

2

Paisagens conceituais

O encontro da Teoria da Literatura com a Geografia permitiu um olhar privilegiado sobre certas noções como *paisagem*, *território* e *fronteira*, que já se disseminaram no campo das análises críticas mais recentes. Para além do extenso domínio da Geografia, as idéias em torno da *cartografia* e do *mapa* enquanto textualidades foram igualmente ressignificadas, alcançando escopo filosófico por meio dos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra capital *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia* (2006). Através da aliança teórica entre Geografia Cultural e Filosofia, Deleuze e Guattari criaram a Geofilosofia como uma “rede conceitual que possibilita inter-relacionamentos sem que estes sejam articulações lineares, teleológicas e dialéticas” (OLINTO, 2006: 5), uma vez que os campos com os quais se articula (metafísica, estética, literatura e arte) lidam necessariamente com disparidades, com-possibilidades e equilíbrios instáveis, o que exige uma linha de pensamento capaz de considerar tanto a consistência quanto a contingência.

Dentre todos os conceitos acima mencionados, o de *paisagem* foi o primeiro a ganhar alcance suplementar. A definição que a Topografia tradicionalmente lhe conferia – a de conjunto de componentes naturais ou artificiais de um espaço que pode ser apreendido pelo olhar – hoje já não se aplica mais, cedendo lugar à abordagem situada pela Geografia Cultural, na qual a paisagem deixa de ser considerada a *representação* de uma extensão territorial para ser entendida como a imagem matriz de possíveis incursões, migrações e deslocamentos que podem ser efetuados pelo homem.

Pode-se dizer que os territórios literários se desvelam esteticamente sob a forma de paisagem. Até se constituir como um conceito para a filosofia essa noção passou por várias influências e revisões no campo da Geografia, sendo que sua ressignificação determinante se iniciou com um geógrafo cultural pioneiro, o americano Carl Sauer (“A morfologia da paisagem”, 1925) e posteriormente se firmou com o geógrafo e antropólogo francês Augustin Berque (“Paisagem-Marca, paisagem matriz: Elementos da problemática para uma geografia cultural”,

1984). A transição entre as abordagens de Sauer e Berque marca uma revolução conceitual para a idéia de paisagem, que ganha uma complexificação bem distinta daquela situada pelos postulados da Geografia clássica, abrangendo as áreas da arte e da literatura. Assim, a partir da idéia formulada por Berque de que

a paisagem é plurimodal (passiva-ativa-potencial etc), como é plurimodal o sujeito para o qual a paisagem existe; a paisagem e o sujeito são co-integrados em um conjunto unitário, que se auto-produz e se auto-reproduz (e portanto, se transforma porque há sempre interferências com o exterior) pelo jogo, jamais de soma zero, desses diversos modos (BERQUE, 2004: 86).

pode-se dizer que, no plano literário, as incursões do leitor sobre a superfície textual se fazem como uma espécie de reconhecimento da topografia narrativa (criada pelo autor), bem como dos possíveis trânsitos por suas veredas (mapeados pelo próprio leitor) e pelos labores ficcionais evidenciados no plano de imanência ou da confecção literária.

Após a mudança paradigmática consolidada por Berque, tanto a Geografia quanto a Literatura passariam a ser vistas de modo suplementar. A subsequente contribuição teórica dos antropólogos e geógrafos culturais americanos Denis Cosgrove e Peter Jackson (“Novos rumos da geografia cultural”, 1987) se confirmou como o passo definitivo para a ressignificação da paisagem no campo das humanidades:

se a paisagem passa a ser considerada uma imagem cultural, um meio pictórico de representar ou simbolizar tudo o que circunda o ser humano, então pode ser estudada através de vários meios e superfícies: por intermédio da pintura sobre a tela, da escrita sobre o papel, das imagens gravadas em filme, e mesmo da terra, da pedra, da água e da vegetação sobre o solo (COSGROVE; JACKSON, 2004: 18).

A desestratificação da paisagem ou seu desprendimento parcial da concepção física-topográfica correspondeu nos estudos culturais (voltados para arte e literatura) à desarticulação de categorias como estrutura, organicidade e genealogia, próprias do sistema de representação. Surgia a idéia de uma superfície textual desatrelada da estática e das hierarquias convencionais, e na qual uma *paisagem conceitual imanente* promove intelegibilidades de alto rendimento estético. A paisagem passa de territorialidade específica à tradutora do múltiplo espacial que um determinado campo pode apresentar ou engendrar. Com a

abordagem geofilosófica, ela se torna ainda o campo de operação de uma outra noção ressignificada, a de *fronteira*, considerada como a uma espacialidade autônoma.

