do livro *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*, referência em diversos textos sobre geografia e literatura, o pensamento francês exerceu forte influência na formação dos geógrafos brasileiros. E conhecer algumas trajetórias geográficas que compuseram a aproximação entre literatura e geografia é também pensar como esses saberes foram e são engendrados nos estudos que os cercam.

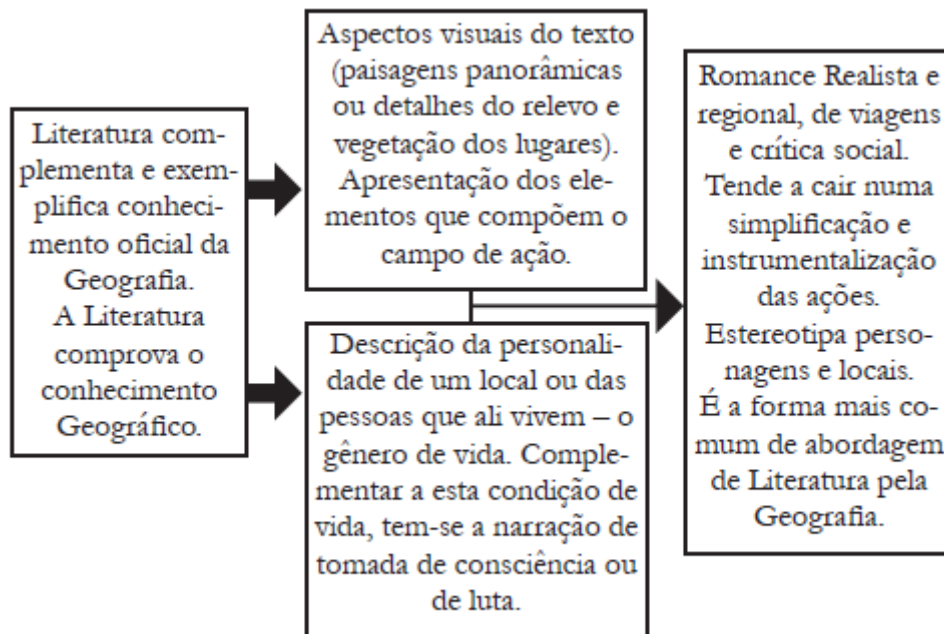
Nesse percurso encontramos diversos textos que tratam da possibilidade de aproximação entre literatura e geografia. Autores como Monteiro e Marandola Jr. são comumente referenciados por seus estudos. Monteiro (2002) conserva a característica de objeto de análise dos textos literários, contudo não os trata como documento, e sim como potência criativa para se pensar categorias geográficas. Marandola Jr. (2010) abrange essa perspectiva e enfoca dois modos distintos de como a literatura se apresenta nas abordagens geográficas: ou pela via das materialidades, pela caracterização dos fatos históricos, descrição dos ambientes físicos e dos costumes, por exemplo; ou pela via das imaterialidades, pela busca dos simbolismos, do imaginário e dos sentidos.

Chamamos a atenção para a sistematização proposta pelo geógrafo Cláudio Benito Oliveira Ferraz (2011, p. 18-20) sobre o modo como as pesquisas têm se organizado em torno dessa temática. E apesar de reconhecer que a abordagem em esquemas/quadros não é capaz de “[...] abranger todo o espectro de experiências desenvolvidas sobre a questão” (p. 21), de modo didático, compreendendo que não se trata de um processo linear, o autor caracteriza três movimentos: “forma tradicional de a Geografia se relacionar com a Literatura” (Figura 2); “tentativa de renovar a leitura geográfica dos textos literários” (Figura 3); e “proposta de diálogo possível” (Figura 4).

Na Figura 2, a literatura se manifesta como validação do conhecimento geográfico, movimento que Ferraz (2011) categoriza como forma tradicional de relacionar tais linguagens. O autor reforça que essa abordagem se aplica, notadamente, a pesquisas voltadas às práticas didáticas em que a literatura se apresenta como complemento dos estudos regionais, atuando como refinamento da geografia descritiva. Para ele, essa abordagem tradicional se ampara numa

perspectiva representacional da literatura em relação à geografia, sendo aquela utilizada tão somente para ilustrar o conteúdo de conhecimento geográfico.

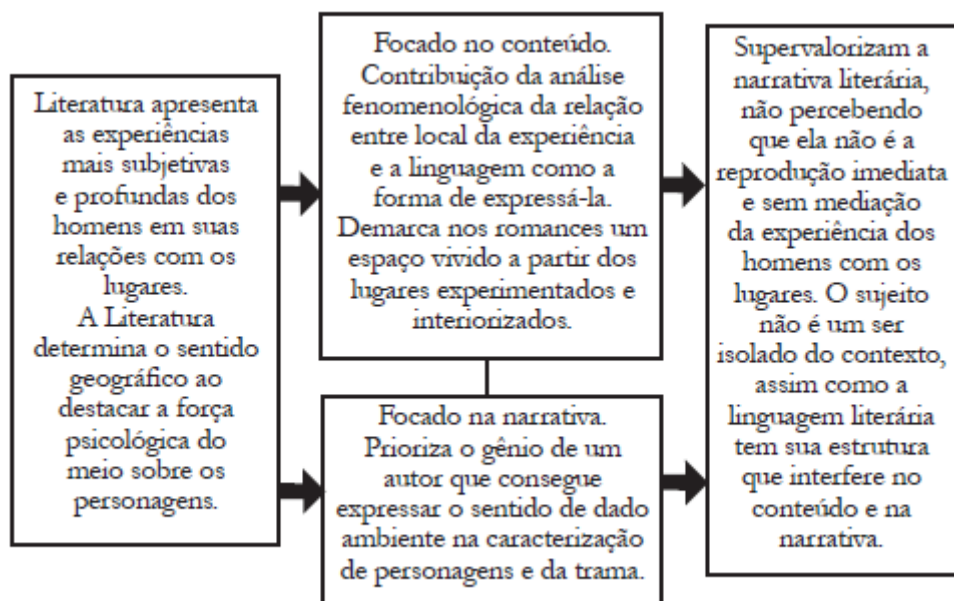
Figura 2 – Forma tradicional de a Geografia se relacionar com a Literatura



Fonte: FERRAZ, 2011, p. 18.

A partir da década de 1970, principalmente na Europa, nos Estados Unidos e no Canadá, Ferraz (2011, p. 22) argumenta que houve uma tentativa de renovação desse encontro entre geografia e literatura. Os estudos geográficos de perspectivas culturalistas e humanísticas, sobretudo na vertente fenomenológica, explicitam a leitura de textos literários “não mais para meramente ilustrar uma ideia pré-concebida de Geografia, mas tentar auscultar os aspectos geográficos outros presentes nas obras artísticas” (Figura 3). Para ele, essa possibilidade de leitura do mundo a partir de obras literárias como imaterialidades – documento não circunscrito à abordagem científica, para usar os termos do autor – significou uma inovação.

Figura 3 – Tentativa de renovar a leitura geográfica dos textos literários



Fonte: FERRAZ, 2011, p. 19.

A novidade para aquela geografia cultural era a leitura geográfica dos textos literários a partir de fenômenos subjetivos, dos sentidos e dos significados, atribuídos pela obra ao espacial. No entanto, no esforço de problematizar o regime representacional, nessa forma de diálogo a literatura acaba por atuar como metáfora (representação simbólica) do sentido geográfico na experiência espacial: “a Literatura passa a dizer como a Geografia deve ler o mundo, portanto, não existem trocas e diálogos mais ricos, apenas incorporação de uma leitura para outra” (FERRAZ, 2011, p. 22).

Ferraz (2011) postula que o diálogo só é possível entre dois universos discursivos ao produzir trocas, mas desde que cada linguagem conserve em si os fundamentos e organizações que lhe são próprios (Figura 4). Trata-se de uma perspectiva marginal (em relação às duas primeiras), cuja potencialidade do diálogo está no tensionamento dessas linguagens para que se efetivem novos conhecimentos. A literatura atua como linguagem na relação dialógica entre narrativa literária e concepções de mundo para a construção de um processo de imaginação espacial do leitor.

Figura 4 – Proposta de diálogo possível

Literatura e Geografia Linguagens que dialogam a partir dos textos e dos contextos. Tempo e Espaço que delimitam os processos interpretativos e dialógicos possíveis e pertinentes. A questão é fundar a leitura nas condições em que o leitor se coloca no mundo. A possibilidade de diálogo é dialógica e hermenêutica, de mútuas interpretações possíveis.	TEXTO Da elaboração da obra Informações sobre o processo criativo do autor; local em que foi elaborada e motivos de elaboração; presença do autor na obra; Da interpretação da obra Momento em que está sendo lida; objetivos da leitura; imagens pessoais que se relacionam com destacadas na obra; Do uso de conceitos geográficos Relação escalar entre os locais da trama e da interpretação; limites das ações; sentido das imagens dialogadas enquanto paisagens elaboradas pelo leitor. Orientação e localização do leitor a partir das imagens dos personagens e das ações.	CONTEXTO Não há por que negar os outros usos da Literatura pela Geografia, mas deve-se empregá-los sabendo os limites e a relação entre as linguagens e o mundo. Entre o contexto em que foi elaborada e o contexto em que está sendo interpretada – o inconsciente textual. Entre as imagens da narrativa literária e a qualificação das mesmas em paisagens pela interpretação geográfica – a dominante imagética. Importante não é se restringir ao texto, mas perceber a relação imagem-palavra-mundo.
---	--	--

Fonte: FERRAZ, 2011, p. 20.

Sistematizações como as de Ferraz (2011), Brosseau (2007) e Collot (2012) auxiliam na demonstração de como podem ser variadas as relações entre geografia e literatura e como uma escolha de abordagem tem impacto no modo como texto e contexto se unem na tomada discursiva de uma realidade.

Nesses termos, a discussão se alinha aos dizeres de Oliveira Jr. (2009, p. 23) de que “o lugar não é um dado em si, mas produto das tensões e disputas entre as muitas práticas e narrativas que se doam sobre ele”. Esse argumento partilha da questão postulada pela negociação espacial de Massey (2008) e da rejeição de uma história única exposta por Adichie (2019). E ampliado, esboça uma relação entre o compromisso literário em Rancière (2017) com a fabulação como trabalho criativo para tornar as ficções hegemônicas inoperantes em Pellejero (2009). Posicionamentos assim possibilitaram não só pensar o perigo de uma narrativa única da questão espacial, mas também abrir para aproximações entre geografia e literatura no agenciamento de narrativas espaciais.

Escritos como os de Collot (2012) e de Massey (2008), o primeiro por tomar a literatura como paisagem possível, lugar sensível à geografia, e a segunda pela recusa de conceber o lugar isoladamente das outras formas de espacialidade, fomentam a possibilidade da narrativa literária como experiência de lugar.

Para além de marcos limitadores sobre lugar, experiência e paisagem, considerando suas coexistências conceituais, e respeitando e reconhecendo suas heterogeneidades, propomos considerar na relação entre esses elementos a potencial multiplicidade quando misturados. Esse trânsito reforça não só o argumento de fluxos, mas também a ideia de conteúdo relacional na constituição de elementos para alternativa do pensamento espacial.

Massey (2008, p. 150) destaca três esferas importantes para a política relacional: a heterogeneidade; as relações, negociações e práticas de compromisso, para pôr em cena questões sociais e políticas; e a coetaneidade como condição do respeito e do reconhecimento. Assim como a autora, compartilhamos dessas três esferas para compreender uma hibridação conceitual, mas somamos a elas a ideia de que um processo de imaginação espacial também se efetiva a partir da experiência de uma imagem mediada pela cultural visual.

O adensamento nessa perspectiva tem como implicação política imaginar um movimento contínuo do mundo, composto pela simultaneidade de trajetórias que se reconstitui em tomada de palavra e de posição a cada (novo) encontro:

Esta é uma posição que rejeita uma estrita separação entre mundo e texto e que compreende uma atividade científica como sendo apenas isto – uma atividade, uma prática, um engajamento inserido *no* mundo do qual é uma parte. Não uma representação, mas experimentação (MASSEY, 2008, p. 54).

Uma porta de entrada do pensamento de Massey para nossa experimentação está na afirmação de que “‘o mundo é como um texto’ é uma proposição muito distinta de ‘textos são simplesmente como o resto do mundo’” (MASSEY, 2008, p. 83). Tanto na asserção dessa autora quanto nos demais pensamentos em que apoiamos nossa problemática – o modo como se produzem imaginações espaciais únicas –, textos e mundos são fragmentos privilegiados nas muitas disputas que potencializam uma imaginação.

DAS REPERCUSSÕES VITALISTAS DA LITERATURA À IMAGINAÇÃO ESPACIAL DOS LUGARES

Definir um sentido para a palavra lugar mostra-se um exercício de diferentes escalas e abordagens teóricas. De superfície concreta até multiplicidade de trajetórias que se entrecruzam, os estudos, sobretudo, no campo cultural, têm mobilizado reflexões acerca de suas ressignificações espaciais, constituindo tanto um sentido de lugar quanto uma política relacional de práticas de lugar.

Os estudos do geógrafo inglês John Agnew (2011) expressam que o ponto comum e de relevância entre as diversas abordagens presentes no campo cultural está na ideia de que “perdeu-se o sentido de lugares como unidades naturais herdadas desde os tempos imemoriais”¹¹ (AGNEW, 2011, p. 22, tradução livre).

Em diálogo com os estudos deleuze-guattarianos, o geógrafo Rogério Haesbaert (2014) pontua que apesar do caráter abstrato de um conceito, este não deve ser definido como simples reflexo e nem como pura idealização. O conceito, assim como o acontecimento, se cria e se reproblematisa, transformando-se ante as questões da vida.

Nesse sentido, Haesbaert (2014) afirma que os conceitos devem ser não só constantemente reavaliados e observados à luz de seus autores, mas também refletidos a partir do contexto geo-histórico no qual e para o qual foram elaborados.

Os conceitos não só não podem ser tratados isoladamente, como nunca constituem unidades homogêneas, sempre são múltiplos, tanto no sentido interno, com seus elementos, suas sobreposições e sua flexibilidade em torno de uma problemática ou foco central, quanto no sentido externo, na relação com outros conceitos dentro de uma constelação ou sistema mais amplo – permanecendo sempre abertos, portanto, a novas conexões potencialmente realizáveis (HAESBAERT, 2014, p. 32).

Trata-se de uma escrita alternativa que se faça a partir de uma “constelação geográfica de conceitos”, como propõe Haesbaert (2014). Em alusão à organização de uma constelação, o autor parte da ideia de espaço, como conceito mais amplo e geral, para relacionar os conceitos como astros, de modo que a constelação seria

¹¹ No original: “Perhaps the most important is the common focus on the construction of places through social practices. Gone is the sense of places as natural units inherited from time immemorial”.

formada de planetas-conceitos dispostos em torno de uma estrela central, cuja luz seria o espaço.

Assim, cada astroconceito, considerando suas multiplicidades em relação aos seus movimentos e suas potências, comporia essa constelação cuja condição do existir pressupõe um sistema aberto e baseado nas relações constitutivas entre os planetas-conceitos e a categoria-espaço. Tal proposição carrega, como dobra ao debate disposto, o pensar nas relações rizomáticas que se podem constituir a partir de dois ou mais conceitos.

Em relação à nossa problemática, pode-se dizer que a ideia de Haesbaert (2014) sobre o espaço relacional não é novidade, mas tributária da obra de Massey (2008). Ele retoma a ideia de espaço múltiplo, mas a adensa na perspectiva de que a negociação entre identidades e entidades tem como desafio os mecanismos ou processos que pretendem padronizar o espaço.

A contribuição de Haesbaert (2014) busca na ideia de plano de imanência deleuze-guattariano o des(re)territorializar constante dos conceitos, apontando os encontros conceituais e a própria reflexão dos sentidos dos conceitos em si como linhas de fuga para produção de outras enunciações à política espacial, atentando, contudo, à questão de que os conceitos têm componentes que os definem e os filiam a determinadas proposições filosóficas. É um horizonte que possibilita pensar infinitos movimentos para os conceitos, ainda que a ideia de conceito em si seja limitada, criando um movimento com articulações híbridas e fluídas, sempre em devir.

Em semelhança, Queiroz Filho (2019, p. 88-89) afirma que “o mundo manifesta-se pelos agenciamentos”, o que implica dizer que a junção de conceitos, assim como a junção das palavras, produz “[...] novos afetos, novas possibilidades de expressão, conseqüentemente, novas políticas”. Nessas junções, que não são gratuitas, a mobilização do encontro entre determinadas palavras produz o agenciamento que permeia o sentido do encontro. Sobre esse movimento de junção que trata do “fazer encontrar” conceitos, Queiroz Filho esclarece:

Ao fazer encontrar pensamentos, palavras, imagens, formas, funções... intencionalmente escolhidas, vale dizer, ocorre o agenciamento que atravessa esse *encontro*, que, para Deleuze e

Guattari, operará por dois procedimentos: *redundância* e *devir* (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 89-90, grifos do autor).

Redundância é a expressão entre ato e enunciação. O autor explica, pelas palavras de Deleuze e Guattari, que se trata daquilo “que é ‘necessário’ pensar, reter, esperar, etc. e isso se efetiva por meio da frequência e da ressonância” (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 90). A redundância, por sua operação, performatiza um sentido de experiência, calcada na repetição, de um comum partilhado por todos como igual. Porém, conforme completa Queiroz Filho (2019, p. 90), é da compreensão do procedimento de redundância, de como se estabelece o estabelecido, que “surge como possibilidade o segundo procedimento”, o devir.

Sobre o devir, Queiroz Filho (2019, p. 90) pontua que “[...] nunca diz respeito à forma de expressão dominante, e sim àquilo que se dispõe como ‘componente de fuga’. Devir é potência de variação. Não é imitação, nem um futuro incerto”. O devir opera na ressonância dos componentes da redundância para compreender os agenciamentos performáticos de seu sentido. Para, considerados os processos que alimentam uma dada problemática, dobrar esses componentes em si e em relação a ela, a problemática, até que se possa repercutir, em fuga à expressão dominante, variadas formas e funções.

Também na esteira dos estudos de Deleuze e Guattari,¹² Massey (2008, p. 54) afirma que “[...] um conceito deve expressar um acontecimento, em vez de uma essência destemporalizada”. Embora esses filósofos não estivessem propriamente discutindo noções do espaço, a autora se apropria de algumas de suas afirmações (voltadas, sobretudo, à abertura da temporalidade e do espaço sempre em devir) para reorientar uma discussão da abertura espacial. A autora permite derivar duas asserções: tempo e espaço estão imbricados no modo como imaginamos o espacial e suas narrativas; e cultura e política agenciam os elementos de composição da multiplicidade espacial.

Como defendem Haesbaert (2014), Queiroz Filho (2019) e Massey (2008), a mera articulação, junção e/ou definição de conceitos, qual seja a abordagem, por si, não produz conexões, caminhos à abertura e sentidos outros ao comum partilhado entre eles. São, para Haesbaert, os recortes dos elementos de tensão e, para

¹² Dentre as referências consultadas por Massey (2008) para tal afirmação destaca-se: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A thousand plateaus*. Londres, Athlone Press, 1988.

Massey e Queiroz Filho, os agenciamentos, respectivamente, que articulam cada parte exclusiva entre os conceitos para efetivar múltiplos modos de ver e dizer o espacial.

Com base nesses autores e também na escrita de Deleuze e Guattari (1992, p. 35), dizemos que a proposição decorre de “uma relação com o estado de coisas ou de corpos” a serviço de uma problemática, enquanto “os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros”, compostos por agenciamentos que forjam enunciações à experiência.

Forjar, para nós, manifesta-se no sentido de moldar, articular, inventar... devir. Atividade que faz jus ao horizonte de produção e criação, cujo procedimento ao fazer encontrar pensamentos, palavras, imagens e conceitos possibilita articular múltiplos modos de inscrever e escrever grafias/experimentações de mundo para criar enunciações outras de lugar para além da noção conservadora¹³ vinculada ao campo da significação e do vivido.

Quando pugnamos por uma abertura do lugar, referimo-nos à possibilidade de experienciar o lugar como linha de fuga ao pensamento que comprime o domínio da narratividade e reafirma uma ‘suposta’ coesão do sentido de lugar, obstruindo as trajetórias de uns em relação a outros e legitimando os discursos de inevitabilidade. A implicação política da redução das coexistências simultâneas relaciona-se precisamente com as condições de agenciamento de uma narrativa única, impossível à emancipação dos que estão no ‘fim da fila da história’.

Pela perspectiva da experiência, ou seja, daquilo que nos acontece, o lugar se aproxima da ideia de eventualidade de que trata Massey (2008). Ao mesmo tempo, essa concepção de experiência também diz respeito ao que nos toca, àquilo que nos mobiliza, e nesse ponto, fundamentalmente, a expressão do lugar está relacionada ao sensível, à partilha de uma linguagem que ponha em causa a abordagem do lugar. Escrita, Literaridade e Literatura são os campos do sensível que nos afeta para uma abertura do lugar.

