



Adriana Bolite Frant

**GEOGRAFIAS XAMÂNICAS:
a construção de espaços em textos literários**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Heidrun Krieger Olinto

Co-orientadora: Profa. Daniela Versiani

Rio de Janeiro

Abril de 2015



ADRIANA BOLITE FRANT

**Geografias Xamânicas:
a construção de espaços em textos literários**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani

Co-Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Maia Simoni

Bolsista Pós-Doutorado PUC-Rio/FAPERJ

Profa. Claudete Daflon dos Santos

UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2015.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Adriana BoliteFrant

Graduou-se em Letras pela Puc-Rio (2012)

Ficha Catalográfica

Frant, Adriana Bolite

Geografias Xamânicas: construção de espaços em textos literários / Adriana Bolite Frant ; orientadora: Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira ; coorientadora: Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani. – 2015.

100 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Espaço. 3. Tempo. 4.

CDD: 800

Para Sofia e Vinicius,
minhas coisinhas.

Agradecimentos

À professora Heidrun Olinto, minha orientadora, pela paciência, atenção e sensibilidade que teve ao orientar esse trabalho.

À professora Daniela Versiani, minha co-orientadora, pelas trocas e pelo apoio constante.

Ao CNPq e à CAPES pelos auxílios concedidos, sem os quais esse trabalho não teria sido possível.

Às professoras Rosana Kohl Bines, Mariana Simoni e Helena Martins, pelo apoio, aulas e trocas, essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

À Daniele de Oliveira Cruz, da secretaria do Departamento de Letras, pela ajuda constante ao longo desses dois anos.

À Brown University pela possibilidade de dar segmento à pesquisa em sua biblioteca, e em especial ao Department of Portuguese and Brazilian Studies.

Ao Professor Luiz Valente, que me recebeu tanto na universidade quanto em sua sala de aula.

À Professora Thangam Ravidranatham, pelas palavras de incentivo.

Aos meus pais, por tudo.

À Madalena, pelas gargalhadas.

Ao Rui e à Jenifer pelo apoio.

À Ana, pelas caminhadas em Amalfi.

À Lis, pela amizade.

À Vovó Anna, sempre.

Resumo

Frant, Adriana Bolite; Olinto, Heidrun Krieger (orientadora). **Geografias xamânicas: a construção de espaço em textos literários**. Rio de Janeiro, 2015. 100 p. Dissertação de mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação *Geografias xamânicas: a construção de espaço em textos literários*, ensaia propostas acerca da construção do espaço focalizando práticas sociais, ritos culturais e produções artísticas em suas diversas configurações. Nesta tarefa, a investigação enfrenta o desafio de promover, de modo exemplar e pontual, o diálogo entre propostas de antropólogos, geógrafos, sociólogos e filósofos que guiam os meus próprios olhares em busca de respostas adequadas ao estado da arte da discussão em curso. Seguindo a singela sugestão de Marc Augé, de que “precisamos aprender a ver o espaço”, o foco está centrado sobre espaços construídos na vida real e no imaginário do universo simbólico das artes como produtora de mundos. Tais lugares reais-e-imaginados são analisados, seja em sistemas de troca representados pela dádiva, seja em atos performativos nas artes visuais, seja na literatura por figuras enigmáticas produzindo espaços relacionais próximos e distantes, numa dinâmica contígua de habitar e narrar. Nesta ótica multidimensional, de relações complexas entre distintas formas de espacialidade e temporalidade, assume um papel de destaque o conceito conjugado *espaçotempo*, elaborado por Nancy Munn como construção social intersubjetiva, unindo inquietações teóricas e afetivas na avaliação de práticas produtoras de espaço. A investigação teórica conta ainda com a força da sabedoria xamânica, do pensamento crítico de autores como Walter Benjamin, Michel Foucault, Michel de Certeau e Deleuze e Guattari, e com o poder inventivo e perturbador de obras literárias de Yasunari Kawabata, Franz Kafka e Virginia Woolf, explorando a constelação espacial a partir da articulação entre pessoas, coisas, lugares e momentos. Dando relevo a vozes singulares e saberes dissonantes, a dissertação oferece, deste modo, respostas parciais que, em seu conjunto, permitem ângulos novos para enxergar múltiplas-e inusitadas- possibilidades de produção de conhecimento nesta área temática.

Palavras-chave

Espaço; Tempo; Literatura.

Abstract

Frant, Adriana Bolite; Olinto, Heidrun Krieger (advisor). **Shamanic Geographies: the construction of space in literary texts**. Rio de Janeiro, 2015. 100 p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation rehearses certain proposals concerning the construction of space focusing on social practices, cultural rites and artistic expressions within its many configurations. In this enterprise, the investigation faces the challenge of promoting, in an exemplary and punctual manner, the dialogue between proposals by anthropologists, geographers, sociologists, and philosophers, who have guided my own path in the search for adequate answers regarding the state of the art on the discussion about space. Following Marc Augé's elementary suggestion that "we must learn how to look at space", the focus is centered on spaces constructed in real life as well as in the imaginary symbolic universe of the artistic realm as a producer of worlds. Such real-and-imagined places are investigated within the system of gift exchange, through performative acts in the visual arts, and in literary works that contain enigmatic figures who produce relational spaces, both distant and near, in a contiguous dynamic between narrating and dwelling. In this multidimensional view of complex relations between different forms of spatiality and temporality, the conjugated concept of *spacetime*, elaborated by Nancy Munn as an intersubjective social construction, assumes a leading role, linking theoretical and affective problems in the evaluation of space-producing practices. The investigation also counts on the strength of shamanic knowledge as well as on the critical thought of authors such as Walter Benjamin, Michel Foucault, Michel de Certeau e Deleuze e Guattari. It also draws from the inventive power of disturbing literary works from authors such as Yasunari Kawabata, Franz Kafka and Virginia Woolf, exploring the spatial constellation that erupts from the articulation between people, things, places and moments. Giving attention to singular voices and dissonant bodies of knowledge, this dissertation thus offers partial answers which, as a whole, allows for new angles to see multiple - and unusual- possibilities of knowledge production in this thematic field.

Keywords

Space; Time; Literature.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1: Espaço-tempo	16
1.1. Geografias xamânicas	18
1.2. O círculo da Dádiva	22
Capítulo 2: Lugares	38
2.1. Permanências esculpidas	43
2.2. Árvores de gestos	49
Capítulo 3: A estética do desaparecimento	57
3.1. No mundo de Odradek	74
Capítulo 4: Pessoa distribuída	80
Notas sobre uma (in)conclusão	95
Referências bibliográficas	97

Lista de figuras

Figura 1. Holland House, Kensington, Londres, 1940	12
Figura 2. Janet Cardiff. <i>Alter Bahnhof video walk</i> , 2011	43
Figura 3. René Magritte. <i>A Condição humana</i> , 1933	46
Figura 4. Keiichi Tahara. <i>Fenêtre Series</i> , 1984	59
Figura 5. Keiichi Tahara. <i>Fenêtre Series</i> , 1984	59
Figura 6. Bomba atômica	60
Figura 7. Tony Smith. <i>Die</i> , 1962. Aço, 183x183x183 cm.	61
Figura 8. Mizusashi, uma bilha d'água, utensílio tradicional da cerimônia do chá	61
Figura 9. Robert Morris. <i>Sem título</i> , 1965	63
Figura 10. Cena do filme <i>O Mundo</i> , 2004 de Jia Zhang ke	70
Figura 11. Cena do filme <i>A greve</i> , 1924 de Sergei Eisenstein	96

*Il songe aux malheureux qui ne
peuvent pas voyager du tout,
tandis que lui, il voyage, il vouyage continuellement*
Henri Michaux

Introdução

*Seguiam de um ponto a um ponto, por uma linha vã, uma linha geodésica.
Mais ou menos como a gente vive. Lugares.*
Guimarães Rosa

A construção do meu espaço no tempo. Os caminhos percorridos passam a formar desenhos, redes e conexões com outros pontos, e estes passam a ser *nossos* lugares, lugares familiares, lugares de memória, mas não de uma memória apenas relembrando o passado, e sim uma memória em ação no presente e, portanto construtora de espaços futuros. Agora já sei onde estou. O mapa interno me diz “você está aqui”. Esses lugares passam a ser como que ligados por um fio de Ariadne invisível, fio que tece e emoldura nosso mundo.

A casa. A escola. A rua que vai da casa para a escola e volta. A cidade. Na escola, outros fios surgem. A casa dos amigos. De dentro de casa também vamos para a dentro da casa dos avós.

E foi na casa dos avós que entendi – sem entender muito bem – que o mundo era maior que os pontinhos interligados do meu mundo. O lugar de onde meus avós vinham não estava mais no mapa. Era um caminho não mais possível de se percorrer. O fio havia sido cortado. Ali, naquela casa, penetrava-se em outra realidade: eram outras comidas, outros aromas, outro sotaque, outra língua, outros objetos. Outro espaço? Um outro mundo, desterritorializado e reterritorializado em um pequeno apartamento na rua Marquês de Abrantes, no Rio de Janeiro, como uma pequena ilha, isolada. Esse outro lugar, de onde eles vieram, tornou-se também parte da minha rede de conexões, alargando o meu espaçotempo, pois esse lugar muito muito distante, como em um conto de fadas às avessas, não era mais um ponto no mapa. Mas ainda era um ponto. Onde?

O caminho de volta da casa dos meus avós para a minha casa, tantas vezes percorrido, foi aos poucos se tornando um percurso desestabilizador. Aquela casa, reterritorializada, desterritorializou todos os espaços a sua volta. E aquele ponto sem referência no mapa, e no mundo, uma aldeia, em uma região, em um país que hoje se chama Romênia, colocou em cheque todo o meu já não mais tão pequeno universo. Creio que tenha sido aí que as perguntas que pretendo explorar e desenvolver nessa dissertação surgiram pela primeira vez.*****

A imagem de um pequeno grupo de pessoas voltando a ocupar uma livraria destruída após um ataque aéreo em Londres, durante a Segunda Guerra Mundial, traduz perfeitamente as questões que mobilizam essa dissertação. Nessa fotografia, a imponência dos corpos eretos e elegantes com seus chapéus, botas e casacos, contrasta com o cenário da livraria desmantelada. Esses homens, ao percorrerem as estantes e as páginas dos livros, com os olhos e com as mãos, através desses gestos, verdadeiros atos de leitura, dão vida novamente ao espaço aparentemente destruído. Essa impactante imagem reforça a intuição de que existe uma relação entre construção de espaço e literatura, e esta pesquisa nasce do desejo de transformar essa intuição, em algo mais palpável e concreto. Mobilizada por esses afetos e interesses, analiso aqui uma gama de propostas teóricas acerca desta relação, através de uma investigação criativa que percorre a antropologia, a geografia e a filosofia, guiada por textos literários de Kafka, Virginia Woolf e Yasunari Kawabata.



Figura 1: Holland House, Kensington, Londres, 1940

No primeiro capítulo, após situar brevemente a *virada espacial* nos anos 1960 como um momento em que o espaço passa a receber uma atenção maior nas ciências humanas, abarco uma série de propostas que surgem a partir de diferentes campos do saber e pensam o espaço fora dos moldes como vinha sendo pensado até

então. Na geografia, isso pode ser observado a partir da visão tripartida do espaço proposta por Edward Soja e David Harvey, onde o terceiro espaço para Soja, e o espaço relacional para Harvey, compreendem histórias, memórias, sonhos e paixões. Nesse âmbito, os lugares são percebidos como simultaneamente reais e imaginados, e as concepções de espaço absoluto e relativo, não dando conta de abarcar esses outros aspectos, dão lugar à visão que compreende o espaço como relacional. A geógrafa Doreen Massey traz, igualmente, contribuições importantes para a investigação, ao propor que para pensar o espaço é preciso liberar a imaginação e fazer com que, ao contrário de coordenadas mapeáveis, o espaço seja compreendido e vivenciado como uma multiplicidade de histórias, sempre aberto para o futuro. O termo geografia xamânica vem ao encontro dessas propostas que se distanciam do pensamento moderno tradicional, e valoriza a forma como as sociedades ditas pré-modernas entendem o espaço. Nesse âmbito, a antropologia é um campo privilegiado, justamente por sua aproximação com essas outras formas de pensar. Dou especial ênfase, então, ao trabalho etnográfico de Nancy Munn em Gawa, onde a partir do sistema de trocas de dádivas praticado pelos habitantes da ilha, o circuito kula, Munn desenvolve a teoria de como o espaçotempo é construído a partir dos atos e práticas. Sua hipótese, de que o espaçotempo não é *onde* esses atos e práticas de dão, mas é construído *por* eles, constitui o ponto central a partir do qual essa investigação se desenvolve. Para aprofundar essa proposta, me detenho no significado do termo construção em uma leitura comparativa das propostas de Munn e da filósofa Judith Butler. O trabalho do antropólogo da arte Alfred Gell é então abordado com especial atenção às noções de ‘agência’ e ‘pessoa distribuída’. Esta última supõe que as partes de uma pessoa não compreendem um organismo bem delimitado, onde estas se encontram fisicamente unidas, mas estão distribuídas pelo meio social, compondo uma unidade através da soma de todos os objetos, lugares e memória por ela atravessados, transcendendo o espaçotempo do seu corpo biológico. Suas argumentações partem da leitura de Nancy Munn, enriquecendo a leitura crítica das propostas dessa autora. É no horizonte dessa discussão que os conceitos de ‘espaçotempo’, ‘agência’ e ‘pessoa distribuída’ são incorporados aos capítulos subsequentes.

No segundo capítulo, a noção de lugar é privilegiada. A aparente concretude dos lugares, em comparação à noção mais abstrata de espaço, é abordada a partir de

um corte que abarca a heterotopia de Foucault; a noção de não lugar proposta por Marc Augé, e o conceito de lugares-momentos sugerido por Doreen Massey. A partir dessas propostas questiona-se a visão de lugar como uma entidade fixa e estática. Nesse contexto, lugares podem ser compreendidos como “permanências esculpidas”. Para iluminar essas questões, abordo a performance artística de Janet Cardiff, *Alter Bahnhof Video Walk* (2011). Nessa obra, os visitantes caminham por uma estação de trem munidos de um iPod. Pelos fones de ouvido, a artista guia os participantes, fazendo com que imagem da tela do iPod e a paisagem da estação sempre coincidam. A disjunção entre o mundo da tela e o mundo da estação, produz uma série de sensações a partir das quais é possível pensar a noção de lugar como uma entidade heterotópica. Detenho-me então em como os atos de ver e andar podem ser compreendidos como atos construtores de espaço. É por meio do olhar que começamos a nos relacionar com o mundo, principalmente em nossa sociedade, fanática por imagens. Endosso, então, as palavras de Didi-Huberman, ao assumir que: “as imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em atos nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (p.247). A leitura de Foucault acerca da obra de René Magritte, em *Isto não é um cachimbo* (1968), traz contribuições importantes para pensar essas questões. Esta pintura, assim como a performance, produz esse paradoxo, deflagrando, portanto, esse momento em que uma relação com o lugar é estabelecida. O ato de andar recebe especial atenção a partir das propostas de Michel de Certeau em “Caminhadas pela cidade” (1980). “Pé por pé por si” é como Guimarães Rosa descreve a caminhada de José no conto “São Marcos”, após um feitiço ter lhe deixado cego. “Pé por pé, pé por si ...péporpé pépor si ...Pepp or pepp, epp or see...Pêpe orpépe, heppe Orcy”. (p.252). Caminhar, de olhos bem fechados, cria novas relações com o mundo, pois, como sugere De Certeau, este ato está para o sistema urbano como a enunciação está para a fala. Nesse âmbito, o caminhar é abordado mediante sua capacidade de fazer olharmos para dentro, permitindo habitar esse terceiro espaço que se abre, fruto da relação entre o sujeito, suas memórias e o mundo.

No terceiro capítulo, me volto para as obras literárias *Nuvens de pássaros brancos* (1952), de Yasunari Kawabata, e “A preocupação do pai de família” (1920), de Franz Kafka. Apesar de serem obras distantes entre si, no tempo e no

espaço, elas apresentam propostas significativas para explorar a relação entre pessoas e coisas. É possível observar o movimento que a pesquisa faz, do maior para o menor, isto é, do espaço para o lugar, do lugar para a coisa e da coisa para o corpo. Se o espaçotempo se constrói a partir de relações, se fez necessário colocar uma lupa, uma lente de aumento na dinâmica relacional entre sujeito e objeto. De acordo com o ideal de conhecimento xamânico, conhecer é personificar. Nesse sentido Kafka, Kawabata e (assim como Virginia Woolf no capítulo seguinte) são os xamãs que me guiaram por esse caminho. Os objetos que permeiam esses textos carregam uma complexa carga de significados, são *quase sujeitos*. Exploro então essas propostas através de um *close reading* comparativo. As considerações do filósofo Didi-Huberman, acerca dos artistas minimalistas americanos nos anos 1960, em *O que vemos, o que nos olha* (1992), vêm ao encontro das indagações que essas obras levantam sobre a relação entre pessoas, coisas e corpos, a partir da dimensão espacial e temporal.

A construção de espaço, compreendida como produção de mundos, ganha uma dimensão maior no quarto capítulo, a partir da leitura do conto “Objetos sólidos” de Virginia Woolf, apoiada na noção de agenciamento, conforme proposto por Deleuze e Guattari. O agenciamento maquínico compreende uma relação complexa entre elementos heterogêneos – pessoas, coisas e território – que remete às propostas de Alfred Gell sobre ‘pessoa distribuída’, e, assim, o último capítulo se encontra com o primeiro, como em uma volta circular. Nesse sentido essa pesquisa percorre caminhos, como descrito por Rosa na epígrafe, não através de uma linha reta, mas sim uma linha geodésica, uma estrada em forma de “S”. Lugares. Geografia xamânica.

1

Espaçotempo

Pois portamos o espaço diretamente na carne, espaço que não é uma categoria ideal do entendimento, mas o elemento despercebido, fundamental, de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. E não basta dizer que o espaço constitui nosso mundo: cumpre dizer também que ele só se torna acessível pela desmundanização do mundo ambiente. E que assim ele só aparece na dimensão de um encontro em que as distâncias objetivas sucumbem, em que o aí se ilimita, se separa do aqui.

Didi-Huberman

Quando, em 1967, Foucault declara que “a época atual seria talvez de preferência a época do espaço”, ele atenta para o fato de que o pensamento sobre o tema vinha ganhando terreno desde o início da segunda metade do século XX, e começava a ocupar um lugar dentro do pensamento teórico-filosófico que antes era quase que exclusivo da História e das Ciências Sociais.

Nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Vivemos na época da simultaneidade: vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso, estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos, do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.¹

Essa constatação já alertava para a virada espacial que começava a ocorrer no pensamento teórico-crítico das ciências humanas e humanidades. Não por acaso, esse texto foi publicado somente mais tarde, em 1984, quando, de fato, a preocupação com o espaço consolidava-se como umas das principais inquietações da chamada pós-modernidade. Fredric Jameson parece estar comentando justamente essa passagem quando afirma, em *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* (1991):

Foi-nos dito com frequência que agora habitamos a sincronia e não a diacronia, e penso que é possível argumentar, ao menos empiricamente, que nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais, são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como eram no período anterior do alto modernismo. (Jameson, 1995, p.43)

¹ *De outros espaços*. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Traduzido do inglês por Pedro Moura (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, primavera de 1986).

A afirmação de Jameson, mais do que uma constatação, abre a questão para indagações: estamos dominados pelo espaço? E, caso estejamos, o que isso significa?

O sociólogo Henri Lefebvre defende a tese de que o espaço é uma construção social em *A produção do espaço* (1974). A categorização de Lefebvre do espaço em “espaço percebido”, “espaço concebido” e “espaço vivido” (LEFEBVRE, 2006, p.15) inaugura uma visão tripartida do espaço que é adotada posteriormente pelos geógrafos Edward Soja e David Harvey. Com a necessidade de abarcar questões de um mundo que não cabe mais em dualismos binários, colocados em cheque pelo pós-estruturalismo, Soja irá sugerir pensar em termos de um “terceiro espaço”, enquanto Harvey desenvolve o conceito de “espaço relacional” (HARVEY, 2004, p.175), diferenciando-o do espaço absoluto e espaço relativo. A geógrafa Doreen Massey, ancorada na filosofia de Deleuze e Guattari, extrapola essa visão tripartida do espaço, sugerindo que este seja “uma multiplicidade de histórias-até-agora” (MASSEY, 2013, p.29). A preocupação com o espaço de fato rendeu, e ainda rende, uma rica gama de pensamentos acerca do tema, e após um breve levantamento de como diferentes pensadores lidam com a questão, fica evidente que a literatura é um denominador comum nas propostas destes pensadores. O geógrafo Yi-Fu Tuan, em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1977), ao se perguntar “o que é um lugar? O que dá a um lugar sua identidade, sua aura?” (TUAN, 2001, p.2), conta de quando os físicos Niels Bohr e Werner Heisenberg visitaram o castelo de Kronberg, na Dinamarca. Ao se depararem com o castelo, eles indagaram: “Isn’t it strange how this castle changes as soon as one imagines that Hamlet lived here... suddenly the walls and the ramparts speak a quite different language. The courtyard becomes an entire world, a dark corner reminds us of the darkness in the human soul.” (TUAN, 2001, p.3).

A resposta que o geógrafo encontra, mesmo quando dada por cientistas como Bohr e Heisenberg, é a de que os lugares ganham vida, “aura”, por meio das histórias que nele se projetam. Essa resposta, simples à primeira vista, de que histórias criam lugares, sejam elas histórias reais ou imaginadas, como a de Hamlet, é de fato bastante complexa, e já contém a noção de que existe uma relação entre criação literária e construção do espaço.

Os aborígenes australianos referem-se à época de seus ancestrais com o belo e poético termo “a época do sonho”. O tempo dos ancestrais aborígenes, suas histórias já ocorridas, estão sempre sendo (re)narradas, e é pelo território e pela paisagem que elas se exprimem. O antropólogo Tim Ingold, em *The Perception of the Environment* (2000), faz um estudo de como essa e outras sociedades de caçadores e coletores compreendem-se no tempo e no espaço. A partir daí, ele desenvolve a tese de que habitar o mundo e narrar o mundo não carregam em si a suposta dicotomia mental/material, mas, ao contrário, que ambas, em conjunção, pressupõem um *envolvimento poético* necessário para o que o mundo passe a existir. Essa dissertação investiga, a partir dessas propostas, como geógrafos, antropólogos e escritores compreendem a construção do espaço.

1.1. Geografias xamânicas

This is the story of a house. It has been lived in by many people. Our grandmother, Baba, made this house living space. She was certain that the way we lived was shaped by objects, the way we looked at them, the way they were placed around us. She was certain that we were shaped by space. (...) Her house is a place where I am learning to look at things, where I am learning how to belong in space. In rooms full of objects, crowded with things, I am learning to recognize myself. (...) Do you believe that space can give life, or take it away, that space has power? (HOOKS, 1990, p.103)

Este trecho do livro *Yearnings* (1990), de Bell Hooks, escritora e teórica do feminismo, contem em si algumas chaves para pensar as questões centrais sobre as quais essa pesquisa irá se desenvolver: *qual a relação entre pessoas, coisas e lugares, como se dão as práticas de construção do espaço, e qual a relação entre construção de espaço e produção literária.*

Destaco, então, três questões do texto de Hooks que elaboram algumas dessas propostas: (1) sua casa, esse lugar habitado e vivenciado por muitas pessoas, se fez viva e deu vida, também, por meio das *relações* que ali se estabeleceram; (2)

a casa, assim como as pessoas e as coisas que ali habitavam, possuía uma *agência*, uma intencionalidade que se impunha, uma subjetividade; (3) a *materialidade* dos corpos, das pessoas, das coisas e da própria casa são mutuamente constitutivas a construção desse espaço.