A fronteira (tanto para a geopolítica quanto no âmbito da estética) distingue e conecta territórios a um só tempo. Se num mapa físico ela supõe uma demarcação legal, no plano topográfico ela se constitui como área de negociação, atravessamento e contrabando entre culturas. Fronteiras sofrem influências naturais e humanas e a partir delas se tornam fluidas, movediças e mutáveis. Sua abrangência está constantemente em processo de transformação. Enquanto instância reguladora e agenciadora, a fronteira possui natureza heterogênea e permite que nela se opere toda uma circulação de condições. Passa-se por ela tanto para o ingresso como para o retorno. Seu atravessamento não supõe a finalidade da permanência ou do sedentarismo. Sua legislação é a da nomadologia.

Pode-se dizer que no plano literário a fronteira coloca em xeque a idéia da representação em favor da de paisagens conceituais engendradas pelo deslocamento constante de discursividades (e entre estas), impedindo a redução do texto a um modelo mimético e de categorias estáticas como unidade e lugar da enunciação. Na economia diegética, a idéia da fronteira se opõe à famosa metáfora-imagem do mosaico, em que elementos vários e de cores distintas figuram reunidos num mesmo espaço, mas separados por linhas de cimento que, ao mesmo tempo em que os agrega, impedem a conexão entre si. Os elementos, portanto, permanecem isolados, ainda que aparentem a aparência de um todo interligado. No mosaico cada peça integrante tem um status fixo e impermeável destacado pelo ordenamento feito através do cimento, que parece desaparecer ao ser contrastado com a superfície do mosaico. Como forma de arte, o mosaico é mostra de beleza e inventividade, mas enquanto metáfora do híbrido não pode funcionar adequadamente, uma vez que se ampara no separatismo das formas e na ilusão de sua conexão, recusando evidência ao que acontece *entre* elas, em suas fronteiras. A imagem deleuziana de “um muro de pedras não cimentadas, onde cada elemento vale por si mesmo, e todavia em relação aos outros” (DELEUZE. In: ALLIEZ, 1996: 12) é mais eficiente ao atualizar a potência da fronteira. Indo de encontro à dicotomia “dentro *ou* fora”, a aposta conceitual que faz é em torno do *e* e do *entre* através de princípios como conexão e possibilidade, por

oposição aos de separação e de exclusão. Ao invés de espaços definidos e fixamente demarcados, como o performado nos mosaicos, a fronteira encena uma espacialidade fluida engendrada pelo encontro de diferenças e pela interferência mútua de suas singularidades.

Uma imagem tradutora da noção de fronteira se encontra na pintura abstrata do artista russo radicado norte americano Mark Rothko (1903-1970), que se baseia na confecção de pranchas gigantescas e pluricromáticas, que surgem diante do espectador não como figuras compactas, mas como uma circunstância visual. Ao invés de se ampararem num suporte sólido (como a parede) é comum que nas exposições essas pranchas sejam dispostas em suspensão, como que pairando nos ambientes e a mostrar que gravitam em desafio à materialidade que as compõe. Ao encenar o encontro plástico entre o desmedido e o espaço limitado, Rothko abole a exatidão do traço através da intensificação da cor. Há nas pranchas de Rothko blocos retangulares cujos contornos se mostram menos demarcadores que desestabilizadores de uma forma pré-concebida. Ao invés de uma precisão geométrica, os blocos são concebidos sem o compromisso com a exatidão da forma, como que em estado transicional, sugerindo um processo de desmanche ou um estado inacabado.



N. 10, 1959, The Museum of Modern Art

Na superfície do canvas, a cor se propaga mais pela saturação/intensidade que pela variedade/extensividade (Rothko lida com não mais que quatro cores que intervêm umas nas outras). A diferença se dá menos pelo contraste que pelas tonalidades emergentes da contaminação entre as cores no plano da horizontalidade. As pranchas de Rothko chegam ao espectador incitando uma espécie de *cross-modal experience* envolvendo o tamanho (por serem tão grandes as peças intervêm no espaço, ao invés de repousar sobre ele), a horizontalidade da composição pictórica e a saturação das cores e de suas espacialidades, apontando para uma complexidade plástica que requer um diferente tipo de apreciação estética, mais afeta à conceitualização que à inspeção visual.

Como se pode observar na obra *White yellow red on yellow* (1953), os retângulos de cores distintas não se mantêm indiferentes no mesmo espaço, antes se conectam pela mistura de suas pigmentações. Engendram, assim, um espaço de contágio que não anula suas autonomias, uma fronteira que se constitui com uma tonalidade própria e a um só tempo liga e distingue os blocos retangulares em suas peculiaridades.