Em empréstimo às palavras de Deleuze (1997, p. 11) no texto “A literatura e a vida”, a escrita (ou a experiência) é da “ordem do inacabado”, um “caso de devir”,

¹³ Cf. Haesbaert (2014, p. 46), comentando a postura de Massey em relação ao lugar como pausa/microcosmo: “Doreen Massey será a autora mais importante na contestação a essa que ela denomina uma posição conservadora do lugar”.

“sempre em via do fazer-se”, e por isso seu labor, seu sentido, não é algo imediato, determinado (no sentido impositivo), quiçá do planejamento... A escrita (ou a experiência) devém na pausa, na lentidão.

Tal caminho pode nos levar a pensamentos que nem sempre fazem parte de nosso (contraditório) ‘planejamento’ acadêmico, que pode oportunizar novos encontros. E numa dessas pausas tive a oportunidade de ouvir Jean Caune, professor emérito da Universidade de Grenoble, na palestra intitulada “Cultura: marco para a realização da ação política/modo de recepção da arte”.

Na relação entre arte e cultura, amparado nos escritos de Hannah Arendt (1972), Caune compreende uma obra de arte como objeto cultural, de modo que as práticas estéticas estão imbricadas politicamente nos processos de mediação cultural. Assim, seus trabalhos envolvem três níveis de análise do processo estético: a poética (composição), a estética (sensíveis) e a catarse (transformação).

Para Caune, autor de *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação* (2014), cultura e arte são esferas inscritas em uma experiência, mediada por uma violência simbólica que define um modo de ver e pensar um modo de arte dominante ao outro.

O pensamento de Caune, em certa medida, associa-se ao de Rancière, ao considerar que a arte, por si, não é política. Um regime de visualidade se constrói a partir das práticas estéticas e suas intencionalidades políticas, no teatro, no cinema, na pintura e/ou na literatura; todas partem de um roteiro, de uma edição, de uma coloração, de uma escrita.

Processos inacabados... Assim como o pensamento, a escrita, a experiência. Retorno ao ‘trabalho’ da escrita, regresso a ponto diverso daquele em que parei. Volto à segunda parte para pensar no subtítulo ‘narrativas de lugar como experiência estética na literatura’ e sua relação com a ideia de fabulação, mais precisamente no modo como a experiência literária pode mobilizar narrativas para uma possibilidade de experimentação de mundo.

Dissemos que *Uma viagem à Índia* decompõe a narrativa d’Os *Lusíadas*, recompondo-se como forma de expressão menor em relação ao clássico camoniano. Porém, a novidade que nos ocorreu, após a pausa, foi que a escolha por manter a estrutura do clássico é uma forma intencional de conferir visibilidade aos aspectos sensíveis que distanciam as duas obras. E se “a escrita é inseparável do devir”, nos

diz Deleuze (1997, p. 11), ela também pode manifestar a transformação desse processo, constituindo-se na “zona de vizinhança” que atua como potência de variação entre a forma de expressão dominante – em referência às grandes narrativas – e seu “componente de fuga”.

Deleuze (1997, p. 13) afirma que “[...] a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destituiu do poder de dizer Eu”. Para ele, o ego, dito pelo ‘Eu’ maiúsculo, é uma forma dominante e não serve às condições de enunciação literária. Não serve porque oblitera toda forma de expressão (também poderíamos dizer trajetória) que conte ou escreva a partir de uma posição diferente daquela em que se encontra o narrador.

Nesse sentido, tomamos os personagens da obra como fabulação de mundo, entendendo que eles se constituem nessa terceira pessoa de que nos fala Deleuze (1997). Dos elementos sensíveis despertados pelas singularidades do encontro entre os personagens, emerge na obra a densidade narrativa da escrita para o componente de fuga, bem como as condições de enunciação coletiva.

Em outras palavras, a literatura começa quando a experiência nos destitui de uma identidade posicional e nos torna expostos à língua da experiência, uma língua que fomenta a partilha do sensível e se viabiliza na coexistência de múltiplas formas de expressão; formas que se constituem em modos de ver e dizer sobre o mundo cuja relação espaço-tempo questione os discursos de inevitabilidade, e consequentemente exponha as contradições entre as imaginações geográficas que imobilizam certas narrativas.

O componente de fuga tem a ver com a desorientação da escrita que executa um movimento em si, uma dobra que decompõe o próprio conhecido para torná-lo estrangeiro. Transformação da gramática em si, insubordinação da ordem da língua ao limite em que as verdades sejam suspensas, rasgadas, rasuradas em suas narrativas. Até que aconteça a diluição entre as fronteiras dos fatos e das ficções que mistura os tempos e os espaços, criando um comum partilhado, zona indiferenciada do real e da fabulação.

Quando me perco,
O que encontro?
Quando me perco,
Encontro o que não estava a buscar,

O que nem sonhava encontrar.
Encontro outros ares,
Outro lugar.
Quando me perco,
Quanto me perco?
Quando me perco,
Corro o risco
De me encontrar!
(Antonio Rocha Neto)

O lugar na forma de potência de variação remete a esse deambular de que nos fala o poeta, esse vaguear entre o pensamento do perder e do achar, deixando-nos levar por esse sentimento de que o encontro com o inesperado possa compor vastas narrativas, “coleções de histórias” que nos levem a conceber outras formas de sentir, praticar e desenvolver o lugar. Encontros como esse despertam na escrita geográfica devires outros para uma abertura do lugar...

O lugar em devir literário pulsa das narrativas de mundo que emergem no texto, tornando-se zona imprevista que se constitui a partir da articulação das relações que o permeia de modo a estar sempre ‘no meio’, numa posição ‘entre’ e nunca se apresentar sob a forma de expressão dominante.

TERCEIRA PARTE

*UMA VIAGEM À ÍNDIA: NARRATIVAS DE LUGAR COMO
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA LITERATURA*

DOS PERSONAGENS
E SEUS AGENCIAMENTOS NO
ITINERÁRIO DA VIAGEM

DOS LOCAIS NARRATIVOS
E SEUS AGENCIAMENTOS
POÉTICOS

DOIS PERCURSOS NUM MESMO ITINERÁRIO

Dos tantos caminhos possíveis à Índia, Gonçalo M. Tavares propõe um itinerário, marcado pela melancolia como sintoma do contemporâneo, cujo movimento marca as impossibilidades dos grandes feitos do passado e suas narrativas nas trajetórias do mundo contemporâneo.

Por não suportar as repetições dos seus dias, e que não passam de aventuras desnecessárias,¹⁴ Bloom parte em busca da terra que a nós, ocidentais, e sobretudo aos portugueses, inspira conhecimento. E embora a obra proponha um itinerário, nesse percurso são muitos os caminhos possíveis na Índia...

E o caminho escolhido por nós torna indissociáveis a experiência, a paisagem e o lugar. Pelas imagens de mundo contadas a partir do encontro entre os personagens e aquilo que mobiliza suas ações, revelam-se modos de ver e dizer os lugares. Modos de visibilidade e dizibilidade que assumimos em dois percursos: redundância e devir.

O primeiro percurso inscreve a trajetória dos personagens pela articulação de seus movimentos em relação aos mecanismos de operação das ficções que manifestam ante o tédio definitivo que assola o personagem, caracterizando, por assim dizer, o processo de redundância alegorizado por esse tédio.

O segundo percurso surge da efetivação das relações entre os personagens e seus agenciamentos na escritura dos locais narrativos da obra. Dessa mistura entre paisagem e experiência no itinerário da viagem o lugar emerge como potência de variação, composto pelas negociações poético-sensíveis presentes na jornada.

[...] E ele próprio não mudava apenas
de lugar: mudava os lugares.

(TAVARES, 2010a, p. 328, Canto VIII – 15)

¹⁴ Cf. TAVARES, 2010a, p. 100, Canto II – 81.

DOS PERSONAGENS E SEUS AGENCIAMENTOS NO ITINERÁRIO DA VIAGEM

Uma viagem à Índia apropria-se da estética d'*Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (LOURENÇO, 2010, p. 9), epopeia portuguesa sobre a expansão ultramarina que narra os feitos e as desventuras de Vasco da Gama em direção à Índia, como ironia literária às grandes narrativas e às verdades delas derivadas.

Bloom, personagem central da trama de Gonçalo M. Tavares, após acontecimentos trágicos em sua vida, decide iniciar uma jornada em busca de sabedoria. A viagem inicia-se pela fuga e pelo esquecimento do passado. Sentindo-se incompleto, Bloom parte em direção à Índia, não para rememorar o passado, mas para pôr em perspectiva características da contemporaneidade.¹⁵ O tédio se sobressai na obra como a grande imagem do contemporâneo, tempo-espço em que os grandes feitos e atos já foram concretizados outrora e não há mais o novo (mundo) a descobrir.

Porém, ainda que o tédio acompanhe Bloom, os acontecimentos recentes o impulsionam a fugir da terra natal. Sua busca inicia-se por “[...] repetir a viagem arquétipo à terra onde realidade e sonho se confundem, subvertendo o sentido da viagem canônica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção” (LOURENÇO, 2010, p. 10). Nessa 'dupla viagem', Bloom pretendia aprender e esquecer, mas na Índia apenas se deparou com falsos gurus.

A obra atualiza a ficcionalidade discursiva das grandes buscas e a jornada de Bloom nessa narrativa torna-se alegoria para o entendimento de lugar como versão. Do percurso da viagem, constituído de encontros de trajetórias e negociação de relações, emergem questões que tomaremos para problematizar o modo de produção de imaginações espaciais únicas a partir dessa narrativa literária como fabulação à experiência de lugar.

Nesse caminho, os escritos de Pellejero (2009) e de Larrosa (2016) são acionados para provocar junto à obra questões pertinentes ao debate entre as

¹⁵ Em entrevista, Gonçalo M. Tavares fala de seu interesse estético n'*Os Lusíadas*, mas afirma que sua escrita se desloca em outra direção, num mundo distinto do de Camões: “O de uma ficção centrada numa personagem, Bloom, puramente ficcional, completamente afastada, em termos de conteúdo, deste mundo clássico. Uma personagem com os problemas do século XXI” (TAVARES, 2010b, s.p.).

narrativas hegemônicas e as múltiplas na produção do lugar. Não se trata de legendar a obra, mas de desdobrar no percurso um roteiro experiencial pautado nos encontros efetuados; encontros em que cada personagem, provocando um acontecimento à trajetória de Bloom, atua tanto na reflexão da tomada de palavra quanto no modo do personagem de desenvolver e praticar um sentido-lugar.

Pellejero (2009, p. 86) aponta que “fabular não é uma utopia, mas a possibilidade de alcançar uma linha de transformação, através da expressão, em situações históricas que fazem parecer qualquer mudança como impossível”; partindo desse apontamento, buscamos inspiração em sua conjura dos falsários para pensar nos mecanismos de operação das ficções e quão lábeis são as fronteiras entre os falsários que as articulam.

Larrosa (2016), por sua vez, ao propor pensar a educação a partir do par experiência/sentido, elabora seu pensamento em função dos significados dessas duas palavras em diferentes campos, colaborando com o entendimento dos ‘potentes mecanismos de subjetivação’ das palavras, dos sentidos que produzem e criam, a partir delas, realidades. Para ele, “a experiência, e não a verdade, é que dá sentido à escritura” (LARROSA, 2016, p. 5), e sendo a experiência aquilo que nos acontece, o que nos toca, ela dá sentido ao nosso conhecimento e aprendizagem.

Da experiência não se procura uma resposta; parte-se de uma inquietação. E o problema das gramáticas constituídas da experiência como experimento é que elas se valem de um esquema de pensamento estabelecido para simular uma novidade, “por isso uma gramática constituída nos permite dizer 'o que todo mundo diz', ainda que creiamos que dizemos coisas 'inovadoras' [...]” (p. 37). Larrosa, ao dizer que a experiência se elabora a partir daquilo que nos toca, do que nos mobiliza, não encerra a ideia de experiência em um início e fim, antes a abre para um possível.

Bloom parte para uma terra de outra língua, estranha; mas isso não o aflige, já que para ele a língua é uma atividade doméstica e econômica, e como tal – mercadoria e matéria – não deve causar deslumbramento. Mesquinho e mundano, Bloom se afasta da poética camoniana ao hostilizar o passado, procurando sabedoria no esquecimento.

Porém a escrita de Gonçalo M. Tavares não se pauta apenas no texto camoniano. Intencionalmente nem o nome do personagem é português. Bloom

deriva de uma homenagem ao personagem de James Joyce, em *Ulisses*, obra que satiriza a *Odisseia*, de Homero.¹⁶ Na versão de Gonçalo M. Tavares, Bloom se constitui como personagem, ao mesmo tempo fragmentado e marcadamente europeu.

Como prefacia Eduardo Lourenço (2010, p. 11): “Para nos [ocidentais], todas as viagens são viagens  ndia. As do passado porque para l se dirigiram sem saber o que alcançariam. De tão percorridas não precisam ser invocadas. São pura legenda”. Lourenço reforça o argumento de que *Uma viagem  ndia* se apresenta como experimentação do mundo pela intensidade, viagem pautada mais pelo percurso do que pelo destino.

Bloom fora coerente.
Não se apressara demasiado a chegar 
Índia; a técnica e as máquinas são um engano:
tudo parece fácil, rápido, e os homens
apressam-se, esquecendo a biologia
que trazem e o modo orgânico como a própria sensatez cresce.
Bloom fora sensato. Em 2003 poderia demorar
menos de um dia a chegar  ndia, e demorou meses.
(Porém, nunca se tem idade suficiente para ir  ndia,
sempre existe, em qualquer europeu,
uma excessiva juventude)
(TAVARES, 2010a, p. 278, Canto VI – 91).

Em muitos momentos a figura do narrador aparece em forma de aforismo. Sua tomada de palavra cria uma eventualidade do lugar, faz oscilar tudo que se apresenta como estável na jornada de Bloom, agenciando as condições para a ruptura da coerência a fim de promover outras imaginações espaciais além das hegemônicas.

Em sua viagem, Bloom passa por Londres e Paris, entre outras cidades europeias, até chegar ao destino, ndia. *Locais narrativos* cujas paisagens descritas

¹⁶ Sobre a criação da personagem, Tavares afirma: “[...] é uma homenagem à personagem ficcional do [James] Joyce, mas é quase uma escolha sonora, tem o som de uma personagem lúdica e o próprio nome Bloom é um nome já ficcional; é como se disséssemos, logo pelo nome da personagem, atenção, isso é uma ficção” (TAVARES, 2011, s.p.).

por Tavares são tomadas como alegorias para efetivação da experiência do personagem em sua jornada. Para Oliveira Jr. (2012), o local narrativo é apontado como cada lugar que dá sentido diferenciado à narrativa. Essa terminologia é utilizada para diferenciar os locais que aparecem na obra dos lugares geográficos, por assim dizer, distinguindo e caracterizando uma versão, outro modo de dizer do lugar numa realidade além-obra.

Bloom, em sua trajetória – esquecer e aprender –, por meio de encontros, bem ou mal sucedidos, fornece uma série de imagens que aludem à interioridade do personagem em cada paragem. Encontros que agenciam modos de ver e dizer sobre o lugar. Nesse sentido, os personagens da obra tornam-se, eles mesmos, locais narrativos que compõem o itinerário. Do ponto de vista da negociação espacial, são os encontros entre os personagens que articulam a densidade narrativa ao lugar, constituindo a experiência mediadora nesse processo de imaginação espacial.

Procurou o Espírito na viagem à Índia,
encontrou a matéria que já conhecia.
Nada agora o faz hesitar [...]
(TAVARES, 2010a, p. 449, Canto X – 149).

Nesse bojo, interessam-nos os encontros pelos quais Bloom oscila, entre o vazio do seu interior (tédio) e a melancolia que permeia as relações frente aos demais personagens. Nada o toca, nada o mobiliza, nada lhe acontece. Por outro lado, em sua jornada se deparará com situações em que sua própria vida dependerá simplesmente de parar, para sentir, demorar-se nos detalhes, como ato político de sua existência.

DO PLAGIÁRIO AO IMPOSTOR

Partindo da acepção de que “a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção”, Larrosa (2016, p. 25) aponta o excesso de informação, de opinião, e a escassez de tempo como impossibilidades à experiência.

Para Larrosa (2016), a informação está na esteira do saber com *o que se passa* e não com *o que nos passa*. Nesse sentido, ela não mobiliza nossa imaginação, ou ao menos não do ponto de vista da experiência larrosiana. Informação, por essa postura, difere de conhecimento, de aprendizagem. O saber no qual se ampara o pensamento do autor não deve ser tomado como mercadoria, “[...] como se aprender não fosse outra coisa que não adquirir e processar informação” (LARROSA, 2016, p. 19). Para ele a experiência deve ser separada da informação.

Outro fator impeditivo da experiência é o excesso de opinião. Por vezes, a opinião se apresenta como crítica, como se necessário fosse opinar sobre tudo o que se passa ou tudo o que acontece. Nesse caso, a opinião equivocadamente se associa com a ideia de aprendizagem já que supostamente derivaria de uma reflexão, e a obsessão pela opinião, diz Larrosa (2016, p. 20), “[...] também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça”.

Falta e excesso são pares constituintes do sujeito da informação. “Tudo o que se passa, passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa” (LARROSA, 2016, p. 22), e falta tempo. Permanente e constantemente mobilizado, “[...] cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio” (LARROSA, 2016, p. 22). A experiência se faz perante o toque, aquilo que nos captura a atenção, o estímulo que nos anima e não o estímulo-autômato.

Os excessos de informação e de opinião, bem como a falta de tempo, são alguns dos parâmetros que Larrosa pensa para problematizar o sentido de experiência com o qual argumenta. Para ele o acúmulo de informação, a necessidade premente de manifestar opinião acerca de vários assuntos e a obsessão pela novidade são atitudes mortais à experiência, pois não permitem aberturas, apenas posições. E para ele, a experiência não é posição (e nem suas 'corruptelas': opor, impor, propor), e sim exposição. A experiência requer um quê de vulnerabilidade.

O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “oposição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira

de “ex-pormos”, com tudo o que tem vulnerabilidade e risco (LARROSA, 2016, p. 26).

Nesses termos, a passividade, a receptividade e a disponibilidade são características do sujeito da experiência, um sujeito exposto que se permite uma abertura ao acontecimento como experiência. E como a experiência envolve risco, outro distanciamento necessário que Larrosa faz é o da experiência em relação ao experimento, afastando-a de algo preditível e previsível, cuja gramática se constitui de enunciados à espera de confirmação ou não.

A ideia de experimento articula-se com a perspectiva da narrativa como verdade, um produto documentado e verificável. Essa lógica remete ao horizonte do 'plagiário' em Pellejero (2009). O plagiário se vale de uma narrativa constituída, não rompe com o modelo; pelo contrário, faz dele o aporte de sua produção para assentar um enunciado já conhecido.

E o problema com os discursos constituídos é que funcionam para dar uma aparência de sentido à vida (LARROSA, 2016). Na medida em que as palavras são alheias ao que nos acontece, faltam-nos palavras ou elas se tornam insignificantes à nossa experiência. A experiência pulsa da vida, daquilo que nos move, o que se apresenta como passado ou como futuro, algo que Larrosa aponta como impossibilidade. Ademais, o autor questiona que se tudo que somos ou podemos ser advém de um exterior, “[...] é tão falso como **imposto** [...]” (LARROSA, 2016, p. 55, grifo nosso).

O termo 'imposto' remete não só a um problema posicional à experiência, mas também à própria figura do impostor de que trata Pellejero (2009). O impostor se vale de um esquema de pensamento constituído para simular uma novidade, sua produção conserva um quê de discursos de inevitabilidade. A prática do plagiário flerta com a do impostor, cujo público é o estabelecido e seu horizonte, o do senso comum.

Tanto o plagiário quanto o impostor atuam para reafirmar certo tipo de pensamento calcado na impossibilidade da experiência e naturalmente ordenado (inevitabilidade). As fronteiras entre tais falsários são fluidas e eles se travestem de muitos disfarces (PELLEJERO, 2009). Em termos narrativos, os discursos de inevitabilidade reafirmam uma visão dicotômica da realidade, impondo e/ou opondo

posições, modos que se tornam verdades para dizer do mundo, e não para se pensar o mundo.

Bloom vivencia situações que provocam nele questionamentos sobre as inevitabilidades discursivas que se apresentam na paragem londrina. Questões que o levam a buscar em suas referências formas de lidar com os percalços em seu caminho, daí emergindo reflexões que possibilitam a nós estabelecer relações entre experiência e imaginação espacial.