Chamo atenção também para um outro aspecto do trecho: seu caráter literário. Hooks, ao mesmo tempo em que lança propostas teóricas acerca da produção de espaço, o faz através de um relato poético e autobiográfico. A literatura pode ser vista como elemento para a construção de conhecimento, e, ainda, um conhecimento específico sobre práticas de construção de espaço? Este trabalho, então irá explorar essas indagações, seguindo pistas apontadas no texto de Hooks: relações, agência, materialidade. Para investigar a relação entre a literatura e a construção de espaço, a antropologia ocupa um ponto de vista duplamente privilegiado, pois não é específico do saber antropológico o estudo de localidades? E a prática etnográfica não tem suas fronteiras cruzadas com o fazer literário? Não é o texto antropológico construído a partir de interpretações, e não são, portanto, ficções? “Fictions in the sense that they are ‘something made’, ‘something fashioned’ – the original meaning of *factio* – not that they are false, unfactual, or merely ‘as if’ thought experiments” (GEERTZ, 1973). Essa capacidade de “fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1962) será um dos pontos de partida desta dissertação.

Literatura é certamente um conceito abrangente, e defini-la não me parece um exercício produtivo. Porém, atestar para a impossibilidade de indefinição já é em si uma definição. Assim, julgo pertinente, já que se trata de um conceito crucial para o desenvolvimento da minha proposta, fazer algumas aproximações entre o que quero dizer quando digo *literatura* e o que outros pensadores de ideias próximas às minhas contribuíram ao tratar do tema. Jaques Derrida, em *Before The Law* (1992), se pergunta: “Who decides, who judges, and according to what criteria, that this *recit* belongs to literature?” (DERRIDA, 1992, p.187). Deixo a pergunta em aberto, pois ela está aí para justamente promover essa abertura, posto que não há uma resposta possível e satisfatória. Porém, é satisfatório ter a pergunta em mente.

Em *Textos e tribos* (1993), Antônio Risério descreve como os xamãs “poetas-músicos” da tribo araweté, ao entoarem seus cantos, criam mundos e atravessam suas fronteiras. O “Canto da castanheira”, apresentado na aldeia Ipixuna

pelo xamã Kãñipaye-ro na madrugada do dia 26 de dezembro de 1982, é um exemplo dessa criação.

A cena do canto é complexa, misturável. Estas personagens giram em um espaço ambíguo ou magicamente nuvioso, numa superposição dos mundos célico e terráqueo. Ou como se as coisas se passassem numa zona de fronteiras abertas. É a isto que nos conduz a indecisão espacial do texto. A ação ora transcorre na terra, ora no patamar celestial, quando não se dá simultaneamente aqui e lá, dissolvendo demarcações, como no momento em que os deuses estão na superfície terrestre emplumando uma castanheira que está no céu... geografia xamânica. (RISÉRIO, 1993, p.170.)

O “Canto da castanheira”, além de relacionar a produção de espaço e criação literária, também aponta para uma certa maneira de se pensar a literatura e, portanto, a abordagem desta pesquisa. A abertura do que vem a ser o espaço literário engloba a performance oral do xamã ameríndio, que ao entoar seu canto justamente cria, produz, abre, penetra espaços. Os xamãs, conforme assume o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, são esses indivíduos que têm a habilidade de cruzar barreiras e voltar para contar histórias (VIVEIROS, 2002, p.358). Trata-se, assim, de uma investigação geográfico-literária, que pensa a literatura como zona de fronteiras abertas, produtora de lugares reais e imaginados, de geografias xamânicas.

Em *Eremita em Paris: páginas autobiográficas* (1994), Italo Calvino discorre sobre como Paris é antes uma paisagem interior que uma cidade vivida em sua realidade física, exatamente por causa de toda a literatura (e magia) produzida ali.

É preciso que um lugar se torne uma paisagem interior, para que a imaginação comece a habitar aquele lugar, a fazer dela seu palco. Ora, Paris já foi a paisagem interior de tanta parte da literatura mundial, de tantos livros que todos lemos, que contaram em nossa vida. Antes de ser uma cidade no mundo real, Paris, para mim, assim como para milhões de outras pessoas de todos os países, foi uma cidade imaginada através dos livros, uma cidade da qual nos apropriamos lendo. (CALVINO, 2006, p.148)

A Paris de Calvino não é diferente da castanheira, que está ao mesmo tempo no mundo terreno e célico, e demonstra como os lugares podem ser simultaneamente reais e imaginados. A geógrafa Doreen Massey relata uma experiência em Paris que vai ao encontro da observação de Calvino, demonstrando o que pode ocorrer se nos esquecermos do lugar imaginado e ficarmos apenas no real: “Você chega em Paris. Seus sentidos se preparam para a especificidade desse lugar. Sim, isto é a verdadeira Paris, França. Exceto, nem o café nem toda a comida em seu prato é cultivada na

França. A quintessência da França já é um híbrido” (MASSEY, 2013, p.269). A experiência em Paris não faz sentido se antes não for criada uma imagem poética, uma paisagem interior. No entanto, os números do turismo em massa atestam para o fato de que a imaginação continua a exercer sua força produtora de lugares e milhões de pessoas vão a Paris todos os anos em busca da experiência de vivenciar um autêntico café parisiense.

A expressão “lugares reais-e-imaginados”, cunhada pelo geógrafo Edward Soja para designar o que ele chama de um terceiro espaço em *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996), propõe que, para produzir conhecimento sobre lugares, é preciso ver realidade e imaginação não como polos opostos, mas elementos de uma relação dialética de onde nasce esse terceiro espaço, que não compreende a fronteira entre o espaço interno e externo como uma divisão, mas como uma junção. A dialética entre real/imaginado é idealizada por ele como uma “trilética”. Ele descreve esse terceiro espaço como sendo “an alternative mode of understanding space as a transdisciplinary standpoint or location from which to see and to be seen, to give voice and assert radical subjectivity, and to struggle over making both theoretical and practical sense of the world” (SOJA, 1996, p.105). Dessa forma, o terceiro espaço não apenas é um lugar simultaneamente real e imaginado, mas também um lugar de onde se produz conhecimento prático e teórico sobre o mundo, um lugar que propõe uma epistemologia que dá voz a uma subjetividade radical. Esta proposta se aproxima do ideal de conhecimento xamânico conforme caracterizado por Eduardo Viveiros de Castro em *Perspectivismo e multinaturalismo na américa indígena* (2002):

O ideal de conhecimento xamânico é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental (...), onde conhecer é objetivar. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são vistos como resultantes de processos de objetivação; o xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou, antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um “algo” que é um “alguém”, um outro sujeito ou agente” (VIVEIROS, 2002, p.358).

Esse ideal de conhecimento vem cavando um espaço nas ciências humanas. Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* (1980), advogam por uma “política da feitiçaria” (DELEUZE E GUATTARI, 2013, p.31), uma política que adota uma posição anômala, e se faz nas bordas e pelas bordas, “nas fronteiras dos campos e dos

bosques” e fora dos espaços ocupados pelas instituições estabelecidas (p.29), ou seja, se faz no terceiro espaço. Essa “política da feitiçaria” explora o espaço da margem, onde se encontram os poetas, os loucos, as crianças, os animais. Para os filósofos,

o poeta não persegue a semelhança, como tampouco calcula proporções geométricas. Ele retém, ele extrai somente as linhas e os movimentos essenciais da natureza, ele procede tão somente por meio de traços continuados ou superpostos. É nesse sentido que devir todo mundo, fazer do mundo um devir, é fazer mundo, é fazer um mundo, mundos, isto é, encontrar suas vizinhanças e suas zonas de indiscernibilidade. (DELEUZE e GUATTARI, 2013, p. 77)

O fazer poético está entrelaçado com a capacidade de produzir mundos, sugerem os filósofos. Em *O que é a filosofia?* (1991), eles comentam como a dicotomia sujeito/objeto, conforme privilegiada pelo pensamento filosófico ocidental é um modelo falho para se produzir conhecimento: “O sujeito e o objeto oferecem uma má aproximação do pensamento. Pensar não é um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz, antes, na relação entre o território e a terra” (DELEUZE E GUATTARI, 2013, p.103).

1.2.

O circuito da dádiva

Para elaborar a proposta do terceiro espaço como sendo o lugar de uma subjetividade radical, gostaria de abordar a seguir o conceito de *agência* em antropologia, especificamente conforme elaborado por Alfred Gell em *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998), onde Gell explora como a produção artística se dá através das *relações* entre pessoas, coisas e artefatos, que por sua vez são vistas como possuindo agência, intencionalidades. O conceito de lugar, se pensado por esse ponto de vista, pode ser elaborado como sendo não apenas o local onde se estabelecem práticas humanas e não humanas, mas como sendo ele próprio um agente que estabelece essas práticas. Em sua proposta, Gell deixa claro que

sendo a antropologia uma disciplina das ciências sociais, e não das humanidades, a sua forma de abordar a arte não se dá mediante a avaliação estética de artefatos, e sim na busca por compreender como determinados objetos circulam, e quais as relações que eles estabelecem através de um processo que chama de abdução de agência. Sua tese principal vê o sistema de arte como um sistema não de representação do mundo, mas de construção de mundo:

I place all the emphasis on *agency, intention, causation, result* and *transformation*. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it because it is preoccupied with the practical mediatory role of art objects in the social process, rather than with the interpretation of objects “as if” they were texts. (...) I propose that “art-like situations” can be discriminated as those in which the material “index” (the visible, physical, “thing”) permits a particular cognitive operation which I identify as the abduction of agency (GELL, 1998, p.13).

A proposta de Gell, se aproxima-se das propostas do antropólogo Tim Ingold, quando este afirma que o mundo se abre para as pessoas a partir de um envolvimento poético. Nesse sentido, Ingold assume

that the differences between the activities of hunting and gathering, on the one hand, and singing, storytelling and the narration of myth on the other, cannot be accommodated within the terms of a dichotomy between the material and the mental, between ecological interactions in nature and cultural constructions of nature. On contrary, both sets of activities are, in the first place, ways of dwelling. The latter, as I have shown, amount not to a metaphorical representation of the world, but to a form of poetic involvement. (...) In hunting and gathering, as in singing and storytelling, the world “opens out” to people (INGOLD, 2011 p.57).

Ambos os antropólogos percebem a arte como um sistema de práticas, portanto é nesse sentido que afirmam que não estão interessados em pensá-la como representação, e sim como ação e produção em seu potencial de construir mundos. Isso se dá, segundo Gell, a partir do processo de abdução de agência. O termo *abdução*, emprestado da semiótica, refere-se às inferências feitas quando em contato com um índice. A fumaça é o exemplo mais clássico de um índice, sendo a inferência “onde há fumaça, há fogo” uma possível abdução. Nesse sentido, a abdução não é uma dedução lógica, pois certamente outras causas podem explicar a aparição da fumaça. Em compensação, *agência* é tudo que é dotado de intenção,

ou causado por agentes sociais, podendo ser um objeto ou uma pessoa, isto é, um agente social. Nesse âmbito,

agency is attributable to those persons (and things), who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind, or will, or intention, rather than the mere concatenation of physical events. An agent is one who causes events to happen (...) Agents initiate 'actions' which are 'caused' by themselves, by their intentions, not by the physical law of the cosmos. An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe (GELL, 1998, p.120).

O termo agente social é justamente empregado para frisar o fato de que não só pessoas, mas coisas, animais, também possuem agência. Essa capacidade é exemplificada pela relação de uma menina com sua boneca: se em um acidente em alto mar a menina tivesse que escolher entre salvar a boneca ou o irmão mais velho que vive a importuná-la, ela certamente escolheria salvar a boneca. E o tipo de afeição que a criança sente pela boneca não está tão distante da afeição que adultos sentem por estátuas, como o *David* de Michelangelo, por exemplo, uma boneca para gente grande, segundo ele. Porém, mais do que a capacidade desses objetos de figurarem agências humanas, Gell está interessado na capacidade desses objetos de emanar uma abdução de agência mediante as ações congeladas neles contidas. É a partir dessas propostas que creio ser possível pensar em lugares como sendo dotados de agência e intencionalidades, assim como um artefato ou uma obra de arte. O próprio Gell parece apontar para essa possibilidade ao desenvolver a noção de *pessoa distribuída*, que compreende uma pessoa como a soma de todos os índices produzidos ao longo de sua vida, considerando pessoas não como organismos fechados, mas aplicando esse termo para designar todos os objetos e eventos no meio social onde a agência ou a noção de pessoa pode ser abduzida. Nesse âmbito,

a person and a person's mind are not confined to particular spatio-temporal coordinates, but consists of a spread of biographical events and memories of events, and a dispersed category of material objects, traces and leavings (GELL, 1998, p. 222).

Desta forma, essa noção de pessoa não compreende a dicotomia corpo e mente, sua biografia é dispersa através não apenas de índices materiais, como também consiste em memórias, traços, e objetos para além de seus corpos. Para desenvolver o conceito de pessoa distribuída, Gell utiliza-se de quatro exemplos: as

máscaras Malagan da Nova Irlanda, a casa comunal Maori, a obra do artista Marcel Duchamp e o circuito kula, em Gawa, conforme analisado por Nancy Munn. É sobre este último que iremos nos deter.

Em *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim Society* (1986), e em *The Spatiotemporal Transformations of a Gawa Canoe* (1977), a antropóloga Nancy Munn analisa o circuito de trocas de conchas kula nesta ilha, sugerindo que as práticas culturais desse grupo são práticas formadoras do espaçotempo. Sua principal hipótese é a de que o mundo vivido (*lived world*) não é uma arena para as ações que ocorrem nele, mas é justamente construído por ações e práticas culturais complexas: “Sociocultural practices do not simply go on *in* or *through* time and space, but they also constitute (create) spacetime (...) in which they ‘go on’”. In this sense, actors are concretely producing their own spacetime” (MUNN, 1992, p.11). Apesar de este obviamente não ser um trabalho etnológico sobre Gawa, creio importante descrever brevemente algumas particularidades da cultura gawense para aprofundar as propostas de Munn.

Gawa é uma pequena ilha na região de Massim, na Papua Nova Guiné, e tem por volta de 400 habitantes. Os homens dessa sociedade entrando na adolescência começam a participar de umas das atividades mais importantes para os membros desse grupo: o circuito de trocas de conchas kula, amplamente descrito por Malinowski em *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1922). As conchas, de madre pérola e casca de caranguejo, são usadas para fazer colares e braceletes que, apesar de considerados extremamente belos, não são usados simplesmente como ornamentos corporais, mas sim objetos a serem trocados. Isso se dá por meio de viagens realizadas em canoas entre as populações das dezoito ilhas que participam do circuito, sendo Gawa, uma delas. O circuito kula, portanto, consiste em uma complexa prática de trocas de dádivas, onde os colares e braceletes, feitos das referidas conchas, vão passando de mão em mão entre diversas tribos da região, através de viagens em canoas que possuem uma importante função em todo o processo.

É importante ressaltar que se trata de uma sociedade constituída pela economia da dádiva, ou economia do dom, conforme descrito por Marcel Mauss em *Ensaio sobre a dádiva* (1925), portanto essas trocas não ocorrem como na

economia de mercado, e sim são dadas como presentes conforme regras complexas de comportamento. O ato de presentear faz parte de uma dinâmica de troca que não condiz com o ato altruístico de presentear outros na nossa sociedade (ocidental moderna). A dádiva requer retribuição. Dessa forma, quando um “operador kula” é presenteado com conchas, comida, hospitalidade, deve retribuir esse ato, fazendo com que sua rede de conexões e seu espaçotempo se alarguem. Presentear com alimentos, oferecer hospitalidade, plantar um jardim, expelir feitiços mágicos são, segundo Munn, *atos, ações* que produzem o *espaçotempo*.

Para explicar e aprofundar o sentido dessa prática, a antropóloga irá se concentrar em um ato específico, o de oferecer hospitalidade a viajantes d’além-mar, presenteando-os com alimentos. Quando um visitante de outra região ali chega, o gawense deve recebê-lo em sua casa e lhe oferecer comida, criando assim laços que o tornam então seu “parceiro kula”, para que, em sua própria viagem, ele também seja recebido e alimentado. Portanto, oferecer alimentos é uma ação que inicia uma transação recíproca, constituindo assim um espaçotempo formado através de uma dinâmica de ações (presentear, viajar) que conecta pessoas e lugares:

The reciprocal giving of food between the men is expected to yield mutual influence between them, (one’s gifts are the means of moving the mind of the other or making him remember the giver) and this influence can be seen both as a productive capacity or product of the acts of giving and as a subjective dimension of spacetime formed that is a condition of its continuing operation. (...) Spacetime may involve certain critical subjective dimensions that are among the constitutive factors in its formation (MUNN, 1992, p.9).

Um aspecto importante desta prática está no fato de o objeto presenteado produzir uma influência na mente desses operadores, ou, nas palavras de Gell, emanar uma abdução de agência, fazendo com que estes se lembrem de seu doador. Dessa forma, será o ato mental de se lembrar do outro, ou não, que acarretará na ampliação ou compressão do espaçotempo, fazendo com que este seja constituído por dimensões subjetivas, pois é a memória subjetiva do operador kula que pode desencadear sua produção espaçotemporal. Na visão de Munn, ações são atos, operações, de um agente, que têm o potencial de desencadear resultados específicos de valor positivo ou negativo. Um ato negativo seria, por exemplo, a comilança excessiva, que acarretaria na falta de alimentos a oferecer aos viajantes, o que causaria a incapacidade de ampliar o espaçotempo. Os atos possuem, assim, valores

que podem ser mensurados em decorrência de seus resultados. Nesse sentido, o “valor é algo relacional e genérico, e não particular e substantivo” (MUNN, 1992, p.16), e pode ser caracterizado em termos de diferentes níveis de transformação espaçotemporal, mais especificamente, em termos da capacidade relacional de um ato de estender ou expandir o espaçotempo. Essas ações estão imbuídas em uma rede de intersubjetividade, no sentido de que, ao construírem o espaçotempo, os atores constroem a si próprios durante o processo: “Not only do the agents produce their world in a particular form, but they may also be seen as producing themselves in the same process” (MUNN, 1992, p.11). Nesse sentido, pode-se dizer que o espaçotempo é *intersubjetivo*, pois trata-se de “a multidimensional, symbolic order and process – a spacetime of self-other relations constituted in terms of and by means of specific types of practice” (MUNN, 1992, p.10).

Nesse âmbito, práticas como se lembrar da pessoa que lhe ofereceu alimentos desencadeiam uma série de processos de expansão ou contenção do espaçotempo, pois é a partir dessa lembrança que os operadores kula irão viajar para diferentes ilhas para retribuir o gesto presenteador. Os atos mentais têm, portanto, um efeito direto na construção do mundo material. E quanto mais um gawense viaja, mais seu nome fica sendo conhecido, e mesmo quando sua presença já não se encontra fisicamente nos lugares visitados, seu nome continua a exercer uma influência neles através da capacidade que este teve de fazer com que o seu parceiro se lembrasse dele, e assim ele continua presente, disperso no tempo e no espaço. O título “A fama de Gawa” alude a isto, pois quanto mais famoso for o operador, mais expandido se torna o seu espaçotempo, e mais poder ele tem, o que faz com que tenha mais conchas, que lhe conferem mais viagens e mais trocas, criando o que Munn chama de um “espaçotempo autoperpetuador” (MUNN, 1977, p.40).

Nesse âmbito, sugere Gell, o operador kula pode ser visto como uma pessoa distribuída, presente em vários lugares ao mesmo tempo, porque seu nome está associado aos objetos em circulação, e o movimento desses objetos é influenciado, de longe, pela intencionalidade e agência desses homens (GELL, 1998, p.120).

When we come to consider the expanded, transactable, “persons” and personhood on which the Kula system is founded, we are brought to recognize that “mind” can exist objectively as well as subjectively; that is, as a pattern of transactable objects –

indexes of personhood, in this instance, arm-shells, and necklace – as well as a fleeting succession of “thoughts”, “intentions”, “mental states” etc. (GELL, 1998, 130).

Destaco duas proposições levantadas por essa análise do circuito kula que merecem ser aprofundadas: primeiro, a de que as ações não acontecem *no* espaço, mas são *construtoras* de espaço; segundo, a de que as categorias de espaço e tempo não devem ser vistas isoladamente, e sim em conjunto, conforme proposto pela conjugação dos termos na expressão *espaçotempo*.

Para desenvolver a primeira proposição, abordarei o trabalho da geógrafa Doreen Massey, que em seu livro *Pelo espaço* (2005) pressupõe este como estando sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nessa interpretação, é um produto de “relações-entre”, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado (MASSEY, 2013, p. 29.). Sua proposta está claramente alinhada à de Munn, no entanto abordar essa questão pelo ponto de vista da geografia é um exercício produtivo para aprofundar essa questão. Nesse âmbito, Massey propõe imaginar o espaço como uma simultaneidade de “estórias-até-agora”.

O espaço não existe antes de identidades/entidades e de suas relações. (...) O espaço jamais poderá ser essa simultaneidade completa, na qual todas as interconexões já tenham sido estabelecidas e no qual todos os lugares já estão ligados a todos os outros. Um espaço então não é nem um recipiente para identidades sempre-já constituídas, nem um holismo completamente fechado. É um espaço de resultados imprevisíveis e de ligações ausentes. Para que o futuro seja aberto, o espaço deve sê-lo (MASSEY, 2010, p.29).

Ao caracterizar sua abordagem como alternativa, a geógrafa se coloca diretamente contra o tipo de visão de mundo que permeou o pensamento ocidental; nesse sentido, sua proposta se alinha com a política da feitiçaria, feita nas bordas e pelas bordas da geografia xamânica, que pretende não apenas pensar no espaço, mas, principalmente, ser capaz de imaginá-lo.

Para exemplificar o que caracteriza como “a visão de espaço como superfície”, Massey se volta para o momento em que os conquistadores espanhóis chegaram ao México, na então cidade asteca de Tenochtitlán, identificando que entre os muitos embates produzidos por esse encontro estava o modo de se imaginar

o espaço. As narrativas de viajantes costumam relatar esses encontros ocorrendo através de um espaço visto como uma superfície a ser cruzada e um local a ser conquistado. As consequências disso, segundo ela, é que somos levados a considerar outros lugares, povos e culturas simplesmente como um fenômeno sobre essa superfície, o que acarreta desdobramentos éticos e políticos, pois desta forma os lugares, povos e culturas ficam sendo vistos como desprovidos de história, imobilizados, como se estivessem à espera desse encontro. “Dessa forma, não é possível imaginar as histórias que os astecas estavam vivendo e produzindo” (MASSEY, 2013, p.23). A capacidade de imaginar é colocada como elemento chave na construção do espaço no pensamento da autora. Ao imaginar espaços, assim como os poetas, os geógrafos também criam mundos onde é possível vislumbrar uma simultaneidade dinâmica inter-relacional que não subjuga o espaço como um sistema fechado, onde este é um palco, uma arena para ações, e sim como algo múltiplo, aberto e relacional (MASSEY, 2013, p.95). Vislumbra-se, assim, um espaço aberto que se produz por meio de atos e práticas, sempre em construção. Pensar e praticar o espaço de outras maneiras que não as priorizadas pela imaginação ocidental repercute em outros domínios; portanto, “liberar a imaginação” é um movimento de consequências que atuam no mundo vivido. “Estou interessada em como poderíamos imaginar espaços para esses tempos, como poderíamos buscar uma imaginação alternativa” (MASSEY, 2013, p. 34). O termo *construção* passa a conter uma série de significados que extrapolam o sentido apenas atribuído a construções na concretude do mundo.