White yellow red on yellow 1953, The Museum of Modern Art, New York

O engendramento da fronteira na obra plástica de Rothko traduz a consistência estética da fronteira no plano literário, que sinaliza a transição da narrativa linear para uma ação cartográfica, ou seja, a passagem de uma

disposição estática, para a translocalidade própria de um mapa, como as tonalidades emergentes e suas saturações compondo espaços intermediários.

Para melhor abordar esse investimento conceitual depositado nas noções de cartografia e mapa, se faz necessário esclarecer o que a teoria guattari-deleuziana entende por *conceito*. O projeto da geofilosofia proposto por Deleuze e Guattari se concentra particularmente em (re)dimensionar perspectivas críticas a partir da criação de conceitos. Ambos os filósofos destituem o uso do conceito para a determinação do que uma coisa *é*. O que passa a interessar é tão somente o *como* e o *quando*, ou seja, os modos e suas circunstâncias. O conceito deve sempre expressar um acontecimento e não uma essência, além de ser capaz de captar e fazer ver, produzindo inteligibilidades. Sendo interventor e operativo, o conceito não se torna representativo pois age como força criadora num determinado campo sem no entanto aderir a ele. Pode ser político, lógico e estético, simultaneamente, sem restringir-se ou incorporar-se a uma dessas linhas ou áreas do conhecimento.

Tampouco se deve avaliar um conceito pela precisão de seu referente, uma vez que sempre o redimensiona, tornando-se auto-referente. Remete sempre a si mesmo porque é seu próprio princípio de atuação e seu efeito dentro do campo em que circula que deve ser considerado. Conectado a uma unidade não-totalitária que o supera, o conceito é, a um só tempo, distinto e inseparável desta, que o reveste sem reduzir-se a ele. Essa unidade é o plano de consistência ou imanência, que não transcende a realidade empírica, antes repousa nela, intrinsecamente. A imanência é um *continuum* de potências criativas atuante no real e inerente a tudo o que nele existe. O pensamento é um dos fluxos aos quais se conecta, sem no entanto vincular-se a ele incondicionalmente. O plano de imanência se constitui a um só tempo como a dimensão mais interior do pensamento e seu fora absoluto. Esse *continuum* em que circulam *virtuais* e *atuais*⁴ se expande no real como um sistema aberto e por meio de uma dinâmica própria, oposta à verticalidade da

⁴O real, ou seja, a dimensão empírica, é também a instância relacional entre virtuais e atuais. O virtual é o estado incorporal do que existe no real (distinguindo-se do possível, que é o não existente que poderia existir) e se liga mais particularmente à temporalidade enquanto duração. O atual é o estado de materialidade presente e se liga propriamente às espacialidades. Assim como o atual *vigora* no real, o virtual *paira* nele como a coexistência de uma realidade que não se atualizou. Esses conceitos se encontram disseminados por toda a obra de Deleuze. Para um recorte mais conciso, ver ALLIEZ, Eric. *Deleuze – filosofia virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.

fundação num único sentido e à linearidade do progresso retilíneo. A essa dinâmica peculiar e transversal Deleuze e Guattari chamaram *rizomática*.

Denominação colhida à botânica, o *rizoma* é por definição uma haste subterrânea, diferenciada das raízes ou radículas, pois abriga “formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos” (DELEUZE, 2006: 15).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

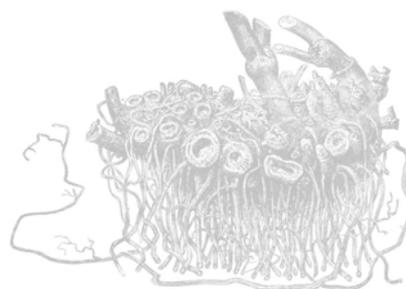


Fig. 4

A figura 1 mostra a panorâmica de um caule rizomático e sua extensão tanto no plano subterrâneo quanto no aéreo. Sendo pluriespacial, o rizoma sinaliza uma expansão desapegada da linearidade, atuante na profundidade assim como na superfície. A figura 2 traduz em desenho o tubérculo retratado na figura 3, espécie de campo de força do rizoma, que não sendo nuclear (não possui *um* centro, *uma* célula) se mostra como uma multiplicidade substantiva, desde sua manifestação externa, que como haste apresenta extensões em várias direções, até sua configuração interna, como mostra a figura 4, com diversos poros a constituir um corpo plural, em nada unidimensional. Ao recortarem esta especificidade expansiva do caule e do tubérculo, Deleuze e Guattari lhe concederam escopo filosófico situando-a como um segundo *conjunto de linhas*. No primeiro conjunto, uma linha parte de um ponto de origem e segue em uma determinada direção, vertical, horizontal ou diagonal. Já no segundo tipo, distinto do anterior e