A viagem à Índia, para quem partiu de Lisboa,
foi feita de longos percursos e longas paragens.
Aprendeu mais Bloom em movimento ou
quando parou?, eis a questão principal
(TAVARES, 2010a, p. 427, Canto X – 81).

O percurso de Bloom é lento, feito de longos percursos e longas paragens. Não importa tanto a chegada, mas os caminhos que ele traça para alcançar o destino. Não se trata da viagem pela viagem, mas da procura por sabedoria e esquecimento. De um aprendizado que requer lentidão. Um processo para “[...] cultivar a arte do encontro, dar-se tempo e espaço” (LARROSA, 2016, p. 25). Uma viagem para sentir um mundo antes visto apenas pelo automatismo do cotidiano.

Eis agora Bloom na primeira etapa de sua viagem à Índia,
em Londres, só e sem dinheiro
e sem ninguém para conhecer. Procura amigos
ou outra coisa?
E seria Bloom a ter um olhar estranho
ou estranhos eram os homens que dele
se aproximavam?
Eis que não existe resolução.
Quem começa o momento: quem olha ou aquilo
que é olhado? Pode o início do mundo localizar-se
em quem é empurrado?
(TAVARES, 2010a, p. 40, Canto I – 45).

Pergunta Bloom ou pergunta o narrador? Ou sua pergunta seria algo a ser apropriada pelo leitor? A experiência tem um quê estrangeiro e um quê existente. Olhar e olhado. A observação pode ser um ensaio para um primeiro movimento de fuga de um normativo.

Bloom é um parricida. Matara seu pai após este mandar matar a mulher que aquele amava: Mary. Bloom abandona a mãe e decide partir sozinho de Lisboa. Tenta esquecer e procura sabedoria num único movimento. Decide, pois, iniciar uma viagem à Índia, acreditando ser esse um destino de encantos místicos onde algum guru possa conceder o que procura. Contudo, seu percurso demonstra que ele não tem pressa de chegar. Bloom romperá os laços com a terra natal. Só e sem dinheiro, parte de Lisboa apenas com uma mala, um relógio de bolso quebrado, que pertencera ao pai, e o tédio que o assola, sentimento que nem mesmo os recentes acontecimentos conseguiram aplacar.

Em Londres, três homens se aproximam de Bloom. Acenavam com aparente simpatia, mas andavam como quem dança em descompasso com uma música que ouviam. Seus corpos desajeitados desviaram a atenção de Bloom do perigo que mais tarde se apresentaria.

Tudo neles era em excesso. E foi justamente o que distraiu Bloom de suas intenções. Não só o jeito de andar, mas o modo rápido como se aproximaram e acenaram para Bloom, então um estranho. Pensou Bloom que um caminho de chegar ao destino fosse pela amizade e decidiu almoçar com os três homens.

Vai pois para a Índia, caro Bloom,
sai de Londres.
Londres. Londres e Bloom.
Porém Bloom decidiu almoçar com os três homens
estranhos mas conversadores.
Quero ir para a Índia, pensa o nosso herói,
e talvez um meio de chegar lá seja a amizade
(TAVARES, 2010a, pp. 42-43, Canto I – 50).

Bloom contou pouco sobre sua viagem, não tocou nos motivos que a principiaram, nem tampouco contou-lhes seu destino. Disse-lhes, de modo sucinto,

apenas que procurava por coisas belas. Os homens, por outro lado, pareciam querer criar uma intimidade num encontro que acaba de começar. Pareciam lentos, talvez para mimetizar um movimento que pudesse mostrar a Bloom que eram pacíficos, mas isso só aborreceu o viajante:

E foi então que os três homens contaram infâncias,
repetindo, cada um duas vezes certos acontecimentos
fúteis, o que muito aborreceu Bloom. Pormenores
muito finos das leis do país foram descritos com minúcia
ainda mais fina
por esses três homens que, além de não terem pressa
eram lentos. Em Bloom crescia por isso o pensamento nada santo
de o seu sapato bater três vezes no chão esmagando
a cada movimento uma formiga: três no total.
Aqueles homens, que não conhecia de lado nenhum,
aborreciam-no

(TAVARES, 2010a, pp. 43-44, Canto I – 53).

Apelavam para minúcias e detalhes, a redundância era partilhada pelos três homens em suas histórias. Únicas no modo de contar. Histórias repetidas por cada um, o primeiro conta, o segundo reafirma e o terceiro assenta a confirmação.

Nomeados fossem esses três homens com quem ele se encontrara, poderíamos chamá-los de *Informação*, *Opinião* e *Tempo*. A redundância de seus atos e gestos alude à comodidade de uma narrativa única em sustentar os efeitos de verdade de uma história, Compondo um enredo afirmativo em que o ouvinte não precise assumir o papel de interlocutor, cada parte da história contada uma a uma e repetida sistematicamente atua na construção de um imaginário com efeitos de verdade que inibem, ou ao menos constroem o ato de perguntar: de onde vêm essas narrativas?

Acometido pela fome, Bloom aceita o convite para almoçar com os três homens (os mecanismos de captura da ordem podem ser sedutores em momentos de fragilidade). Bloom está prestes a ser roubado. E propositalmente os falsários utilizam-se da lentidão para mimetizar seus vícios como virtudes, suas narrativas como verdades, tão somente verdades institucionalizadas.

Bloom está em fuga. Procura aprender a lentidão e a escutar os outros como experiência, e não mimese. Ele aprende que a repetição o aborrece, porque não gera o novo, não possibilita o genuíno, não efetua o político, não se expõe, não possibilita a experiência.

Ainda que tenham oferecido descanso, frutas e água a Bloom, o ‘preço’ de tal conforto – não bastavam as repetições – foi ter que ouvir daqueles três homens a explicação sobre cada coisa oferecida e sua atividade:

[...] E como explicando tudo a um imbecil
estrangeiro, disseram, apontando para cada coisa a seu
tempo: a água é líquida, a fruta é sólida e esta cama
que te oferecemos estará no estado em que estiverem os teus sonhos.
Em princípio – continuaram – o bom descanso pertence a um estado volátil,
mas a qualidade do sono é que decidirá.
Muito bem, disse Bloom
(TAVARES, 2010a, pp. 44-45, Canto I – 55).

Entretanto, pensando na repetição e na sistemática explicação das coisas e do mundo, Bloom desconfia dos três homens. Pensa Bloom, fala-lhe o narrador:

Claro que o animal feroz é feroz mesmo dormindo,
e Bloom, cauteloso, nunca bebia a taça de uma vez,
guardando sempre a possibilidade de fazer
algo diferente (ou mesmo o oposto).
A agilidade mental é muscular
e a agilidade muscular, mental – e Bloom sabia-o bem.
Estás atento, Bloom? O que querem estes homens?
(TAVARES, 2010a, p. 46, Canto I – 58).

Antes mesmo de se deitar, com seus dois olhos contraditórios (um aberto enquanto o outro dorme), Bloom olha fixamente um velho que se aproxima, e pelo olhar, tem certeza de que se trata do pai daqueles três homens redundantes. Nesse momento, exclamamos: “Tão longe está Bloom da Índia (ou ao menos de sua Índia);

a certeza desconfia do sentido de experiência!” E o velho se volta para Bloom e lhe dá alguns presentes:

Os presentes incluíam coisas para a estética,
úteis mas feias, e coisas para utilidade,
absolutamente inúteis mas belas.

Bloom sentia-se como alguém
que só tendo mão direita recebe uma luva
para mão esquerda.

Quase perfeito – disse Bloom,
enquanto o casaco oferecido que tentara vestir
se rasgava em dois
(TAVARES, 2010a, p. 47, Canto I – 61).

Os presentes dados a Bloom pelo velho, por suas condições, em nosso referencial teórico, aludem à ineficiência da ciência moderna em distinguir experimento de experiência. O experimento, por ser replicável, não deixa margem a um possível, ou atinge o resultado esperado ou não. Seu horizonte é o da validação, uma postura confortável que vai de encontro ao que busca o personagem.

Bloom procurava o insólito que não
sendo acontecimento mudo ou ruído, sendo
sítio, obriga a caminhar.

[...] Não deixes que a tua cadeira confortável prejudique
a tua curiosidade
(TAVARES, 2010a, p. 50, Canto I – 70).

Lembra-se de que Bloom está prestes a ser roubado...? O velho, em alusão aos pares ciência/técnica e teoria/prática, então se responsabiliza pelo *método*, ao estabelecer um caminho seguro para que os filhos *reproduzam* o plano e assim obtenham o *resultado esperado*.

Aquele velho mau e estranho começou assim o planeamento
dos dias seguintes, mostrando que um assassino

premeditado e bem-sucedido
tem um sistema mental semelhante
ao utilizado por um empresário de sucesso:
ambos são meticolosos inventores do futuro.
Preparam-se, fazem gráficos e tabelas;
de olho na mala de Bloom
– como se afiassem uma lâmina afiam os dias seguintes
(TAVARES, 2010a, pp. 54-55, Canto I – 82).

A um homem tão curioso quanto Bloom, que se expõe a perturbar a ordem/coerência dos outros (ou de suas narrativas), não bastava tomar os bens, era preciso extirpar também a vida:

[...] Que Bloom caia e não se levante.
Que só sua mala se mantenha intacta
(TAVARES, 2010a, p. 55, Canto I – 83).

Da mala, objeto do desejo dos pronunciados malfeitores, o narrador, ao menos nesse momento, nada fala do conteúdo. Nem os malfeitores sabem quais valores materiais pode conter. Aqui a mala remete à obsessão pela novidade, o conteúdo é menos importante do que o fenômeno em si, uma superposição de acontecimentos tomados como acúmulo de conhecimento, elementos que destroem a experiência.

O velho e os três homens redundantes, por estarem em maior número e serem portadores de um plano, tinham como verdade que objetivamente alcançariam sua meta. Ignoravam, no entanto, que o saber buscado pelo oponente contempla uma dimensão de travessia e perigo.

Sentindo a intenção dos homens, Bloom, possuidor de gestos belos – aprendidos com a avó paterna – e também gestos rápidos e úteis – aprendidos com a avó materna – decide por iniciar, com brutalidade, uma luta. Interessados em valores materiais, de nada adiantaria oferecer-lhes sutilezas como arma, e Bloom optou pela luta para desativá-los, como se silenciasse as palavras dos falsários. E um a um foi derrubado, até que restasse para trás o velho que

[...] é depois espancado
pormenorizadamente por Bloom, enquanto os filhos, cobardes,
não parando de correr, mostram ao mundo
que afinal em quantidade,
eram bem mais cobardes que filhos
(TAVARES, 2010a, p. 58, Canto I – 90).

Bloom buscou em suas referências caminhos para lidar autenticamente com seus problemas e, ao mesmo tempo, aprendeu que a fuga pela fuga não passa de covardia. Que em nada tem a ver com a fuga que procura: uma fuga que lhe agencie condições para alcançar sabedoria. Por outro lado, Bloom se esqueceu de que o vício tem por companheira, por vezes, a vingança:

O certo é que os homens em fuga, quando param de correr
e recuperam a respiração, começam de imediato
a preparar a vingança.
Eis pois que os três homens sobreviventes decidem
chamar um outro – Thom C –
e, pagando-lhe, combinam o modo perfeito
de cortar Bloom em dois.
1, 2 – disse um dos homens contando pelos dedos;
1, 2 – repetiu, um deles, cuidadosamente copiando
o itinerário da mão.
Assim queremos ver Bloom
(TAVARES, 2010a, p. 59, Canto I – 94).

Não é que os três homens vingativos e seu pai, o velho, não soubessem contar para além de um par. O conhecimento deles é que, de tanto repetir, não cria, reduz-se a um modo dicotômico de ver as coisas do mundo. Por consenso, tramam tornar assim o próprio Bloom – cortado em dois. Passados três dias do combate, Bloom caminhava despreocupado por Londres.

Há muitas 'Londres' dentro de Londres. Também se pode estar em Londres, mesmo distante dela muitos quilômetros. O encontro com os três homens e o velho se configurava como uma das muitas histórias que Bloom colecionaria em sua

viagem à Índia. Trajetórias em que diferentes narrativas coexistem, mas nem sempre efetuam um processo plural de negociação; podem se articular tão somente do ponto de vista de um dos agentes de enunciação.

Buscando outros sentidos ao seu vazio, aos discursos de inevitabilidade que compunham até então sua trajetória, Bloom prossegue sozinho, portando apenas uma mala e o relógio de bolso quebrado do pai. A nostalgia (relógio quebrado) e o desejo (esquecer o que se passara em Portugal), em Bloom se encontram como melancolia, sentimento que torna a experiência impossível ao personagem.

DO IMPOSTOR AO ARTESÃO

Em busca de associar-se ao saber da experiência, Bloom, dizemos a partir de Larrosa (2016, p. 28): “[...] não [é] um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; [...] é um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido”. Talvez isso componha uma alternativa para que a Londres apresentada por ele pareça essa cidade pouco acolhedora e ligeiramente fria, mesmo em março, final do inverno e início da primavera.

Em sua estada em Londres, Bloom travará uma série de disputas contra a racionalidade como única explicação de mundo, da lógica da ação como forma universal de estar no mundo. Antes, porém, Bloom, tendo se permitido ser sujeito sofredor, também se permitirá ser sujeito passional.

Cada cidade é diferente no supérfluo, sendo portanto
diferente em tudo, pois nada de profundo existe
nas ruas apinhadas de gente, a não ser as canalizações
- que alguém tapou.

Cruzou-se então Bloom com Thom C,
um desconhecido com quem, ingenuamente,
simpatizou de imediato, ainda em Londres
- ponto de passagem para quem, como ele,
queria aprender e esquecer.

Depois de falarem da febre que atacava o século pelo pescoço,
Bloom perguntou a Thom C se conhecia algum sítio

cujos hábitos fossem sedutores.
Sítio duplo, onde o quotidiano fosse metafísico
mas a gastronomia tivesse o sal certo
(TAVARES, 2010a, p. 60, Canto I – 96).

Ainda em Londres, Bloom efetua mais um encontro em sua trajetória. Encontro que, diferentemente do primeiro, não se dá por acaso, mas intencionalmente; encontra Thom C, mercenário contratado pelos três homens redundantes para terminar o serviço que eles não conseguiram concluir. Contudo, agora não se tratava apenas de roubar os pertences de Bloom, desejavam os homens redundantes a morte do rival. Uma morte tão fragmentada quanto eles próprios.

Cortar Bloom em duas partes remete à ideia de que sua morte não bastava, queriam tornar suas partes uma o espelho da outra, de modo que suas palavras não pudessem ser mais do que mero reflexo, e não reflexão. O que interessava aos falsários era dar cabo da experiência de Bloom e, no limite, ao próprio Bloom.

Thom C compartilha da mesma língua dos homens 'redundantes', mas a forma como atua o posiciona de modo diferente. Bloom desconfiara de antemão da família redundante, mas se mostrou seduzido pelas palavras impostoras do novo 'amigo'. Aliás, imediatamente Bloom simpatizou com Thom C, porém para este era só mais um trabalho. Uma coisa qualquer em que, depois de tantas outras vezes que já tinha feito tal atividade, pensava Thom C ser experiente.

Experiência não tem a ver com repetição de atividade, com acúmulo de técnica adquirida no trabalho. Larrosa (2016, p. 24) chama a atenção para que “[...] essa modalidade de relação com as pessoas, com as palavras e com as coisas que chamamos de trabalho, é também inimiga mortal da experiência”; enganava-se Thom C por pensar ser experiente, não passava de mero falsário.

Era mais um encontro de trajetórias que anunciaria como infrutífera a negociação do propósito da jornada de Bloom à Índia. Enquanto os plagiários apenas repetiam, o impostor era persuasivo nas explicações, tudo era meticulosamente articulado. E mais tarde, junto com Maria E, sua cúmplice, o casal de impostores tece sua linguagem, tal qual um artesão dá forma, para capturar Bloom.

Talvez o 'artesão' seja o mais ardiloso dos falsários, pois sua língua é a do especialista. Daquele que eventualmente descobriu um método e dele faz uso repetido, buscando legitimar sua descoberta. O artesão não se arrisca. Ele domina sua fórmula e procura repetir a experiência, ainda que esta não seja repetível; seu público nasce dessa segurança e ignora a própria origem, constituindo um horizonte de produção pautado nessa história interrompida.

E aí o problema não é só o que é aquilo que dizemos e o que é que podemos dizer, mas também, e, sobretudo, *como dizemos*: o modo como diferentes maneiras de dizer nos colocam em diferentes relações com o mundo, com nós mesmos e com os outros (LARROSA, 2016, p. 58).

Os horizontes de produção do 'plagiário', do 'impostor' e do 'artesão' “partilham” de uma simulada pluralidade, uma linguagem amparada pela unicidade dos discursos dos especialistas, uma língua revestida de certa identidade posicional. Como bons falsários, tanto o impostor (que faz como se) quanto o artesão (que dá forma), trabalham para agenciar certas condições de tomada da palavra. É nesse aspecto que Thom C e Maria E atuam no intento de oferecer a Bloom uma identidade posicional segura.

Em crítica a essa questão, Larrosa (2016) desconfia de qualquer enunciado que se apoie na pretensão de suposto “nós” para dizer do pensamento; a experiência, por ser única, não pode se constituir a partir de uma posição segura e cômoda sustentada pelo 'nós'.

[...] aprendi a desconfiar de qualquer “nós” enunciado com a pretensão de me incluir em qualquer identidade posicional do tipo nós os professores, nós as mulheres, nós os filósofos, nós os europeus, nós os intelectuais, nós os críticos, nós os jovens, nós os que temos algo em comum. Quando ouço algum desses “nós” me dá vontade de levantar a mão e de dizer que não tenho nada a ver com isso (LARROSA, 2016, p. 59).

Moisés Paim Fonseca (2017), membro do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, aponta que, no Canto I, os fatos narrativos se desenrolam a partir de uma progressão esquemática em que Gonçalo M. Tavares sistematiza uma relação linear dos acontecimentos: Bloom → Thom C → 3º D → Maria E; ou seja, verifica-se a sequência lógica das letras B → C → D → E, a fim de

propositalmente “[...] esvaziar o sentido que personagens e espaços geralmente têm dentro de uma epopeia” (FONSECA, 2017, p. 50). A dobra que se faz sobre essa escolha estética perpassa a crítica às narrativas hegemônicas de conquista, e no limite, a crítica política ao esvaziamento da palavra na contemporaneidade. Esvaziamento que corrobora, entre muitas coisas, a visibilidade e a dizibilidade de gramáticas estabelecidas.

Baseados nessas gramáticas, esses falsários, em conjunto, conspiram para legitimar certos discursos normativos, atribuindo-lhes efeitos de verdade. A conjura dos falsários de que trata Pellejero (2009) se coaduna com o pensamento larrosiano ao tomarmos ambas as políticas, de verdade e da língua, como políticas da ficção.

Não há políticas de verdade que não sejam, ao mesmo tempo, políticas da língua. Os aparatos de produção, legitimação e controle do conhecimento são, indistintamente, aparatos de produção, legitimação e controle de certas linguagens (LARROSA, 2016, p. 60).

Tais políticas estão compreendidas nas mais amplas “geometrias de poder”, utilizando-se um termo presente em diversos textos da geógrafa Doreen Massey (2000; 2006; 2008) para tratar da disputa das variadas narrativas pela tomada da palavra nas relações sociais.

Em diálogo com Vattimo (1992), nessas 'geometrias de poder', enquanto umas se tornam hegemônicas, outras continuam disputando seu espaço em oscilação aos que controlam a lógica do mercado da informação, fomentando uma alternativa ao pensamento único (superficial) e suas reverberações às imagens e imaginações de mundo.

Entre excitação e anestesia, paisagem constituinte da melancolia contemporânea presente na travessia por Londres, Thom C sugere levar Bloom a um lugar onde, mesmo na redundância, era possível ser feliz. A palavra redundância, de imediato, capturou a atenção de Bloom, que, curioso com tal caracterização, quis conhecer tão peculiar arquitetura, sem imaginar que se tratava de uma armadilha.

Thom C afirmou, mentindo,
que amigos seus eram poderosos
a anular o mundo da imaginação

que haviam demolido, em apenas uma semana,
a mitologia inteira de um povo,
histórias que, como se sabe, demoram séculos
ou milénios a aparecer.
E havia ainda uma prima (meio louca),
que Thom C dizia morar num tal 3º D
de uma rua dos subúrbios de Londres,
prima feita de uma excitação simétrica à de Bloom
– e, além disso, de sugestivos e fartos seios,
Bloom sorriu e disse: avancemos, pois,
para esse decote
(TAVARES, 2010a, p. 61, Canto I – 98).