Nancy Munn também aborda os problemas que o significado do termo acarreta ao se falar em construção social, e sugere que é necessário expandir seu significado de modo a incluir “not only the physical reshaping of material media, but also verbal operations such as magic spells and other modes of conversion such as exchange” (MUNN, 1977, p.39).

O geógrafo David Harvey em *Justice, Nature & the Geography of Difference* (1996), desenvolve o que chama de “teoria relacional do espaço”, a partir da constatação de que

there is a good deal of historical-geographical evidence for the thesis that different societies (marked by different forms of economy, social and political organization, and ecological circumstance) have produced radically different ideas about space and time. This thesis can be taken further. A seeming consensus can be constructed from this

multiple enquiries to the effect that space and time are social constructs (HARVEY, 2008, p.207).

No entanto, Harvey estabelece algumas clarificações sobre como se dá essa construção, para que seja possível falar nesses termos. Em primeiro lugar, ele assume, há certos preceitos em cada sociedade, a partir dos quais as estruturas espaçotemporais são construídas; isto é, essas construções não nascem do nada (*out of thin air*), mas surgem a partir de fatores externos e materiais encontrados no meio social, como o ciclo solar, ou mesmo o advento da eletricidade, fazendo com que a concretude do mundo e a subjetividade das pessoas compreenda uma relação complexa e dinâmica. Senão, ele se pergunta, como seria possível montar uma tabela com horários de trem sem que estes se chocassem uns com os outros? Em segundo lugar, concepções de espaço e tempo dependem também de habilidades intelectuais, metafóricas e culturais; nesse sentido, pode ser que tempo e espaço sejam manifestações da natureza. No entanto, o próprio conceito de natureza não existe fora de um sistema cultural (o interesse em olhar para a forma como outras sociedades imaginam o espaçotempo explorados nessa dissertação, como Gawa, por exemplo, vem ao encontro desta constatação). Em terceiro lugar, afirmar que algo é socialmente construído não significa dizer que é pessoalmente subjetivo. Em seu quarto e último ponto, Harvey faz alusão à análise da casa Kabyle, conforme proposta por Pierre Bourdieu, onde este demonstra como o papel das mulheres nesta sociedade é definido a partir dos espaços que elas ocupam em momentos determinados, o que sugere que as representações do tempo e do espaço surgem a partir de práticas sociais que passam a agir de forma a regular as próprias práticas (HARVEY, 1996, p.222).

A tentativa de esclarecimento de Harvey toca em pontos importantes, que merecem ser explorados mais a fundo. Para isso, recorro ao trabalho de Judith Butler, em *Problemas de gênero* (1990) e *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993). Nestas obras, não só a filósofa elabora o conceito de construção de forma bastante produtiva para pensar o tema em questão, como o faz para pensar sobre a materialidade dos corpos, o que é de especial interesse aqui, dada a relação entre corpo, espaço e lugar. Em um movimento parecido com o de Harvey, Butler declara que afirmar que o sexo é uma construção cultural trata-se de um gesto que acarreta mais problemas que soluções, justamente por causa dos

problemas que o termo construção carrega. Em *Bodies that Matter*, Butler se aproxima dos problemas levantados por Munn. Enquanto a antropóloga pensa na construção do mundo vivido, com respeito ao espaçotempo, Butler considera a construção da materialidade dos corpos. Por isso, creio ser produtivo abordar os dois modelos, comparativamente, em relação ao significado de construção.

Resumidamente, a proposta de Butler, escreve-se a percepção de que o corpo, isto é, a natureza e o sexo, não se trata de uma folha em branco onde se imprimem significados, como a cultura e o gênero. Nesse âmbito, o sexo é uma categoria tão socialmente construída quanto o gênero. Essa visão soa como um eco da proposta de Munn, ao pressupor que o mundo, isto é, a natureza, não é uma arena onde se dão atos e práticas, ou seja, a cultura, mas é ele mesmo construído mediante estas práticas, que não apenas se dão no espaço e através do tempo, mas agem elas próprias como construtoras desse espaçotempo. Para Butler,

the claim that the materiality of sex is constructed through a ritualized repetition of norms is hardly a self-evident claim. Indeed our customary notions of “construction” seem to get in the way of understanding such a claim. (...) Why is it that what is constructed is understood as an artificial and dispensable character? What are we to make of constructions without which we would not be able to think, to live, to make sense at all, those of which have acquired for us a kind of necessity? Are certain constructions of the body constitutive in this sense: that we could not operate without them, that without them there would be no “I”, no “we”? Thinking of the body as constructed demands a rethinking of the meaning of construction itself (BUTLER, 2013, xi).

Para Munn,

this view of fabrication sets the stage for a study of making processes not simply as, for instance, technological construction, but rather a developmental symbolic process that transforms both socially significant properties or operational capacities of objects, and significant aspects of the relationship between persons and objects and between the human and the material worlds. Fabrication seen in this way does not end with technological construction, but consists of the total cycle of conversions effecting significant changes in an object. (MUNN, 1977, p.39)

Duas questões surgem dessas propostas: a primeira é que o termo construção deve ser expandido para compreender não apenas construções materiais, porém também as mentais como feitiços, sonhos. A segunda, que está logicamente imbricada na primeira, coloca em questão a dicotomia mental/material, natureza/cultura. Butler questiona a categoria do sexo como um dado da natureza,

ao indagar se o sexo não teria uma história que produziu seus fatos mediante repetidos discursos científicos a serviço de interesses políticos e sociais. “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2013, p.25). Nesse âmbito,

a controvérsia sobre o significado de construção parece basear-se na polaridade filosófica convencional entre livre-arbítrio e determinismo. Em consequência, seria razoável suspeitar que algumas restrições linguísticas comuns ao pensamento tanto formam quanto limitam os termos do debate. Nos limites desses termos, o ‘corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado (BUTLER, 2013, p.27).

A crítica que Butler faz à concepção de corpo, onde este se trata de uma arena onde se imprimem significados, é similar à crítica feita ao pensamento relativista que percebe o mundo como multicultural, isto é, baseado na unicidade da natureza e na multiplicidade das culturas. Desta forma, não apenas o significado de construção merece atenção, mas também a noção de cultura aparece como problemática. Como vimos no quarto ponto elucidado por Harvey, as próprias noções de cultura e natureza são construções culturais, mas essa constatação apresenta mais problemas do que resolve o significado do termo construção.

Tim Ingold, em um capítulo de *The Perception of the Environment* (2000) intitulado “Nature, Culture and the Logic of Construction”, sugere que, se o conceito de natureza surge a partir do mundo intencional do cientista ocidental moderno, então o conceito de cultura, pela mesma lógica, surge do mundo intencional das humanidades (INGOLD, 2013, p.41). Nesse âmbito, não apenas o conceito de natureza é uma construção cultural, como o próprio conceito de cultura também o é. A partir dessa constatação, temos a equação paradoxal: “A cultura é uma construção cultural.” Nesse sentido, se as categorias de natureza e cultura são ambas construções culturais, também é uma construção cultural a cultura que construiu essas categorias, e assim indefinidamente. A saída para esse dilema, conforme proposta por Ingold, é a de se voltar para outras sociedades, como a dos

caçadores e coletores que não fazem a diferenciação dicotômica natureza/cultura, de modo a compreender como esses grupos produzem conhecimento sobre o mundo.

What I wish to suggest is that we reverse this order of primacy, and follow the lead of hunter-gatherers in taking the human condition to be that of a being immersed from the start, like other creatures, in an active, practical and perceptual engagement with constituents of the dwelt-in world. This ontology of dwelling, I contend, provides us with a better way of coming to grips with the nature of human existence than does the alternative, Western ontology whose point of departure is that of a mind detached from the world, and that has literally to formulate it – to build an intentional world in consciousness – prior to any attempt at engagement (INGOLD, 2013, p. 42).

Ingold advoga, então, pelo ideal de conhecimento xamânico como necessário para compreender o mundo. Eduardo Viveiros de Castro radicaliza essa proposta em sua concepção de “perspectivismo”, onde assume, a partir da visão de mundo ameríndia, que “o perspectivismo não é um relativismo, mas um *multinaturalismo*” (VIVEIROS, 2002, p. 379). Dentro dessa concepção, o mundo não seria composto de uma natureza e várias culturas, mas de múltiplas naturezas e uma cultura. Nesse âmbito,

o relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. Uma só “cultura”, múltiplas “naturezas”. (...) O perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. Todo ser a que se atribui um ponto de vista será então sujeito, ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. O perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito. Será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista. (...) Sucede que esses não humanos colocados em perspectiva de sujeitos não se dizem apenas gente; eles se veem morfológica e culturalmente como humanos, conforme explicam os xamãs (VIVEIROS, 2002, p. 373).

É nesse sentido que se pode falar em construção, pois não só a palavra deve alargar seu significado, como Munn e Butler argumentam, para que inclua construções “fictícias” e imateriais, mas também, como sugerem Viveiros de Castro e Tim Ingold, segundo o relato dos xamãs, aquele que está em posição de sujeito não representa, mas constrói, mundos. *The Fame of Gawa* é de certa forma

precursor dessas propostas, pois podemos perceber que a visão de mundo em Gawa se assemelha à concepção ameríndia. Em *The Spatiotemporal Transformations of a Gawa Canoe* (1977), Nancy Munn explora essas questões, demonstrando como o valor e o significado das canoas não compreendem pontos fixos, mas tratam-se de aspectos e processos que se transformam através de seus movimentos pelo espaço e pelo tempo. A autora narra uma espécie de biografia das canoas a partir do seu ciclo de produção, que começa com a fabricação das mesmas quando estas ainda são árvores. O ciclo de conversão e transformação apenas se inicia com a conversão da madeira em canoa, mas não termina aí; esse processo continua a ocorrer através das trocas que transformam as canoas em outros objetos, através das trocas do circuito kula, onde as canoas também entram no círculo de trocas, onde são trocadas por conchas, colares e inhames. Durante todo esse processo elas mantêm uma ligação com o nome do grupo que a construiu; portanto, as transformações espaçotemporais que ocorrem através das trocas mantêm o retorno dos objetos obtidos para o mesmo grupo, o que significa que, mesmo com toda a transformação, as canoas conservam uma identidade. Ao fazer uma leitura desse processo, Alfred Gell aponta para a desmaterialização física que essas transformações pressupõem. A qualidade de objeto material das canoas consiste em apenas uma das fases de sua biografia, e é através de processos transformativos que elas são construídas, ao mesmo tempo em que constroem o espaçotempo. A canoa começa sua vida como algo enraizado, grande, pesado e imóvel, uma árvore na terra, para então ser transformada em uma coisa solta, leve e móvel, uma canoa na água, que por sua vez será trocada por conchas, colares, braceletes e inhames. É o campo de influência criado a partir dessas diferentes trocas que Munn denomina espaçotempo. Nesse âmbito, Gell sugere que

this space-time is not so much a dimensional manifold as a field of forces (like an electromagnetic field) exerted by objects of value (indexes of agency) ultimately attached to powerful persons but circulating in the milieu. This field constitutes transactional space polarized by the multiple forces generated by objects in continuous motion and undergoing successive metamorphoses. Each of these valuables is traceable to a member of the owning matriline, who constitutes its social point of attachment, where it ceases to be a liberated object and becomes a partible component of a person (GELL, 1998, p. 222).

O espaçotempo visto como um campo de influências, que se dá através da relação entre coisas, pessoas e lugares, nessa perspectiva, possui agência, intencionalidade.

Ele não é apenas construído pelos atores, mas é o que permite que os atores construam a si próprios.

Doreen Massey também pretende praticar uma geografia xamânica ao sugerir uma nova *imaginação* para pensar o espaço. É nesse sentido que pressupõe que, se pensarmos e praticarmos o espaço de maneira diferente, isso irá repercutir na construção de um mundo novo, ou, ainda, em uma nova maneira de vivenciar o mundo. “Trata-se de defender um modo de ser e pensar de outro modo – pela imaginação de uma atitude de ser mais aberta, pela (potencial) mentalidade aberta da subjetividade praticada” (MASSEY, 2013, p.93). Uma das formas de liberar a imaginação é, conforme propõe Ingold, se voltar para outros grupos e lugares que imaginam o espaço de formas diferentes, por exemplo. É o que Massey faz ao comparar a narrativa dos viajantes espanhóis com a visão de mundo asteca a partir de uma análise do códice Xolotl. Nesse âmbito,

o aspecto básico da visão de mundo dos astecas era uma tendência a focar as coisas no processo de se tornarem outras e o pensamento mexica não reconhecia um tempo e espaço abstrato, dimensões separadas e homogêneas, mas antes complexos concretos de espaço e tempo, eventos e sítios heterogêneos e singulares (...) lugares-momentos. (MASSEY, 2008, p.27)

O códice compreende uma mistura entre narrativa e mapa, onde os eventos são coreografados, são mapas que contam histórias integrando tempo e espaço. Essa visão nos leva para o segundo ponto, elucidado anteriormente, que gostaria de aprofundar: o que está implicado e quais as consequências de assumir as categorias de espaço como conjugadas em espaçotempo.

O aspecto político apontado por Massey sugere que, se consideramos o vale do México como tendo sido descoberto pelos viajantes espanhóis, tomando-o como um lugar fixo e estático, negamos a esse lugar sua história. “É uma cosmologia política que nos permite visualizar, privar outros de sua história, mantê-los imóveis para nossos propósitos” (MASSEY, 2013, p.181). Portanto, em uma primeira instância, ao considerar espaço e tempo como categorias indistintas, produz-se uma mudança na perspectiva ética e política com consequências cruciais e atuantes no mundo vivido.

David Harvey, em sua “teoria relacional do espaço”, também assume que se deve tratar tempo e espaço como espaçotempo. Para desenvolver essa proposta, Harvey parte de diferentes frentes disciplinares: a filosofia de A. N. Whitehead e Leibniz, o tratado medievalista de Gurevich, e as propostas de Nancy Munn em *The Fame of Gawa*. Portanto, termos nos familiarizado com a obra de Munn nos ajudará a entender com mais propriedade as propostas de Harvey.

Assim como Edward Soja, Harvey defende uma divisão tripartida do espaço, e propõe que as categorias deste sejam divididas em espaço absoluto, espaço relativo e espaço relacional. Nesse âmbito, o primeiro é um espaço fixo, é o espaço de Newton e Descartes; o segundo é associado à teoria da relatividade de Einstein e à geometria euclidiana, que começa a ser explorada no século XIX; o terceiro é o espaço relacional. Este compreende tempo e espaço em conjunção, pois passa a existir justamente a partir de relações que se dão através de processos temporais. “Bodies are in space, rather, only because they interact, so that space is only the expression of certain properties of their interaction. Space and time are not, therefore, independent realities, but relations derived from processes and events” (WHITEHEAD *apud* HARVEY, 2008, p. 256). O exemplo da canoa em Gawa é elucidativo, pois como compreender o que é uma canoa se não através da visão relacional, já que a cada fase de sua vida ela está em diferentes estados físicos, além de possuir diferentes valores? Um evento ou uma coisa em ponto no espaço não pode ser compreendido somente a partir desse ponto, pois segundo essa perspectiva não existem espaços para além dos processos. Nesse âmbito,

the relational notion of space-time implies the idea of internal relations; external influences get internalized in specific processes or things through time (much as my mind absorbs all manner of external information and stimuli to yield strange patterns of thought including dreams and fantasies as well as attempts at rational calculation). An event or a thing at a point in space cannot be understood by appeal to what exists only at that point. It depends upon everything else going on around it (although in practice usually within only a certain range of influence). A wide variety of disparate influences swirling over space in the past, present and future concentrate and congeal at a certain point to define the nature of that point. Identity, in this argument, means something quite different from the sense we have of it from absolute space (HARVEY, 2004, p.4).

O espaço relacional, portanto, confere ferramentas teóricas para se lidar com temas, por exemplo, como o papel político da memória coletiva nos processos

urbanos, ou a compreensão de processos identitários. As relações complexas que se estabelecem em locais como a praça Tiananmen, na China, e no Ground Zero, em Nova Iorque, necessitam de uma abordagem relacional que dê conta desses significados. (HARVEY, 2004, p.5). Como pensar no 11 de Setembro sem levar em conta os processos prévios que estavam em jogo anteriormente ao ataque às Torres Gêmeas? O espaço relacional também comporta os espaços internos, memórias, sonhos, espaços da imaginação. Nesse sentido, é possível compreender obras de arte e arquitetura que refletem sentimentos e sensações através de um objeto físico e material, através de uma análise relacional. Harvey usa como exemplo a pintura “O grito”, de Edvard Munch. “Uma pintura é um objeto material, mas que também funciona como um estado psíquico, e tenta, através de um conjunto preciso de códigos representacionais, adotar uma forma física que nos diz alguma coisa sobre a maneira pela qual Munch vivia este espaço” (HARVEY, 2004, p.20). Esse ponto é o mais relevante para pensar as propostas aqui elaboradas, pois do mesmo modo que Tim Ingold sugere que devemos olhar para outras culturas de modo a entender o espaço, Harvey, em sua teoria relacional, assume que a arte, além de uma força produtora de espaço, também produz conhecimento sobre o mesmo. Ao pararmos para pensar como Munch e outros artistas e poetas produzem seus espaços, também passamos a habitá-los e conhecê-los.

2 Lugares

A narrativa não é o relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento.
Maurice Blanchot

Michel Foucault, na introdução de *As palavras e as coisas* (1966), a partir de um conto de Borges, elabora o conceito de *heterotopia*. Nesse conto, a taxonomia dos animais, de acordo com a enciclopédia chinesa, apesar de aparentemente absurda, perturba nossas certezas epistemológicas, pois deixa ver como “o encanto exótico de um outro pensamento é o limite do nosso” (FOUCAULT, 1987, p.5).

Na Enciclopédia, os animais, se dividem entre:

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas, e demonstram através dessa divisão a possibilidade de um espaço comum que compartilham, justamente o “não lugar da linguagem”, ou melhor, “onde a linguagem se entrecruza com o espaço”. (FOUCAULT, 1987, p.7)

Essa classificação, pressupõe que as coisas sejam colocadas em lugares, à maneira de uma colagem surrealista, onde um guarda-chuva encontra-se com uma máquina de escrever. Em oposição à ideia de utopia, a heterotopia é concebida como uma espécie de contrassítio, pertencendo ao espaço geográfico real, abalando essa superfície lisa e maravilhosa “lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço” (FOUCAULT, 1987, p.7). Os lugares heterotópicos compreendem uma espécie de categorização, cuja lógica se aproxima da enciclopédia de Borges. Nesse sentido,

as heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1987, p.9).

Enquanto em *As palavras e as coisas* o conceito é apenas esboçado, em *De outros espaços* (1984) o filósofo desenvolve o que chamou de *heterotopologia*, uma

espécie de ciência da heterotopia. Ao destacar a importância do pensamento sobre o espaço para a compreensão do mundo contemporâneo, citando a obra dos fenomenologistas, ele deixa claro que não irá tratar, como estes, do espaço *interno*, mas acentua o espaço *externo* de forma sistemática. A sua definição dos princípios heterotópicos não perde para o espírito perturbador da taxonomia chinesa de Borges:

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contrassítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugar está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade (FOUCAULT, 1986, p.1).

A figura do espelho surge como exemplo de um lugar ao mesmo tempo real e virtual, onde estamos e não estamos simultaneamente, afirmando, portanto, a existência do espaço utópico e do heterotópico. O primeiro princípio da heterotopologia sugere que lugares heterotópicos são uma constante em todos os grupos humanos, assumindo, porém, variadas formas. Nas sociedades primitivas, é possível observar uma heterotopia da crise, que seriam os lugares sagrados, proibidos ou reservados, por exemplo, às mulheres menstruadas, adolescentes e idosos. Em nossa sociedade, assume o filósofo, apesar da inexistência de um lugar específico de crise, o colégio interno para os meninos, e a lua de mel para as mulheres, também funcionam como essa espécie de espaço, pois se trata de locais específicos reservados à iniciação sexual, ambigualmente, ao mesmo tempo oficializado e distante dos espaços cotidianos.

O segundo princípio diz respeito ao caráter sincrônico da heterotopia. Um lugar específico pode, ao longo da história de determinada sociedade, passar a exercer uma função diferente da original. Foucault ilustra essa situação com o exemplo do cemitério, que, com o crescimento das cidades, é deslocado de seu lugar central, próximo à igreja, transferindo-se para os subúrbios; em outras palavras, “os cemitérios tornaram-se assim uma ‘cidade-outra’, em que cada família possui o seu tenebroso cantinho de descanso” (FOUCAULT, 1986, p.3).

O terceiro princípio refere-se à heterotopia que sobrepõe em um só lugar, vários lugares aparentemente incompatíveis. Essa justaposição pode ser percebida no palco do teatro, onde ações passadas em lugares diferentes ocorrem no mesmo palco, ou na tela de cinema, onde espaços tridimensionais são projetados em telas bidimensionais. O jardim, como microcosmo do mundo, é a manifestação mais antiga desse tipo de lugar, assim como são os jardins zoológicos que agrupam ali os mais diversos animais. “O jardim é um tapete no qual todo o mundo atinge sua perfeição simbólica, e o tapete um jardim que se pode deslocar no espaço” (p.5).

O quarto princípio diz respeito à relação entre espaço e tempo. “Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo” (p.6). Nesse sentido, a noção de heterotopia funde-se com a de heterocronia, como no caso dos museus e das bibliotecas, que agrupam em um único local geográfico uma espécie de arquivo geral da história, onde coexistem todos os tempos e épocas em uma acumulação perpétua e indefinida. Há também heterotopias passageiras, como festivais, feiras e circos, que ocupam os espaços vazios, normalmente nos limites da cidade, de forma temporária.

O quinto princípio, define lugares de acesso restrito: “as heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis” (p.5). Estas podem ser reguladas através de rituais religiosos, como o ramadã muçulmano, ou rituais de limpeza, como a sauna escandinava. Existem ainda heterotopias controladas pelo aparelho estatal, como as prisões. Ou, ainda, lugares aparentemente de livre acesso, mas cuja abertura aponta, na verdade, para ambientes de exclusão. Um exemplo dessa ordem é o quarto reservado aos viajantes nas antigas fazendas e casarões brasileiros:

a entrada para esses quartos de dormir não era a entrada para a casa em si, a entrada da família; qualquer viajante que por ali passasse poderia abrir a porta e ocupar uma cama e dormir uma noite. Mas esses quartos estavam construídos de uma tal forma que esse indivíduo passageiro nunca tinha acesso livre às partes da casa da família. O visitante era portanto um verdadeiro convidado transitório, não era um convidado sequer. (FOUCAULT, 1986, p.4).

O último princípio heterotópico define dois espaços em polos opostos, os espaços de ilusão e os de compensação. Enquanto o primeiro é ilustrado pelos

bordéis, que criam um “espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais” (p.7), o segundo é exemplificado com as colônias jesuítas na América do Sul,

maravilhosas e absolutamente organizadas, nas quais a perfeição humana era de fato atingida. Os jesuítas, no Paraguai, conseguiram formar colônias nas quais todo e qualquer aspecto da existência era regulado, (...) toda a gente acordava à mesma hora, toda a gente começava a trabalhar a mesma hora (FOUCAULT, 1986, p.7).

Esse espaço, refletindo a utopia da cidade perfeita, acaba por se transformar em uma distopia, na condição de um espaço completamente controlado pelas estruturas de poder. A estrutura arquitetônica dessas colônias assemelha-se ao panóptico de Jeremy Bentham, descrito por Foucault em *Vigiar e punir* (1975). Nesta obra, Foucault traça uma genealogia dos espaços de compensação – isto é, da disciplina nas cidades europeias – a partir da necessidade de isolar espaços, para protegê-los da peste bubônica, durante a Idade Média. Trata-se de espaços sistematicamente policiados mediante toques de recolher e aplicação da pena de morte para infratores. Nesse âmbito, as inspeções e quarentenas fomentavam divisões espaciais baseadas na exclusão de doentes, loucos e vagabundos. O panóptico surge, então, como consequência de uma sociedade cujo sonho político era reforçado por princípios de limpeza e disciplina (FOUCAULT, 1977, p. 175).