imaginado pelos dois filósofos, aquele mesmo ponto de origem é ausente ou desconhecido, existindo somente a expansão de diversas linhas em direções distintas e em simultaneidade. Desconectado de princípios como início e fim, partida e chegada, esse segundo conjunto recusa genealogias e teleologias, fundando uma condição exclusivamente cinemática, prescindindo de unidades estáticas e definitivas. A propagação multidirecional e não hierarquizada promovida pelo rizoma se constitui como uma ubiqüidade, ou seja, uma movimentação que afeta todos os planos de um espaço em questão. A então chamada *rizomática* (rizoma + cinemática) passou a designar essa dinâmica tripla de des-centramento, entretecimento e expansão a partir de um corpo cuja natureza não é a de uma unidade compacta, mas a de uma multiplicidade irreduzível. O rizoma empreende conexões proliferantes e descentradas e cada linha que propaga se constitui como um meio ou conexão para outra linha diferente e também em deslocamento.

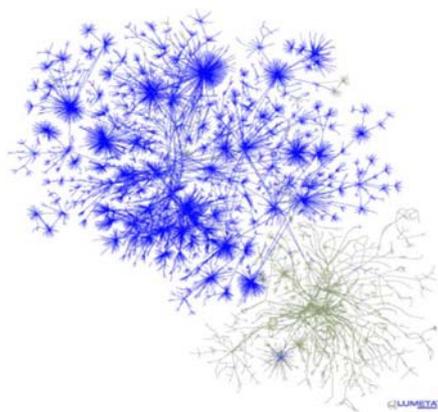


Fig. 6

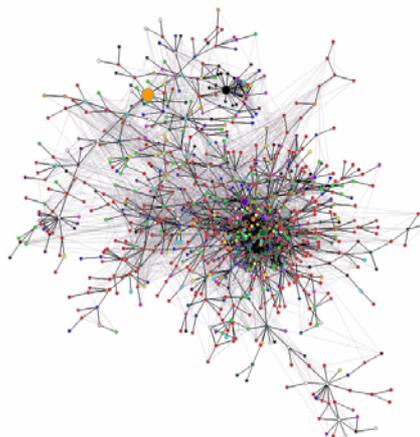
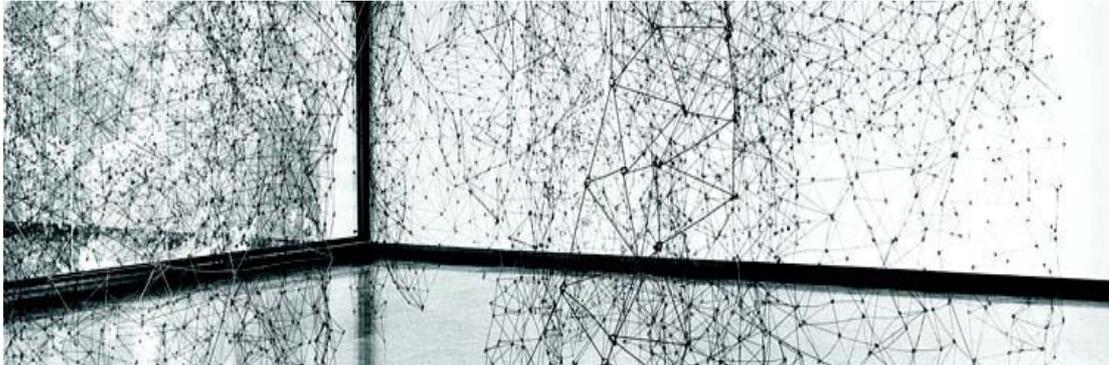


Fig. 7

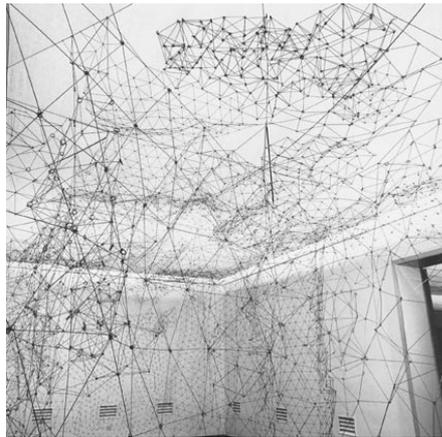
A figura 5 mostra a propagação de dois conjuntos de linhas distintas, designadas pelas cores cinza e azul. As linhas se expandem, conectam e bifurcam entre si, resultando no surgimento da diferença em natureza, como se vê pelo campo de força azul entre as linhas cinza. A figura 6 mostra a micro-política de disseminação dos campos de força, suas intensidades surgindo e se conectando, viabilizando a emergência de outras linhas a darem continuidade a esse processo. Essa movimentação em fluxo e criação incessantes é traduzida de forma notável pela obra plástica *Reticulares*, da artista plástica alemã radicada na Venezuela