Completas eram as promessas de Thom C a Bloom, tão completas que se fechavam em si. Que celeridade é essa capaz de anular, e até mesmo aniquilar outras explicações de mundo tão antigas, e de modo tão convincente? Podemos imaginar que o poder a que se refere o mercenário está na associação entre ciência e tecnologia como conhecimento, na lógica da ação como única forma legítima de explicação das coisas do mundo. Nesses termos, não eram poderosos os amigos de Thom C; como nos alerta o narrador, mentia o mercenário para convencer Bloom de que essa trajetória o levaria ao seu intento.

Bloom, por sua vez, parecia pouco se importar com a bravata de Thom C, e como pêndulo em atividade, oscila em torno de um ponto fixo de um lado a outro, homogêneo, até que alcance posição de equilíbrio, estase; assim estava Bloom: anestesiado e excitado com a promessa anunciada, Maria E.

Chegando ao endereço, o apartamento 3º D, Maria E convidou os dois homens a subir com simulada empolgação, dizendo-lhes duas vezes o que deveriam fazer:

Claro que Bloom queria avançar como um comboio,
porém avançava como um animal sem patas e sem norte,
pois de facto não avançava, subia, sim, três andares,
e a pé.
E Bloom, enquanto subia as escadas, lamentava-se

porque, tendo certos mecanismos mentais a funcionar no seu corpo,
não deixava de possuir também vísceras
desprovidas de raciocínio e planeamento;
vísceras que apenas viviam o presente.
E eram essas agora as que em Bloom
mandavam

(TAVARES, 2010a, p. 63-64, Canto I – 104).

A anfitriã, em seus modos iniciais, já sinalizava que cumpria seu papel de reproduzir, ecoando as palavras de um roteiro arquitetado da vingança contra Bloom. Tudo fora meticulosamente planejado para persuasão, tudo parecia confortável demais para receber alguém que, até então, para Bloom, parecia ser inesperado. Tal organização chamou a sua atenção, e ele desconfia:

Porém, Bloom não se sentou logo nas poltronas
que lhes pareciam ter um conforto excessivo.
Com prudência e curiosidade perguntou
se poderia passear um pouco por tão delicioso apartamento
que, apesar de pequeno, era prometededor,
sendo que todos sabem
que um homem pode demorar mais tempo
a percorrer a minúscula casa da mulher que deseja
do que atravessar o mundo, de uma ponta à outra,
com mochila às costas

(TAVARES, 2010a, p. 70, Canto II – 5).

Bloom novamente oscila, mas agora não mais em movimento harmônico simples como o do pêndulo, oscila em alternância de uma posição a outra, como quem está incerto do convite. Estranha a decoração do apartamento e, em pensamento, ele questiona:

[...] não ver no apartamento
qualquer fotografia ou objecto pessoal. As paredes
completamente vazias

e a própria sintaxe entre os móveis parecia recente,
como se entre as poltronas, as mesas e as estantes
se trocassem naquele momento as primeiras delicadezas
(a decoração da casa parecia também uma convidada)
(TAVARES, 2010a, p. 71, Canto II – 7).

Uma acumulação de coisas objetivas e externas àquela realidade. Bloom está prestes a descobrir que tanto o apartamento quanto a anfitriã, Maria E, compõem uma encenação. Já é noite e, apesar de quão genéricos se mostraram o apartamento e sua habitante, Bloom foi seduzido pelas formas de Maria E. Ou talvez quisesse saber até que ponto aquela lógica satisfaria seus desejos.

Porém, eis que, em sua caminhada até o quarto indicado por Maria E, Bloom desvia-se do percurso pré-estabelecido – onde os assassinos o aguardavam – e se põe a andar distraidamente pela arquitetura do prédio. Bloom se guia por si e obedece a si mesmo, ignorando os chamados de Thom C e Maria E. Bloom vagueia, apesar dos inequívocos sim e não esperados na lógica da ação.

É assim (e só isto interessa): por vezes o Destino de um homem
não chega a tempo;
esse homem arrancou já para outro local
e o ponto de partida influencia sempre, como se sabe,
o sítio aonde se exige chegar.
De certa maneira, esta é a situação de Bloom.
Um pouco confusa, enfim; não está onde seu destino queria
(TAVARES, 2010a, p. 78, Canto II – 24).

De modo irônico, conta-nos o narrador, Bloom compara os deuses a formigas, dizendo que estas trabalham mais do que aqueles. Afinal, pergunta, em tom sarcástico, qual seria a utilidade da coisa divina se trabalhasse com horário de expediente; e sendo os deuses “inertes e preguiçosos”,¹⁷ distraem-se, de modo que Bloom consegue driblar a inevitabilidade do seu destino e alcançar a rua.

¹⁷ Cf. TAVARES, 2010a, p. 77, Canto II – 23.

Lá Bloom não está sozinho. Ele encontra um policial a quem faz duas perguntas, uma prática – “perguntou as horas”¹⁸ – e outra teórica – “o caminho certo para ser feliz sem enganar”.¹⁹ Perguntas que, a nosso ver, não se dão por acaso: uma guarda estreita relação com a ideia de ordem, outra conserva proximidade com o conceito de resultado. Ambas manifestam a ânsia de Bloom em sua jornada:

E Bloom, como todos os seres vivos,
Preferiria que a vida decorresse num tabuleiro
onde todas as peças estivessem visíveis, as amigas
e as inimigas. E claro que Bloom porque ainda não é sábio,
preferiria já ter encontrado a ter ainda que procurar.
Bloom por vezes fala de uma mulher que o fizesse
discursar apenas em versos escritos, como que dotado de outra voz,
uma voz bem mais material que a voz das voláteis canções contemporâneas
(TAVARES, 2010a, p. 81, Canto II – 33).

Da janela, no entanto, os que tramavam contra Bloom pensaram que este havia descoberto a armadilha e, naquele momento, os denunciava ao policial. Um a um os conspiradores puseram-se em fuga. Bloom, ao longe, avistava o desajeitado alvoroço. Primeiro Thom C, e após, Maria E, seguidos de mais três homens. **Ali**

[...] ficou finalmente evidente
que partilhavam a mesma língua: agora a da cobardia,
momentos **antes** a da armadilha
(TAVARES, 2010a, p. 80, Canto II – 29, grifo nosso).

“Ali” e “antes” são termos que marcam uma provocação à imaginação espacial. Tempo e espaço são pares e indissociáveis para a perspectiva que adotamos do lugar como experiência. Como aponta Massey (2008), pensar o lugar a partir de uma definição vaga e imprecisa possibilita pensar em sua composição como aberta e fruto de negociação das relações sociais. Um lugar constituído a partir de eventos, de encontros; um processo constituído de “aqui”, “lá”, “agora”,

¹⁸ Cf. TAVARES, 2010a, p. 78, Canto II – 25.

¹⁹ Cf. TAVARES, 2010a, p. 78, Canto II – 25.

“então” e tantas outras indicações de espacialidade e temporalidade que permeiam a negociação espacial das trajetórias, as quais se transformam a cada novo encontro e possibilitam uma infinidade de sucessões narrativas.

“Aqui” é onde as narrativas espaciais se encontram ou formam configurações, conjunturas de trajetórias que têm suas próprias temporalidades (portanto, “agora” é tão problemático quanto “aqui”). Mas onde as sucessões de encontros formam uma história. São os retornos (o meu, o dos pássaros) e a própria diferenciação de temporalidades que proporcionam continuidade. Mas os retornos são sempre para um lugar que se transformou, as camadas de nosso encontro interceptando e afetando um ao outro, a tessitura de um processo de espaço-tempo (MASSEY, 2008, pp. 201-202).

Em Londres, Bloom não esperava colecionar encontros com falsários. É irônico que uma cidade conhecida por suas histórias policiais²⁰ tivesse tantos “cobardes”. Talvez, ao decidir partir para Londres, Bloom quisesse que seu segredo fosse descoberto e, se assim fosse, tudo se tornaria mais simples em sua busca. Pensou Bloom que saber e esquecer fossem ser aprendidos tal qual se adquire um banal *souvenir*²¹ numa viagem? Enganou-se. “A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção” (LARROSA, 2016, p. 25). A passividade, nesses termos, se torna um gesto de interrupção do estado permanentemente agitado e de movimento.

Aprendeu que falsários não criam, apenas repetem e simulam táticas e estratégias controladas, não se permitem experienciar o mundo; querem afoitamente explicá-lo, legendá-lo como coisa, assim como tudo que o constitui; tão somente delimitar em forma de definição, como se a vivência fosse exterior ao conhecimento, ao próprio mundo.

Num último ato em Londres, Bloom decide abandonar o apartamento e seguir sozinho andando pela rua, sem caminho pré-determinado; essa decisão impacta o plano dos falsários, forçando-os a rearticular outra abordagem. A própria relação causa-efeito nesse ato propositalmente compromete a linearidade da narrativa e se mostra como alternativa à trajetória do personagem, constituindo-se

²⁰ Cf. Lourenço, 2010, p.13.

²¹ Termo francês que remete a palavra memória, usado para caracterizar artigos vendidos para turistas como lembrança 'material' da viagem.

numa linha de fuga para um pensamento diferente do motivado pela lógica da inevitabilidade e de sua narrativa única.

Hora de partir para outro destino, para outros pensamentos...

DO ARTESÃO AO ARTISTA

Sob os mais diversos disfarces, os especialistas, ou a opinião pública, escondem-se por trás de uma escrita vazia de experiência. Apropriam-se do conhecimento técnico e nele se apoiam para tentar replicar certa “experiência”. Nem o saber dos especialistas, nem a opinião pública fomentam a iniciativa contra um pensamento estabelecido e suas gramáticas constituídas, contra as imagens de mundo que conhecemos apenas pelo que nos falaram. Esses muros hierárquicos das identidades posicionais constituem empecilhos ao pensamento como acontecimento, impossibilitando a experiência.

Em alternativa às formas consensuais de linguagem, Larrosa (2016) sugere como movimento abrir-se para uma escrita genuína, própria, construída a partir da própria vivência. Mas escrita própria não significa falar de si, mas a partir de nós mesmos, e assim nos afastarmos das seguranças discursivas de uma identidade posicional para dar abertura à língua da experiência, que tanto fala para alguém quanto com alguém. Trata-se de uma abertura para o pensamento que parta da igualdade – sem marcas posicionais – como potência compartilhada entre os interlocutores.

Quando Larrosa (2016, p. 71) afirma que “necessitamos de uma linguagem para a conversação. Não para o debate, ou para o diálogo, mas para a conversação”, ele tensiona o sentido das palavras como problemática à experiência. Essa horizontalidade presente na ideia de conversa proporciona um sentido de pensar juntos, uma atividade de escrita e de fala em que ambos os interlocutores ocupem a mesma posição, nem acima, nem abaixo, uma atividade entre iguais, ainda que um seja o mestre e o outro, o aprendiz.

Massey (2008), lendo *Inventing America*, de José Rabasa,²² discute como a sobreposição política da escrita sobre a oralidade impacta na imaginação espacial

²² Cf. RABASA, 1993.

no que diz respeito ao processo de redução das narrativas. No livro, Rabasa argumenta que a viagem de Colombo à América foi um projeto político e não de descoberta. A tese do livro se baseia em desconstruir a narrativa da América como um “novo mundo”, afirmando ser propriamente uma invenção europeia. Massey, por sua vez, afirma que a distinção entre escrita e oralidade, nesse projeto de conquista dos povos ameríndios, tem como efeito a sobreposição do tempo sobre o espaço, se considerado que se escreve sobre aqueles que lá estão, como se os ameríndios estivessem à espera.

O argumento de Rabasa é de que a construção e interpretação desses discursos ativos / passivos do colonialismo (e, em minhas palavras, desses discursos de tempo e espaço) estão ligadas a outras mudanças históricas mais amplas. [...] estão comprometidas com o surgimento da “economia escriturística do Renascimento” e a estrita distinção entre escrita e oralidade, com a última designada como a forma primitiva: “foi apenas no Renascimento que a escrita se definiu como trabalho, em oposição à não produtiva oralidade. Essa economia escriturística reduziu os ameríndios a ‘selvagens’ sem cultura, portanto, a aprendizes da cultura ocidental” (pp. 51-52). A oralidade é banida para a espacialidade do objeto; a pessoa escreve *sobre* ela. (Assim como a pessoa, supostamente, viaja, através do espaço). (MASSEY, 2008, pp. 179-180).

Em Paris, Bloom compartilha desse sentimento de igualdade de posições, vestindo inclusive as palavras do francês.²³ Partiremos então da experiência como *ce que nous arrive*,²⁴ “[...] um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar” (LARROSA, 2016, p. 25), para compor esse local narrativo.

De Paris à Índia a conversa abre a narrativa da viagem para essa chegada (encontro), um lugar de escuta em que a oralidade como forma estética de contar histórias torna-se um gesto político em relação à escrita – não qualquer escrita, mas a que se sobrepõe à oralidade –, desestabilizando uma narrativa assentada numa relação posicional.

A virada narrativa em *Uma viagem à Índia* se inicia a partir do encontro entre Bloom e o parisiense Jean M. Um encontro ocasionado por uma “imposição

²³ Cf. TAVARES, 2010a, p. 105, Canto II – 97.

²⁴ Cf. LARROSA, 2016, p. 25. Em tradução nossa: “o que nos chega”.

meteorológica”,²⁵ nos dirá o viajante. Bloom poderia parar ou continuar andando pelas ruas de Paris. Porém, sem pressa de chegar à Índia, decide pausar seus movimentos e aguardar.

No texto “Chuva de cinema: entre natureza e cultura”, Oliveira Jr. (2001) discute como o uso intencional das chuvas nas narrativas de cinema atua no signo visual e/ou sonoro do fio narrativo e estético da história narrada. Para ele, as “chuvas de cinema” não são um fenômeno da natureza, mas da cultura; marcam as condições de transformação de uma dada narrativa. A discussão de Oliveira Jr. (2001) possibilita dizer que a chuva, no encontro com Jean M, e mais tarde, a tormenta, na viagem interior, atuam na trajetória de Bloom como alegoria para agenciar ao enredo essa virada narrativa.

Em artifício poético, entre Paris e Índia, Bloom cede espaço à narrativa que parte do meio das coisas, de uma ação em andamento, para contar sobre as deambulações do personagem pela Europa. Quem fala é o narrador e sua fala adverte que nada no mundo é claro, só quem enxerga assim são os “imbecis”.²⁶ Talvez por isso ele se aproprie do que está no meio das coisas. O meio se constitui na emancipação da semelhança do ordenamento entre início e fim de um percurso, diz respeito aos encontros e não aos pressupostos ou aos resultados. Larrosa (2016), ao dizer que a experiência se elabora a partir daquilo que nos toca, do que nos mobiliza, não encerra a ideia de experiência em início e fim, antes a abre para um possível.

Bloom já tinha conhecido os ingredientes absolutos
da acção no mundo, a morte misturada com o amor
numa mistura estúpida. Faltava-lhe então conhecer
o que dentro do corpo existe e faz as coisas.
E a expressão <<fazer as coisas>> é bela, se para ela olharmos
atentamente (não é o mesmo que mudar a posição
ou a cor de elementos que já existem. Fazer as coisas dentro do corpo
é pôr algo de novo no mundo,
fazer um móvel útil a partir da madeira em desassossego.
Não é fácil, e é importante.
(TAVARES, 2010a, p. 235, Canto V – 87)

²⁵ Cf. TAVARES, 2010a, p. 99, Canto II – 79.

²⁶ Cf. TAVARES, 2010a, p. 237, Canto V – 94.

Na escolha de não traçar um percurso objetivo ao seu destino, Bloom permitiu fazer do meio um espaço de encontro com as coisas que o cercam; mas, ser atravessado por elas e transformá-las em potência para “fazer as coisas dentro do corpo pondo algo de novo no mundo” requer mais do que percorrer este ou aquele caminho, requer dar-se tempo e espaço: *protocolos de experiência* constituídos pelo processo de deslocamento da vontade em variação ao tempo, nos seus mais sutis movimentos, junto à potência do desejo, compreendida aqui em relação aos locais narrativos vivenciados pelo personagem.

“Parar para sentir”, “aprender a lentidão”, “cultivar a arte do encontro”: tomamos os gestos de interrupção presentes nos escritos de Larrosa (2016) para lê-los como protocolos de experiência de que falam Deleuze e Guattari (2017), entendidos como procedimentos que possibilitam provocar experimentação. Constituem as engrenagens que agenciam, na máquina literária menor, a mistura de corpos neste plano de expressão: aprender e esquecer num só movimento.

Antes, porém... Bloom dorme. E dormindo, entra em estado de latência, mas uma latência ordinária, passividade da ordem do comum. Um repouso que não satisfaz sua busca. O cansaço prevalece sobre a agitação, e ainda que lhe ocorressem proposições durante esse tempo, não as compreenderia porque dorme.

Como é possível tanta distância entre o exterior de um organismo,
em ruídos mamíferos ressonando,
e o interior desse mesmo ser vivo
envolvido em narrativas santas?

Como é possível a mediocridade sonora ser a parte da frente
da grandeza que por vezes surge nos sonhos?

Nada é homogêneo sobre a terra, muito menos o organismo, eis a conclusão.

(Mas Bloom, porque dorme não conclui.)

(TAVARES, 2010a, p. 90, Canto II – 57)

Bloom sonha. E, no conjunto de imagens de sua mente, sonha com Paris. Um lugar cujas linhas sinuosas forjadas intencionalmente o acolheriam em suas formas voluptuosas, seja nos braços de alguma mulher, seja encontrando a sabedoria. Demora-se nos detalhes... Perde-se nas descrições.

Delira em seus pensamentos, imaginando como os quatro elementos – terra, fogo, água e ar – se combinam com os cinco sentidos para criar exuberantes paisagens. Em “recaída lírica” ²⁷ – adverte o narrador – Bloom se agrada com a hospitalidade e todas as promessas que ouvira sobre Paris.

Cheira a metafísica por todo o lado,
há nevoeiro e carregadores disponíveis
para lhe levarem a mala.

E há ainda inúmeras possibilidades de se exercer nestas terras
o erotismo que se prendeu noutras.

Bloom está contente.

Não está na Índia, mas Paris é perfeita
(TAVARES, 2010a, p. 97, Canto II – 75).

Chove. E em meio à chuva, Bloom procura se abrigar embaixo do tapume de uma loja. Por “imposição meteorológica”, ele se posiciona naquele abrigo organizado ao lado de outro homem, que apesar de já um pouco molhado, também se refugia. Lado a lado, Bloom se apressa a dizer ao companheiro de abrigo que ele não é ladrão, e que quando sua mão toca o ferro, não é para destruir algo, e sim para construir.

Bloom também fala de muitas outras qualidades e, num gesto que parece ser para passar confiança, arrisca-se a contar ao estranho suas desventuras por Londres... Até que, finalmente, num gesto ainda mais ousado, Bloom sugere ao companheiro de abrigo que este divida com ele o guarda-chuva que carrega, pois se fosse o contrário ele o faria, e conclui sua fala com um estender de mão ao parisiense.

Já apresentados, Jean M, por sua vez, retribui a cordialidade ofertando não apenas o guarda-chuva, mas também metade de seu apartamento, num gesto de amizade:

Meu caro Bloom, estou pronto para ajudá-lo.
Desde já lhe cedo metade do guarda-chuva,
supondo que essa parte chegará para fugir à chuva inteira;
e esta noite dispenso-lhe ainda metade do meu apartamento.

²⁷ Cf. TAVARES, 2010a, p. 98, Canto II – 76.

E que estas duas metades desencontradas
– metade de um guarda-chuva e de um apartamento –
construam, por mais estranha que pareça, uma amizade
homogênea

(TAVARES, 2010a, p. 102, Canto II – 88).

O aparecimento de Jean M na trama baliza um contraponto ao estado de agitação de Bloom que, incentivado a contar a própria história e o que move sua busca, interrompe a excitação da viagem e inicia um processo de lentidão à sua narrativa. O ato de Bloom criar uma coisa a partir de fragmentos de outras duas coisas alude ao horizonte de produção do artista, o único dos falsários que faz uso poético e autônomo da potência do falso no exercício de transformar o estabelecido.

Bloom conta sobre a jornada e confia ao amigo parisiense sua história. Falará, mas não a ponto de não poder também ouvir. Jean M falará em francês, mas Bloom poderá ouvi-lo na língua que preferir, assim como acontece nas traduções simultâneas dos filmes de ficção científica (sugere o narrador). Noutros termos, a língua não representa impedimento a esse encontro, a disponibilidade de escuta dos personagens oportuniza a Bloom, pela primeira vez na viagem, situar-se diante de si, dos outros e do mundo, mediante sua própria linguagem.