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra que dá para o exterior. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário, um escolar (FOUCAULT, 1977, p. 177).

As heterotopias, justamente por conta de sua aparente falta de consistência, compreendem uma nova forma de pensar o espaço que, assim como a estranha taxonomia da enciclopédia chinesa de Borges, reordena-o em novas categorias. Uma das principais consequências dessa proposta foi o aumento do potencial de estranheza que o espaço comporta. Ao afirmar que gostaria de tratar do espaço externo, o filósofo abre a questão para diferentes abordagens, e libera a imaginação sobre o mesmo. “Não habitamos um espaço homogêneo e vazio, mas, bem pelo contrário, um espaço que está totalmente imerso em quantidades e ao mesmo tempo é fantasmático. (...) O espaço de nossos sonhos e o espaço de nossas paixões”

(FOUCAULT, 1984, p.2). A interpenetração entre o caráter imaginário e afetivo e a concretude dos lugares é um ponto chave na definição da noção de terceiro espaço, elaborada por Edward Soja, que pressupõe que lugares são simultaneamente reais e imaginados. Em referência a Foucault, Soja afirma que as heterotopologias são incompletas, frustrantes, inconscientes e incoerentes, porém, “they are also the marvelous incunabula of another journey into Thirdspace, into the spaces that difference makes, into the geohistories of otherness” (SOJA, 1996, p. 162). A influência do pensamento heterotópico também pode ser observada no conceito de espaço relacional de David Harvey, pois já aparece em *De outros espaços* a noção de que os espaços não são como pontos em um mapa, mas se constroem a partir de relações e se expandem ao longo das redes do tecido social. O caráter relacional do espaço aparece em contraponto às noções de espaço absoluto e relativo: “Não vivemos numa espécie de vácuo, no qual se colocam indivíduos e coisas. (...) Vivemos, sim, numa série de relações que delineiam sítios decididamente irreduzíveis uns aos outros e que não se podem sobre impor” (FOUCAULT, 1994, p.3). A interação entre espaço e tempo também é privilegiada, apesar das constatações de que, ao contrário do século XIX, cuja obsessão era com o tempo e a história, esse novo momento se caracterizaria por uma preocupação com o espaço. Este não é visto à parte ou isolado do recorte temporal; “é impossível esquecer o nó profundo do tempo com o espaço” (p.5), assume Foucault.

Apesar de Foucault não estabelecer uma diferenciação clara dos termos espaço e lugar, ambos aparecem como contendo cada um sua própria história, sua genealogia. Nesse sentido, a noção de lugar emerge no pensamento heterotópico como um desafio para se pensar essa categoria fora dos moldes convencionais. O conceito de não lugar, conforme proposto por Marc Augé em *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1995), também pode ser compreendido como um herdeiro da heterotopia, no sentido em que, apesar de ser localizável como um ponto geográfico no mapa, ele se constrói apesar de, e não por conta de, existir em sua concretude. Ao definir o não lugar como oposto à noção de utopia, pois ele existe no mundo externo, mas não abriga uma sociedade orgânica (AUGÉ, 2013, p.102), Augé se aproxima do pensamento heterotópico, onde novos moldes são necessários para pensar a noção de lugar. Nesse sentido, a partir dessas

propostas, emerge esse lugar-outro, pertencente a esses outros espaços, onde a própria noção de lugar é concebida como uma entidade heterotópica.

Pensar a noção de lugar a partir dessas propostas significa extrair de um ponto localizável no mapa regiões não mapeáveis, revelando como espaços que se constituem a partir de ações que atuam na concretude do mundo também se constroem a partir de aspectos imaginários, como sonhos, memórias, histórias e paixões.

Os artistas Janet Cardiff e George Bures Miller constroem espaços que, como as heterotopias de Foucault, se localizam entre o real e o simbólico. Através de uma série de performances intituladas *Video Walks*, os artistas contribuem para o pensamento sobre lugares, ao mesmo tempo em que os constroem. Nesse âmbito, essas performances oferecem uma série de propostas que provocam e inquietam noções preconcebidas sobre o que é um lugar, por meio de uma disjunção entre o mundo real e imaginário. Abaixo abordo a performance *Alter Bahnhof Video Walk*, investigando as propostas nela elaboradas.

2.1.

Permanências esculpidas



Figura 2

Na exposição de arte moderna e contemporânea da dOCUMENTA (13), de 2012, em Kassel, na Alemanha, os artistas Janet Cardiff e George Bures Miller apresentaram *Alter Bahnhof Video Walk*, configurada como uma performance, implicando que cada visitante, munido com um iPod com câmera e fones de ouvido, perambulasse pela estação de trem, passando a experimentar simultaneamente a realidade do lugar e a “realidade” exposta pela câmera.

O ato pressupunha a dupla experiência simultânea da realidade do lugar e da realidade captada pela câmera, que replicava a própria andança dos visitantes pela estação. Ao mesmo tempo, são ouvidas as orientações espaciais da própria artista. Fazem parte, ainda, da performance, considerações e reflexões acerca da história e da memória coletiva do lugar, intercaladas com a memória pessoal da artista ao relembrar passagens antigas enquanto elas aparecem simultaneamente na tela. Intercalada a essas imagens, por alguns instantes pode-se ver também uma floresta.

De acordo com o site pessoal da artista, a obra consiste em propor um mundo alternativo que

opens up where reality and fiction meld in a disturbing and uncanny way that has been referred to as “physical cinema”. The participants watch things unfold on the small screen but feel the presence of those events deeply because of being situated in the exact location where the footage was shot. As they follow the moving images (and try to frame them as if they were the camera operator) a strange confusion of realities occurs. In this confusion, the past and present conflate and Cardiff and Miller guide us through a meditation on memory and reveal the poignant moments of being alive and present.²

Esta é uma obra *site specific*, o que significa que deve ser exposta ou executada em local determinado: no caso, a estação de trem. De modo geral, todas as obras *site specific* apontam para a importância de uma reflexão a respeito da noção de lugar. Esse *Video Walk* de Cardiff levanta ainda outras questões para pensarmos acerca dessa investigação. Estações de trem, assim como aeroportos, supermercados, lugares de passagem em geral, são caracterizados por Marc Augé como não lugares (AUGÉ, 1995, p.13). No entanto, o que pretendo argumentar é

² Essas informações, assim como um trecho da obra, podem ser vistas no endereço: <<http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>>

que, através dessa caminhada, o que ocorre é justamente a produção de um lugar. Lugares, assim como o espaço, são construções sociais, porém o que devemos perguntar é a partir de quais processos um lugar se constrói. Nesse contexto, a performance de Cardiff, conforme se desdobra no tempo e no espaço, faz com que a estação de trem, esse lugar de passagem, este não lugar, se transforme em um lugar, oferecendo algumas propostas para entender este processo.

Gostaria de destacar dois aspectos que a obra suscita para uma reflexão. Primeiro temos a mescla da imagem da tela com a paisagem da estação. A fusão entre estes dois lugares sugere, alinhada à proposta de Edward Soja, que lugares são simultaneamente reais e imaginados. Ao intercalar dentro e fora por meio do jogo que se dá entre a imagem da câmera e a paisagem da estação, esses pares dicotômicos deixam de operar como pares opostos e passam a se suplementar, criando assim um terceiro espaço, habitado tanto pelas pessoas que participam da performance, como pela própria artista através de sua voz, que funciona como guia para os movimentos dos participantes e como uma presença fantasmática que se encontra imersa na topografia da estação. Segundo, é a partir do ato de andar que os visitantes, inseridos nessas múltiplas realidades, transformam esse espaço em um lugar. Como as designações de “cinema físico” e *video walk* sugerem, o movimento dos atores, que não apenas olham para a paisagem, mas estão com seus próprios corpos imersos nesse espaço ao caminhar pela estação, produzem um lugar através desse ato.

Para investigar o primeiro aspecto destacado, gostaria de abordar o quadro de René Magritte *A condição humana* (1933), a partir de reflexões de Michel Foucault no livro *Isto não é um cachimbo* (1968), que permitem esboçar paralelos com as obras performáticas de Janet Cardiff.



Figura 3

Na pintura, uma paisagem enquadrada pela moldura de uma janela é duplicada na tela de um quadro. O deslocamento do olhar é provocado por uma ambiguidade ótica, que faz com que a tela pareça estar simultaneamente aquém e além da janela. A tela, dentro do quarto, apoiada em um cavalete, simula a perspectiva visual do artista que a pintou. A janela, supostamente, retrata a paisagem exterior. Desse modo, a alternância das imagens provoca a abertura de um vão, um espaço para questionamentos, pois não há possibilidade de acesso direto a uma suposta realidade. Interior e exterior não funcionam como polos opostos, mas são suplementares. A obra de Magritte questiona a própria possibilidade de representação de um mundo real, pois o acesso a um suposto mundo real está sempre sendo diferido e deferido através do processo de *différance*.

Entre a imagem da tela e a imagem da janela não há uma relação de realidade e representação, mas um movimento dinâmico em constante oscilação. Essa abertura entre realidade e representação também pode ser observada no descolamento entre a palavra e a coisa que ocorre na obra de Magritte *A traição das imagens* (1929), na qual o desenho de um cachimbo encontra-se subscrito pela frase “Isto não é um cachimbo”. Michel Foucault, em seu livro homônimo a esta frase, aponta para as possibilidades de significado da proposição, e sugere que a primeira constatação, ao vermos o quadro, é a impressão de que a imagem desenhada do cachimbo, por mais realista que seja, não é idêntica ao cachimbo, mas configura-o apenas. A estranheza da proposição de Magritte coloca ainda outra questão, pois

invalida a palavra “cachimbo” de qualquer identificação, tanto com o desenho, quanto com um possível cachimbo real.

Estas letras que me compõem e das quais vocês esperam, no momento em que empreendem sua leitura, que denominem o cachimbo, essas letras, como ousariam elas dizer que são um cachimbo, elas, que se encontram tão longe do que denominam? Isto é um grafismo que só parece consigo e não poderia valer por aquilo que fala (FOUCAULT, 2008, p. 65).

O desenho e a palavra em *A traição das imagens* se encontram em um local similar ao da tela e da paisagem em *A condição humana*. Este é um local onde “a semelhança inaugura um jogo de transferências que correm, proliferam, se propagam, se respondem no plano do quadro, sem nada afirmar nem representar” (p.68). Nesse âmbito, Foucault assume que, “por mais que o texto se desenrole sob o desenho com toda fidelidade atenta de uma legenda em um livro erudito, entre eles só pode passar a formulação do divórcio, o enunciado que conteste ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do texto. Em nenhum lugar há cachimbo” (p.34).

Essa condição paradoxal também está presente na obra de Cardiff e Miller, que por meio da performance lança o mundo da estação nesse jogo da semelhança, alterando lugar e não lugar mediante a presença simultânea das imagens da tela do iPod e da paisagem da estação. Esse processo se dá sem a grafia das palavras escritas, porém com a presença da voz ouvida durante a caminhada. Lugares, segundo David Harvey, são “permanências esculpidas” (HARVEY, 2004, p.4), ou seja, lugares não compreendem pontos fixos e estáveis, mas estão sendo construídos em caráter efêmero, a partir de práticas específicas e processos de formação identitária de curta duração. Nessa ótica,

place is space which has historical meanings, where some things have happened which are now remembered and which provide continuity and identity across generations. Place is space in which important words have been spoken which have established identity, defined vocation, and envisioned destiny. Place is space in which vows have been exchanged, promises have been made, and demands have been issued (HARVEY, 2004, p. 305).

Ao estabelecer o lugar como um espaço onde palavras importantes foram ditas, promessas feitas e votos trocados, Harvey relaciona atos de fala com a

produção de lugar. Nesse sentido, pode-se dizer que a performance de Cardiff é um ato produtor de lugar, pois a estação de trem emerge como tal no momento em que são narradas as histórias e memórias que ali se passaram. A performance reúne uma multiplicidade de pontos de vista. Além da memória da estação e da memória subjetiva da artista, cada visitante carrega consigo sua própria história, adicionando infinitas camadas de experiências ao lugar percorrido e narrado, ainda que essas se dissipem, como as palavras após serem proferidas, no instante do término da performance, quando a estação de trem volta a ser um não lugar. Nesse sentido, a dinâmica entre lugar e não lugar se aproxima da designação *Lugar-Momento* de Doreen Massey, pois, se o espaço, conforme a geógrafa sugere, se entende como uma simultaneidade de estórias-até-agora (*stories-so-far*), lugares são coleções dessas estórias. “Viajar entre lugares é mover-se entre coleções de trajetórias e reinserir-se naquelas com as quais nos relacionamos” (MASSEY, 2013, p.201). Para ilustrar a noção de lugar como eventualidade, Massey descreve uma viagem de trem em companhia da irmã, para as montanhas de Skiddaw, uma das mais altas da Inglaterra. Apesar de ser de fácil compreensão o fato de essa viagem ser um instante no tempo de vida das irmãs, principalmente levando em consideração a alta velocidade do trem, é preciso compreender o tempo para além do parâmetro da vida humana e estender a noção de eventualidade para lugares aparentemente sedimentados como a própria montanha. Massey caracteriza essa cadeia de montanhas com “rochas migrantes” (MASSEY, 2013, p. 190) que, assim como ela e sua irmã, estão ali de passagem. Para entender as rochas dessa forma, segundo ela, não são precisos apenas certos conhecimentos geológicos, mas igualmente a sensação de “viver isso na imaginação” (MASSEY, 2013, p.200).

De acordo com dados geológicos, a formação da cadeia de montanhas ocorreu há cerca de 500 milhões de anos, em um local muito distante do atual, a partir de um intenso movimento de placas tectônicas, erupções vulcânicas e uma série de transformações espaçotemporais. Em sua origem, elas se encontravam no hemisfério sul, sendo este dado um choque para o imaginário inglês que tem em Skiddaw um símbolo da região norte. A montanha continua em movimento lento, mas constante, portanto, ao contrário da imaginação popular, não é uma forma eterna. Nesse sentido, as rochas, assim como Massey e sua irmã, estão apenas de passagem. “Se o espaço é mais do que (ou mesmo não é) coordenadas, mas um

produto de relações, então ‘visitar’ é uma prática de envolvimento, um encontro, e o ‘aqui’ é nada mais (e nada menos) do que o nosso encontro e o que é feito dele. É irremediavelmente aqui e agora. Não será o mesmo aqui quando não for mais agora” (MASSEY, 2013, p.201).

2.2.

Árvore de gestos

Em *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1992), Marc Augé oferece uma análise do mundo globalizado e das novas formas de vida surgidas nesse novo lugar. Segundo ele, o mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que aprender a pensar o espaço, assume Augé. Essa supermodernidade é caracterizada pela superabundância e pelo excesso: factual, espacial e de ego, isto é, da individuação de referências.

O excesso factual decorre da justaposição de tempos históricos, como pode ser observado na estação de trem de Kassel, onde traços da história desse lugar, antes mesmo de ter se tornado uma estação, como a imagem da floresta sugere, convivem com todas as outras camadas de passado e presente, tanto na sua topografia quanto no seu imaginário, criando uma tensão entre a história oficial, a memória coletiva e a memória individual dos que passam por ela. Além disso, as camadas sobrepostas de diversos passados provocam a sensação de alargamento do presente. A caminhada de Cardiff, ao sobrepor passado e presente no mesmo lugar, expõe essa tensão que ocorre no encontro de temporalidades diferentes.

A sensação do excesso espacial, paradoxalmente correlativo ao encolhimento do planeta, é causada pela velocidade da troca de informações, da proximidade entre as principais capitais mundiais, e das concentrações urbanas. O mundo se torna então a chamada aldeia global, onde a noção sociológica de lugar começa a ser abalada, pois não é mais possível apontar para uma determinada cultura localizada no tempo e no espaço. É desse abalo que surge o não lugar, que são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens quanto os próprios meios de transporte ou grandes centros comerciais, tais como

supermercados, aeroportos, estações de trem, autoestradas, campos de refugiados, redes hoteleiras, parques de lazer. O não lugar, entretanto, existe em dois planos, o plano físico, localizável no espaço, e o plano da relação dos indivíduos com esses lugares. Neste entendimento, a oposição entre lugar e não lugar perde suas fronteiras bem delimitadas. “Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares, misturam-se, interpenetram-se. A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja” (AUGÉ, 1995, p. 98). É nesse sentido que pode-se relacionar o conceito de lugar, conforme sugerem David Harvey e Doreen Massey, como uma condição elusiva. Lugares se produzem através de processos que “esculpem permanências”, pois apesar de uma aparente solidez e fixidez, eles estão sempre sujeitos às transformações espaçotemporais (HARVEY, 2004, p.294). Nesse sentido, a noção de lugar, se aproxima também da noção de localidade conforme sugere o antropólogo Arjun Appadurai em *The Production of Locality* (1996). Appadurai sugere que lugares se constroem a partir das relações estabelecidas entre as pessoas de determinadas comunidades: “I view locality as primarily relational and contextual rather than as scalar or spatial” (APPADURAI, 1996, p.178). Nesta ótica, a localidade se entende como que uma propriedade da vida social, algo efêmero produzido por meio de um trabalho árduo e regular, que se dá no espaço, assim como no corpo dos atores sociais, através de cerimônias de nomeação, tonsura, sacrifícios, segregação e circuncisão. Estas são técnicas sociais complexas que inscrevem a localidade nos corpos (APPADURAI, 1998, p.179). Nesse sentido, a produção de lugar, para ser efetuada e mantida, requer imenso esforço e continuidade. É somente a partir do momento em que ocorre esse trabalho árduo e regular em um local que se pode dizer que se trata de um lugar. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (AUGÉ, 2012, p.66).

O espaço do viajante é o arquétipo do não lugar, sugere Augé, pois o viajante, ao mesmo tempo que percorre pelo espaço físico dos não lugares, também constrói uma relação fictícia entre olhar e paisagem (AUGÉ, 1995. p.80). O antropólogo exemplifica essa noção recorrendo ao livro de 1811 de Françoise Chateaubriand, *Itinerário de Paris a Jerusalém*, onde “a abundância do verbo e dos documentos permitiria definir os lugares santos como um não lugar muito próximo

daqueles que nossos prospectos e guias põem em imagens e frases” (AUGÉ, 1995, p.87). O lugar histórico, já há muito descentralizado, passa a ocupar o centro apenas na imaginação turística, sendo assim transformado em um não lugar, pois também se torna um local de passagem e tem sua identidade reconstruída a partir de um imaginário coletivo. Nesse âmbito, o lugar, que nasce da relação entre olhar e paisagem, está sempre em construção, pois sem essa movimentação em nenhum lugar haveria lugares.

Acrescentamos que existe evidentemente o não lugar como lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fazer”, das quais Michel de Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias (AUGÉ, 2013, p. 74).

Augé se refere às propostas de Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* (1980), onde o filósofo traça uma relação entre o ato de andar e a produção de espaço. Em um capítulo intitulado “Caminhadas pela cidade”, De Certeau, do alto do 110º andar do World Trade Center, em Nova Iorque, faz uma diferenciação entre a cidade ideal, utópica, essa que só pode ser vista de cima, e uma outra cidade, orgânica, viva, que só pode ser experimentada de baixo, a pé. Do alto das Torres Gêmeas se vê Nova Iorque conforme planejada por políticos e urbanistas, através de um olhar totalizante, tal qual o olhar da torre do panóptico, elucidada por Foucault. Porém, assume De Certeau, é pelo ato de caminhar dos pedestres que a cidade emerge. “A linguagem do poder se urbaniza, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico” (CERTEAU, 1998, p.174). Caminhar pela cidade seria, então, uma forma subversiva não apenas de resistência e de escape, mas de produção de espaço.

Por privilegiar a dinâmica entre alto e baixo, fora e dentro, espaço e lugar, De Certeau foi criticado, conforme sugere Doreen Massey em *Pelo espaço* (2005), por abarcar a questão mediante dicotomias binárias, por demais estruturalistas (MASSEY, 2013, p.78). “Na verdade, a visita de De Certeau ao World Trade Center é um meio de mapear novamente, por completo, a ‘grade’ das oposições binárias dentro da qual muito do debate sobre o estruturalismo foi conduzido” (MASSEY, 2013, p. 78). No entanto, esse lugar que De Certeau ocupa é, a meu ver, semelhante ao vão que se abre nos quadros de Magritte, tanto entre a palavra e a coisa, conforme

apontado em *Isto não é um cachimbo*, quanto entre a tela e a janela em *A condição humana*. Nesse sentido, as noções de espaço e lugar, conforme elucidadas por ele, não compreendem pares antagônicos, mas se suplementam, da mesma forma que lugar e não lugar. Conforme sugere Augé, lugar e não lugar não existem de forma pura, mas são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente (AUGÉ, 2013, p.74).

No entanto, a diferenciação feita por De Certeau entre espaço e lugar parte de critérios terminológicos diferentes daqueles empregados por Augé. Enquanto este caracteriza o lugar como sendo relacional, identitário e histórico, De Certeau o caracteriza como a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Fica excluída a possibilidade de duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade (CERTEAU, 1988, p. 201). Em contrapartida, o espaço é o lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Nesse âmbito, o termo “espaço”, em De Certeau, se aproxima da noção de lugar proposta por Augé. “O lugar, como definimos aqui”, sugere Augé, “não é absolutamente o lugar que De Certeau opõe ao espaço, (...) é o lugar do sentido escrito e simbolizado, o lugar antropológico” (AUGÉ, 2013, p.76). Augé assume que não há nada que proíba falar de espaço para descrever essas condições, porém, segundo ele, o termo espaço passa a ser usado de forma estereotipada na linguagem cotidiana, designando algo abstrato, além de ter sido um termo apropriado pelo marketing, conforme se pode ver em nomes de casas de espetáculo, propagandas de companhias aéreas, entre outras apropriações, carregando o termo lugar com implicações que pretende evitar. Essa clarificação terminológica se faz necessária para remover possíveis problemas na abordagem conjunta desses autores.

Para De Certeau, a construção do espaço se dá através de práticas cotidianas, como o ato de caminhar por uma cidade. “Os jogos dos passos moldam espaços”, supõe o filósofo ao paralelizar o ato de caminhar com os atos de fala (*speech acts*), onde a caminhada está para o sistema urbano como a enunciação para a língua. Nesse contexto, o gesto ambulatório funciona como uma enunciação pedestre. É através desse ato que se escreve uma história sobreposta à história oficial, visível em sua forma escrita em nomes de ruas, praças e jardins. O pedestre, ao andar, se

inscreve no espaço e escreve nele, mesmo que por apenas alguns instantes, a sua história. “O espaço, assim tratado e alterado pelas práticas, se transforma em singularidades aumentadas, em ilhotas separadas” (CERTEAU, 1998, p.182). De Certeau caracteriza ambas as práticas, a de caminhar e a de narrar, como práticas significantes, que ocorrem através da tríplice função enunciativa: a apropriação, a realização e a relação.

Vivenciar o espaço é uma forma de apropriação topográfica efetuada pelo pedestre e, assim como a palavra é uma realização sonora da língua, a vivência entende-se como uma realização tátil do espaço. A partir da prática cotidiana de caminhar, os pedestres se relacionam com o espaço de acordo com suas experiências pessoais e subjetivas, estabelecendo uma nova ordem espacial além da ordem topográfica imposta pela tecnoestrutura urbanística. Nesse âmbito, narrar e caminhar

ligam gestos e passos, abrindo rumos e direções, essas palavras operam ao mesmo título de um esvaziamento e de um desgaste de seu significado primário. Tornam-se assim espaços liberados, ocupáveis. Uma rica indeterminação lhes vale, mediante uma rarefação semântica, a função de articular uma geografia segunda, poética, sobre a geografia no sentido literal (CERTEAU, 1998, p.185).