Gertrud Goldschmidt, Gego (1912-1994). Nessa obra se contempla a imagem do rizoma enquanto *expressão movimento*, cuja não-origem, o enredamento das linhas e sua expansão são levados ao limite, abrangendo todo o recinto em que a peça está exposta.



Gertrud Goldschmidt, *Reticulares*, 1969, Galeria de Arte Nacional, Caracas

Nessa escultura instalativa a dimensão abstrata ganha forma e velocidade cinemática. O espectador pode contemplar o comportamento das linhas no espaço, seus campos conectivos e suas disrupções, manifestados na imensa trama de linhas suspendidas que criam um espaço próprio dentro do sitio onde se expandem. Pode-se dizer que as *Reticulares* se valem do vazio como matéria escultora do espaço. Este deixa de ser uma instância de inércia ou um mero receptor de formas e passa a atuar como vetor da consistência de um rizoma. Durante o trânsito pela instalação e envolto na complexidade de suas linhas, o espectador pode imaginar percursos vários sem no entanto detectar a origem ou o destino final dos mesmos. Gego atualiza nas *Reticulares* o ato de cartografar o movimento no espaço, ao invés de mensurar sua extensão.



Gertrud Goldschmidt, Reticulares, 1969, Galeria de Arte Nacional, Caracas

O rizoma não implica uma continuidade caótica, mas atua por uma seletividade de princípios que primam pela ampliação mas não pela desmedida. Esses princípios atuantes são: *conexão*, *heterogeneidade*, *multiplicidade*, *ruptura a-significante* e *decalcomania*. Para compreender a pertinência dessa grade conceitual para o campo da Teoria da Literatura, é importante elucidá-la de forma precisa.

Os princípios de *conexão*, *heterogeneidade* e *ruptura a-significante* atuam diretamente entre si. Os dois primeiros são auto-explicativos, designando que qualquer linha de um rizoma pode ser conectada a outra, da mesma natureza ou distintas entre si. A ruptura a-significante designa que essas conexões podem ser quebradas sem prejuízo da expansão, uma vez que, operando por descentramento, não configuram um núcleo a ser desmantelado. Mais precisamente, não há circuito (sistema fechado), mas circulação, e nesse sentido as rupturas não implicam

impedimentos. São a-significantes exatamente por essa razão: não significam fim e já trazem implícita a recorrência do outro princípio, o de conexão.

O princípio de *multiplicidade* (distinto da idéia da multiplicação) – termo que Deleuze e Guattari mantêm no status de substantivo e não de adjetivo (o que evocaria apenas a idéia de quantidade) sinaliza a atuação de diversas dimensões que não variam em seu número, mas sua natureza, produzindo diferença⁵. A multiplicidade pode ser *extensiva*, manifestando-se em sua relação corpo-espaco, assim como a dicção autobiográfica apresenta extensividades no espaco literário, como memórias, diários, confissões, corpos que nele circulam diferenciados. Quando intensiva, a multiplicidade deixa de ser catalogável por corpos, situando-se pelo atravessamento de fluxos, como no caso da dicção autobiográfica diferenciada em dicção ficcional, ensaísta, etc. Trata-se do que Deleuze e Guattari situaram como um princípio *e (and)*, que implica agregação ou um *both-and* atuando entre linhas distintas, ao invés da dinâmica do *ou* a polarizar o plano de atravessamento das linhas.

A multiplicidade atua por dois vetores interligados: as *intensidades*, ou potência do diferenciar, por oposição à essencialidade; e as *singularidades*, manifestações do diferenciar, ou seja, do *devenir*, do tornar-se outro no âmbito mesmo da hecceidade (*becoming-other* por oposição a *becoming the other*). As singularidades e seus devires remetem sempre a si mesmos, sendo de natureza impessoal e a-determinada, manifestando-se sempre no modo transicional (pela nomadologia) e nunca no essencial (pela permanência). O *devenir* está em contraste com o *ser (being)*, que supõe uma condição e uma fixação nesta. Tornar-se outro é mover-se, é o sair do *ser*, abandonar a condição permanente em favor de uma circulação de estados tão distintos quanto transitórios.