O parisiense, curioso, insistiu: queria saber que clima
tinha tido Bloom na sua infância.
Se sobre os brinquedos havia chovido,
se tinham crescido ervas ou se, pelo contrário,
as brincadeiras tinham aquecido debaixo de sol.
E por que viajava ele pela Europa? Por que lado dos países
havia entrado? Bem melhor, notou ele, era que os países
fossem entidades com volume, paralelepípedos
e não as coisas achatadas
e apenas extensas que se vêem nos mapas.
Como é que se entra num mapa, caro Bloom?
(TAVARES, 2010a, p. 110, Canto II – 110)

A provocação de Jean M enceta na narrativa de Bloom uma experimentação do mundo pela intensidade, e não pela extensão. Antes de contar os pormenores de sua viagem e das intempéries que enfrentou, Bloom procura na memória imagens de uma Europa que ele vivenciou na imaginação:

E na Europa existem coisas - disse Bloom -
que desperdiçam gestos e caem no erro infantil
de dançar quando estão felizes.
Enquanto em certas terras se medita - como no Oriente -,
na Europa organizam-se bailes.
Em alegria transitória não há quem vença a fútil
Europa
(TAVARES, 2010a, p. 117-118, Canto III – 9).

O menosprezo na fala de Bloom revela ao leitor seu intento de romper com as frivolidades do ordinário e deixar-se conduzir pelas paixões e por aquilo que lhe toca, e Bloom responde ao amigo:

Vou falar de quem amei
(amar um país seria acto ligeiramente perverso.
Como dirigir braços
a algo que não tem comprimento, largura ou altura como
qualquer outra coisa mortal que se preze?)
Vou falar de quem amei, pois, e não de mapas
(TAVARES, 2010a, p. 122-123, Canto III – 23).

Para encontrar-se na própria história, Bloom começa pelos feitos do avô e do pai... E assim como as narrativas das expansões ultramarinas, do apogeu ao declínio, a família Bloom também já vivenciou períodos áureos, e talvez agora esteja em derrocada. O primeiro John (John) Bloom, poderoso, hábil e esperto, ensinou aos sucessores a arte da conquista. Porém, alcançadas a velhice e a morte, nem seu nome lhe fora eterno. Caducada a associação de letras, restou ao filho John Bloom brigar pelo espólio.

Das disputas travadas no campo jurídico, e até mesmo físico, John Bloom conquistou sua herança. E ainda que Bloom tenha sentimentos contraditórios sobre os atos paternos, ele conta, quase se vangloriando, ser o pai um árduo trabalhador, cuja fortuna não se deve à herança conquistada (apenas sessenta notas), mas principalmente ao esforço, e para quem ninguém era bom, nem mesmos os pobres, que, segundo ele, apenas tinham menos dinheiro para exercer a maldade.²⁸

Para John Bloom (pai) – e talvez até para Bloom – a moral está estritamente relacionada aos recursos financeiros de um homem. Uma visão que oblitera uma gama de possibilidades do comportamento moral, além de relegar a ideia de moral a um fato imediato e sem profundidade, como se a moral de uns estivesse à sombra da moral de outros, em ação mediada exclusivamente pelo poderio financeiro. Um argumento que fortalece a ideia de narrativa única em que todos os envolvidos são integrados num único momento, ocupando duas posições possíveis, a de conquistador ou a de conquistado.

O mundo não tem alcatifa, não pense tal, meu caro amigo,
nem em Paris o mundo real tem alcatifa.
O mundo tem madeira,
e a madeira tem falhas evidentes, lascas pontiagudas,
e quem sobre ela andar não sairá sem feridas
(o que também se poderá dizer do mundo).
O Mundo não foi feito para sobre ele se andar descalço
(TAVARES, 2010a, p. 136, Canto III – 65).

Entre a nostalgia das histórias dos antecessores e o desencanto com o mundo após acontecimentos que o fizeram fugir, Bloom reflete sobre sua própria trajetória, associando seu saber ao acúmulo e à repetição, verdadeira continuidade de sua família:

[...] um Bloom só não avança se antes, sobre ele,
tiver avançado a morte
(TAVARES, 2010a, p. 142, Canto III – 82).

²⁸ Cf. TAVARES, 2010a, p. 136, Canto III – 65.

Sem conseguir se desprender da forma como adquiriu seus conhecimentos, mas com uma postura hostil ao passado, Bloom, pela primeira vez, fala dos acontecimentos que levaram à sua fuga. Mas o faz em desassossego, falando de si e não a partir de si mesmo ou de sua própria vivência. Fala como se tudo que tivesse ocorrido fosse exterior a ele:

E basta - disse Bloom.
Começarás a perceber agora por que razão estou em viagem
e o que procuro:
procuro uma mulher por que quero esquecer
outra.
Eu amava uma mulher chamada Mary
- disse Bloom ao parisiense Jean M -
e o meu próprio pai mandou matá-la.
Eis a minha história. Síntese, síntese. E eis tudo
(TAVARES, 2010a, pp. 154-155, Canto III – 124).

Apressadamente Bloom fala/age como se quisesse encerrar o assunto para dar continuidade ao que busca. De pronto, interrompe a história, interpondo um muro entre ele e o interlocutor; uma atitude que o distancia mais de seu intento.

Na impossível relação entre experiência e agitação, a impaciência de Bloom colabora para que nada lhe aconteça, para que ele não consiga dar tempo e espaço para se apropriar de suas palavras e produzir sentidos outros para além do tédio e da vontade que sustenta. Não cria outras narrativas ao conhecimento de mundo, apenas replica o que herdou da família: atacar e defender. Enquanto isso, não se sabe quando (ou quanto) Jean M escuta ou fala, e o narrador aparece como aforismo.

A vida é isto,
mas Bloom sonhava que na Índia
pudesse ser diferente.
[...]
De Paris à Índia
vai a distância de uma Civilização inteira.

Não há avião que ligue estes dois mundos,
Bloom sabia isso
(TAVARES, 2010a, p. 189, Canto IV - 76-77).

Pensava Bloom ser a Índia uma terra mística onde encontraria sabedoria, um refúgio para o qual escaparia das coisas mundanas e das mãos sagradas de algum guru poderia dizer: “voltarei sábio e limpo”;²⁹ como se, pelas histórias que havia ouvido, a Índia fosse mais ‘espiritualizada’ do que o continente europeu, o qual, para ele, já não tinha mais parte mística³⁰.

A Índia tornou-se um destino claro
– disse Bloom a Jean M –, mas percebi de imediato
que não poderia demorar apenas horas
a saltar de um mundo para outro. Obriguei-me
a percorrer o caminho mais lento.
Deve chegar-se cansado ao sítio
onde se quer envelhecer,
pois se chegarmos fortes ainda, e impacientes,
arrancaremos de novo. E falharemos o destino.
(TAVARES, 2010a, p. 190, Canto IV – 80).

A assertividade quanto à Índia ser um destino 'claro', por um lado, sustenta um sentido exterior ao lugar, pautando-o numa identidade coesa e coerente, tornando sua imaginação espacial impossível à experiência, dado que o sujeito da experiência não busca refúgio, nem amparo para escapar do perigo; por outro, a lentidão proposta pelo viajante para esse destino torna-se um gesto do pensamento à dimensão de perigo contida na experiência, um movimento que faz variar a racionalidade do trajeto mais curto para a Índia.

O importante nas viagens, já se sabe, é observar bem
o que se come em cada canto, aprender as habilidades corporais
e também as ficções centrais de cada país.

²⁹ Cf. TAVARES, 2010a, p. 195, Canto IV – 93.

³⁰ Cf. TAVARES, 2010a, p. 226, Canto V – 65.

(A verdade é algo a que se tem acesso por via das tecnologias,
já as ficções não.
Para conheceres as melhores mentiras de um país
ou de um homem
terás que te sentar longamente ao pé dele.
Ninguém mente aos gritos, de longe.)
(TAVARES, 2010a, p. 243, Canto VI – 2).

No caminho entre Paris e a Índia, Bloom inicia uma viagem interior, em uma passagem que nos remete à virada do personagem em termos de deslocamento poético da narrativa. O tédio, seu pensamento repetitivo, automático e, por vezes, maniqueísta, ainda o acompanha, mas não em estado definitivo, como no início da jornada.

E aí começou a viagem interior de Bloom
para a Índia: o parisiense aconselhou o nome de um amigo
que conhecia os caminhos que permitiam respeitar
os acontecimentos. Mas se queres compreender
a Índia antes de desembarcares nela - dissera a Bloom -
deves começar por nomear todos os teus movimentos inúteis,
e depois amaldiçoar cada um desses nomes.
O que não te salva é divertimento ou desperdício;
o que te diverte é desperdício feliz, porém, o desperdício
é desperdício: deita-o fora. Primeiro passo para chegar à Índia
(TAVARES, 2010a, p. 244, Canto VI – 5).

Lembrando-se do conselho do amigo parisiense, “nomear todos os seus movimentos inúteis e amaldiçoar cada um desses nomes”, Bloom pensa no mundo e nos quatro elementos da natureza que compõe sua matéria (ar, terra, fogo e água), concluindo que o homem não era o quinto. Para ele, tal relação espacial entre homem (cultura) e natureza não se dá de maneira coerente e, mais tarde, Bloom observa que se não fosse pelas potencialidades materiais da natureza ela seria dispensável aos homens.

Na medida em que ele 'amaldiçoa' uma suposta coerência espacial entre cultura e natureza, aproxima-se do entendimento do espaço como produto das relações sociais. Passo importante para a compreensão de que um espaço não permanece imutável à espera de alguém, podendo ser dinâmico e fruto de encontros.

Bloom não está viajando de um lugar a outro através do espaço como superfície. Cada local narrativo por onde passou expressa uma parte do processo de constituição do espaço, e nos dizeres de Massey (2008), compreende uma viagem através de trajetórias, encontros de histórias que possibilitam reorientar sua imaginação viajante para uma concepção múltipla de narrativas de lugar.

Escutar uma boa narrativa é aproximar-me
mais da Índia, pensava Bloom. E o velho,
amigo recente, começou então
a contar uma história [...]

(TAVARES, 2010a, p. 258, Canto VI – 43).

Com ouvidos pacientes Bloom pôs-se a ouvir um velho contador de histórias. Aqui o ouvir histórias celebra essa passagem experiencial de sair de uma verticalidade do viajar “através do espaço” para uma horizontalidade que a ideia de encontro abrange. Contudo, em meio ao alongamento da narrativa, eis que o velho contador é interrompido por um ruído estrondoso. Seria a natureza invadindo o mundo imagético de Bloom para desviá-lo de suas pretensões? Ou o tédio de Bloom condensando as ficções históricas em forma de tempestade?

Os ventos primitivos substituem
durante horas a autoridade do governo. Os animais
defendem-se como os homens, os
filósofos deixam de procurar a verdade
e humilham-se por um pequeno abrigo.
A terra move-se e durante meia hora
não nascem crianças. Bloom deixou de fazer
perguntas: o tempo tornou-se material,
exige actos e experiência. A tempestade é também

uma etapa para a Índia
(TAVARES, 2010a, p. 271, Canto VI – 74).

Nessa passagem a tempestade é o último dos obstáculos de Bloom para alcançar a Índia, assim como fora outrora aos que o precederam. A tempestade aparece tanto na escrita de Camões quanto na de Tavares como acontecimento proposital à narrativa. De modo que ela atua como licença poética ao intento de cada narrativa, e “[...] todos [os] signos visuais e sonoros que [dela fazem parte] não seguem em sua sequência de aparição as leis do ciclo da água na Natureza, mas os sentidos e significados impostos pelo fio narrativo e estético da história narrada/filmada” (OLIVEIRA JR., 2001, p. 11). Isso fica claro quando em ambas as narrativas a tempestade cede subitamente após súplicas divinas. N’Os *Lusíadas*, marca o fim do destino, e em *Uma viagem à Índia*:

A tempestade marcara para Bloom o ponto final
de uma coisa antiga. Estava pronto: partiria para
a Índia.

[...] Partiu, pois, Bloom.

A viagem era longa, mas a palavra longa tinha sido
uma das que mais haviam mudado de sentido
com a tecnologia. A Índia estava por horas.
Longas horas (a nível de espaço), mas horas
(TAVARES, 2010a, p. 277-278, Canto VI – 90).

Na versão contemporânea a interrupção da sequência cronológica da narrativa, sobretudo a partir da viagem interior de Bloom, abre espaço para um tipo de imaginação presente no saber da experiência, uma imaginação fundada na relação entre o conhecimento e a vida.

Em *Uma viagem à Índia*, a tormenta devém um fenômeno cultural à perturbação do próprio pensamento, em transformação. Se num primeiro momento a obra se utiliza da forma da tempestade (já conhecida) para dar significado ao fim da viagem de Bloom, ao mesmo tempo ela movimenta o plano de expressão da tempestade para reposicionar – da mimese à potência criativa do falso – a

manifestação do desejo: de conquista, na ficção camoniana, ao de sabedoria, em sua versão tavariana.

Bloom chega à Índia...

DO ARTISTA À CRIAÇÃO: FABULAÇÕES SOBRE A ÍNDIA

Chegado à Índia, de imediato Bloom ficou fascinado pela grandeza daquelas terras. Mas, tão logo se confrontou com uma 'realidade' que não era pura virtude, constatou que a Índia tinha também seus vícios. Tais hábitos em nada diminuíram seu intento de se encontrar com um guru. Antes, porém, precisava contatar alguém que o pudesse auxiliá-lo com a língua, e assim, contratou Anish, nativo indicado por seu amigo parisiense.

Pacientemente Anish ouviu Bloom. Também lhe ofereceu hospedagem e comida. Esperou até o momento em que Bloom, após muitas perguntas sobre a Índia, estivesse disponível para ouvi-lo; mas em vez de responder pontualmente cada questão, apenas disse:

[...] vou falar-te da Índia. O que tu
conheces são postais
(TAVARES, 2010a, p. 296, Canto VII – 29).

A fala de Anish remonta à ideia do lugar como versão. Perspectiva abordada pelo geógrafo Antônio Carlos Queiroz Filho (2010), ao discutir como as imagens contemporâneas efetivam modos de ver e dizer sobre os lugares, coisas e pessoas, processo que ele denominou de política espacial das imagens. Para Queiroz Filho (2010, p. 42), “o lugar é [...] resultado da edição – conjunto de práticas sociais e discursivas – que o compõe. O lugar, por assim dizer, é sempre uma versão”; em outras palavras, uma escolha estética (sensível) e política (ação) de certos modos de visibilidade e dizibilidade que impactam na efetividade de pensamento sobre o lugar.

As muitas versões existentes [de um dado lugar] não se anulam. Elas constituem sim, um emaranhado que ora revela, ora apaga, traços

desse fazer/desfazer o território que se dá sempre na continuidade, na fluidez. Por vezes, uma dessas versões ganha maior evidência, como se fosse a totalidade do que se tem a dizer sobre o lugar e, para isso, lançam mão de determinados amparos de credibilidade para se fazerem valer como verdade (QUEIROZ FILHO, 2010, p. 51).

A partir dos estudos do historiador Simon Schama, em seu livro *Paisagem e Memória* (1996), sobre as fotografias e pinturas feitas sobre o Parque Nacional de Yosemite, nos Estados Unidos, Queiroz Filho (2010) argumenta que o caráter da edição de uma imagem apresenta traços da cultura e do pensamento espacial presentes no momento de sua produção, e esses aspectos evidenciam uma intencionalidade no modo de se mostrar um dado lugar, não permitindo que outros elementos apareçam; no caso do Parque Nacional de Yosemite, por exemplo, omitir quaisquer vestígios que porventura os visitantes pudessem deixar por ali, quiçá omitir a própria presença de visitantes, para reforçar a ideia de natureza intocada.

Ainda com base em Schama (1996), analogamente ao que ele diz sobre a natureza selvagem, sob a orientação de Queiroz Filho, amparado nos estudos de Massey (2008), dizemos que o lugar “não demarca a si mesmo, não se nomeia”, mas se articula por meio de relações-entre (identidades e entidades), e sua dita nomeação se constitui na negociação entre essas esferas, inserindo o modo como 'desenvolvemos' e 'praticamos' os lugares num projeto político.

Tanto Schama (1996) quanto Massey (2008) questionam a suposta naturalidade atribuída à paisagem e/ou ao lugar, respectivamente, tratam o ato de nomear, de conferir significado, de conceituar como resultado de um processo de articulação de poder, de negociação. O lugar, segundo essa concepção, se desloca da ideia de “lugar como algo fechado, coerente, integrado, como autêntico, como ‘lar’, em refúgio seguro [...], como sentido vivido e cotidiano” (MASSEY, 2008, p. 25) e se abre para uma diferente escala: o lugar como encontro de trajetórias que se entrecruzam.

No encontro de trajetórias o espaço é constituído simultaneamente ao movimento de coexistência de diferentes histórias, articulado em suas interseções e desarticulações, processo que possibilita formular questões políticas para além do que está posto como “o espaço real”, fomentando outros sentidos do lugar, outras narrativas.

Vale a pena destacar que 'narrativa' é um termo usado com reserva por Massey (2008), uma vez que, para a autora, essa palavra pode ser entendida pelo seu sentido conotativo de história interpretada, de discurso. Ao adotar tal posição, a autora reforça sua proposição de entendimento relacional de mundo, caracterizando a ideia de narrativa como versão inscrita num tempo-espço, um modo de se contar uma história e não 'a própria' história, isto é, a história como verdade.

Bloom está na Índia. Enfrentou toda sorte de falsários para chegar até ali, da ira de plagiários, passando pelas tentações de impostores, até quase cair na armadilha mortal tecida por eles. Mas também cultivou amizades no caminho. E a arte desses encontros, bem ou mal sucedidos do ponto de vista da conversação, possibilita que Bloom reflita sobre sua própria busca.

Bloom está na Índia. Olhemos para ele.
O estômago existe, e tem fome. Órgãos para digerir alimentos
foram desde o início colocados
na alta existência e na vulgar.
Mas o espírito também existe, e tem fome.
Bloom já há muito não possui apetite virado apenas para um lado;
a alma, estatisticamente, existe em todas as
coisas, mas existe mais no homem que inclina a cabeça
na direção dos pés de
outro. A alma foi inventada pela
atenção
(TAVARES, 2010a, p. 290, Canto VII – 15).

Bloom está na Índia. E apesar de seu corpo sentir fome, sente também que deve alimentar o espírito. Fascina-se com o tamanho daquele país, não pela extensão, mas por ser antigo, pela intensidade telúrica; exclama para si o quão tudo na Índia é grandioso. Até a pobreza material é grande na Índia, e mais tarde pondera:

Na Índia os homens gritam muito.
Existe no ar uma densidade humana.
abundante: o ar parece menos aéreo,

há muitos encontros nas ruas para os raros encontros
e a pobreza material é evidente e contrasta
com a riqueza das histórias que velhos
sentados em esquinas recentes contam
às mulheres sensatas e aos turistas.
Numa única rua, um continente aperta-se
para que cada um possa vender o que tem
(TAVARES, 2010a, p. 292, Canto VII – 19).

Vende-se tudo. Bloom compartilha a ironia – e quem sabe, a irritação e a frustração – em observar que nem mesmo a Índia, ou ao menos a Índia por ele imaginada, está descolada da mesquinha do mundo. Comerciantes e religiosos praticam a mesma atividade:

[...] para o mesmo produto
os burgueses fazem preços mais baixos
que os místicos, só que estes dizem oferecer
parte dos lucros aos mais pobres (que não chegaram a ser avisados)
(TAVARES, 2010a, p. 292, Canto VII – 20).

Também se surpreende com os hábitos dos nativos e observa as práticas locais, tomando-as como ensinamento; contudo, sentindo-se estrangeiro, procura por Anish. Um encontro marcado por um “abraço irregular” e “ruídos incoerentes” até encontrarem uma “língua comum”,³¹ que traz tanto a marca de quem fala quanto a de quem ouve.

[...] Aqui há demasiado calor,
não precisamos assim tanto de amigos -
foi a primeira frase do indiano. - Em Paris
o clima é bem diferente - conclui.
Tinha feito amizade com o parisiense em Paris.
Se fosse aqui - pensou Bloom - tínhamos feito um negócio
(TAVARES, 2010a, p. 294, Canto VII – 25).

³¹ Cf. TAVARES, 2010a, p. 294, Canto VII – 25.

Bloom contou sua história. E, apesar de falar por horas, uma história pode ter muitas formas de verdade e a maneira como ela se apresenta depende da língua comum que se quer efetivar. Em caminhos que penetram numa língua para conversação:

[...] Claro que parte da narrativa foi inventada
– a memória não é um arquivo inviolável, nada de novo.
Muitos relatos históricos verídicos mentem
em tudo que sucedeu, mas são verdadeiros
a pés juntos na data da ocorrência da mentira [...]
(TAVARES, 2010a, p. 295, Canto VII – 26).

Mais tarde, o narrador retoma esse pensamento:

Núpcias da História com a imaginação
Provocaram mais filhos e cópulas divertidas
do que as núpcias da Verdade com
a boa memória [...]
(TAVARES, 2010a, p. 323, Canto VIII – 3).