A retórica da caminhada funciona como prática produtora de espaço, onde os passos pedestres equivalem como árvores de gestos em movimento. “Suas florestas caminham pelas ruas” (p.182). Nesse contexto, as enunciações pedestres possuem caráter simbólico, assim como os atos de fala. De Certeau identifica três núcleos simbolizadores distintos, porém conjugados, através dos quais as práticas significantes se constroem, tornando possível a apropriação do espaço pelo pedestre: o crível, o memorável e o primitivo.

Esses três dispositivos simbólicos organizam os *topoi* dos discursos sobre a cidade (a legenda, a lembrança e o sonho) de uma maneira que escapa também à sistematicidade urbanística. Pode-se reconhecê-los já nas funções dos nomes próprios: eles tornam habitável ou crível o lugar que vestem com uma palavra: lembram ou evocam os fantasmas (mortos supostamente desaparecidos) que ainda perambulam, escondidos nos gestos e nos corpos que caminham (CERTEAU, 1998, p.186).

Nesse âmbito, o crível está relacionado às lendas e legendas presentes nos lugares através de seus nomes. No entanto, nos grandes centros urbanos, a

nomeação dos lugares é efetuada pelas autoridades locais, que passam a substituir os nomes por números, em uma espécie de extermínio simbólico. As lendas que povoam o espaço urbano são o objeto de uma caça às bruxas por meio da lógica da tecnoestrutura. Esse extermínio dos nomes, assim como das árvores, dos bosques e dos cantos onde vivem essas lendas, transformam a cidade em uma “simbólica em sofrimento” (p.187). O extermínio das lendas é, portanto, correlativo à anulação simbólica do espaço social, fazendo com que esses espaços se tornem não lugares.

Pela possibilidade que oferecem de esconder ricos silêncios e desafiar histórias sem palavras, ou antes por sua capacidade de criar em toda parte adegas e celeiros, as legendas (lendas) locais (legenda: aquilo que se deve ler, mas também aquilo que se pode ler) permitem saídas, meios de sair e de entrar e, portanto, espaços de habitualidade. Sem dúvida o ato de caminhar e de viajar supre saídas, idas e vindas, garantidos outrora por um legendário que agora falta aos lugares (CERTEAU, 1998, p.187).

Quando toda uma cidade se torna um não lugar, resta apenas a “gruta” da casa, que permanece como um local reconhecido, como um lugar, ainda poroso às lendas e penetrado por sombras, que se pode habitar. Nesse âmbito, o ato de caminhar funciona como uma tática, uma ação que gera efeitos imprevisíveis, resultantes das capacidades inventivas dos atores para escapar do controle do espaço urbano, pois o ato de caminhar adiciona novas camadas de significação, a cada passo e a cada novo relato. “Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo”, sugere De Certeau. É através do caráter dispersivo dos relatos que se estabelece a relação entre o crível e o memorável, pois os lugares vividos, aonde se projetam lendas e histórias, são lugares de memória. “Aqui era uma padaria; ali morava Mère Dupuis. O que impressiona mais aqui é o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais” (CERTEAU, 1988, p. 189).

A performance de Cardiff deflagra o processo de construção de espaço a partir de uma elaboração conceitual próxima às propostas de De Certeau. Durante a performance são elaboradas propostas a partir de núcleos simbolizadores, como o crível e o memorável. A artista começa narrando a história oficial do lugar, ao mesmo tempo em que se aproxima de um monumento em homenagem aos mortos da Segunda Guerra. Essa ação situa a estação no tempo e no espaço, e é um passo importante para a transformação desse não lugar em lugar. No entanto, apenas a

elaboração do significado da história oficial não produz o efeito suscitado que ocorre, por exemplo, durante a narração de suas lembranças. É no momento em que ela passa a descrever a presença de sua ausência em diversos pontos da estação, ligando o lugar às suas memórias, que emerge a estação como um lugar. Há também a presença de outros personagens que, ao surgirem no mundo virtual, adicionam diversas camadas de memória à história oficial, atribuindo à estação significados afetivos ao evocar, segundo De Certeau, os fantasmas que perambulam nos gestos e corpos que caminham.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem em estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (CERTEAU, 1998, p.189).

Nesse âmbito, caminhar e narrar são atividades intercaladas, inventoras de espaço. A performance de Cardiff é, a meu ver, bem-sucedida justamente por fundir os dois atos, pois é no momento em que a estação se abre para a possibilidade de existir no mundo real e no imaginado, simultaneamente, que ela se transforma em espaço vivido.

Em uma breve passagem de Georges Didi-Huberman estabelece, em *O que vemos, o que nos olha* (1992), uma relação entre caminhar, narrar e a construção de espaço a partir da citação de uma lenda hassídica, que transcrevo abaixo:

Baal Shem Tov partindo para uma certa floresta quando uma ameaça pairava sobre os seus, caminhava nessa floresta até uma certa árvore, acendia um fogo diante dela, e pronunciava uma certa prece. Uma geração mais tarde, o Maguid de Mereritch, confrontado às mesmas ameaças, ia também à floresta – mas não sabia para qual árvore se dirigir. Então acendia um fogo ao acaso, pronunciando a prece, e o milagre se produzia, como dizia a lenda. Uma geração mais tarde, Moshe Leibe de Sassov teve que cumprir essa mesma tarefa. Mas os cossacos haviam queimado a floresta; então ele permanecia em casa, acendia uma vela e pronunciava a prece. E o milagre se produzia. Bem mais tarde, um filósofo irônico e melancólico não acendia mais uma vela nem pronunciava mais uma prece, é claro, consciente de que a prece só se dirige à ausência e de que o milagre não ia acontecer. Então ele contava a história (HUBERMAN, 1992, p. 188).

Nessa lenda, que de forma metanarrativa descreve como se dá seu próprio nascimento, também estão imbricados os atos de caminhar e narrar. Quando o

primeiro se torna impossível, pela destruição do caminho por estruturas de poder, ele é substituído pela enunciação, pela narração de histórias. No entanto, narrar e caminhar continuam entrelaçados na mesma carga de significação, passando a narração a implementar um ato subversivo, como uma tática de resistência, ao produzir espaços, não através de uma geografia poética, para usar a expressão de De Certeau, mas de uma poética da geografia. Da mesma forma como o caminhar, com seu ir e vir, abre caminhos aparentemente fechados e cria assim uma nova prática de habitação, a prática literária também produz espaços e abre caminhos.

3

A estética do desaparecimento

Que há com a proximidade? Como poderemos fazer a experiência de sua vigência? Parece que a proximidade não é algo que direta e imediatamente, se possa encontrar. O que, assim, se consegue é, antes, o próximo, o que se acha nas proximidades. Ora, na proximidade, está o que costumamos chamar de coisa.

Martin Heidegger

Felix Guattari, ao discutir a obra do fotógrafo japonês Keiichi Tahara, identifica seu trabalho como fazendo

part of an ancient Japanese tradition of refusing to consider space in principle as a container in which well defined objects and subjects should be placed – thus, in traditional architecture, theatre, floral art, calligraphy, and the tea ceremony, everything's always about movement, transition and modulation of intensity. Inside and outside, black and white, nature and nurture are not antagonistically opposed but established as an extension of each other (GUATTARI, 1989, p.7).

Acrescentaria à ideia de Guattari que, mais do que uma recusa, a tradição japonesa vivenciou essa outra maneira de experimentar o espaçotempo. Porém, o termo recusa não é sem propósito e certamente trata-se de um movimento importante na obra de Tahara, assim como na de outros artistas pós-1945, devido a seu caráter político. Em 6 e 9 de agosto de 1945 foram lançadas as bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, que alteraram profundamente as concepções de espaçotempo no mundo todo. Não apenas o enorme grau de destruição causado pelas bombas, mas também a iminência de uma guerra atômica, fez com que o apocalipse passasse a fazer parte das inquietações e angústias dos indivíduos. “Your first thought upon awakening be: ‘Atom.’ For you should not begin your day with the illusion that what surrounds you is a stable world” (ANDERS, 1995, p.11), assume o filósofo alemão Gunther Anders, em *Commandments of the Atomic Age* (1957). Nesse importante tratado antiatômico, o autor propõe alguns mandamentos, para assegurar a sobrevivência, nesse novo momento espaçotemporal.

Your next task runs: widen your sense of time. For decisive for our to-day's situation is not only – what everyone knows – that the space of our globe has shrunk together, that all points which only yesterday lay far apart from each other, have to-day become neighbouring points. But also that the points in the system of our *time* have been drawn together: that the futures which only yesterday had been considered unreachably far away, have now

become neighbouring regions of our present time: that we have made them into 'neighbouring communities'. This is as true for the Eastern world as for the Western. For the Eastern, because there, the times to come, to a never before dreamed of extent, are planned; and because times to come that are planned are not 'coming' futures any longer, rather products in the making which (since provided for and foreseen) are already seen as a sector of the living space in which one is dwelling. In other words: since today's actions are performed for the realization of the future, the future is already throwing a shadow on the present (ANDERS, 1961, p.13).

Este segundo mandamento da era atômica propõe questões cruciais para pensar as consequências dessa radical alteração espaçotemporal, e dialoga com os textos que serão abordados a seguir: o romance de Yasunari Kawabata, *Nuvens de pássaros brancos* (1952), escrito no início dos anos 1950, logo após os ataques no Japão; a breve narrativa de Franz Kafka, "A preocupação do pai de família" (1920) e o conto de Virgínia Woolf, "Objetos sólidos" (1920), escritos logo após a Primeira Guerra Mundial. Essas obras não tematizam a guerra de forma direta; porém, a presença desta se encontra nesses textos de forma fantasmática, no sentido que escritor e crítico francês Pierre Bayard atribui ao termo. Em um ensaio intitulado "Les éléphants sont-ils allégoriques?" (2006), Bayard oferece uma leitura do romance de Roman Gary, *Racines du ciel* (1958), sugerindo que os textos, se pensarmos em termos de sua estrutura, não são apenas temáticos ou alegóricos, mas igualmente fantasmáticos, ou seja, apesar de determinado tema não ser tratado diretamente, e talvez nem mencionado em determinados textos, eles ainda assim *o habitam*. A noção de fantasma evocada por Bayard, originária da tradição iídiche, baseia-se na crença de que o fantasma, o *dibbouk*, de um ente querido, pode voltar ao mundo dos vivos para assombrar uma pessoa, implantando-se dentro dela e falando em seu lugar. Assim, a pessoa possuída por um *dibbouk* ouve-se pronunciando palavras que, apesar de saírem de dentro dela, não foram por ela criadas. No caso de *Racines du ciel*, ambientado na África e tematizando a matança dos elefantes, Bayard aponta para a possibilidade de que o fantasma em questão seja o do Holocausto. No entanto, sugere que os elefantes não são uma alegoria para os que morreram ali. Os elefantes são elefantes, mas o Holocausto está presente de forma fantasmática e habita o texto, falando através deste. Nesse sentido, Bayard sugere que

the fact that the text does not speak of it, at least not at the forefront, does not give the Shoah less power to attempt to make itself heard.

The ghostly does not come out of the symbol, but rather what cannot be symbolized. The Jewish victims are not symbolized in the text by the elephants, yet they return without finding their place in language, like scattered pieces that do not form a coherent whole, and do not manage to write an organized story. They do not find a literary space that they can inhabit and are thus condemned to wandering. (...) As such, we could put forth the hypothesis that literature is not only inhabited by fictional characters, but also by ghosts, which could go so far as to take the place of the narrator (BAYARD, 2006, p.35).

A imagem utilizada por Bayard, de algo que não encontra mais seu lugar na linguagem, uma coisa quebrada que é condenada a vagar, errar, pois já não há um espaço que lhe sirva de habitação, retorna nos textos que abordarei em seguida, com esses fantasmas em mente. Em *Nuvens de pássaros brancos*, a imagem evocada pelo título já apresenta certas propostas de leitura que pretendo enfatizar, pois se aproxima imagetivamente do trabalho de Keiichi Tahara, como podemos ver nas figuras 1 e 2, onde, como Guattari observou, certas oposições binárias como claro e escuro, dentro e fora, não ocupam lugares fixos, mas estão em constante movimento, se criam e se dissolvem uma na outra.



Figuras 4 e 5

O próprio conceito que a imagem de nuvem evoca é de algo oscilante, que está entre diferentes estados, um objeto sem contornos definidos, sempre em movimento e transformação. Ainda nas entrelinhas dessa imagem, correspondendo às nuvens tanto do título de Kawabata como às fotografias de Tahara, existe uma outra nuvem que paira fantasmagoricamente sobre elas:

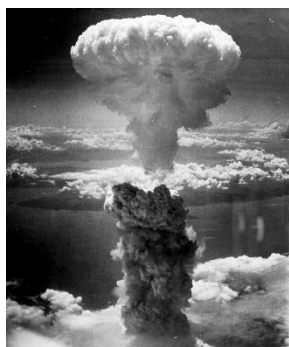


Figura 6: Bomba atômica

A cerimônia do chá transforma-se em elemento principal desse romance. Essa prática, iniciada por volta do século IX no Japão, já está se deteriorando no XX, período em que a ação da narrativa transcorre, passando a figurar como reminiscência, eco de um outro tempo, repositório de gestos e objetos e pessoas, que assumem uma condição fantasmática, justamente por carregar esse passado consigo. Nesse sentido, a cerimônia torna-se paulatinamente deslocada, do tempo e também do espaço, principalmente se levarmos em consideração que certos preceitos arquitetônicos precisam estar em ordem para que as reuniões de chá possam ocorrer. Três aspectos são especialmente relevantes para serem tratados na arte do chá e proveitosos para o entendimento da narrativa de *Nuvens de pássaros brancos*. O primeiro diz respeito à apreciação estética das peças e utensílios utilizados no ritual. O segundo refere-se ao caráter de coleção que as peças de aparelhos de chá possuem. O último é relacionado à noção de lugar entendida como “lugares-momentos”, conforme elaborado pela geógrafa Doreen Massey em *Pelo espaço* (2005).

Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha* (1992), levanta certas questões acerca da relação entre o sujeito observador e o objeto observado, a partir das obras minimalistas de alguns artistas americanos nos anos 1960, como Robert Morris, Donald Judd, Sol Le Witt, J. Shapiro e Tony Smith. Huberman questiona o caráter tautológico dessas obras que, segundo a afirmação dos próprios artistas, produzem objetos onde “o que você vê é o que você vê” (HUBERMAN, 2010, p.53). Essas obras consistem em, por exemplo, um paralelepípedo, ou uma caixa preta, ou, ainda, estruturas simples em forma de L, que são, segundo os artistas, “objetos radicais, não expressionistas e autenticamente *minimais*” (p.69). As propostas levantadas por Huberman são produtivas para se pensar como é operada a apreciação estética das peças do aparelho de chá em uma cerimônia

tradicional, tendo em vista que esses utensílios possuem características próximas dessas obras minimais, no sentido de serem peças sólidas, quase sempre monocromáticas, de formato simples e sem ornamentos.

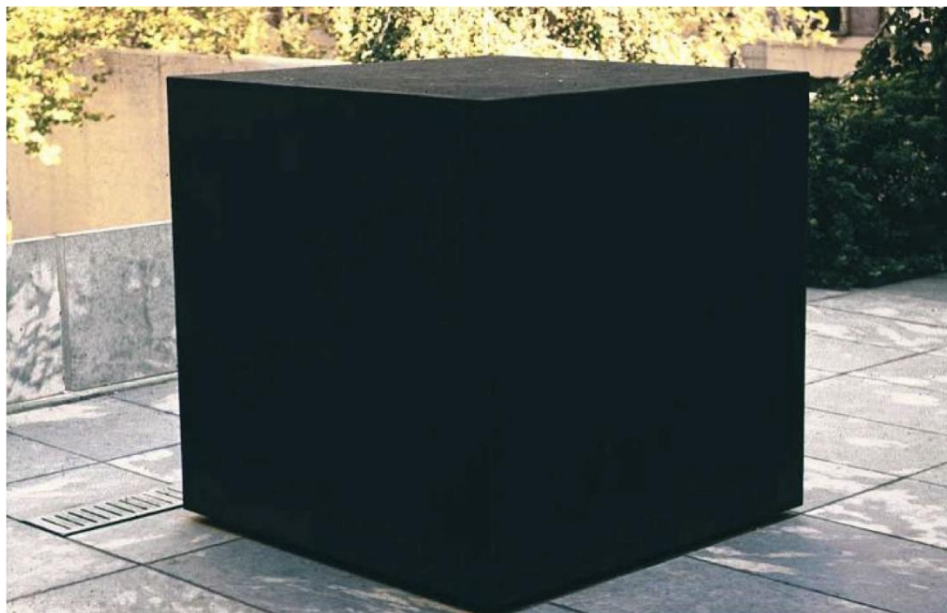


Figura 7



Figura 8

Na ótica de Huberman, esses objetos contêm uma potência relacional que os transforma em quase sujeitos, dotados de uma natureza antropomórfica. Esse movimento se dá por meio de uma relação calcada no espaçotempo, onde o objeto olhado responde ao olhar que lhe é dirigido, olhando de volta, criando, desta forma, uma dupla distância, abrindo um espaço, fazendo com que mesmo o objeto mais simples, como um cubo, um paralelepípedo ou um utensílio do cerimonial do chá inquiete nossa visão, produzindo novos espaços para essa inquietude.

O propósito, simples em tese (de produzir puros e simples volumes), se revelará excessivamente delicado na realidade de sua prática, pois a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença (HUBERMAN, 2010, p.50).

Nesse âmbito, Huberman questiona a possibilidade de ver só o que se vê, e a possível existência de objetos visuais tautológicos, despidos de todo ilusionismo espacial, sem jogo de significados, esvaziados de temporalidade. Para exemplificar esses questionamentos ele parte de uma análise da historiadora e crítica de arte, Rosalind Krauss, sobre a obra de Robert Morris, chamando atenção para o fato de que em sua obra *Sem título*, de 1965, formada por três eles maiúsculos, idênticos, por estarem dispostos em posições diferentes, um erguido, um deitado e um repousando sobre suas duas extremidades, no momento da experiência estética, estes são percebidos como dissemelhantes, pois a orientação de cada ele no espaço propõe uma interpretação diferente. “Há, portanto, *experiências*, ou seja, diferenças. Há, portanto, *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presença, logo, há *sujeitos*” (HUBERMAN, 2010, p.66).



Figura 9

Krauss sugere que, ao experimentarmos objetos, como os deles de Robert Morris, identificando-os como de pé, deitado, ou de lado, estamos denotando sua natureza antropomórfica. “Quisera-se eliminar toda a ilusão, mas agora somos forçados a considerar esses objetos na facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais” (p.68). Nesse sentido, a teatralidade compreenderia a capacidade do objeto de se tornar uma variável atuante, caracterizando o objeto como um ator, como um *quase sujeito*.

As duas xícaras, lado a lado, pareciam ser as almas do pai dele e da mãe dela. Existentes há três ou quatro séculos, as peças apartavam o espírito de toda ideia mórbida e desviavam o coração de qualquer imaginação menos pura. A poderosa vitalidade que exprimiam produzia um efeito direto, sensível, que despertava mesmo uma certa emoção sensual. A presença tangível dos dois objetos se impunha a ele com autoridade (KAWABATA, 1956, p.181).

Nesta passagem de *Nuvens* é possível observar como duas simples xícaras, a partir de sua disposição no espaço, incorporam fantasmas, abrem espaços internos, como espaços de memória, e externos, como a própria força física e material que emana da presença desses objetos, cujas características lhes confere um caráter de quase-sujeitos. Nesse sentido, a crítica efetuada por Huberman à pretensão minimalista de produzir objetos onde “o que se vê é o que se vê” se aproxima das considerações de Guattari em relação à obra de Keiichi Tahara, que, ao situá-la na tradição japonesa, chama atenção para o fato de as categorias de

sujeito e objeto não se encontrarem em polos opostos, mas se construírem a partir de movimentos, intensidades, modulações.

O segundo aspecto a ser ressaltado diz respeito ao caráter de coleção que as peças de aparelhos de chá possuem. Nesse âmbito, pode-se estabelecer uma articulação significativa entre o texto de Walter Benjamin *Desempacotando minha biblioteca* (1928), no qual ele faz algumas considerações sobre sua coleção de livros e a delicada relação entre o colecionador e seus objetos, com a problemática da coleção de peças de chá. O filósofo alemão sugere que uma coleção deve sua existência ao deslocamento entre as coisas e seus lugares, que equivale a um deslocamento das coisas com seu tempo. “Toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças” (BENJAMIN, 1987, p.228), e a coleção diz respeito precisamente a essa memória viva em forma de coisas. É através do ato de colecionar que se “renova o mundo velho”, e este ato pode ser aproximado tanto da prática criadora de espaçotempo quanto da prática literária, pois, “de todas as formas de obter livros, escrevê-los é considerada a mais louvável” (BENJAMIN, 1987, p.229).

Conforme aponta Nancy Munn em seu trabalho etnográfico *The Fame of Gawa* (1986), uma série de atos e práticas pertencentes ao sistema de troca de dádivas no circuito kula são atos produtores de espaçotempo. Alfred Gell, em sua análise das propostas de Munn, identifica o operador kula como uma “pessoa distribuída”, pois, através do circuito de trocas, os objetos não representam os operadores de uma forma simbólica, isto é, não são *como* pessoas, mas, de fato, *são* pessoas atuando no meio social. Desta forma, os operadores se tornam pessoas expandidas, disseminadas, presentes em todos os lugares por onde suas conchas circulam.

The idea of personhood being spread in time and space is a component in numeral cultural institutions and practices. Ancestral shrines, tombs, memorials, ossuaries, sacred sites etc. all have to do with the extension of the personhood beyond the confines of biological life via indexes distributed in the milieu (GELL, 1998, p.176).

A coleção, no sentido benjaminiano, assemelha-se a essas práticas que expandem a pessoa no tempo e no espaço. Assim como no sistema de trocas kula e nos exemplos explicitados acima por Gell, o colecionador vive dentro e através de

suas coisas, se autoperpetuando em sua coleção, pois ele também se torna uma “pessoa distribuída”.

Bem aventurado o colecionador! Bem aventurado o homem privado! (...) Pois dentro dele se domiciliaram espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador, e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser, a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas. (BENJAMIN, 1987, p.235).

Outro aspecto explicitado por Benjamin que permite uma aproximação entre a coleção e o sistema de trocas kula refere-se à relação entre colecionar e viajar. É através de caminhadas em cidades desconhecidas, em busca de livros para sua coleção, que as cidades se revelam para o colecionador.

Minhas compras mais memoráveis ocorreram durante viagens, como transeunte. Propriedade e posse estão circunscritas a uma tática. Colecionadores são pessoas de instinto prático; quando conquistam uma cidade desconhecida, sua experiência lhes mostra que a menor loja de antiguidades pode significar uma fortaleza, a mais remota papelaria um ponto-chave. Quantas cidades não se revelaram pra mim nas minhas caminhadas que fiz à conquista de livros! (BENJAMIN, 1987, p.230-31).