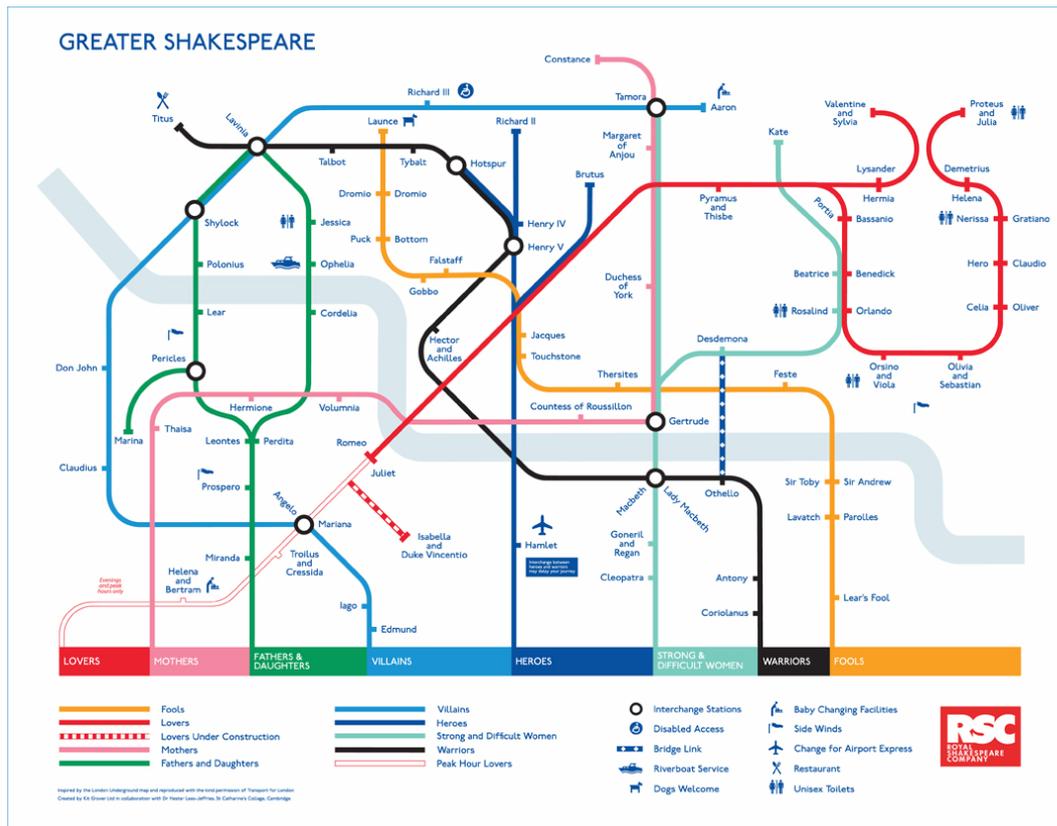
A *cartografia* é o princípio que traduz a ação cinemática de todos os outros mencionados. O *mapa*, manifestação do entretecimento de linhas que se deslocam ao mesmo tempo em direções diversas, é a imagem do sistema aberto que a dinâmica cartográfica pressupõe, ou seja, “conectável em todas as suas

⁵Por diferença Deleuze e Guattari entendem o diferenciado (*différentié*) que não implica o ser diferenciado (*différencié*) extensivamente. Trata-se da expressão de uma diferença interna “diferencial” (*différentielle*) em si mesma, intensiva, e portanto diferenciadora (*différenciatrice*) em seu efeito. Mais adiante, nesta tese, essa definição se fará mais clara ao serem observados os conceitos de *expressão* e *devenir*. A noção se encontra amplamente apresentada em DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”. (DELEUZE, 2006: 22), sendo, a um só tempo, espacialidade de percursos e a própria ação de percorrê-los, “confundindo-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento” (DELEUZE, 2005: 73).

O último item conceitual, a *decalcomania* figura como um princípio de tensão, uma vez que implica o “perigo” da representação (que significaria a anulação das intensidades e redução das singularidades à uma essencialidade). Este princípio é o que se faz presente pelo recurso à imagem plástica, destinada à apreensão sensível da expressão estética por parte do filósofo/pensador (igualmente do leitor, espectador, ser humano em geral).