O indiano diz à Bloom que seu país, assim como os outros, é belo e bruto. Com isso ele alinha a Índia à mesma esteira de todos os países do mundo, com vícios e virtudes. Diz ainda ao forasteiro que o seu conhecimento da Índia não passa de postais. Os “postais” a que se refere Anish remetem à versão maior de um discurso pautado numa política espacial das imagens que retrata a Índia como roteiro de viagem ao sagrado/espiritual. Porém, antes de atender ao desejo de Bloom e apresentar-lhe um guru, Anish o convida a caminhar pela Índia, e quiçá o 'amigo' europeu possa ter mais de outras versões desse lugar.

Apesar de aceitar o convite, Bloom está na Índia e espera encontrar um sábio. Deseja aprender. Para ele, estar na Índia não bastava para aprender a sabedoria, esperava que o ato de aprender acontecesse ao partilhar sua história com a sabedoria de algum guru.

Diante do sábio, Bloom não titubeia em seu desejo e expressa: “Vim aprender”.³² Conta ainda suas agruras e o que motivou o início dessa viagem. Mas, antes que prosseguisse com a narrativa, é interrompido pelo sábio, que lhe pede um tempo, e quando Bloom se afasta, o sábio pede que Anish lhe conte o que sabe do viajante.

Shankra ouviu Bloom, mas pediu um tempo: não
se ensina quem não se conhece e o sábio
não conhecia Bloom. Saber o nome da tua mãe
e o nome do homem que mataste é saber
metade de ti: já é algo, mas não é tudo. Entre
dois dias grandes há dias pequenos, e nesses
dias individuais secretos reside a outra metade
de um ser vivo. Uma vida excepcional são
três dias excepcionais; mas falta o resto
(TAVARES, 2010a, p. 311, Canto VII – 66).

O indiano contou muitas coisas ao sábio; coisas objetivas e não objetivas sobre Bloom, inclusive coisas que o próprio Bloom já havia dito. Enquanto isso, além de ouvidos atentos, o sábio também olhava atentamente para a pequena mala que Bloom havia trazido com ele. Então Shankra, o sábio, levanta-se e pede que Bloom lhe mostre o que há na mala.

Bloom prontamente se aproxima e começa a falar de sua viagem e também mostra alguns objetos. O viajante mostra coisas materiais e úteis, mas também fala dos sentimentos que trouxe consigo, e principalmente relata os encontros que cultivou/efetivou até sua chegada. Falou por horas... Até que o sábio, cansado, pede-lhe novamente uma pausa.

No entanto, após a saída de Bloom, um dos companheiros do mestre começa a falar, alertando-o sobre esse viajante:

Mestre Shankra, vejo que este homem
anseia demasiado pela sabedoria, em vez
de a querer calmamente. Quer a sabedoria

³² Cf. TAVARES, 2010a, p. 309, Canto VI – 60.

através do movimento, em vez de esperar
por ela. Irá roubar-ta como se rouba uma
galinha, porque é um homem forte e violento:
viu morrer de perto e matou o que lhe estava
mais próximo. Este homem é demasiado
santo ou criminoso. Não confies em quem sofreu mais
do que tu, sábio Shankra.
(TAVARES, 2010a, p. 340, Canto VIII – 46)

Shankra é um sábio, mas também um homem. Como sábio, 'falhar' é parte do processo de atravessar um espaço determinado, um perigo certo à experiência. Como homem, 'falhar' pode significar a perda de credibilidade como sábio, noutros termos, um perigo errado à sua reputação.

Shankra foi, assim atirado
contra Bloom. Bloom quer roubar a tua sabedoria,
disseram-lhe, e quer roubar os teus livros
valiosos, decepar a cabeça da tua biblioteca,
enervar-te – quer fazer de ti um guerreiro em vez
de um sábio tranquilo. Bloom vem da Europa
para colher daqui as melhores flores.
Não o permitas, sábio Shankra,
livra-te dele.
(TAVARES, 2010a, p. 341-342, Canto VIII – 51)

Ouvindo as palavras envenenadas de seu 'irmão', Shankra, junto ao seu bando, arma um plano para roubar Bloom. Dos objetos que viu na mala do viajante, o guru se encantou por dois livros, ou mais precisamente por:

[...] duas preciosidades,
dois livros que a velha Europa havia
inventado: “Cartas a Lucílio”, de
Sêneca em edição tão antiga
e com as páginas de tal forma a desfazer-se
que quase diria serem páginas não materiais mas espirituais, e,

ainda - vira Shankra - o teatro completo
de Sófocles, também em edição rara
(TAVARES, 2010a, p. 345, Canto VIII – 61).

Noutra mirada, o narrador diz que fora “cobiça mútua”!³³ Bloom, amante de livros, notara entre os pertences de Shankra uma edição antiga do *Mahabharata*, épico indiano cuja narrativa moral, filosófica e religiosa perpassa aspectos do processo de formação cultural da Índia.

A verdade é que Bloom apenas cobiçara,
maravilhado, uma edição do livro “Mahabharata”
que parecia ter muitos anos
que muitos países. (Em edições antigas
de livros sábios até o pó e os bichos da Antiguidade,
que pulam entre as páginas
têm lições a dar. Bichos mortíferos desactivados
transformam-se, com o tempo, em dóceis
insectos e, com mais tempo ainda, em
belas borboletas.)
(TAVARES, 2010a, p. 343, Canto VIII – 56)

Observando o interesse de Bloom pelo *Mahabharata*, Shankra lhe propõe uma troca entre a edição antiga de seu livro pelos dois que Bloom carregava na mala. Frustrado,

Bloom pensou: viajei tanto e tanto viajei para agora terminar
em negócios bibliográficos. Pensava (pensa Bloom)
que a sabedoria não tinha número de páginas,
mas enganei-me. Há livros e livros – livros a mais (pensa Bloom)
(TAVARES, 2010a, p. 351, Canto VIII – 78).

Buscou sabedoria na Índia, mas encontrou apenas negócios. Bloom quer partir da Índia, perdidas as ilusões que o levaram até lá, decide que, de fato, roubará

³³ Cf. TAVARES, 2010a, p. 345, Canto VIII – 62.

o *Mahabarata* e essa será sua prova material de que esteve na Índia. Com ironia, exclama:

Já não há sábios, há leitores [...]. Tudo é paginável:
a inteligência, a ciência, a religião.
A linguagem entrou no mundo
pelos urros antes das batalhas, mas aperfeiçoou-se:
ganhou pormenores, mas não visão em conjunto.
Bloom tosse, sorri, ganha tempo. Aponta para o infinito e acerta.
Ou então falha. Que fazer? Bloom
está confuso, mas quer partir
(TAVARES, 2010a, p. 352, Canto VIII – 79)

Contudo, a proposta feita por Shankra era duplamente dissimulada: primeiro porque sua intenção era roubar o viajante; e segundo, porque o seu interesse pelas raras edições de Bloom não era cultural, mas meramente monetária. Mais tarde, num acordo com Anish, a pedido de Bloom, Shankra devolveria as duas obras a Bloom em troca de um cordão de ouro.

[...] Shankra preferiu recuperar o ouro - disse
Anish a Bloom. Agora tens os teus livros
e ainda o “Mahabarata” de que Shankra, com os
olhos noutra sítio, nem se lembrou. Mas não percas nem mais
um minuto: foge, afasta-te, Bloom, da Índia!
E assim foi. Com o bilhete do avião
na mão, Bloom dirigiu-se velozmente
para o aeroporto, murmurando: mais um dia aqui
e perco, dos pés à cabeça, toda a minha materialidade.
E Bloom que queria encontrar o Espírito.
(O avião, entretanto, levanta já da pista; adeus, Índia.)
(TAVARES, 2010a, p. 367, Canto IX – 12).

A Lisboa de que Bloom partira já não era a Lisboa a que Bloom retornava; esta o recebe, mas “sem comoção”.³⁴ Após a viagem, Bloom conhece o sujeito da experiência, aquele que se torna exposto, que se apropria da experiência como passagem à transformação; também conhece a dimensão de travessia e o perigo, que fazem parte da experiência, porém, não tendo encontrado o que procurava, retorna ao ponto de inércia:

(Novembro de 2003.
Encontro-me num compartimento
fechado.
O mundo visto daqui é uma obra de engenharia
feita pelo alfabeto; sou louco, claro.
Escrevo para educar o raciocínio,
um hábito que se pratica com uma arma
encostada à cabeça.)
(TAVARES, 2010a, p. 448, Canto X – 146).

Lendo Samuel Beckett³⁵ pelo viés de Larrosa (2016), pode-se dizer que Bloom chegou ao seu “fim de partida”, no limite das incertezas, compartilhando a impotência de que talvez nada lhe aconteça; de não conseguir dar tempo e espaço para se apropriar de suas palavras, de não produzir sentidos, ou de não criar outras narrativas à sua história, ao seu modo de ver o mundo.

Em sua mala retornam as obras clássicas, mas delas agora emerge o sentimento de melancolia presente na trajetória de Bloom, que pode ser lida pelas palavras de Larrosa (2016):

Nós sabíamos as velhas palavras e agora já não estamos seguros de que queiram dizer nada. E não queremos aprender as novidades: nem confiamos nelas, nem têm a ver conosco. Além do mais, estamos tristes e cansados e não sentimos raiva e impotência. Seremos capazes de provar de novo todos os verbos, por exemplo: ler, escrever, conversar... talvez pensar? (LARROSA, 2016, p. 174).

³⁴ Cf. TAVARES, 2010a, p. 449, Canto X – 148.

³⁵ Dramaturgo autor da peça *Fim de partida*, cujo enredo discute a condição humana até o seu limite, focando na peculiar relação de dependência dos personagens, reclusos num abrigo, frente à escassez de comida e remédios.

No bolso, Bloom carrega o velho rádio do pai, que nem com a viagem voltou a funcionar, como conta o narrador.³⁶ O rádio quebrado alude ao desaparecimento do relato como língua da experiência; a tecnologia que já foi novidade, hoje obsoleta, não pode mais transmitir, está muda, impossibilitada à experiência. Para Bloom,

[...] O futuro e o passado têm agora
a mesma substância, nada mudou.
Valeu pois a pena viajar, pensa.
Pelo menos percebi que nada adianta
(TAVARES, 2010a, p. 427, Canto X – 78).

Nada o toca, nada o mobiliza, nada lhe acontece. Decide se livrar da mala, dando-a a um velho simpático e pobre que encontrou. Explica ao novo portador que nela há um livro indiano que vale muito dinheiro... Mas nem isso importa para Bloom, que permanece no tédio.

[...] Pela primeira vez não tem nada nas mãos. A viagem
à Índia acabou numa rua de Lisboa
nas mãos de um velho que talvez não saiba ler
e que talvez até goste de fazer desenhos
por cima de palavras grandiosas. A cidade
tem a sinalização adequada para que quem regressa a casa
não se perca no caminho. Mas o frio aumenta
e Bloom não sabe para onde ir.
(TAVARES, 2010a, p. 451, Canto X – 154).

Partiu para se pôr a prova ante sua tragédia familiar e voltou cético em relação à própria vivência. O retorno é precisamente a um lugar que se transformou (MASSEY, 2008), o que aconteceu à revelia de sua vontade e agora cruza com sua trajetória, em parte esquecida, em parte desiludida.

Sem aplacar o tédio que o acompanha, Bloom pensa num último ato definitivo à vida, mas é impedido. Foi salvo no lugar que momento antes o

³⁶ Cf. TAVARES, 2010a, p. 452, Canto X – 156.

desprezara. O 'resgate' de Bloom traça uma linha de fuga à transformação das impossibilidades vivenciadas por ele em meras ficções, antes legitimadas pelo consenso e pelos efeitos de verdade das narrativas hegemônicas; e agora, tomadas como fabulação, um modo de refletir sobre os programas políticos que perfazem as grandes narrativas, tornando-as inoperantes à língua maior, para assumi-las tão somente como parte e não como o todo.

DOS LOCAIS NARRATIVOS E SEUS AGENCIAMENTOS POÉTICOS

A 'paisagem' de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou, trabalhou. Ela não é nem mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma constelação original de significados produzidos pela escrita (COLLOT, 2013, p. 58).

Na citação, Collot (2013) entende por paisagem os sentidos que emanam da escrita para agenciar um encontro entre o mundo e aquilo que mobiliza o escritor, seu ponto de vista. A paisagem como fenômeno cultural relacionada à poética, e principalmente ao pensamento criativo para evocar imagens singulares à nossa imaginação espacial. Para ele:

A paisagem pode, portanto, ser o lugar de uma transformação e de uma invenção, e não um conservatório. Ela também não se identifica mais com o território. O horizonte não é uma fronteira: dá seus contornos familiares à paisagem, mas abre também a um alhures invisível, que convida à viagem e à exploração (COLLOT, 2013, p. 191).

O argumento posto por Collot (2013) de que a paisagem pode ser o lugar de uma invenção, um convite à viagem e à exploração, aproxima a paisagem de uma perspectiva cultural, fruto de um processo de construção social elaborado a partir de um projeto estético e político de explicar, editar e imaginar a maneira de ver e sentir determinada espacialidade.

Queiroz Filho (2019, p. 41) nomeia *Geografia Criativa* esse “pensar o espaço/espacialidade como 'imaginação espacial', fundamentada na experimentação pela linguagem e pela sensibilidade”. Por criativo, entende-se um modo de qualificar uma geografia que se apropria de outras formas de grafia de mundo para

transformar o fazer geográfico, criar outras grafias de mundo. Em seus estudos do aspecto da paisagem a partir da linguagem cinematográfica, Queiroz Filho reforça a paisagem como construção de uma dada política visual, assim como Collot e outros; sua criação está, porém, no apontamento da paisagem como “devir imaginativo”, plano de expressão de um estado de alma.

“Todo o estado de alma é uma passagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem”, de acordo com o poeta Fernando Pessoa, nas notas preliminares do *Cancioneiro*,³⁷ que inspiram Queiroz Filho (2019) a argumentar sobre um duplo horizonte da paisagem. Horizonte que, para ele, tem dimensão conceitual, e ao mesmo tempo, dimensão do sensível. Partindo do sentido de paisagem em Yi-Fu Tuan, o autor mostra essa relação entre paisagem e estado de alma como plano de expressão para aludir a transformações dos locais narrativos, e no limite, da própria narrativa:

É até mais comum do que se imagina o cinema utilizar lugares e paisagens inventadas e converte isso numa alegoria de travessias e transformações. Mas esse modo de “entrada” no filme é potencializado quando se compreende a paisagem, por exemplo, como aponta Yi-Fu Tuan em *Paisagens do medo*. Categoricamente, ele afirma: “Paisagem é uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável. Diz respeito tanto aos estados psicológicos como ao meio ambiente real” (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 59, grifos do autor).

Os trabalhos de Collot (2012; 2013) e de Queiroz Filho (2007; 2019) possibilitam afirmar que as imagens de mundo (exteriores), ao serem adensadas pelas imagens narrativas (interiores), podem revelar sentimentos e sensações, maneiras outras de se dizer dos lugares. “[...] São as alegorias postas pelas imagens de algo da ordem do intensivo [...]”, como pontua Queiroz Filho (2019, p. 60), que dão potência à experimentação poético-sensível como mediadora das ações no extensivo. E ele conclui: “É essa diluição das oposições binárias que a paisagem, como estado de alma, tensiona” (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 66). O encontro entre aquilo que nos toca e os enunciados que produzimos a partir desse

³⁷ A obra está disponível para leitura no portal Domínio Público. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000006.pdf> >. Acesso em: 06 de janeiro 2020.

encontro são, por assim dizer, *performances* da experimentação poético-sensível do espacial.

Assim, lembrar a questão trazida por Haesbaert (2014) sobre a articulação de conceitos como atividade plural da geografia em relação ao que propõe Queiroz Filho (2019), da paisagem como ato estético de enunciação, revela-se uma perspectiva potente à escrita geográfica para perfazer essa mistura entre lugar e paisagem que ora vislumbramos na obra de Gonçalo M. Tavares.

Dizer a paisagem, como estado de alma, não se trata de abstração, ou simples qualificação em relação a um conceito. O que está posto em pauta é a efetividade da partilha do sensível na compreensão de que atos estéticos dobram-se em atos políticos; pensar a paisagem em termos da negociação entre conteúdo e expressão significa:

[...] entender a paisagem não como primado da expressão, mas como atributo do sensível, e não apenas do olhar / ver, o que nos poria numa relação direta entre uma “filosofia do ver” e a paisagem. Melhor dizendo, uma filosofia da paisagem como filosofia e, por que não, uma poética do ver. Isso significa, portanto, uma ampliação do conceito, e consequentemente da capacidade explicativa e imaginativa da própria Geografia (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 88).

No excerto acima dois apontamentos falam diretamente com a nossa problemática, a saber: que a paisagem como atributo do sensível manifesta modos de ver e dizer sobre o mundo a partir da experiência, recorte que amplia o conceito de paisagem e abre fendas nas gramáticas discursivas fundadas sob a égide da língua maior, das Geografias com ‘g’ maiúsculo.

Essa ampliação da paisagem possibilita estender seus sentidos para fazer dela ato enunciativo do adensamento do lugar. Dessa maneira, a paisagem como fenômeno, tal qual sugere Collot (2013), colabora para um modo de imaginar o lugar, tornando-o expressão da experiência.

Com isso, não se quer dizer que paisagem é enunciação e lugar é expressão, o que seria tomar os conceitos em separado. Propomos, a partir dos estudos de Deleuze³⁸ e de outros que repercutem esse aporte, como Queiroz Filho (2019), deslocar o “centro de significância” que organiza a matriz de cada um desses

³⁸ Referimo-nos à aula proferida por Deleuze, em 1975, denominada “Dois Regimes de Signos”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-xhk7xLoZeg>>.

conceitos, lugar e paisagem, trazendo-o para a “borda”, digamos assim, e transformando-o em “pontos de subjetivação”, de modo que não só paisagem seja compreendida como fenômeno, mas o lugar também participe desse processo.

Juntar conceitos aqui é, assim, pô-los em estado de metamorfose, fazer variar, agir um no outro, criando um “entre” indiscernível que configura um dado arranjo (modo e momento) de agenciamentos [...] (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 91).

Quando Jean M pergunta a Bloom como se entra num mapa, evoca esse deslocamento do qual falam Deleuze e outros. A palavra mapa materializa ao leitor a forma viagem; contudo, ao designar a função ‘entrar num mapa’ como aspecto curioso, fora do normativo, Jean M remete ao mapa como espaço, conceito mais amplo e geral para dizer dos encontros efetuados na viagem e das “geometrias de poder” grafadas por esses encontros. Lugar e paisagem são duplamente tensionados, tanto em si quanto em relação um ao outro, até que, combinados, sejam indissociáveis dos agenciamentos da obra (conteúdo e expressão). O lugar-paisagem coexiste no estiramento do pensamento matriz de cada centro de significância e na sua conversão em processos sucessivos de pontos de subjetivação.

De acordo com Queiroz Filho (2019, p. 93), essa conversão implica, para Deleuze, “uma questão fundamental: a da multiplicidade, dada a impossibilidade de se definir, a partir da junção/encontro, o elemento mais importante”. Noutros termos, a dissolução do centro em prol de processos sucessivos dispõe tanto lugar quanto paisagem numa atividade entre iguais, ainda que um seja o adensamento do outro na expressão da experiência.

Ou seja, ambos só coexistem nessa relação porque a junção sugerida opera na condição de que: paisagem, como o lugar de invenção, de transformação, de modo de experienciar o mundo, precisamente, tem a ver com o lugar como coleção de histórias, como negociação de trajetórias, sempre em processo e inacabado. Entendemos que o termo ‘negociação’ aqui perfaz a potência de variação ao convocar à conversação, desafixando lugar e paisagem do papel de estado de coisas, conceitos pautados por uma proposição, para juntar cada parte comum, a

identidade de conceito, com as partes exclusivas dos atributos sensíveis que emergem da obra e compõem essas entidades nas esferas de negociação.

As negociações serão sempre invenções, haverá necessidade de julgamento, aprendizagem, improvisação, não haverá regras meramente portáteis. Em vez disso, é o único [*unique*], a emergência do novo conflitivo, que faz surgir a necessidade do político (MASSEY, 2008, p. 230).

A abordagem de Massey (2008) destoa daquelas visões de mundo que tratam o lugar como identidade coesa e coerente, e em comparação, pode ser chamada de radical. Na acepção da autora, o lugar, pelo desafio da negociação, significa uma espacialidade sempre provisória, cujo ajustamento pode ou não ser alcançado.

Nesse desafio o lugar torna-se irrepresentável, compreendido na mediação política que necessariamente envolve toda negociação; isto é, utilizando-se o sentido de política de Rancière (2009, p. 17) “de quem tem competência para ver”,³⁹ e pela função estética da política que define quem tem “qualidade para dizer das propriedades do espaço e dos possíveis tempos”⁴⁰.