Em *O que é o teatro épico* (1931), algo muito próximo ao ato de colecionar ocorre através da “citação de gestos”. Neste ensaio, Benjamin compara o teatro grego clássico e a obra do dramaturgo alemão Bertold Brecht, detectando no primeiro uma relação de envolvimento e empatia entre público e obra, fazendo com que, por meio da identificação com a trama e com as personagens no palco, a experiência do público se dê sem questionamentos, seguindo a ação teatral de forma ininterrupta. Em contrapartida, o teatro épico de Brecht opera através de choques e interrupções que, ao questionarem o caráter de diversão atribuído ao teatro clássico, produzem gestos: “a mais alta realização do ator é tornar os gestos citáveis”. Nesse âmbito, para ele, o

teatro épico é gestual. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. (...) O gesto tem duas vantagens, em primeiro lugar o gesto é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí

uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. (BENJAMIN, 1987, p.80)

As propostas de Benjamin sobre coleções, tanto de coisas, conforme explicitadas em *Desempacotando minha biblioteca*, quanto a coleção de gestos, elaboradas em *O que é o teatro épico*, são de especial interesse para investigarmos as propostas levantadas em *Nuvens de pássaros brancos* mediante a abordagem da cerimônia do chá. Esta compreende um repositório de coisas e gestos, pois sua prática, além do manuseio de objetos específicos muitas vezes colecionados por seus praticantes, também requer uma maestria de gestos peculiares e únicos, que devem ser postos em ação durante sua performance nas cerimônias. Creio, então, que é possível fazer uma aproximação entre a concepção do teatro épico e a cerimônia do chá da tradição japonesa, conforme explicitada neste romance, principalmente quando o protagonista sugere a execução de uma cerimônia com peças falsas, cabendo ao gestual, assim, a manutenção dessa prática.

Um outro aspecto importante que rege os encontros na cerimônia no zen-budismo, chamado de *ichi-go ichi-e*, traduz na expressão japonesa uma concepção de mundo onde a noção de lugar é vista como evento. Por essa ótica, os encontros de chá são percebidos como acontecimentos únicos, que precisam ser reverenciados, pois seus praticantes não colecionam apenas as peças de louça, mas assumem simultaneamente o papel de colecionadores de momentos, sendo, em última instância, colecionadores de tempo. “Somente dessa vez”, “nunca se repetirá”, ou ainda “uma única chance” são algumas traduções possíveis para a expressão *ichi-go ichi-e*. Nesse sentido, as cerimônias são lugares-momentos, onde tudo se move e o aqui só é aqui quando também inclui um agora. Em *Nuvens*, a coreografia e não mais o coro apenas, como nas tragédias gregas, anuncia a tragédia por vir, pois a tragédia já ocorreu e é o gesto, mais do que a voz, que se faz presente. Nesse âmbito, na cerimônia do chá prevalece um encontro entre pessoas, coisas e gestos, o que faz dela um lugar privilegiado para tornar visível a sua força de criar mundos. Nesse sentido, pode-se dizer que a noção de lugar, conforme exposta ali, compreende o lugar de um encontro, onde o “aqui”, conforme sugere Doreen Massey,

é onde as narrativas espaciais se encontram ou formam configurações, conjunturas de trajetórias que têm suas próprias temporalidades. Mas onde as sucessões de encontros, as

acumulações das tramas e encontros formam uma história. São os retornos 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, 2013, p.202).

Yasunari Kawabata, ao retratar a cerimônia em um momento em que o Japão está se recuperando dos ataques atômicos, evoca o fantasma da bomba atômica e chama atenção para essa força produtora de espaçotempo contida na cerimônia. Nesse novo momento, onde não é mais possível deixar um rastro que diga “por aqui passou uma coisa, um animal, uma pessoa” (RICOUEUR, p.200), a coreografia traçada pelos personagens de *Nuven*s através das coisas e dos gestos da cerimônia recria, constrói e produz mundos, lugares-momentos.

Um breve resumo da ação narrativa se faz necessário para investigarmos essas proposições. O personagem principal, Kikuji, é herdeiro da coleção de peças de chá de seu pai, morto, assim como sua mãe, de forma não esclarecida durante a Segunda Guerra. É nesse sentido que, apesar de não haver alusão direta à guerra e à bomba atômica, esses eventos estão presentes de forma fantasmática. Kikuji permanece ligado a eles, aos mortos, através da casa, que está em ruínas, da coleção de peças chá, da qual quer se desfazer, e através das amantes do pai. Ao se relacionar com estes objetos e pessoas, Kikuji passa a agir como um colecionador, apesar de não ser um praticante da arte do chá. Benjamin usa a expressão “coleccionador autêntico” para designar aquele que vive através de sua coleção, como uma pessoa distribuída, e esse termo parece mais adequado para caracterizar Kikuji, como um verdadeiro colecionador, e não seu pai.

A cerimônia do chá era conduzida em uma sala especial, onde ficavam guardados os objetos da coleção como bilhas, xícaras, chaleiras, e taças para o ritual. A prática da cerimonia está desaparecendo e perdendo a importância, e a geração de Kikuji já não preserva e desconhece a tradição. Ainda assim ele mantém a sala do chá conforme o pai a deixou, porém, a sala, com seus objetos guardados e sem uso, assim como a casa em ruínas, começa a emanar um forte odor, um cheiro de mofo, um rastro de morte. A casa, a sala de chá, os lugares da vida de Kikuji são vestígios de um outro espaçotempo, ruínas, então, em um mundo marcado pelo apagamento do passado e, por isso, sem futuro.

Dentro desse cenário distópico, gostaria de destacar algumas situações onde a prática do chá funciona como uma força produtora de espaçotempo. Benjamin chama de aura as imagens que, “sediadas na *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício” (BENJAMIN, 1987, p.137). As peças de chá, nesse sentido, aproximam-se de objetos auráticos, daí a importância atribuída à apreciação estética das mesmas durante as cerimônias.

Pode-se dizer que certos objetos têm um destino incomum, e o da taça, só por aquele pequeno fragmento de sua história, já era bem singular. Ainda mais que todas ou quase todas as pessoas presentes, a Sra. Ota e a filha, Chikako, a Srta. Inamura, outras moças ainda, teriam levado a velha taça aos lábios, tocando-a com as mãos, afagando sua delicada matéria (KAWABATA, 1956, p.30).

Nesse âmbito, o trajeto da taça esboça uma linha envolvendo todos esses personagens, como se este objeto fosse o motor dessa coreografia, que cria “uma trama singular de espaço tempo” a partir do encontro entre as pessoas e as coisas nesse aqui e agora. Esses objetos, no entanto, carregam uma temporalidade para além do tempo da vida humana, e se transformam em objetos de desejo para um colecionador, justamente pela temporalidade que carregam. Uma das características do operador kula é a sua capacidade de controlar o movimento dos objetos a partir de seu pensamento e astúcia, mas Kikuji, ao contrário, parece ter seus movimentos controlados por eles. O fantasma de seu pai ainda paira na casa e nos objetos. Seu desejo, portanto, ao longo da narrativa, é o de obter uma “vitória sobre o tempo”, através da apropriação da aura emanada dessas peças. “Em suma, o que é a aura?”, indaga Benjamin. “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p.170). É o desejo da incorporação da aura, que transforma os encontros de chá em encontros amorosos, onde ocorre um apagamento de fronteiras entre passado e presente, passando Kikuji a incorporar fantasmaticamente a figura de seu pai, ao se relacionar com sua antiga amante. Este relata se sentir em um mundo “extratemporal” durante esse primeiro encontro amoroso:

Sem resistência, docilmente tinha se deixado levar, também ele, para aquele outro mundo. Não encontrava expressão melhor que essa para o universo singular que anulava toda distinção entre seu pai e ele. (...) Pois em seu universo, no mundo extratemporal em

que se refugiava, era evidente que que não fazia nenhuma diferença entre seu pai e ele (KAWABATA, 1956, p.79-80).

Observa-se aí o desejo de ganhar tempo, ou, ainda, ganhar *do* tempo, o que ocorre igualmente após o suicídio da amante, durante seu velório, quando sua filha oferece a Kikuji o vaso que a mãe usava durante a cerimônia do chá. Ele, apesar de relutante, ao aceitá-lo, exclama: “Como pode agir tão depressa? Teve de retirar as flores, esvaziar a água do vaso, enxugá-lo, secar, repô-lo no estojo próprio, fazer em seguida o pacote, embrulhá-lo no *furochiki*. (...) Uma legítima vitória sobre o tempo” (p. 103). O presente, a dádiva, é a dádiva do tempo. Entretanto, para continuar a sobreviver – e a triunfar sobre o tempo –, o objeto (ou a pessoa) precisa cumprir seu destino, e o vaso, que estava sendo usado como um vaso de flor, foi um artefato originalmente concebido para ser usado na cerimônia do chá de maneira absolutamente ritual e específica, como uma bilha d’água. Essa transformação da bilha em um vaso evidencia uma ruptura no espaçotempo que ocorre através de um processo similar mas, ao mesmo tempo, oposto ao das canoas em Gawa, conforme abordado no primeiro capítulo. O processo de transformação das árvores em canoas, e estas em conchas, é um processo construtor do espaçotempo, enquanto no Japão, conforme sugerido nesse romance, o processo que transforma a bilha d’água em um vaso de flor é visto como um processo destruidor. As tentativas de Kikuji de triunfar sobre o tempo se dão a partir da necessidade de produzir uma estabilidade espaçotemporal que, nesse momento, foi destruída pela bomba atômica, sendo representada em todas essas mortes. Ao ser apresentado com o vaso, Kikuji lamenta não ser um praticante da arte do chá, sabendo que a bilha deixa de ser um objeto cerimonial, que será usada apenas como um vaso de flor:

Mas comigo, olhe, arrisca acabar como simples vaso de flores, pois sou incapaz de empregá-lo no seu uso real de *mizusachi*, a única função que lhe é digno e que poderia lhe dar o justo valor. (...) Não é triste que peças como esta sejam desviadas de seu destino original e legítimo? (KAWABATA, 1956, p. 93).

O significado e o valor dos objetos se modificam, não acompanham as constantes oscilações espaçotemporais. Uma suposta estabilidade foi perdida, no sentido em que, durante algumas centenas de anos, aquele objeto havia sido usado como uma bilha d’água. Sua transformação espaçotemporal deixa ver que, nesse momento, já não há mais um lugar para cada coisa e uma coisa para cada lugar. Em

momentos como esses é que se torna possível perceber como o choque e a interrupção destroem as coisas, mas criam os gestos, no sentido de Benjamin, em sua análise do teatro épico. O fato de o vaso ter sido oferecido como um presente, uma dádiva, também não é sem importância. Vimos com Munn como toda a produção do espaçotempo em Gawa se dá através das práticas de troca de dádivas. O ato de presentear, seja com conchas, hospitalidade, comida, é um ato produtor de espaçotempo, o que ocorre igualmente com o vaso, ainda que o seu valor tenha sido alterado. É dentro dessa perspectiva que Kikuji sugere a prática da cerimônia do chá com peças falsas.

É uma ideia, e penso que a gente poderia se divertir enganando os convidados e servindo-os com objetos de arte falsos, em vez de legítimos. (...) Acho que não estaria de todo mal se se procedesse, de ponta a ponta, à enfática execução do rito tradicional usando exclusivamente, peças falsas – sempre me pareceu que o ar rançoso deste quarto estava como envenenado; talvez se purificasse realizando-se aqui uma cerimônia festiva com uma sessão de chá apoiada bem solenemente em imitações (KAWABATA, 1956, p.141).

Ao propor essa cerimônia, Kikuji pretende fazer com que esses objetos se perpetuem através dos gestos. O que está em jogo não é mais a autenticidade das peças, mas a memória dos gestos. “Tais gestos são vestígios de experiência que foram encobertos pelos significados. É o mais novo estado de uma língua que enche a boca dos que falam. (...) O gesto é o ‘assim é’” (ADORNO, 2001, p.243).

O cineasta chinês Jia Zhang Ke se utiliza de uma imagem similar em seu filme *O Mundo* (2004), ao mostrar moças chinesas, vestidas de gueixas, comendo



Figura 10

batatas fritas e bebendo chá em copos coloridos de plástico e em garrafas térmicas, preservando, no entanto, todo o gestual de uma cerimônia do chá tradicional.

A proposta de realizar uma cerimônia com peças falsas é certamente radical, tendo em vista que a apreciação estética das peças, fazendo parte do processo do cerimonial do chá, aparentemente seria eliminada. Entretanto, ao passar o foco da ação dos utensílios do aparelho de chá para o gesto, ocorre uma espécie de incorporação. O gesto atuaria, então, como uma espécie de prótese, onde o que é inserido e enxertado no corpo dos praticantes é justamente a aura.

A trajetória das peças do aparelho de chá deixa um rastro que envolve aqueles que as tocam em um mesmo eixo espaço-temporal, onde as coisas e as pessoas se encerram em uma espécie de coleção. Ao sugerir a cerimônia com peças falsas, Kikuji se refere a um desejo de renovar o ar rançoso e envenenado da sala de chá por meio da performance. Segundo Benjamin, essa renovação ocorre na aquisição de objetos novos para sua coleção, “renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo” (BENJAMIN, 1987, p.229). Nesse sentido, a cerimônia representa a perpetuação da ideia de coleção, em que as peças são substituídas por gestos, como no teatro épico, onde colecionam-se gestos a serem citados. Nesse âmbito, Kikuji é um colecionador autêntico, no sentido benjaminiano do termo: “o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça em um círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação” (BENJAMIN, 1987, p.228). Kikuji encerra as peças em um “último calafrio” justamente quando as substitui por gestos. Certamente, a imagem da cerimônia com peças falsas marca um momento de ruptura entre os gestos e as coisas, e é aí que se pode vislumbrar como tanto os gestos, quanto as coisas, contêm em si ações congeladas, como se uma brecha no espaçotempo se abrisse para que pudéssemos olhar através delas. Nesse âmbito, pode-se compreender essa proposta como uma tentativa de Kikuji em obter uma vitória sobre o tempo. Entretanto, seu desejo de perpetuar e renovar o passado levam-no a um impasse. Depois de muitos dias acamado, Kikuji recebe uma visita que, ao encontrá-lo deitado no escuro, exclama:

Não são vagalumes que vejo nesta caixinha? (...) Vagalumes, quando já estamos chegando na época dos grilos de outono! É como se conservasse fora do tempo, o fantasma da estação passada. (...) Como negar que o clarão radioso dos pirilampos não estivesse

em contradição com a realidade atual do tempo? (KAWABATA, 1956, p.155);

Em *The Aesthetics of disappearance* (1980), Paul Virilio apresenta uma análise do magnata americano Howard Hughes, sugerindo que a sua vida pode ser dividida em dois momentos. Até os 47 anos, Hughes foi um homem público, dono de uma grande fortuna adquirida na aviação e no cinema. Em seguida, ele se retira da vida pública, passando a viver em um quarto escuro, comendo sempre a mesma comida, no mesmo prato, recusando-se a usar relógio e se autointitulando “mestre do tempo” (VIRILIO, 2009, p.34). “To be all powerful”, sugere Virilio, citando Rilke, “to win in the game of life, is to create a dichotomy between the marks of his own personal time and those of astronomical time” (p.34). As ações de Kikuji estão alinhadas à leitura de Virilio acerca de Hughes. A estética do desaparecimento é o tema central do romance, que termina com a tentativa de Kikuji e sua jovem amante em quebrar a taça que ela lhe deu de presente. Kikuji, no entanto, guarda os cacos cuidadosamente embrulhados em papel, no fundo do armário, com o intuito de enterrá-los depois. Esse movimento de quebrar e resgatar, e depois guardar e enterrar, assim como a execução da cerimônia com peças falsas, compreendem uma tentativa de fazer desaparecer esses objetos, de apagar seus rastros. Nesse sentido, é possível fazer uma aproximação entre essa estética do desaparecimento e a leitura que Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, faz das propostas de Freud quando descreve como seu neto de dezoito meses, brincando com seu carretel, exclama *Fort* (lá) a cada vez que o objeto sai de seu campo de visão, e *Da* (aqui), quando ele reaparece. A questão colocada por Huberman a partir desse jogo aparentemente infantil é centrada sobre o movimento entre lá e cá, visível e invisível, proximidade e distância, a partir do qual se produz espaço, um espaço vivo que, entretanto, está carregado da possibilidade da morte. Nesse âmbito,

quando o que vemos é suportado por uma obra de *perda*, e quando disto alguma coisa *resta* (...), o carretel joga porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque pode de repente perder toda sua *aura* para a criança e passar assim à inexistência total. Ele é frágil, ele é *quase*. Num certo sentido é sublime. Sua energética é formidável, mas está ligada a muito pouco, pode morrer a qualquer momento, ele que vai e vem como bate um coração ou como reflui a onda (HUBERMAN, 2010, p.81).

A noção de *perda* e *resto* são conceitos fundamentais para pensarmos na dupla distância criada pelo objeto que nos olha de volta. As peças de chá, assim como o cubo preto de Tony Smith, apesar de aparentemente simples e minimais, carregam consigo a complexidade desse jogo, onde, sugere Huberman, a criança inventa um lugar para inquietar a sua visão. A dinâmica desse jogo cria, a partir do ato aparentemente simples do lançamento do carretel, ou da destruição da taça, a estética do desaparecimento, que pode ser compreendida como a própria possibilidade de fundação do sujeito no espaço. Nesse sentido, Huberman assume que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada. Por mais minimal que seja, é uma imagem dialética: portadora de uma latência e de uma energética, a partir de onde emerge o espaço.

Por isso o espaço não se dá deixando-se medir, objetivando-se. O espaço é distante, o espaço é profundo. Permanece inacessível – por excesso ou por falta – quando está sempre aí, ao redor e diante de nós. Então, nossa experiência fundamental será de fato experimentar sua aura, ou seja, a aparição de sua distância e o poder desta sobre nosso olhar, sobre nossa capacidade de nos sentir olhados. O espaço é sempre mais além, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece aí. Quer dizer simplesmente que ele é uma ‘trama singular de espaço e de tempo’ (HUBERMAN, 2010, p.164).

Pode-se observar que a definição de espaço proposta por Huberman se aproxima da visão de Paul Virilio, ao sugerir que o espaço

is not defined as substantive or extensive, it is not primarily volume, mass, larger or smaller density, extension, nor longer, shorter, or bigger surface, it is first and foremost accidental and intensive. Its intensity, be it small or big, is not measured according to the portion, proportion, dimension, or cutting of some morphological Euclidian or non-Euclidian continuum. Its intensity is measured instead by change of speed, a change that instantaneously produces a change of light and of representation (VIRILIO, 2012, p.138).

A produção de espaço em *Nuven de pássaros brancos* pode ser compreendida como alinhada à noção de espaço de Virilio e Huberman, no sentido em que o escritor japonês cria um mundo através de jogos entre luz e sombra, memória e esquecimento, onde os pássaros brancos do título não estão em polos opostos, mas emaranhados com as sombras escuras que surgem a todo instante, como no quarto escuro com a luz dos vagalumes, na sala mofada onde se pratica a

arte do chá, e na passagem final, quando Kikuji caminha apressadamente em direção às sombras escuras de um parque. Esse espaço se cria através do intercâmbio entre pessoas e coisas, e nesse sentido há uma flutuação identitária provocando uma interpenetração entre os objetos, as peças de chá e as pessoas.

3.1.

No mundo de Odradek

Gilles Deleuze e Felix Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor* (1975), abordam a obra deste autor a partir da pergunta: “Como entrar na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca, uma armadilha. Entrar-se-á, então, por qualquer parte, nenhuma vale mais que outra” (DG, 2014, p.9). No entanto, eles não entram por qualquer parte, mas parecem seguir as sugestões de Theodor Adorno em seu livro *Prismas* (1955), no capítulo *Anotações sobre Kafka*: “O leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma como Kafka se relaciona com o sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes.” (ADORNO, 2001, p.243). É assim que Deleuze e Guattari, no primeiro capítulo, “Conteúdo e expressão”, esboçam um mapeamento de gestos, tais como a “cabeça curvada e a cabeça reerguida” (DG, 2014, p.9), presentes em diversas obras de Kafka. Esse levantamento, assim como a escolha dos gestos como ponto de entrada, é importante para a nossa reflexão, pois é o gesto, ou ainda, o traço gestual, que carrega uma potência criadora/destruidora de espaçotempo, principalmente se compreendermos os gestos como próteses da aura. Como vimos, Walter Benjamin caracteriza o teatro épico de Bertold Brecht como um teatro de citação de gestos, que surgem a partir do choque, da interrupção. Adorno, em um movimento parecido, explora em *Prismas* o gesto na obra de Kafka, a partir da identificação de características similares no teatro épico.

Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente. Essa proximidade física agressiva interrompe o costume do leitor se identificar com as figuras do romance (ADORNO, 2001, p. 241).

Nesse sentido, os textos de Kafka produzem tensões, provocando a produção de gestos, que servem muitas vezes como um contraponto para as palavras, atuando em um plano pré-linguístico, escapando à intencionalidade e à significação. A figura de Odradek, representativa dessa noção de gesto, introduz o estranho como um elemento onírico, mantendo o leitor preso ao enigma por ele expressado. A comparação entre os gestos em Kafka e no teatro épico serve como um ponto de entrada para o conto “A preocupação do pai de família” (1920), pois, se como Adorno sugere, os gestos são como vestígios de experiências encobertas pelo significado (p.244), é possível aproximar estranha criatura, descrita nesse conto, com o choque e a interrupção, isto é, com a criação de gestos. Essa criatura, assim como um gesto, contém em si ações congeladas, vestígios de um outro tempo. Provavelmente escrito em Praga entre 1914 e 1917, “A preocupação” é narrado na primeira pessoa, possivelmente pelo pai de família, que descreve suas tentativas de compreender a identidade da misteriosa criatura chamada Odradek. O conto se inicia como um texto teórico, investigando o possível significado da palavra odradek através de uma análise etimológica em estilo acadêmico.

Alguns dizem que a palavra Odradek deriva do eslavo e com base nisso procuram demonstrar a formação dela. Outros por sua vez entendem que deriva do alemão, tendo sido apenas influenciada pelo eslavo. Mas a incerteza das duas interpretações permite concluir, sem dúvida e com justiça, que nenhuma delas procede, sobretudo porque não se pode descobrir através de nenhuma um sentido para a palavra (KAFKA, 1999, p.43).

Nesse primeiro momento há uma separação evidente entre o sujeito do conhecimento, o narrador, com seu ar de cientista, e o objeto a ser investigado, o sentido da palavra de origem obscura. No entanto, essa espécie de investigação se mostra infrutífera, e o sentido da palavra Odradek permanece um enigma. Em seguida, aprendemos que Odradek não é apenas uma palavra, mas também uma criatura, um ser: “Naturalmente ninguém se ocuparia de estudos como esses se de fato não existisse um ser que se chama Odradek” (p.43). A separação entre sujeito e objeto sofre, então, um primeiro abalo, já que não há mais uma divisão tão clara entre os termos, quando a palavra que estava sendo investigada é revelada como sendo uma espécie de ser. No entanto, seu significado permanece obscuro. Em seguida o narrador ensaia uma descrição minuciosa da aparência da figura misteriosa:

À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel achatado em forma de estrela, e com efeito, parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor os mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai uma vareteira e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda dessa última vareta de um lado e de um dos raios da estrela de outro, o conjunto é capaz de permanecer de pé como se estivesse sobre duas pernas (KAFKA, 1999, p.44).