Constituído por princípios e vetores e não por unidades fixas, não há começo ou fim num rizoma. Ele é o *meio* encenado, o atravessamento de linhas, o engendramento de mapas ou fluxos de singularidades que se expandem intensivamente, inaugurando dimensões num dado espaço (texto literário ou obra plástica). O jornal inglês *The guardian* publicou em 26 de setembro deste ano um artigo intitulado “All change at Lady Macbeth”, que menciona a criação artística da designer inglesa Kit Glover e do acadêmico de Cambridge Hester Lees-Jeffrei, que levou aos metrô de Londres o universo da dramaturgia de William Shakespeare. Trata-se do *Shakespeare tube map*, projeto lançado pela Royal Shakespeare Company e que funciona como um novo roteiro para as viagens, no qual cada estação figura nomeada por uma personagem shakespeariana (como Hamlet, Henry V, Cleópatra, etc) e as linhas direcionais são designadas por títulos abrangentes como *Strong and Difficult Women* e *Heroes*, para citar duas delas. Ao programar um percurso, o passageiro pode transformá-lo, por exemplo, numa viagem literária em que se toma o metrô na estação *Cordélia*, linha *Fathers and daughters* e seguir até a estação *Laertes*, conexão com a linha *Warriors*, para então saltar em *Henry V* para nova conexão, agora com a linha *Heroes*, até chegar à estação *Hamlet*, onde fica o aeroporto.



Shakespeare tube map, Kit Glover e Hester Lees-Jeffrey, Royal Shakespeare Company, London



O mapa concebido por Glover e Lees-Jeffrey promove um verdadeiro deslocamento rizomático pelas criações de Shakespeare, partindo de várias linhas direcionais distintas (sendo portanto a-centrado, sem uma Estação Central) que promovem conexões com estações de outras linhas, cada qual situando uma personagem e sua potência discursiva. A RSC busca literalmente (e literariamente) mapear a obra de Shakespeare para a apreciação da população, que ao se deslocar por Londres pode simultaneamente cartografar vários percursos que atravessam aspectos da obra do Bardo, transitando por personagens como que por

pontos geográficos, atualizando as histórias a que eles se ligam. Inúmeros percursos podem ser concebidos cruzando as várias linhas em momentos distintos e acessando estações diferentes a cada deslocamento. O mapa não se circunscreve a um trajeto direto e determinado para cada uma das direções, ao contrário, promove múltiplas e imprevisíveis possibilidades de percorrê-las, de modo que possam se diferenciar e diferenciar a cada viagem empreendida. Essa concepção rizomática e cartográfica é similar à desenvolvida pelos ego-escritos, pois convergem na criação de uma paisagem conceitual que agrega “a contingência como objeto de sistematização”, assim como a “transição sem permanência, com disparidades”, oferecendo um contorno cinemático para “um estatuto particular fundado sobre incertezas e constantes processos de redefinição” (OLINTO, 2006: 4). Cada percurso discursivo cartografado na escritura (pelo escritor durante a elaboração e pelo leitor durante a recepção) sinaliza a nomadologia ou a recusa a uma territorialização definitiva, propondo uma ética da desessencialização da primeira pessoa e sua translocalidade por diversas discursividades.

Os ego-escritos contemporâneos performam, tal qual o *Shakespeare tube map*, uma “rede conceitual que possibilita inter-relacionamentos sem que estes sejam articulações lineares, teleológicas e dialéticas” (OLINTO, 2006: 5). Enquanto mapas literários rizomáticos, os ego-escritos se constituem como *zona de indiscernibilidade*, uma espacialidade “soulignant des contiguïtés insouçonnées, annonçant des devenirs paradoxaux” que “marque un lieu de transformation, de création, d’émergence” (BATT, Noëlle. In: SASSO; ARNAUD, 2003: 343).