Tornar um lugar irrepresentável não significa a impossibilidade de falar ou escrever sobre ele, apenas se refere à condição de que na negociação “não haverá regras meramente portáteis”⁴¹ para compô-lo. Nessa condição, cada lugar se manifesta de modo próprio porque nem as relações pelo espaço-tempo são fixas; nem a paisagem está 'congelada' à espera de um observador, mas em sintonia com os agentes que compõem as relações pelo espaço-tempo.

Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que novas formas de circulação de palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independente dos desejos que os artistas

³⁹ Cf. RANCIÈRE, 2009, p. 17.

⁴⁰ Cf. RANCIÈRE, 2009, p. 17.

⁴¹ Cf. MASSEY, 2008, p. 230.

possam ter de servir a esta ou aquela causa (RANCIÉRE, 2012, p. 63).

Em *Uma viagem à Índia* as paisagens não marcam apenas as transições do roteiro, podendo-se tomá-las como literaridade do texto camoniano para fazer variar a literatura em relação à escrita geográfica na construção de uma abertura possível do lugar. A paisagem literária na obra de Gonçalo M. Tavares provê incursões num roteiro anterior para pensar os anseios do 'viajante' contemporâneo.

As imagens de mundo despertadas pela paisagem literária agenciam outras formas de circulação da palavra em relação à antiga configuração do possível, promovendo um desvio da escrita sobre ela mesma para efetivar imaginações espaciais pautadas na multiplicidade. A tempestade enfrentada por Bloom antes de chegar à Índia talvez seja o movimento mais evidente desse duplo percurso e da dobra entre as escritas.

É isso: Bloom descobriu no meio do terror
um homem cego. Eis então que nele a sabedoria
deu por instinto um passo novo. Agarrou no homem
e conduziu-o. Quero ir à Índia, pensou Bloom,
e estou agora quem diria, no meio
de uma tempestade a conduzir um cego.
(E o que são, afinal, os grandes feitos? Avançar à frente
de um cego é uma caminhada que de certo não entrará
na História pelo mesmo lado do avanço de
um imperador. Ainda não deitaram abaixo a coroa
dos livros de História – e estamos já em 2003.)
(TAVARES, 2010a, p. 275, Canto VI – 83).

O lugar-paisagem nessa obra remete à melancolia do (viver) contemporâneo, transfigurado na narrativa pela dupla tragédia que se abatera sobre Bloom: o assassinato da mulher que ele amava a mando do pai e a morte deste pelas mãos de Bloom. Passado e futuro tornam-se impossibilidades à mediação desse sentimento em relação ao mundo, seja porque a memória pertence ao campo da estase, seja porque o que está por vir ainda não efetiva o encontro. O tédio surge

na paisagem literária como grande imagem do presente que, para Bloom, está calcado por repetições, ainda que estejamos no século XXI.

[...] Não sou indiferente às repetições, suporto melhor o tédio
que certas aventuras desnecessárias.
Não estou, pois, obcecado por novidades.
Porém, não suporto que, em mim,
a não surpresa já não me surpreenda
(TAVARES, 2010a, p. 100, Canto II – 81).

Quando Bloom diz que suporta melhor o tédio que certas aventuras desnecessárias, anui à ideia de que estar sempre mobilizado para escapar da mesmice, consequente do tédio, pode ser uma atitude incapaz de proporcionar os encontros que procura, mas apenas repetições. Não há o que experienciar num mundo calcado por ‘conhecimentos’ amesmados. E disso decorre sua crise.

A fuga de Bloom é poética. Sua maior penitência já havia sido decretada antes mesmo de ele se tornar assassino. Bloom fora ‘condenado’ por antecipação quando do assassinato de sua amada. Não havia motivo para Bloom empreender fuga apenas para evitar uma prisão, se ele já estava aprisionado pela sensação de impotência diante do atroz assassinato de Mary. Aliás, esse sentimento medeia o tédio decorrente em seus dias.

Os dias decorrem então imóveis,
previsíveis portanto.
O vento parado em pose que se assemelha
ao simples ar.
Olhando-se para o céu era o céu
que se via;
e os olhos de Bloom com a parte alta do mundo
completavam-se – como duas peças de um puzzle
romântico, azul e entediante.
(TAVARES, 2010a, p. 40, Canto I – 43).

O céu aparece na narrativa em alento à desesperança do luto do personagem. Talvez porque o céu (azul) carregue tanto dimensões sagrada quanto de paz. No entanto, essa perspectiva romântica de céu nem o aborrece, nem o completa, apenas 'faz como se', agindo como um falsário impostor. Ele aparece tal como deveria aparecer, o céu alude ao 'real'. A uma realidade que não mobiliza a atenção em Bloom. Nesse momento, partir para esquecer e aprender torna-se um gesto do personagem para pôr em oscilação o tédio que o anestesia.

Bloom disse que de Lisboa partira
e em viagem estava para a Índia. No outro lado do mundo
procurava uma alegria nova
ou, se possível, várias. Alegria que misturasse prazeres
de um animal doméstico alimentado em prato
com os de animal selvagem e bruto que se alimenta
dos ataques imprevistos que na floresta faz vítimas
mais fracas. Um tédio surpreendente,
eis o que Bloom procurava. Como o encontrar?
(TAVARES, 2010a, p. 48, Canto I – 64).

Bloom procura aprender e esquecer num mesmo movimento. Escolhe a Índia como destino certo de sua busca, quiçá impulsionado pelas imaginações derivadas das viagens do passado pelo qual já fora domesticado por sua gramática. Em fuga, uma fuga de si mesmo, opta, porém, por uma rota mais distante para que possa, pelo encontro com outros, realizar seu desejo.

Eis agora Bloom na primeira etapa da sua viagem à Índia,
em Londres, só e sem dinheiro
e sem ninguém conhecer. Procura amigos
ou outra coisa?
E seria Bloom a ter um olhar estranho
ou estranhos eram os homens que dele
se aproximavam?
Eis que não existe resolução.
Quem começa o momento: quem olha ou aquilo

que é olhado? Pode o início do mundo localizar-se

em quem é empurrado?

(TAVARES, 2010a, p. 40-41, Canto I – 45).

Na primeira paragem, Bloom, ao longe, observa alguns homens deslocando-se em sua direção, vinham com um andar desastrado e acenando-lhe. Talvez um terceiro observador não soubesse dizer quais daqueles homens destoavam da 'realidade', se Bloom, em condição de estrangeiro, ou aqueles três homens, de hábitos estranhos. Bloom, que era só um, com cautela, decide esperar pela aproximação dos homens.

Estes, apesar de conhecerem Bloom naquele momento, logo lhe ofereceram cortesias e gentilezas que se oferecem aos amigos em nossa casa. Queria ir à Índia, e talvez um caminho para lá fosse pela amizade, considerou Bloom, que então aceita o convite para almoçar, e até pousar, na casa dos homens.

Em poucas palavras, Bloom conta-lhes sobre sua jornada, do ponto de partida ao ponto a que quer chegar; disse-lhes que estava em caminho, e Londres era apenas um destino intermediário. E fez algumas breves considerações sobre o fato de essa viagem despertar nele um sentimento estrangeiro de mundo. Já os homens começaram do que julgaram ser o começo, contando a Bloom sobre a infância, cada um repetindo duas vezes as histórias para o viajante, considerando até os acontecimentos fúteis... Rapidamente se desencanta com aquele encontro, tamanha repetição dos homens, e se aborrece, pensando neles como formigas a quem deseja esmagar uma a uma. Um tédio surpreendente!

Na casa com traços e cômodos bem definidos, são os homens que escolhem os assuntos e também decidem o que oferecer a Bloom e como apresentar o que lhe é oferecido; por imposição, Bloom compreende que a negociação que ele esperava, pela amizade, ali não seria alcançada. A imposição não gera trocas, apenas confirma uma gramática, linguagem conhecida manifestada na forma de tédio.

Bloom procura o "insólito" ⁴² e isso o obriga a caminhar. Sabia desde o início que Londres era apenas uma passagem intermediária, porém, antes que pudesse

⁴² Cf. TAVARES, 2010a, p. 50, Canto I – 70.

partir, Bloom descobriria que aqueles homens, junto a seu pai e a outros comparsas, desejavam roubar-lhe a preciosa mala, ainda que ignorassem completamente o seu conteúdo, e até mesmo matá-lo. Desejo movido por sua apatia pela inquietação de Bloom perante o modo como as questões do mundo se ordenam. A ganância pela mala, em segundo plano, encobre o intento de destruir a possibilidade de experiência para Bloom.

[...] Fui mal recebido em Londres,
tentaram roubar-me os bens que em volume
excedem o organismo, o que inclui dinheiro, roupas,
a bela mala e alguns livros.
Tive de os espancar utilizando a delicadeza possível
e alguns murros.
Nunca consegui esquecer, mesmo em pleno confronto,
que não estava na minha cidade,
essa Lisboa familiar de onde parti há meses, cidade
em que podia lutar com um homem na minha língua,
o que muito facilita os movimentos
(TAVARES, 2010a, p. 100, Canto II – 81).

Ao fazer menção do uso da língua, Bloom reconhece nela duas premissas sobre enunciação que dizem muito sobre o embate travado entre ele e os outros, ou melhor, entre experiência e narrativa única: não existe enunciação individual, ela é sempre coletiva, oriunda dos agenciamentos estéticos e políticos que a atravessam; e toda gramática é uma forma dominante da língua. De Londres à Índia o entendimento de que o mundo opera por ficções compostas pelas políticas da língua compreende uma das passagens necessárias à viagem.

Não há políticas da verdade que não sejam, ao mesmo tempo, políticas da língua. Os aparatos de produção, legitimação e controle do conhecimento são, indistintamente, aparatos de produção, legitimação e controle de certas linguagens (LARROSA, 2016, p. 60).

Bloom viaja só, mas a mala que carrega alude aos elementos de sua língua e de sua cultura. Roubá-la significa também destituí-lo de suas palavras, obstruir sua

trajetória e, por fim, bloquear-lhe a capacidade de comunicação, levando-o à morte da experiência.

Mas Bloom vai fazer coisas, não apenas palavras.
Bloom fará coisas que pertencem ao mundo das coisas feitas
e não coisas que pertencem ao mundo das coisas escritas,
ou seja: não feitas. Porque Bloom sabe bem que só é material
e só existe
aquilo que pode ser colocado debaixo dos pés
de uma mesa para endireitar.
E uma frase, por mais espessa e sólida que seja,
nunca reequilibrará o mais leve desencontro
entre o mobiliário e o chão
(TAVARES, 2010a, p. 89, Canto II – 54).

Eis que o lugar-paisagem surge da tomada de palavra que não procura encontrar o equilíbrio, deixemos isso para as coisas materiais, como nos alerta Bloom. A escrita, a conversa e as outras as coisas feitas da palavra, desloquemo-las para o metafísico. É hora de sair de Londres... Até o tédio que, nessas terras, por um momento tornou-se surpreendente, agora já não passa de mero equilíbrio entre ações.

Bloom então decide ir a Paris. Para nosso viajante, Paris não é indiferente às repetições, e nessa paragem ele poderá exercer o que aprendeu em outras terras, porém, em chão diferente, as repetições também se tornam exóticas. O medo e o perigo ficaram para trás, por ora Bloom deseja encontrar novas alegrias, sabedoria ou amor. Encontra amizade.

Bloom e o parisiense Jean M simpatizaram nos gestos
e no passeio. Eis a síntese.
O corpo forma com os movimentos uma massa
e essa massa forma um texto. Esse texto é lido
pelos outros e há livros de que se gosta e outros não.
No fundo, cada vida, no geral, não é mais
do que um estilo literário

(TAVARES, 2010a, p. 107, Canto II – 101).

Bloom e Jean M respeitam reciprocamente as maneiras características de forma e conteúdo pelas quais se expressa cada trajetória, cuja reciprocidade está potencializada pelo encontro entre o eu e o outro no espaço constituído simultaneamente à coexistência de diferentes histórias.

Bom ouvinte, Jean M queria saber mais da viagem de Bloom e interpela o amigo sobre os eventos que envolveram tal jornada até agora. Por sua vez, reticente ao passado e inquieto com um presente que não suporta,

Bloom estava tentado a responder simplesmente
que os dias haviam começado de modo nada exótico:
oito e um quarto da manhã acordava, várias horas mais tarde
adormecia. No intervalo: olhava para o relógio. Eis
tudo. Cada pessoa julga sempre
que o tédio é propriedade sua, e que os outros têm dias
carregados por uma carroça magnífica.
Assim com Jean M. Assim com Bloom
(TAVARES, 2010a, p. 107, Canto II – 101).

Larrosa (2016, p. 31) aponta que “atualmente, o conhecimento é essencialmente a ciência e a tecnologia, [...] algo universal e objetivo, de alguma forma impessoal; [...] algo de que podemos nos apropriar e que podemos utilizar”. Sua fala reflete-se na ideia presente no diálogo de Bloom de que a imprevisibilidade está cada vez mais rara na vida contemporânea, a tecnologia e seus aparatos controlam os riscos e reduzem o acaso como possibilidade, intensificando a sensação de tédio como parte do vivente. Eis o fetiche do tédio no contemporâneo: ainda que seja um fenômeno próprio da sociedade, cada pessoa sente-o como propriedade exclusiva, ocultando assim que as relações colaboram com a sensação de entorpecimento como experiência individual, e não coletiva.

O parisiense, voltemos a ele, queria que Bloom
abrisse a torneira onde corre água
cujo barulho conta histórias.

Que fizeste à tua vida, caro Bloom,
para agora estares em plena viagem à Índia?
Onde e como falhaste? De que forma
acertaste no alvo?
(TAVARES, 2010a, p. 115, Canto III – 3).

Bloom viaja pelo insólito porque não suporta o tédio que o assola. Inquieto, inicia o movimento em busca de paisagens diferentes da que conhece, mas à medida que avança percebe que o tédio o acompanha pelas diferentes paragens. A chegada a cada novo destino revela, de imediato, repetição exótica, mas muito cedo se tornam apenas repetição. A conversa com Jean M o leva a refletir sobre sua jornada até agora e à sensação analgésica que então o aplaca.

Em parte esqueceu, em parte se lembra. No caminho,
espancou homens e fornicou com mulheres. Está agora em Paris,
e desconhece o seu destino:
depois de lhe roubarem quem prometia trazer melhores dias,
para quê ter medo? Bloom está em Paris
e nada tem a não ser a ausência de medo,
o que é uma posse de prodígio, sim, mas também um perigo
(TAVARES, 2010a, p. 160, Canto III – 143).

Fragmentado, Bloom está anestesiado, mas a repetição o aborrece. Anestesia e repetição, atributos sensíveis do tédio que permeia o modo de habitar o lugar-paisagem por Bloom, revelam formas redundantes do tédio na fabricação de uma experiência amparada pela mesmice.

A vida é isto,
Mas Bloom sonhava que na Índia
pudesse ser diferente.
Porém, só haverá uma existência diferente,
por paradoxo,
nas coisas não vivas, quando muito.
Estamos em 2003

e ainda nada de novo debaixo do sol
(TAVARES, 2010a, p. 189, Canto IV – 76).

Da ausência de medo à ruptura por paradoxo, as reflexões de Bloom descortinam um perigo à redundância: a compreensão do tédio como fenômeno e não como parte naturalizada do vivente. Dessa recusa do tédio como estado de alma natural do vivente contemporâneo surge a possibilidade de devir:

O espaço depende dos cálculos algébricos, sim,
mas também do modo como dentro dele se olha para fora.
Não apenas, pois, quantidades
– largura e comprimento –,
também potência de salto
que existe no animal parado,
grandeza óptica que no animal parado existe
e outro elemento ainda: a paciência,
essa capacidade de espera
que do mais pequeno fará algo grande
pois sempre se soube que nada será como agora é.
E eis, então, que até a forma do globo terrestre nos ensina:
tudo avança para o outro lado; pois só assim um dia
se regressará de novo ao sítio onde agora estamos
(TAVARES, 2010a, p. 166-167, Canto IV – 12-13).

Ora, o tédio pode conservar uma poética, se pensarmos nele como gesto de interrupção da velocidade das coisas, ou como propõe Larrosa (2016), o aprender a lentidão: dar-se tempo e espaço, suspender a vontade do ‘eu contra o outro’ que kafkianamente também pode ser lida como o combate ‘eu e o mundo’, para cultivar a arte do encontro, do ouvir e de ter paciência. E, quem sabe, esse momento de pausa fulgure em linha de fuga pela escolha do mundo.

Mas não se aprende a ser sábio como se aprende
a resolver uma equação.
Nas duas aprendizagens exige-se atenção total, é certo,

mas há no caminho para a sabedoria mais obstáculos,
como se algures deuses de voz rouca tivessem assumido o compromisso
de não deixar a filosofia sensata
ocupar por completo os homens.
E talvez a causa seja puramente egoísta, pois se todos fossem sábios
quem precisaria de templos?
(TAVARES, 2010a, p. 245, Canto VI – 7).

Larrosa (2016) abre o primeiro capítulo de seu livro intitulado *Notas sobre experiência e o saber da experiência* com a famosa citação de Franz Kafka: “No combate entre você e o mundo, prefira o mundo”. Particularmente, nesse texto, Larrosa trata da questão fundamental da experiência como gesto de interrupção à constante excitação do sujeito moderno, para ele, “um gesto que é quase impossível nos tempos que correm” (p. 25).

Paris ficara para trás, não fora uma partida abrupta como a de Londres, onde Bloom foi embora, antes que, assim como as frutas, também seus inimigos pudessem amadurecer.⁴³ Por lá cultivou a amizade, apropriando-se do tédio para demorar-se nos detalhes de sua história, e sem pressa contou e ouviu, e contou mais uma vez, partindo em saltos narrativos, começando sua viagem interior.

Porque se um aglomerado de letras
– desenhos minúsculos com formas
curvas e rectas – e associações de desenhos
conseguissem exprimir a Verdade,
então a Verdade não seria assim tão importante,
e não mereceria qualquer esforço.
Porque a verdadeira Verdade é iletrada (só pode).
Coisa que esmagamos; coisa que nos esmaga
(TAVARES, 2010a, p. 236-237, Canto V – 92).

A verdade buscada por Bloom está associada ao conhecimento que define o sujeito da experiência de que fala Larrosa (2016), um sujeito “ex-posto”, cuja maneira de habitar o mundo se faz pela recusa de posição; isto é, em vez de nos

⁴³ Cf. TAVARES, 2010a, p. 94, Canto II – 66.

‘pormos’ no mundo, como se ele fosse uma coisa e dele pudéssemos nos apoderar, Larrosa desloca o argumento para a passividade como condição fundamental para a abertura à experiência. O que a nossa problemática serve para pensar na coetaneidade de trajetórias na produção de narrativas como condição essencial à abertura do lugar.

Em qualquer caso, seja como território de passagem, lugar de chegada ou como espaço do acontecimento, o sujeito da experiência não se define por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à posição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (LARROSA, 2016, p. 25-26).

Nessa etapa da viagem, Bloom se expõe numa travessia dentro de si em busca aprender a experiência. Ainda que celebre outros encontros, como com o velho contador de histórias que lhe fala de sabedoria, Bloom dobra-se em seus pensamentos, pois a verdade que procura requer risco e vulnerabilidade, sentimentos semelhantes ao de quem está só.

Porém, a sabedoria, não sendo técnica manual,
vê-se nas mãos, como em todo o corpo.
Nem sequer é necessário o toque em outros corpos ou objectos,
basta isto: que a mão direita
– a mais hábil – espere pela mão esquerda
e a respeite: eis já um sintoma de sensatez
alojada nos dedos. A sabedoria é um conjunto de habilidades
que se exerce na relação
com o mundo, em pleno isolamento,
e mesmo em plena fuga. Saber como fugir, eis uma alínea
da sabedoria
(TAVARES, 2010a, p. 264, Canto VI – 57).

A sabedoria, assim como a experiência, não se aprende pelo outro, a não ser, lembrará Larrosa (2016, p. 32), “[...] que essa experiência seja de algum modo

revivida e tornada própria”. E nesse sentido, a sabedoria, como alínea de fuga, não pode ser tomada como técnica manual, pois cada qual aprenderá a partir de seu recanto de mundo, de sua paisagem, daquilo que o mobiliza e dele se apodera para fazer sabedoria. Nesse horizonte, que Larrosa (2016) refere-se ao sujeito da experiência como submetido, sofredor e padecente.