Pode-se perceber um segundo deslocamento nessa passagem, onde este ser se afasta ainda mais da condição de objeto e aproxima-se da condição de sujeito e assume características com a forma humana, tais como permanecer de pé, como se estivesse sobre duas pernas. No entanto, apesar da descrição minuciosa desta criatura, ela permanece enigmática, ainda que assemelhando-se a esses pequenos objetos esquecidos pelos cantos, dentro de gavetas e baús antigos, coisas obsoletas e perdidas pela casa. Na visão de Adorno, Kafka nos confronta constantemente com um *déjà vu*, onde cada frase diz “interprete-me”, ainda que paradoxalmente, e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação “é assim”, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? “O *déjà vu* é declarado em permanência” (ADORNO, 1998, p.241). Os questionamentos do narrador indagam a pergunta, “de onde eu conheço isso? ”, como se a resposta estivesse esquecida apenas por um lapso momentâneo de memória. Giorgio Agamben, em *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (1977), dedica toda a sessão “No mundo de Odradek” à investigação da relação entre pessoas e coisas, explorando o conceito de fetichismo da mercadoria. Em um estilo similar ao do narrador do conto de Kafka, o filósofo italiano oferece uma análise etimológica da palavra “fetiche”, a partir de seus primeiros usos em livros de psiquiatria. Entretanto, apesar de se referir ao mundo de Odradek, essa criatura não é mencionada, a não ser em uma breve investigação da noção de fetiche em uma obra de Edgar Allan Poe. Creio ser significativa essa *presença da ausência* de Odradek, especialmente em um mundo que é o seu, o que reforça o estranhamento causado por essa criatura, que é simultâneo à sensação de *déjà vu* por ela evocada. Nesse âmbito, é possível aproximar Odradek com a noção de fetiche, proposta por Agamben:

O fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença, o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter

continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente (AGAMBEN, 2007, p.61-2).

Essa criatura, ao mesmo tempo estranha e familiar, segue sendo descrita pelo narrador, que cada vez se comporta menos como um sujeito observando um objeto. O pai de família começa a dar sinais de ser um narrador não confiável, e a cada vez que há um movimento em que Odradek passa a ser carregado de subjetividade o narrador em um movimento simétrico e oposto passa para o lado do objeto. Sua angústia, ou preocupação, com a impossibilidade de inserir Odradek em uma rede estável de significados, pode ser vista na seguinte passagem:

Ele se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestíbulo. Às vezes fica meses sem ser visto; com certeza mudou-se então para outras casas; depois porém volta infalivelmente à nossa casa. Às vezes quando se sai pela porta e ele está inclinado sobre o corrimão logo embaixo, tem-se vontade de interpelá-lo. É natural que não se façam perguntas difíceis, mas sim que ele seja tratado – já que o seu minúsculo tamanho induz a isso – como uma criança. “Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto” diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas. (KAFKA, 1999, p.44)

A partir desse momento, fica evidente a cisão entre o primeiro parágrafo, onde Odradek é uma palavra sendo investigada mediante uma análise etimológica, e a revelação de que essa criatura não apenas habita na casa do narrador, e fica de pé, mas também fala, e assim, inserido no universo da linguagem, responde a perguntas feitas, e é capaz até de gargalhar. Este ser fronteiro, um quase sujeito. E, ainda, se movimenta, muda-se para outras casas e infalivelmente volta, indicando, de certa forma, o seu pertencimento a essa família. Entretanto, apesar de retornar, Odradek deixa claro seu domicílio incerto. Nesse sentido, a relação do pai de família com essa criatura não é uma relação de posse. Odradek é extremamente móvel e não se deixa capturar (p.45). A gargalhada, soando como um farfalhar de folhas caídas, advinda de um riso emitido sem pulmões, se assemelha a gestos humanos, porém, ao emitir sons inumanos, evidencia uma aporia, ao afirmar, simultaneamente, uma suposta humanidade através do gesto e estabelecer sua inumanidade através do som.

Nesse âmbito, pode-se estabelecer uma relação entre Odradek e as peças de chá em *Nuven de pássaros brancos*. A bilha d’água, quando passa a ser usada como um vaso de flor, e a taça quebrada, embrulhada cuidadosamente no fundo de

um armário, são objetos abstraídos de suas funções. Apesar de na época em que a narrativa de *Nuven* se passa eles ainda poderem ser identificados como uma bilha d'água e uma taça de chá, é possível imaginar um futuro próximo onde esses objetos se apresentem como um enigma, tal qual Odradek, cujo significado já não pode mais ser rastreado. Esses objetos se referem a um passado que se perdeu, para o qual não há mais acesso, pois é impossível recuperar o sentido que um dia supostamente já tiveram. O fato de Odradek ser “completo à sua maneira” indica que essa criatura já teve um dia algum uso, alguma utilidade, alguma função. A sua mobilidade, seu “domicílio incerto”, demonstra o deslocamento entre coisas e lugares. Ele é uma coisa para a qual não existe mais um lugar, e vagueia, como um nômade, pelos cantos, corredores, por outras casas. Assim como o vaso que passa a ficar em cima da mesa como um arranjo de flores, ou a taça quebrada dentro de um armário, assinalando que já não há mais um lugar para esses objetos.

No último parágrafo do texto, o narrador, em tom oposto ao inicial, relata a presença de Odradek não apenas em sua casa, mas também na vida de sua família, não só por habitar o mesmo lugar, mas porque assim como ele próprio, as futuras gerações de sua família também irão se defrontar com essa criatura. Porém, apesar de fazer parte desse círculo familiar, Odradek está fora desse tempo, sua temporalidade não é a da vida humana.

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa (KAFKA, 1999. p.44).

A indagação sobre a possibilidade da morte de Odradek ecoa o desejo dos personagens de *Nuven* em quebrar a taça de chá, pois a ideia de ela passar a ser usada de forma distinta da original lhes causa angústia e preocupação. Ao quebrá-la, eles lhe atribuem uma meta, a partir da mesma lógica exposta pelo pai de família quando afirma: “tudo que morre teve antes uma espécie de meta”. Tanto Kikuji quanto o pai de família compartilham a sensação de que, apesar de ser doloroso para eles o fato de existirem coisas e criaturas que estão fora da circularidade do tempo humano, isto é apenas *quase* doloroso. Pode-se constatar isso na afirmação enigmática do pai citada acima, e no fato de Kikuji ter resgatado os cacos da taça quebrada, expressando nesse ato seu desejo de que a taça de alguma forma

sobreviva. Suas considerações sobre a temporalidade desses objetos têm esse tom, onde não se distingue a preocupação da admiração:

É uma taça que vem, estou certo, dum dos mais antigos fornos da escola, há três ou mesmo quatro séculos! Na origem, é possível que tenha sido concebida como uma tigelinha, que nada tinha a ver com o chá. Mas já faz séculos que as pessoas dela se servem como taça de chá. (...) O período vivido por meu pai não passa de um mínimo e desimportante incidente na longa e impressionante existência dessas obras (KAWABATA, 1956, p.174).

O vestígio de vida e de esperança, destacado por Adorno em sua leitura do conto de Kafka, conforme aponta a filósofa Judith Butler no livro *Giving an account of oneself* (2005), baseia-se no levantamento da correspondência entre Adorno e Benjamin. Butler cita uma carta onde o primeiro sugere entender Odradek como símbolo da possibilidade de transcendência, permitindo que, através de uma reconciliação entre o orgânico e o inorgânico, ocorra uma possível superação da morte. Na carta, lê-se:

If [Odradek's] origin lies with the father of the house, does he not then precisely represent the anxious concern and danger for the latter, does he not anticipate precisely the overcoming of the creaturely state of guilt, and is not this concern – truly a case of Heidegger put right side up – the secret key, indeed the most indubitable promise of *hope*, precisely through the overcoming of the house itself? Certainly, as the other face of the world of things, Odradek is a sign of distortion – but precisely as such he is also a motif of transcendence, namely of the ultimate limit and of the reconciliation of the organic and the inorganic, or of the overcoming of death: Odradek “lives on” (ADORNO *apud* BUTLER, 2005, p. 61).

A conclusão de que Odradek “lives on”, isto é, sobrevive através da reconciliação do orgânico com o inorgânico, compreende a relação entre o que vemos e o que nos olha não apenas como produtora de quase sujeitos, mas de fato de sujeitos, de um “eu”. O pai de família, que nos primeiros parágrafos é apresentando mediante uma voz genérica e anônima de um narrador, só passa a se entender como um “eu” a partir de sua relação com Odradek, ao dirigir-lhe a palavra, e ser olhado de volta por ele. Essas propostas, de certo modo, se alinham com a afirmação de Nancy Munn de que os atores, ao produzirem o espaçotempo, se produzem a si próprios através desse mesmo processo.

4

Pessoa Distribuída

I don't think of the bilboquet as being bizarre. It's rather something very banal, as banal as a penholder, a key, or the foot of a table. I never show bizarre objects in my pictures(...), they are always familiar things, not bizarre but ordinary things are gathered and transformed in such a way that we are made to think that there is something else of an unfamiliar nature that appears at the same time as familiar things.

René Magritte

A collection is not a pure aggregation of different pieces. It builds a whole, if not a system (but, why not?), at least a coordination of themes, what perhaps is more, it makes sensible an insistence, if not an obsession (but, why not?), in a certain way of thinking.

Jean Luc Nancy

“A existência do colecionador”, sugere Walter Benjamin, “está sujeita a uma relação misteriosa com a propriedade” (BENJAMIN, 1987, p.228). Esse mistério é o tema do conto de Virginia Woolf, “Objetos sólidos” (1920), sobre a vida de um homem dedicado integralmente a construir uma coleção e, através da relação com seus objetos, criar um espaçotempo onde possa habitar. Essa coleção, entretanto, não é de livros, como a de Benjamin, nem de louças antigas usadas em rituais do chá, como a do pai de Kikuji, mas uma coleção de odradeks. Nesse sentido, é possível aproximar o conto de Woolf dos textos abordados nos capítulos anteriores, de modo a explorar o mistério apontado por Benjamin, que perpassa a relação entre o colecionador e seus objetos. O crítico e teórico da literatura Bill Brown, em sua leitura do conto de Woolf, em *The Secret Life of Things* (2003), identifica a sequência dos materiais colecionados, vidro, louça e ferro, não apenas com a história estética da Inglaterra, mas igualmente com elementos fantasmáticos, referentes à Primeira Guerra Mundial.

Solid Objects, without ever invoking the war, provides instead an account of the aesthetics – or an account of what we might call the relation between the aesthetics and politics, between art and economy – that is a history of the senses fundamentally altered by the facts of wartime scarcity and post war depression (BROWN, 2003, p.402).

Essa constatação vem ao encontro da leitura proposta sobre o romance de Kawabata, onde uma nova relação com o espaço e com o tempo é estabelecida em decorrência do efeito das explosões atômicas no Japão, ainda que esse fato não seja verbalizado no texto. A similaridade entre os objetos da coleção de John com a criatura de Kafka, e com as peças

do aparelho de chá no romance japonês, corrobora a leitura proposta por Brown, no sentido de se tratar da mesma espécie de fantasmas que falam através desses textos.

Uma imagem presente nos três textos é a do objeto em formato de estrela. Em *Nuvens*, temos a taça de chá estilhaçada; em *A preocupação*, é a própria forma da criatura Odradek, um carretel em forma de estrela, que remete a essa imagem. No conto de Woolf, o objeto que desencadeia o desejo por uma coleção no personagem John é “um pedaço de louça da mais extraordinária forma, por pouco não lembrando uma estrela-do-mar – modelado ou partido acidentalmente em cinco pontas irregulares, porém inconfundíveis. No colorido predominava o azul, e linhas carmesins imprimiam ao objeto uma riqueza e brilho dos mais atrativos. John decidiu que o teria” (WOOLF, 1992, p.99). Além do mais, a impossibilidade de lhes atribuir um uso ou um significado torna esses objetos particularmente intrigantes. Os lugares habitados por essas criaturas também têm algo em comum. Odradek vive nos corredores, embaixo das escadas, pelos cantos, portanto, em lugares à margem da casa. Os objetos de John possuem igualmente um domicílio incerto, à margem da cidade, e a sua procura o leva a frequentar “os lugares mais prolíferos em louça quebrada, tais como trechos de depósito de lixo entre trilhos de trem, lugares de casas demolidas e áreas públicas nos arredores de Londres” (p.99).

Assim como Odradek, esses objetos não possuem mais um valor utilitário ou uma referência histórica, e, justamente por isso, intrigam e provocam o colecionador. Jean Baudrillard, em *O Sistema dos objetos* (1968), dedica todo um capítulo ao estudo de coleções, analisando as características do colecionador e a relação entre pessoas e coisas. De acordo com sua concepção, as coisas podem ser ou utilitárias ou possuídas. “Se utilizo o refrigerador com o fim de refrigeração”, sugere, “trata-se de uma mediação prática: não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida, não o possuo. A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo” (BAUDRILLARD, 2007, p.94). Nessa ótica, precisamente a inutilidade permite ao objeto a possibilidade de ser possuído e, portanto, colecionável. Enquanto o objeto utilitário nos remete ao mundo, o objeto desvinculado de um referencial passa a ser reconfigurado a partir de projeções subjetivas do colecionador. Nesse sentido, os objetos sem valor de uso são colecionáveis, e ao serem encerrados na coleção passam a constituir um sistema, uma base a partir da qual o sujeito constrói uma colagem do mundo, organizando-

o por meio dela seu microcosmo pessoal. A relação entre o objeto colecionado e o colecionador é, portanto, baseada em abstrações que surgem da dinâmica entre o mundo mental e o material. Virginia Woolf corrobora essa visão ao identificar na relação pessoa/coisa um movimento de desmaterialização e rematerialização que abala a dicotomia mental/material:

Olhado novamente e mais uma vez de forma semi-inconsciente, com a mente que pensava em algo mais, qualquer objeto se mistura tão profundamente ao conteúdo do pensamento que vem a perder sua forma verdadeira e se recompõe de um modo um tanto diverso numa forma ideal, que assombra o cérebro quando menos se espera (WOOLF, 1992, p. 98).

Baudrillard chega a conclusões parecidas ao sugerir que

os objetos são, fora da prática que deles temos, num dado momento algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo, não unicamente um corpo material que resiste, mas uma cerca mental onde reino, algo de que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão (BAUDRILLARD, 2012, p.94).

Percebe-se que a solidez atribuída aos objetos no título do conto é, de fato, contestada, pois a materialidade, tanto dos objetos quanto das pessoas, encontra-se em constante transformação através de fluxos mentais e subjetivos que ocorrem no tempo e no espaço. “Objetos sólidos”, portanto, traz propostas importantes que contribuem para a investigação da construção do espaçotempo a partir do ato de colecionar. A sequência inicial do conto de Woolf, passada no início do século XX, permite ilustrar novos ângulos de visão que surgem com a câmera cinematográfica. Sobrevoamos a paisagem de uma praia pelo alto e aos poucos, como se através de uma lente de zoom, vislumbramos o cenário:

Um pequeno ponto negro era a única coisa em movimento no vasto semicírculo da praia. À medida que ele se aproximava das vigas e do espinhaço do barco pesqueiro encalhado, tornou-se aparente, a partir de uma certa leveza em sua negrura, que aquele ponto tinha quatro pernas; e a cada instante, tornava-se mais evidente que ele se compunha do vulto de dois rapazes (WOOLF, 1992, p.96).

A semelhança com sensações causadas por pinturas impressionistas não ocorre por acaso, pois o advento da câmera fotográfica, e principalmente do cinema, desencadeou mudanças nas concepções de espaço e tempo, alterando a maneira perceptiva do mundo. O estilo impressionista, seja na tela dos pintores, seja em passagens literárias como essa, prevalece como forma de elaborar questões

espaçotemporais novas, a exemplo do cineasta russo Dziga Vertov, que atualiza essas novas formas de ver e sentir do seguinte modo:

I am an eye. A mechanical eye. I, the machine, show a world the way only I can see it. I free myself for today and forever from human immobility. I'm in constant movement. I approach and pull away from objects. I creep under them. I move alongside a running horse's mouth. I fall and rise with the falling and rising bodies. This is I, the machine, manoeuvring in the chaotic movements, recording one movement after another in the most complex combinations. Freed from the boundaries of time and space, I co-ordinate any and all points of the universe, wherever I want them to be. My way leads towards the creation of a fresh perception of the world (VERTOV *apud* BERGER, 2008. p. 17).

A possibilidade de movimento da câmera, livre dos limites de tempo e espaço, confere-lhe o estatuto de um “eu”. Ela se apresenta como “Eu, a máquina”, oferecendo, deste modo, uma nova concepção acerca da relação entre sujeitos e objetos, pessoas e coisas. No conto de Woolf, o único uso do pronome pessoal pertence a uma pedra, quando esta, com seu coração pulando de alegria por ter sido salva do frio e da umidade da rua pela escolha de alguém, exclama: “Bem que podia ter sido outra em um milhão de pedras, mas fui eu, eu, eu!” (WOOLF, 1992, p. 98). Ao colocar uma pedra na posição de sujeito, Woolf antecipa um dos temas centrais da obra, pelo acento sobre a relação entre o orgânico e inorgânico, o animado e inanimado.

Uma questão similar motiva o diálogo narrado por Tim Ingold, entre um antropólogo e um homem ojibwa, em *The Perception of the Environment* (2000): “Eu uma vez perguntei a um ancião: todas essas pedras a nossa volta estão vivas? Ele refletiu por um tempo e respondeu: ‘Não! Mas algumas, sim’.” (INGOLD, 2000, p.234). Na ontologia dos ojibwa, os seres animados e inanimados são classificados de forma diferente e os objetos de John, assim como certas pedras, pertencem à classe de seres animados. À semelhança da câmera de Dziga Vertov, elas são “eu-coisas”, quase sujeitos, revelando características singulares, assim como pessoas humanas. Um pedaço de louça levado pelo colecionador para casa e colocado em cima da lareira é por ele descrito como “uma criatura de outro mundo, extravagante e fantástico como um arlequim. Parecia fazer piruetas no espaço, sua luz cintilando qual espasmódica estrela” (WOOLF, 1992, p.99).

O olho de um eu-câmera, aproximando-se de um ponto negro de uma criatura de quatro pernas, permite distinguir diferentes contornos que assumem finalmente formas humanas. Dois homens inicialmente indistinguíveis adquirem nessa aproximação as suas diferenças singulares. A indiscernibilidade inicial também pode ser observada na própria forma de descrição dos dois corpos, não apenas compostos por membros orgânicos como queixos e narizes, mas igualmente incluindo apetrechos como bengala, chapéus e botas, que desmancham no ar como a fumaça dos cachimbos, apagando tanto a distinção entre forma e fundo, quanto a distinção entre sujeito e objeto.

“Para o diabo a política!”, enunciou claramente o corpo ao lado da mão esquerda, e enquanto essas palavras eram proferidas, as bocas, narizes, queixos, bigodes, pequenos, gorros de lã axadrezada, botas rústicas, casacos de caças e meias também axadrezadas dos dois interlocutores tornaram-se mais nítidos, mais firmes; a fumaça dos cachimbos subia no ar; nada era tão sólido, tão vívido, tão compacto, vermelho, hirsuto e viril quanto aqueles dois corpos (WOOLF, 1992, p.96).

São precisamente essas qualidades que o personagem procura nos objetos de sua coleção, adicionando-os, nesse processo de remenda, ao seu corpo, como partes de um “eu”. Em outras palavras, usando o repertório teórico explorado por Nancy Munn, pode-se aventar que John passa a construir seu espaçotempo e a si próprio a partir da circularidade da dádiva/coleção.

Com as mãos afundadas na areia, o primeiro objeto encontrado: “era um pedaço de vidro, espesso a ponto de parecer quase opaco; o macio atrito do mar desbastara quase por inteiro qualquer ponta ou forma, de modo que era impossível dizer se ele fora uma garrafa, copo ou vidraça; apenas um pedaço de vidro, quase uma pedra preciosa” (WOOLF, 1992, p.97). A perplexidade de John face ao objeto e sua incapacidade de lhe atribuir um sentido, lembra, de certo modo, a inquietação do pai de família face à estranha e indefinível criatura Odradek. O fascínio com o pedaço de vidro levado para casa, dando-lhe eventualmente alguma utilidade como peso de papel, o motiva a procurar por tudo, “desde que um objeto de certa espécie, mais ou menos redondo, talvez com uma chama agonizante mergulhada em sua massa, qualquer coisa, louça, vidro, âmbar, rocha, mármore – inclusive o ovo liso de um pássaro pré-histórico” (WOOLF, 1992, p, 98). Ao longo dos anos, os inúmeros achados fazem crescer a coleção com uma quantidade de objetos inusitados.

Há, entretanto, uma diferença marcante entre os objetos do personagem John e a figura de Kafka. No primeiro caso, trata-se da posse de objetos de desejo com o intuito de formar uma coleção. Odradek, no entanto, não pertence ao pai de família, sendo uma criatura livre da casa e do círculo familiar.

O arqueólogo Ian Hodder, em sua caracterização de diversos aspectos emaranhados da relação entre pessoas e coisas, dá ênfase especial, em seu livro *Entangled* (2012), ao momento inaugural da posse, duplicando, como exemplo, uma imagem próxima ao objeto sólido de Woolf: a caminhada de uma pessoa na praia e o encontro de uma pedra, desencadeando uma série de processos que terminam em sua posse por alguém. Trata-se de processos sensoriais e mentais, que começam com um olhar, acompanhado pelo despertar de uma atenção particular. A relação visual, seguida pelo toque, fica em seguida marcada na memória, e a partir desse momento o movimento de pegar a pedra passa ser narrado como história desse encontro. A posse é assim o resultado de uma série de atos engendrados: olhar, tocar, lembrar, nomear e narrar. Nesse processo, algo mágico ocorre e é adicionado ao objeto, que o transforma em coisa possuída.

So then, what is the magic, the enchantment that transforms a material entity into a thing owned? Why and how do contiguity and association allow the transfer of identity and presence from humans to objects? Mauss (1950) argued that things merge with people, they come to have personalities. Certainly it seems that humans add something to things – this added something seems to be association, recognition, common history, investment of care and labor. In all these ways material entities become things in which humans have an interest, which they then wish to protect. At the basis of property is our dependence on things such that they play a role in our lives. So we can also say that things add something to humans. The magic that transforms a material entity into a thing owned is a dual process of adding humans and things to each other (HODDER, 2012, p. 59).

É possível vislumbrar esse momento mágico, em que algo passa a pertencer a alguém como o início da engendragem da economia da dádiva. No posfácio do livro *Máquina Kafka* (2006), de Felix Guattari, Akseli Virtanen propõe uma definição para a noção de economia ao encontro dessa proposta:

A economia atua diretamente no sistema nervoso, afetando particularmente a percepção ético-estética, isto é, a capacidade de entender sentidos que não podem ser expressos em palavras. Dito de outro modo, a economia não funciona apenas através de valores de troca, valores monetários, mas também através de mecanismos de subjetivação. Estes são os meios mais importantes de

organização da acumulação em uma economia onde nossas capacidades de entender e de aprender, de sentir e de criar sentido, de se relacionar com a presença dos outros. A economia tornou-se produção de subjetividade. (VIRTANEN, 2011, p. 54)

Esta observação da relação entre a produção de subjetividade e a economia alinha-se às propostas de Jacques Derrida em *Given Time: Counterfeit Money* (1992), onde se estabelecem relações entre a economia da dádiva e o tempo. Derrida questiona a possibilidade de entender o tempo como algo que se tem, conforme expresso no uso corriqueiro da linguagem, através de expressões como “eu tenho tempo”. A economia seria justamente aquilo que cria um tempo e um espaço, ou seja, não se trata de algo que o sujeito possui, mas de um processo que permite que um sujeito venha a ser. Nessa ótica, o questionamento do termo é acompanhado pela circunscrição de seu campo semântico:

What is economy? Among its irreducible predicates or semantic values of law (*nomos*) and of home (*oikos*, home, property, family, hearth, the fire indoors). *Nomos* does not only signify the law in general, but also the law of distribution (*nemein*), the law of sharing or partition [*partage*], the law as partition (*moira*), the given of assigned part, participation. Another sort of tautology already implies the economic within the nomic as such. As soon as there is law, there is partition: as soon as there is *nomy*, there is economy. Besides the values of law and home, of distribution and partition, economy implies the idea of exchange, of circulation, of return. The figure of the circle is obvious at the center (DERRIDA, 1992, p.6).