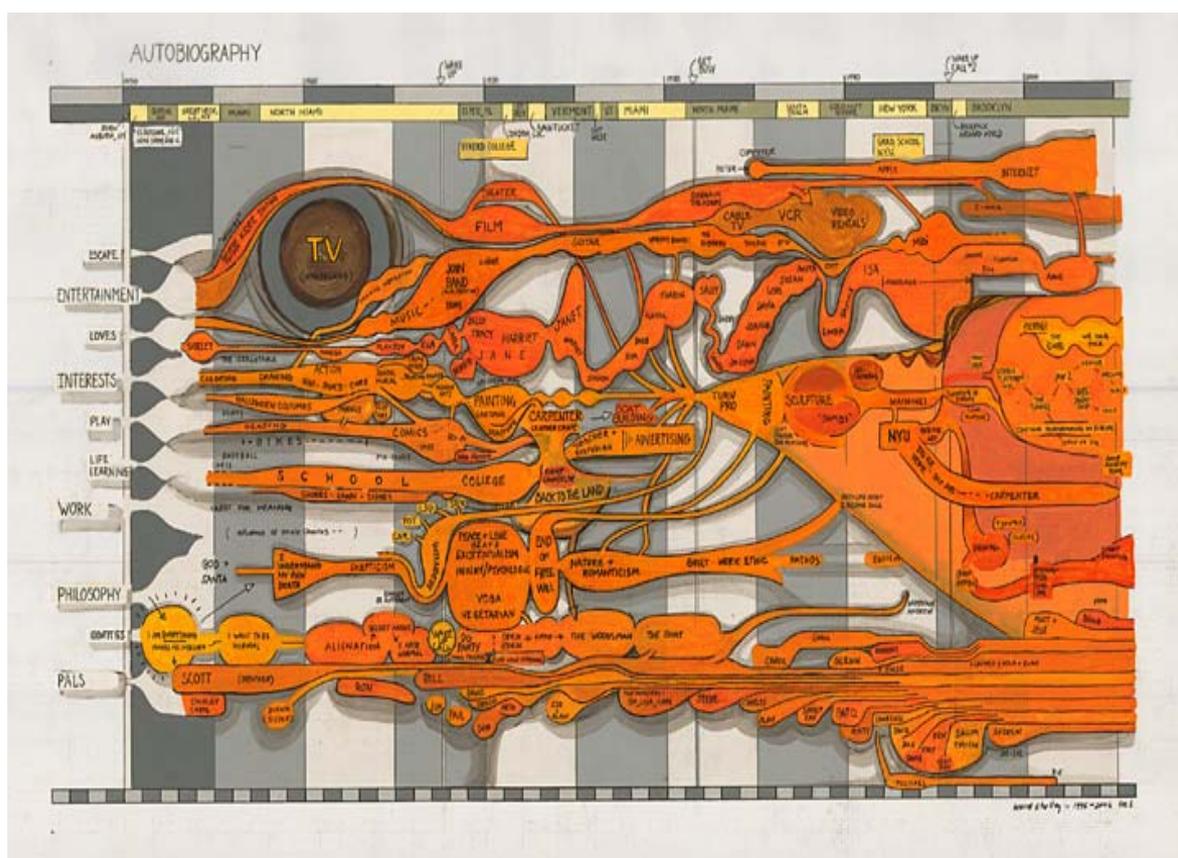
Como já afirmara Michel Foucault, a escritura literária

implies an action that is always testing the limits of its regularity, transgressing and reversing an order that accepts and manipulates. Writing unfolds like a game that inevitably moves beyond its own rules and finally leaves them behind ... it is primarily concerned with creating and opening where the writing subject endlessly disappears (FOUCAULT, 1979: 116)

Sendo assim, o eu que fala em um ego-escrito deixa de ser uma estação central, núcleo determinado e determinante, e passa a ser uma resultante do entretecimento de várias linhas ou várias dicções, que fazem do teor autobiográfico uma singularidade desatrelada do investimento na transcendência (do eu e da figura do escritor). A primeira pessoa se torna um passageiro anônimo

nas várias viagens narrativas *entre* o autobiográfico e o ficcional. A partir dessa perspectiva do trânsito impessoal pode-se compreender os ego-escritos como confecções literárias que se voltam para uma ética de emancipação de traços expressivos, e não de uma dimensão transcendente, como um eu criador (autor) ou presentificador do extra-textual (escritor). Há na paisagem dos ego-escritos o definitivo abandono de uma condição representativa e estática, e uma aposta na superação estética das normatividade do gênero.

Os ego-escritos são espaços narrativos em que a dicção autobiográfica devém cartográfica, como anti-genealogia, propondo ao invés de um ponto de partida, ou um eu substancial, uma multiplicidade de linhas interventoras, a-nucleares, que não cessam de impedir uma estruturação definitiva, como mostra o projeto gráfico da figura 8:



<http://www.wardshelley.com/paintings/autobiography-v1.html> Fig. 8

Ao invés de um eu nomeado, a autobiografia cartografa o entrechecimento de várias discursividades presentes na economia de um indivíduo (amigos, trabalho, interesses, etc) e que a impedem de se tornar um sistema fechado e

circunscrito a uma identidade determinada. Qualquer que seja a subjetividade ligada a esse mapa, ela não é um objeto prévio representado, mas um *vir a ser*, uma construção a ser empreendida a partir da observação das intervenções entre as linhas manifestas. Trata-se de situar o autobiográfico como um sistema aberto às conexões e agenciamentos variados, como um rizoma irreduzível à transfiguração de uma identidade pré-determinada. Nesse devir-cartografia, a primeira pessoa circula nômade por limites fugidios e fronteiras fluidas, tão imperceptíveis quanto plenas de multiplicidade.