Em *Uma viagem à Índia* a tempestade é esse agente no padecimento de Bloom para que ele se torne esse sujeito tombado, território de passagem para entrar na terra espiritual que tanto almeja. Por ação dela suspendem-se as vontades e revela-se a impotência das leis e das máquinas contemporâneas quando no céu rompem os “inovadores trovões que rugem”.⁴⁴

[...] Bloom tem medo e reza.
E rezar não é simples. As palavras vulgares
confrontam-se com finalidades mais altas.
E rezar não é fácil – é necessário construir
um discurso organizado
para dialogar com a estranheza.
Porque o que é estranho pode proteger ou não,
mas obriga sempre a inventar outras línguas.
Só se reza, por exemplo, com palavras novas vindas das velhas;
olha-se para coisas que só existem depois de se sofrer
(TAVARES, 2010a, p. 274, Canto VI – 80-81).

Entre um pensamento e outro sobre a assimetria e a desordem da natureza, Bloom pondera que mesmo nesta há ambições e promessas, e apenas aguarda. Triste ou alegre, aguarda. E do mesmo modo súbito que começou a tempestade, também assim se encerra.

E Bloom decide: admirar.
Perdera-se do velho, desse magnífico contador de histórias,
e deixara ainda um homem cego numa cadeira imóvel,
cadeira que só depois da tempestade recuperara
o seu poder quieto que espera

⁴⁴ Cf. TAVARES, 2010a, p. 271, Canto VI – 73.

(a natureza, já se sabe, quando é má e forte
põe em perigo todos os elementos
da casa). Mas agora Bloom está fora da tempestade,
mas não está dentro de nada. Olha para o céu
e o céu não olha para ele.
(TAVARES, 2010a, p. 277, Canto VI – 89).

A tempestade marca a passagem do sujeito motivado pela ação para o sujeito da experiência. Marca também o fim de uma escrita antiga para um pensamento que abra fendas nas gramáticas constituídas e se torne um território de passagem para escritas alternativas de mundo, mobilizadas pela experiência.

Índia! Índia! Índia!
Ao seu lado direito um homem
tem a Índia, esse enorme país.
Eis o que Bloom procurara,
E eis que as coisas grandes chegam de forma simples.
Não houve festa, ninguém gritou.
Cheguei à Índia, Mary.
Cheguei à Índia, pai.
Bloom dobrou-se no seu banco
e pensando no seu pai e em Mary, chorou.
(TAVARES, 2010a, p. 279, Canto VI – 93).

Com euforia, Bloom comemora a chegada à Índia. Passados meses do início da viagem, finalmente está onde espera encontrar o que procura. Esse sentimento pode estar ligado ao de excitação, mas também, etimologicamente, remete ao sentido de tolerar e de suportar algo; e a nosso ver, esta última acepção se aplica ao comportamento de nosso viajante.

Suas primeiras impressões sobre a Índia revelam o sarcasmo que o acompanhou por toda a viagem até ali. Chocado com a contradição entre pobreza material e a riqueza das histórias que conserva tal país, ironiza que comerciantes e religiosos pratiquem a mesma atividade; “quando ocorre um incêndio, [pondera

Bloom], os religiosos são os únicos que se aproximam”.⁴⁵ Bloom não completa o pensamento, e a nós leitores fica a pergunta: para oferecer ajuda ou vender a salvação?

Na Índia, homens velhos que escutámos
durante horas e julgámos já eternos,
levantam-se, subitamente, e começam a
urinar em plena rua, para cima do lixo
que cães, segundos antes, tentavam mastigar.
Respeito e nojo coincidem estranhamente
no mesmo homem: o mundo não
é claro e depois escuro, o mundo, cada pedaço dele,
é claro e escuro.
E quando um místico urina com displicência ao nosso lado
ensina-nos isso, e outras coisas.
(TAVARES, 2010a, p. 292-293, Canto VII – 21).

Nem espiritual, nem material... Mistura. Bloom viajou do ocidente para o oriente à procura de aprendizado; não esperava, no entanto, encontrá-la na desobediência. Aliás, sobre desobediência ao aprendizado, Larrosa (2016, p. 128) partilha que, para ele, o pensamento não pode ser um objetivo institucional, o aprender perpassa a desescolarização do conhecimento, uma atividade que compreende “desalunizar” o aluno, “desprofessorizar” o professor e “desdisciplinar” as disciplinas. Chegar à Índia... Eis o objetivo institucional de Bloom; estar na Índia... eis o desafio de sua jornada para aprendizagem.

Porque à Índia não se chega, meu caro,
na Índia caminha-se. Encontrarás hospedagens
desconfortáveis que te obrigarão a levantar
mais cedo. Os caminhos aumentam
quando a cama é má – disse Anish.
– Deverás saber isso porque vens de uma grande viagem. E a Índia
é isto: um país que se move porque tu, nele,

⁴⁵ Cf. TAVARES, 2010a, p. 292, Canto VII – 20.

te moves. Até porque se ficares parado o tecto
cairá sobre ti.
A densidade dos Deuses sobre cada telhado
é brutal. E só ao ar livre os deuses
são leves
(TAVARES, 2010a, p. 298, Canto VII – 33).

De Lisboa até a Índia, Bloom está à espera. Espera por encontrar um sábio que possa o ensinar a aprender. Uma espera quase mercantil, por assim dizer, pois Bloom espera em troca de algo. Espera por receber algo surpreendente, algo que afaste o tédio que o acompanha.

O mundo que nasce é de imediato atacável, e assim está bem.
Bloom, contou Anish a Shankra, não gosta que os factos
de uma semana rimem entre si. Agrada-lhe a surpresa,
tanto mais quando ela surge no último instante.
Às 23 horas e cinquenta minutos
o dia ainda tem 10 minutos para explodir
indiscretamente. Nada é firme antes de terminar.
E depois de terminar, tudo morreu. A firmeza
e a imortalidade não existem porque são o mesmo
e nenhum existe.
(TAVARES, 2010a, p. 313-314, Canto VII – 71).

Shankra, o sábio, após ouvir sobre o viajante, pede a Bloom que lhe mostre o conteúdo da mala. Para ele, a mala alude a uma casa pequena e, numa casa com tais dimensões carrega-se o essencial. Bloom falou de um segundo sol, capaz ou não de trazer alegria, falou também de infância, como coisa compacta; da força das palavras; da sincronicidade entre ignorância e ingenuidade disfarçada de lucidez; das afinidades, que eletivas, seleccionam nossas lágrimas, pervertendo a biologia; do progresso como artilharia de guerra...

E eis que o narrador aqui vai,
dotado, como os outros, de um projecto pessoal

cheio de perversões;
aqui vai o narrador,
lado a lado com o seu herói, Bloom.
Os dois descem até onde se pode descer e aí, no mais baixo,
Procuram uma fissura de onde ainda seja possível uma queda.
E os únicos conselhos que o narrador dá a
sua personagem são ensinamentos de
pontaria: o modo de tornar a maldade eficaz
(TAVARES, 2010a, p. 319-320, Canto VII – 86).

Cansado, Shankra pede uma pausa para Bloom. Nessa pausa, um dos discípulos alerta o sábio para o perigo de Bloom roubar sua sabedoria. Oras, não seria a primeira vez que um europeu adentraria a Índia com intenção gananciosa... E uma conspiração começou a se desenhar.

Shankra, de resto, é um sábio, conhece a História.
A maldade vem de cima e de baixo,
e ainda de todos os lados.
Só o morto está protegido da tentação.
E Shankra, esse, não está morto
(TAVARES, 2010a, p. 341, Canto VIII – 50).

Bloom apenas cobiçara uma antiga edição do *Mahabarata* pertencente à Shankra, mas a essa altura, a ganância do sábio já havia sido alimentada pelas palavras dos discípulos, e vendo o interesse de Bloom em seu livro, ele propõe uma troca: o exemplar do *Mahabarata* pelos livros que Bloom carregava na mala, *Cartas a Lucílio* e o teatro de Sófocles.

A sugestão de troca parece ter frustrado Bloom, pensava ele, ter viajado tanto para acabar em negócios bibliográficos. E num mesmo movimento, questiona o sábio por sua posição,

Mas aceitou a troca dos livros: negócio feito.
Bloom já conhecia os estragos que o bom
e o mau tempo europeus provocaram nos livros sábios,

agora poderia perceber e cheirar o pó antigo da Índia
num velho livro. Mercadorias intelectuais
não deixam de ser mercadorias, mas pelo menos dão a ilusão de
uma certa grandeza.

Sempre fui coleccionador – disse Bloom –,
aceito a troca e parto. Shankra sorriu
(TAVARES, 2010a, p. 352, Canto VIII – 80).

Shankra, porém, não pretendia perfazer a troca. Sua pretensão era roubar a mala de Bloom; e até que seu plano fosse posto em execução, pediu ao viajante para não partir da Índia.

Pois bem: ameaçaram cortar-lhe a garganta.
Nunca mais poderás falar línguas europeias
ou outras – disseram-lhe. Dois homens ágeis
ameaçando-o com armas de boa pontaria
e eis o que querem: dinheiro!
Se roubar livros é acto cultural,
roubar dinheiro é mero movimento bancário:
Bloom deu assim tudo o que tinha, à vista, na sua mala.
Em suma, levaram várias notas vulgares
E dois livros raros. (Mas não levaram seu rádio, aquele que não funcionava.)
(TAVARES, 2010a, p. 358, Canto VIII – 95).

Após o ataque, Anish alerta Bloom para um possível retorno dos ladrões, quiçá, na posição de assassinos, uma vez que os vivos incomodam, pois tendem à narrativa... Ameaçado, Bloom decide terminar a viagem assim como a iniciou: repetindo hábitos, sua sobrevivência dependeria de voltar a ser homem de ação.

Enquanto Shankra e os discípulos tramavam roubar a mala de Bloom e estavam focados em tal atividade, este, aproveitando-se da distração dos ladrões, conseguiu, por baixo das roupas, roubar a velha edição do *Mahabharata* e um cordão de ouro na casa do mestre. A Anish coube a intermediação de um acordo entre Bloom e Shankra, a troca dos dois livros de Sêneca e Sófocles pela devolução do

cordão de ouro. Enquanto aguardava o retorno de Anish, Bloom se esconde numa cova escura e apertada.

Mas Anish chegou, e com ele os dois livros
raros. Shankra preferiu recuperar o ouro – disse
Anish a Bloom. Agora tens os teus livros
e ainda o “Mahabarata” de que Shankra, com os
olhos noutros sítio, nem se lembrou. Mas não percas nem mais
um minuto: fuge, afasta-te, Bloom, da Índia!
E assim foi. Com o bilhete de avião
na mão, Bloom dirigiu-se velozmente
para o aeroporto, murmurando: mais um dia aqui
e perco, dos pés à cabeça, toda a minha materialidade.
E Bloom que queria encontrar o Espírito.
(O avião, entretanto, levanta já da pista; adeus, Índia.)
(TAVARES, 2010a, p. 367, Canto IX – 12).

O itinerário de Bloom pode ser pensado como uma onda, pois de seu deslocamento decorrem as oscilações perturbadoras entre as trajetórias. De Lisboa a Londres, o início do movimento transfigura a ascensão na medida em que Bloom parte de um tédio e encontra outro surpreendente. Em sua primeira parada, pensa ter encontrado amigos, mas estes só querem roubá-lo; vencedor do confronto, Bloom permanece em Londres, onde, mais tarde, é atraído para uma armadilha para pôr fim à sua vida. Porém, apesar de escapar desse episódio, Bloom decide abandonar Londres rapidamente, para que seus inimigos não pudessem armar um novo plano. A partir daí, inicia-se a queda do personagem.

De Paris à Índia, Bloom está em queda. Num movimento vertical, de cima para baixo, a Índia torna-se o ponto mais baixo dessa amplitude, quando ele avalia que foi tão longe para encontrar o espiritual, mas encontrou a mesquinha que já conhecia, restando-lhe resignar-se ao tédio.

No regresso da Índia, Bloom não tem pressa, perdera as ilusões, não havia partes místicas no mundo. Decide voltar a Paris e, quem sabe, na companhia de Anish e Jean M, decide se entregar a aventuras desnecessárias, configuradas num encontro furtivo com três prostitutas numa casa nos arredores de Paris.

No bosque, Bloom se vê cercado por seus amigos e três prostitutas, permanecendo com ele o tédio, um livro trazido da Índia e o rádio do pai, que ainda não funciona. Tão pouco o toca, o inevitável tédio o leva à indiferença a tudo que se passa, inclusive com a prostituta que o acompanha. Em súbito ato de extremo desprezo, mata sua acompanhante, razão que forçosamente o porá em fuga.

O retorno a Lisboa acontece sem grandes comoções, ele partiu só e voltou sem nada para contar, sentindo apenas o definitivo tédio. Antes da viagem, procurava aprender a experiência; no retorno, aprendeu que esta não é somente rara, mas também impossível aos que estão sempre em atividade, em desassossego, não cultivando com o conhecimento a arte do encontro.

EPÍLOGO

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESCRITA

O verso, insígnia da epopeia, causou-me estranhamento numa primeira leitura. Remetendo ao horizonte de uma escrita distante, a palavra lírica intencionalmente revira o chão do leitor contemporâneo e o convida a adentrar no subterrâneo de uma forma em desuso.

Dividida em Cantos, cada passagem da viagem, ainda que interligada, pode ser lida tanto em sucessão, como na prosa, quanto destacada. Lemos em sequência, mas a circularidade do verso, quiçá, em ironia às digressões de Bloom e aos aforismos do narrador no processo de escrita, por vezes revelou o embaralhamento da ordem das estâncias, rompendo com a obrigação do ordenamento entre o visível e o dizível.

E, apesar de o encontro entre os personagens ser listado conforme sua sucessão no percurso, os eventos em cada local narrativo não foram tratados por nós exatamente na mesma sequência em que aparecem na obra, pois o movimento da pesquisa está na interpretação não do que uma obra pode ter de geográfico, mas do que, no âmbito de sua narrativa, gera sentidos à geografia.

Em outras palavras, trata-se de ler pelo argumento da obra, de uma viagem de aprendizagem feita por encontros, sentidos ao argumento geográfico, pois o modo como aprendemos o espacial tem a ver com a posição que cada discurso ocupa na divisão do conhecimento sobre o modo como produzimos nossa imaginação espacial dos lugares.

Não se trata de um novo modelo, mas de uma grafia alternativa para se pensar outra política da espacialidade. Isso tem a ver com tornar o lugar sempre aberto, inacabado e em transformação. Uma abertura capaz de, assim como os encontros imprevistos da vida, efetuar múltiplas conexões, inclusive com outros conceitos, para produzir novas questões, outras realidades possíveis.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma única história**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGNEW, John. "Space and Place". In: AGNEW, J.; LIVINGSTONE, D. **Handbook of Geographical Knowledge**. London: Sage, 2011. Disponível em: < <https://www.geog.ucla.edu/sites/default/files/users/jagnew/416.pdf> >. Acesso em: 25 de julho de 2018.

ARENDT, Hannah. **La crise de la culture**. Paris: Gallimard, 1972.

BANDEIRA, Manuel. "Poética". In: **Libertinagem**. Disponível em: < <http://files.literaturaesociologia.webnode.com.br/200000009-ef526f04c6/Manuel-Bandeira-Libertinagem.pdf> >. Acesso em: 25 de julho de 2018.

BROSSEAU, Marc. Geografia e Literatura. Tradução: Márcia Trigueiro. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação**. Tradução: Laan Mendes de Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COLLOT, Michel. "Rumo a uma geografia literária". Tradução: Ida Alvez. In: **Revista Gragoatá**. Niterói, n. 33, sem. 2012, pp. 17-31.

_____. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução: Ida Alvez. Rio de Janeiro: Editora Oficina Rachel, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de signos**. 1975. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-xhk7xLoZeg> >. Acesso em: 6 de janeiro de 2020.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. "Literatura e espaço: aproximações possíveis entre arte e geografia". In. GÖETTERT, Jones Dari; MARSCHNER, Walter Roberto (Orgs.). **Transfazer o espaço**: ensaios de como a literatura vira espaço e vice-versa. Dourados: Ed. UFGD, 2011, pp. 11-58.

FONSECA, Moisés Paim. "No poema, a ilusão da fórmula: reflexões sobre a linguagem no Canto I de *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares". In. O mundo tem uma lâmina, Dossiê Gonçalo M. Tavares. **Tamanha Poesia**, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 2, nº 4, jul/dez, 2017, pp. 44-56. Disponível em: <
<https://tamanhaposia.files.wordpress.com/2018/03/tamanhaposia04goncalomtavar es.pdf>>. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite**: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, pp. 19-31.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. "Uma Viagem no Coração do Caos". In: TAVARES, Gonçalo M. **Uma viagem à Índia**: melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010, pp. 9-16.

MARANDOLA JR., Eduardo. "Geograficidades vigentes pela literatura". In: SILVA, Maria Auxiliadora da; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da. (Org.). **Geografia, literatura e arte**: reflexões. Salvador: Edufba, 2010, p. 21-32.

MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (orgs.). "Geograficidade, Poética e Imaginação". In. MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (orgs.). **Geografia e literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010, pp. 7-15.

MARTINS, Ludmila Gonçalves. “Desnorteando o pensamento para um novo processo de escrita: uma crônica do fazer científico, do fazer geográfico!” **Geograficidade**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, 2016. Disponível em: < <http://www.uff.br/posarg/geograficidade/revista/index.php/geograficidade/article/view/319> >. Acesso em: 25 de julho de 2018.

MASSEY, Doreen. “Um sentido global de lugar”. In: ARANTES, Antonio A. (orgs). **O espaço da diferença**. Campinas: Papius, 2000, p. 176-185. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4332656/mod_resource/content/1/DOREEN%20MASSEY%20-%20SENTIDO%20GLOBAL%20DO%20LUGAR.pdf >. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

_____. “A mente geográfica”. 2006. Tradução: Ana Angelita da Rocha e Maria Lucia de Oliveira. In. Dossiê Doreen Massey. **GEOgraphia**, Niterói, Universidade Federal Fluminense, vol. 19, nº. 40, 2017, mai/ago, pp. 36-40. Disponível em: < <http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13798/8998> >. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

_____. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MONTEIRO, Carlos Augusto Figueiredo. **O mapa e a trama**: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

OLIVEIRA Jr., Wenceslao Machado de. “Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura”. In. **Revista Educação: Teoria e Prática**. Rio Claro: Unesp, vol. 9, nº. 6, 2001, pp. 1-16. Disponível em: < http://www.epea.tmp.br/epea2001_anais/pdfs/plenary/tr15.pdf >. Acesso em: 19 de agosto de 2019.

_____. “O que seriam as geografias de cinema?”. In: **Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, nº. 2, 2005, pp. 41-51. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm> >. Acesso em: 30 de agosto de 2014.

_____. “Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores”. In: OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (org). Dossiê: A educação pelas imagens e suas geografias. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, nº. 3, 2009, pp. 17-28.

_____. “Rumo às entranhas – um percurso pelo rio até o Coração da Treva”. In: MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (orgs.). **Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: Eduel, 2010, pp. 99-119.

_____. “Lugares Geográficos e(m) Locais Narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema”. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (orgs.). **Qual espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia**. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp. 119-154.

PELLEJERO, Eduardo. **A postulação da realidade**. filosofia, literatura, política. Tradução: Susana Guerra. Lisboa: Vendaval, 2009.

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. “A edição dos lugares: sobre fotografias e a política espacial das imagens”. In. Dossiê: **Educação Temática Digital**. Campinas, v. 11, nº. 2, jan./ jun. 2010, pp. 33-53.

_____. **Do sensível, poesia: outros modos de grafar o mundo**. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

RABASA, J. **Inventing America: Spanish historiography and the formation of Eurocentrism**. Norman, OK, e Londres: Oklahoma University Press, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. Ed. 34. 2ª Edição. São Paulo: EXO experimental org., 2009.

_____. “O efeito de realidade e a política da ficção”. Tradução: Carolina Santos. In: **Novos estud. - Cebrap**, São Paulo, n. 86, p. 75-80, março de 2010. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004 >. Acesso em: 30 de setembro de 2019.

_____. **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Políticas da escrita**. Tradução: Raquel Ramallete. São Paulo: Ed. 34, 2017.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEMINÁRIO Cultura: marco para a realização da ação política / modo de recepção da arte. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2019. Palestra proferida pelo professor emérito da Université Grenoble Jean Caune.

TAVARES, Gonçalo M. **Uma viagem à Índia**: melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010a.

_____. “O romance ensina a cair”. Lisboa: 2010b. **Público**, Lisboa, revista eletrônica, 27 de outubro de 2010. Entrevista concedida a Pedro Mexia. Disponível em: < <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> >. Acesso em: 06 de dezembro de 2018.

_____. “Entrelinhas”. Prêmio Portugal Telecom 2011. **TV Cultura Digital**, São Paulo, 20 de novembro de 2011. Entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yuYXhionwAw> >. Acesso em: 6 de dezembro de 2018.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Tradução: Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'água, 1992.