O engendramento da economia da dádiva é vinculado ao tempo: “The gift is not a gift, the gift only gives to the extent it gives time. The difference between a gift and every other operation of pure and simple exchange is that the gift gives time” (DERRIDA, 1992, p.42). Esse é um dos motivos, que o leva a supor que o que é dado na dádiva esteja ligado à necessidade de uma certa narrativa, ou de uma poética da narrativa. Essa hipótese é identificada por um breve bilhete escrito por uma amante do rei Luís XIV, onde se lê: “The king takes all my time; I give the rest to Saint-Cyr, to whom I would like to give all” (DERRIDA, 1992, p.1). O conteúdo do bilhete remete ao paradoxo identificado na questão da dádiva, em que o tempo é compreendido como algo que se possui, se dá e se toma, à maneira de um objeto.

Para recapitular, na definição Nancy Munn, é através de atos, tais como a oferta de alimentos, e de atos subjetivos, tais como a rememoração, que os atores constroem o espaçotempo e, nesse processo, constroem a si próprios. Em suma,

podemos supor que o sistema da dádiva está imbricado na produção espaçotemporal. Em contrapartida, na argumentação de Derrida, o uso do termo dádiva para designar um sistema de trocas, como proposto inicialmente por Marcel Mauss em *Ensaio sobre a dádiva* (1925), está sendo usado de forma equivocada pela teoria antropológica. De acordo com a concepção moderna ocidental, a dádiva, o presente, prescinde de uma retribuição. Nesta concepção, a dádiva seria justamente o que quebra o ciclo de trocas econômicas. “There would be a gift only at the instant when the paradoxical instant tears time apart. In this sense one would never have the time of a gift” (DERRIDA, 1992, p.49). A dádiva nessa acepção compreenderia, portanto, à vitória – impossível – sobre o tempo. Esse impasse me parece extremamente significativo, pois ambos os pensadores convergem na relação entre a dádiva e o tempo, porém atribuindo sentidos diferentes – e mesmo opostos – ao conceito e ao uso da dádiva.

A noção de coleção permite contabilizar esses significados aparentemente opostos, à medida que os objetos e coisas colecionáveis podem ser entendidos como uma dádiva, no sentido de um presente que se dá a si mesmo, sem necessidade de retribuição. A coleção produz então uma abertura temporal, pois compreende uma ação autoperpetuadora e projetada para o futuro, assim como uma prática que reelabora o passado.

O conto de Woolf explora diversos aspectos da relação entre a dádiva e o tempo, como ilustrado na troca de um compromisso profissional pela aquisição de um pedaço de louça quebrada, que causa um intenso desejo de posse no personagem John. “À força de grande trabalho e habilidade, conseguiu finalmente trazer o fragmento de louça ao alcance das mãos. Ao pegá-lo soltou uma exclamação de triunfo. Naquele instante o relógio soou” (WOOLF, 1992, p.100). Pode-se observar, nesta cena, os processos que Hodder identifica como necessários para que a posse aconteça: o contato visual, em seguida, o tátil, e após trabalho e esforço a posse acontece. Esse é um momento significativo, pois, a meu ver, o relógio bate as horas, indicando que John, ao perder seu compromisso mundano, passa a experimentar um outro espaçotempo. O soar das horas não indica mais a hora do relógio, mas é o sinal de que um encontro, um acontecimento ocorreu.

Na visão de Baudrillard, a coincidência entre o toque do relógio, recordando a existência de um mundo real, e o fascínio do instante mágico da posse, reforçado pelo contato visual e tátil, permite a experiência suprema de um outro espaçotempo, incentivada pela prática da coleção. “Um fenômeno que acompanha frequentemente a paixão do colecionador”, sugere, “é a perda do sentido do tempo atual” (BAUDRILLARD, 2002, p. 98). O poder dos objetos colecionáveis não vem nem de sua singularidade, nem de sua historicidade diversa, mas pelo fato de a própria coleção substituir o tempo, sendo sua função fundamental a de solucionar o tempo real em uma dimensão sistemática. Nesse âmbito,

os objetos não nos auxiliam apenas a dominar o mundo por sua inserção nas séries instrumentais – auxiliam-nos também por sua inserção nas séries mentais, a dominar o tempo, tornando-o descontínuo, classificando-o do mesmo modo que os hábitos, submetendo-o às mesmas forças de associação que regem o arranjo no espaço. (BAUDRILLARD, 2012, p.102).

Um exemplo paradigmático, o relógio de pulso, compreende o duplo modo pelo qual vivemos os objetos. Em primeiro lugar, ele nos informa sobre o tempo objetivo, de forma precisa e cronométrica e, em segundo, permite apropriarmos-nos do tempo através do ato da posse. Ao ser deslocado da parede para o pulso, ou seja, da casa para o corpo, internalizamos o relógio como uma prótese de tempo, que então passa a ser possuído e, portanto, consumido como um objeto. Nesse sentido, a problemática temporal é essencial para a coleção. A própria figura da prótese é relevante para entender a superposição do “isto é meu” ao “isto sou eu” no instante de posse, evidenciando, deste modo, o *entanglement* entre as pessoas e as coisas, conforme proposto por Ian Hodder.

Um momento exemplar, da narrativa de Woolf, ocorre quando o personagem John tenta alcançar um objeto jogado fora do alcance da mão, inventando um dispositivo, composto por uma bolsa e uma vara com um gancho acoplado, que facilita a posse.

Um dia, saindo dos seus aposentos em Temple para pegar um trem e pronunciar um discurso a seus eleitores, os olhos de John pousaram sobre um notável objeto que jazia meio oculto numa dessas estreitas faixas de grama que margeiam os alicerces das grandes repartições legais. Pôde tocá-lo apenas com a ponta da bengala através dos gradis; mas logo viu que era um pedaço de louça da mais extraordinária forma, por pouco não lembrando uma estrela do mar – modelado ou partido acidentalmente em cinco pontas irregulares porém inconfundíveis. No colorido

predominava o azul, e linhas carmesins imprimiam ao objeto uma riqueza e brilho dos mais atrativos. John decidiu que o teria. Afinal, foi obrigado a voltar aos seus cômodos e improvisar um arco de arame atado à extremidade de uma vara, com o qual, à força de grande trabalho e habilidade, conseguiu finalmente trazer o fragmento de louça ao alcance das mãos (WOOLF, 1992, p.100-1).

Nesse contexto, a bolsa, o gancho e a vara – e, por extensão, os demais objetos da coleção – funcionam como partes de seu corpo, formando em seu conjunto uma pessoa distribuída, composta por materiais não humanos, em uma espécie de reconciliação do orgânico com o inorgânico. Sua fascinação pela “vida não orgânica” já se encontra presente no momento em que seu interesse por esses objetos é despertado, como se pode perceber na lista de características e qualidades que essas coisas precisam conter para serem colecionáveis, tais como a “chama imersa no interior de sua massa”, ou ainda “o ovo de uma ave pré-histórica”.

A capacidade da coleção de produzir espaçotempo pode ser observada quando o personagem encontra um objeto de ferro “estranho à terra”:

Na verdade, John estivera naquele dia em Barnes Common, e ali, embaixo de uma moita de tijolos, encontrara uma peça de ferro deveras extraordinária. Tinha forma quase idêntica à do vidro, compacta e esférica, porém tão fria e pesada, tão negra e tão metálica que provavelmente seria estranha à terra e teria origem em uma das estrelas mortas, caso não fosse escória de uma lua. Pesou-lhe no bolso a ponto de esticá-lo; pesou na cornija, de onde passou a irradiar uma sensação de frio. Mas o meteorito continuou no mesmo suporte com o pedaço de vidro e a louça em forma de estrela (WOOLF, 1992, p.100).

Essa passagem, segundo Bill Brown, acentua uma dialética entre proximidade e distância, familiaridade e alteridade, simultaneamente espacial e temporal, ao mostrar que um pedaço de ferro, aparentemente um objeto comum, sem valor, encontrado no meio de detritos, transforma-se no olhar fascinado do colecionador em algo extraordinário, extramundano. Brown sugere que Woolf não apenas descreve o desejo de se possuir bens materiais, mas como a posse pode transformar a escala da imaginação de um indivíduo fazendo com que a cosmologia faça parte da vida cotidiana. Chamar um pedaço de ferro sem valor de meteorito significa deslocá-lo das estruturas homogêneas do tempo e afirmar não que o passado está se lançando sobre o presente, mas que esse passado está presente como uma superfície com a qual se pode fazer contato. (BROWN, 2003, p.407).

O deslocamento das estruturas homogêneas do tempo é analisado por Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1980) através das noções de *Aion* e *Cronos*. *Aion* é referido ao tempo indefinido dos acontecimentos puros, o tempo do devir, independente de valores cronológicos e cronométricos,

é a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demaís e um cedo-demaís simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. (p.51)

A ideia de que John passa a habitar uma temporalidade distinta do tempo cronológico também é corroborada pelos grandes saltos temporais da narrativa, onde subitamente “os dias correram. Ele já não era jovem” (WOOLF, 1992, p.100). A passagem do tempo deixa de ser marcada pela regularidade do relógio, e os momentos, o já-aí e o ainda não-aí, presentes na própria construção sintática “já não era”, passam a se distinguir uns dos outros a partir de singularidades, que, entretanto, não são as de um sujeito ou de uma substância, mas ocorrem a partir das relações e determinações espaçotemporais. Nesse sentido, elas não são predicados das coisas, e sim dimensões de multiplicidades. Deleuze e Guattari denominam essas individuações não subjetivas de hecceidades, que ocorrem a partir de agenciamentos. A hecceidade seria, então, um modo de individuação que não corresponde a uma coisa ou sujeito, mas compreende que “uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data, têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.49). Nesse âmbito, as hecceidades não criam um cenário ou um fundo que segura os sujeitos e as coisas presos no chão, mas são individuações criadas a partir dessas relações, onde um grau, uma intensidade, é um indivíduo. “O clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos, ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles, ou neles acordam” (p.52).

O conceito de agenciamento proposto por Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1980), e posteriormente por Deleuze em *Diálogos com Claire Parnet* (1998), abarca noções de prótese, assim como o conceito de pessoa distribuída em sintonia com as propostas de Alfred Gell, de forma produtiva para pensar o que vem a ser, e como funciona, uma coleção. De acordo com os filósofos, um agenciamento, ou

agenciamento maquínico, designa uma combinação de corpos heterogêneos, formando uma totalidade homogênea. Nesse sentido, o agenciamento compreende uma conjunção de elementos, artificiais e naturais, em uma continuidade intensiva, formando uma unidade identitária. Essas conjunções compreendem acontecimentos cuja individuação não passa por uma forma, nem se faz por um sujeito (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.103).

Nesse quadro, a fusão da bolsa com o corpo de John passa a configurar como um agenciamento maquínico, similar à incorporação de gestos na cerimônia de chá com peças falsas, que preserva no corpo a memória dos objetos por meio de uma implementação de uma prótese enxertada em forma de gesto. No agenciamento maquínico, o corpo não internaliza esses elementos, mas, em um movimento aparentemente oposto, se expande através dessas novas partes e elementos. Para exemplificar esse conceito, Deleuze e Guattari descrevem o agenciamento “homem-cavalo-estribo”. Essa conjunção de elementos surge no feudalismo, permitindo que ocorra uma nova forma de se estar no mundo, através da relação com o território, não apenas por conta do advento do estribo, mas principalmente pela deflagração de um desejo feudal, causador da transformação que coloca o estribo em uso.

Os tecnologistas explicaram que o estribo permitia uma nova unidade guerreira, dando ao cavaleiro uma estabilidade lateral: a lança pode ficar presa debaixo de um único braço, ela aproveita todo o impulso do cavalo, age como ponta imóvel levada pela corrida. “O estribo substitui a energia do homem pela potência do animal.” É uma nova simbiose homem-animal, um novo agenciamento de guerra que se define por seu grau de potência ou de liberdade, seus afetos, sua circulação de afetos: o que pode um conjunto de corpos (DELEUZE, 1998, p.53).

Dessa forma, os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, criando “um novo estilo para novos gestos” (DELEUZE, 1998, p.58). Nesse âmbito, o “homem-cavalo-estribo” compreende um agenciamento, onde partes heterogêneas formam um todo a partir da união de elementos orgânicos e inorgânicos. Uma das propostas dos filósofos é a de descentralizar a noção de que apenas um sujeito humano comporta uma individuação. Para eles, o mundo é composto de “vida não orgânica”, e é nesse sentido que as individuações são hecceidades e não pessoas. Um corpo, sugerem, não se define pela forma que o determina, nem pelos órgãos que possui ou pelas

funções que exerce, mas por longitudes e latitudes. É nesse contexto em que John pode ser compreendido como o agenciamento John-vara-gancho-sacola.

No horizonte dessa discussão, é possível aproximar a noção de agenciamento com o conceito de pessoa distribuída, proposto por Gell a partir de sua leitura de Nancy Munn. A dinâmica entre o personagem John e sua coleção é similar à dinâmica dos operadores do circuito kula, pois ambos transcendem o espaçotempo de seu corpo biológico e compõem com seus objetos uma entidade distribuída em um amplo campo de ação. Nesse sentido, as conchas do círculo do kula continuam ligadas ao seu dono, mesmo depois de terem sido trocadas por outros objetos de valor, deixando de ser um mero objeto material, pois agregam em torno de si uma rede densa de relações (GELL, 1998, p.43).

O caráter poroso dos corpos, constituídos por suas relações sempre em transformação, de acordo com essas etnografias, foi, segundo David Harvey, um dos pressupostos teóricos nos quais baseou sua teoria relacional do espaço. O geógrafo comenta que, para conceber o espaço como relacional, foi necessário fugir da ortodoxia do pensamento ocidental, que compreende pessoas como organismos bem delimitados, e se aproximar dessas outras formas de vivenciar o mundo, onde, como em Gawa, por exemplo, “pessoas são frequentemente construídas como lócus plural e compósito das relações que as produzem. A pessoa singular pode ser imaginada como um microcosmo social” (STRATHERN *apud* HARVEY, 2005, p.220). Os textos literários aqui presentes, a meu ver, se aproximam da concepção de mundo relacional. Não por acaso, são exemplos da própria Virginia Woolf que Deleuze e Guattari utilizam para designar como se dão os agenciamentos e as hecceidades.

O passeio de Virginia Woolf na multidão, entre os táxis, mas justamente o passeio é uma hecceidades: nunca mais Mrs. Dalloway dirá “eu sou isto ou aquilo”. E “ela sentia-se muito jovem, ao mesmo tempo velha de um jeito que não dava para acreditar”, rápida e lenta, já aí e ainda não, “ela penetrava como uma lâmina através de todas as coisas, ao mesmo tempo ela estava fora e olhava, (...) lhe parecia sempre que era muito, muito perigoso viver, *mesmo um só dia*” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.52-3).

Os agenciamentos, essas formações conjugadas, também estão presentes em “Objetos sólidos”, onde há um constante movimento de interpenetração entre os personagens, as coisas e os lugares. John e Charles ora compõem um único ponto

negro, ora se despedem um do outro para sempre. Nesse sentido, os objetos sólidos se desterritorializam da máquina John-Charles-praia, para se reterritorializarem em John-casa-lareira ou John-vara-gancho-bolsa e ainda em John-coleção-cosmo. A coleção, nesse âmbito, é um estado de agenciamento permanente, onde cada vez mais partes heterogêneas passam a compor um conjunto em perpétua construção.

Na última cena do conto, após muitos anos terem se passado, encontramos Charles desconcertado ao visitar John. Ao se deparar com a vara com gancho e a sacola em um canto da sala, Charles demonstra uma grade perplexidade, pois para ele essas coisas não fazem sentido algum, são meros objetos. E se põe a questionar: “O que significava aquela bengala? E a bolsa feita de um velho tapete encostada à parede? E aquelas pedras?” (WOOLF, 1992, p. 101). Sua perplexidade demonstra como um agenciamento composto de partes heterogêneas exprime um significado diferente, se as partes forem tomadas individualmente. Nesse âmbito, é possível afirmar que John só possui uma individualidade quando agenciado. Nesse sentido, Deleuze e Guattari assumem: “E é de uma só vez que é preciso ler: o bicho-caça-às-cinco-horas. Cinco horas é esse bicho! Esse bicho é esse lugar! ‘O cachorro magro corre na rua, este cachorro magro é a rua’, grita Virginia Woolf” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.53). É de uma vez também que se pode dizer: John-vara-gancho-sacola.

Os corpos podem ser físicos, biológicos, psíquicos, sociais, verbais, são sempre corpos ou *corpus*. O autor, como sujeito de enunciação, é, antes de tudo, um espírito: ora ele se identifica com seus personagens, ou faz que nós nos identifiquemos com eles, ou com a ideia da qual são portadores; ora, ao contrário, introduz uma distância que lhe permite e nos permite observar, criticar, prolongar. Mas não é bom. O autor cria um mundo, mas não há mundo que nos espera para ser criado. Nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos estes casos, se é levado a falar por, ou no lugar de. (...) Ao contrário, é preciso falar com, escrever com. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas. De modo algum uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio (DELEUZE, 1998, p.22).

Nessa passagem, Deleuze traça uma relação entre a noção do corpo, que é esse corpo agenciado, composto de partes não humanas, o “corpo sem órgãos”, com a figura do escritor, frisando a capacidade que o ato literário tem de criar mundos.

Assim como corpos que se constroem a partir de relações, os autores, ao se relacionarem com as coisas do mundo, fazem com que ele emergja. Não a partir de uma representação, mas através de um processo de criação. Nesse sentido, o escritor é uma máquina que produz mundos.

Notas sobre uma (in)conclusão

No poema *The Hunting of the Snark*, Lewis Carroll descreve uma trupe de caçadores que parte, mar adentro, em busca do terrível e monstruoso *snark*, (palavra que é um neologismo de Carroll, talvez a junção de *shark* e *snail*). Apesar da caçada representar um perigo, capturar o *snark* era algo que teriam capacidade de fazer, e uma vez capturado, o monstro poderia ser levado de volta com a trupe, onde seria vendido, servido com salada ou ainda, empalhado e pendurado na parede, ou seja, essa criatura seria possuída e domesticada. Entretanto, no mundo *nonsense* de Carroll, havia a possibilidade do *snark* não ser um *snark* e sim um *boojum*. Neste caso, não restaria chance, os caçadores por ele seriam liquidados, devorados. Seus medos se confirmam realidade, e ao se depararem com a criatura, são instantaneamente aniquilados pelo *boojum*. A curiosa caçada carrolliana não está distante do que significou, para mim, escrever uma dissertação. Saí em busca de meu objeto, o espaço, meu *snark*, com o intuito de possuí-lo, segurá-lo nas mãos. Entretanto, quanto mais me aproximava, mais surgia o medo: talvez ele seja um *boojum*, e vai me destruir, me aniquilar. A tarefa de pensar na construção do espaço se mostrou árdua. Muitas vezes sentia que o tema me escapava pelas mãos, desviando-se de um suposto caminho pré-traçado, o que faz com que a visão do trabalho terminado me cause estranheza similar à perplexidade produzida pelos próprios objetos—estranhos e familiares—que nele habitam.

Pode-se dizer que procurando pelo *snark*, foi com o *boojum* que me deparei. Ainda assim, essa aniquilação simbólica compreendeu um caminho necessário de aprendizagem e crescimento. Nesse sentido é possível pensar na destruição não como um fim, mas como um meio, isto é, como um processo de desconstrução. Nesse âmbito, não é possível encerrar o espaço como um objeto, meu objeto, mas é possível rastrear e traçar significados e afetos que atravessam a pesquisa e me atravessaram nestes dois anos. A dissertação compreende portanto uma cartografia do meu pensamento onde esses aparentes desvios são de fato *detours* necessários para se chegar no lugar almejado. Mas talvez esteja aí o problema. Se há dois anos visualizei um lugar de chegada, este lugar, após esse tempo, de acordo com as próprias noções de tempo e de lugar elaboradas na dissertação, não tem como ser o mesmo. Nesse sentido, o ato de escrever pode ser comparado ao de viajar. Ir de um ponto ao outro.

E de fato percorri diversos lugares, Gawa, Japão, Londres, Praga. Lugares que apesar de díspares, contêm nesta dissertação pontos de referência, aproximações. No meu mapa, em minha geografia xamânica, esses lugares estão próximos.

Concluo, se é que se pode chamar de conclusão essas considerações finais, que o espaço não é meu objeto, mas porto o espaço diretamente na carne, dilacerada pelo *boojum*. A melhor maneira de exemplificar isto é com uma imagem:

Na entrada de 30 de agosto de 1912, Kafka em seu diário diz que sentiu, no espaço de um instante, fechaduras por todo o corpo. Em um paralelo a essa sensação, surge nesta (in)conclusão o sentimento que a dissertação produziu em mim um “espaço esburacado”, (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.57). Espaço que surge quando trespassamos a terra ao invés de galgá-la, escavamos a terra ao invés de estriá-la, esburacamos o espaço ao invés de mantê-lo liso. Espaço que faz da terra (e do corpo), um queijo suíço.



Figura 11

Já não tenho mais tempo, o relógio vai bater, no exato instante em que seguro nas mãos essa dissertação, como uma dádiva.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2011.
- APPADURAI, Arjun. “The production of locality”. In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- _____. *Rua de mão única: Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 2008.
- BROWN, Bill. “The Secret Life of Things: Virginia Woolf and the Matter of Modernism”. In: *Aesthetics Subjects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. Nova Iorque: Routledge, 1993.
- _____. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *Giving an account of oneself*. Nova Iorque: Fordham, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANCLINI, Nestor. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1997.
- CERTEAU, Michel de. “Caminhadas pela cidade”. In: *A Invenção do Cotidiano*. v. 1. *Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 4. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Mil platôs* v. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.

- _____. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Given Time: Counterfeit Money*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FOSTER, Hall. "Running Room". In: *Junkspace/Running Room*. Londres: Notting Hill Editions. p.180-200.
- FOUCAULT, Michel. *De Outros Espaços*. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Traduzida do inglês por Pedro Moura (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, primavera de 1986).
- _____. "Prefácio". In: *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987 [1981].
- _____. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GIORGIO, Agamben. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Humanitas, 2007.
- GROSZ, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. 2008.
- _____. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. 1995.
- GUATTARI, Felix. *Máquina Kafka*. São Paulo: N-1 Edições, 2011.
- HATCHER, Evelyn P. *Art as Culture: An Introduction to the Anthropology of Art*. Lanham: University Press of America.
- HARVEY, David. *Justice, Nature & the Geography of Difference*. Oxford: Blackwell, 1996.
- _____. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HODDER, Ian. *Entangled: an archaeology of the relationships between humans and things*.
- HOOKS, Bell. *Yearnings*. Boston: South End Press, 1990.
- HUYSEN, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KAFKA, Franz. “A preocupação do pai de família”. In: Um médico rural. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- KAWABATA, Yasunari. *Nuvens de pássaros brancos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthopos, 1986.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- MENDES, Murilo. *Poliédro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MUNN, Nancy D. *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- _____. “The spatiotemporal transformations of Gawa canoes”. In: *Journal de la Société des Océanistes*. n.54-5, t.22, 1997. pp. 39-53
- RAMA, Angel. “A cidade ordenada”. In: *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Octavio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987
- SOJA, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*. Blackwell Publishers, 1996.
- TUAN, Yi-Fu. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- VIRILIO, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. Semiotext(e), 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WESTPHAL, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Trad. Robert T. Tally Jr. Palgrave Macmillan, 2011

WOOLF, Virginia. “Objetos sólidos”. In: *Objetos sólidos*. São Paulo: Siciliano, 1992.