

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras – Programa de Pós Graduação em Estudos Literários

Frederico Canuto  
**Geo-grafias da Comunidade : investigações a partir do excesso da vida e a margem  
da multidão**

Belo Horizonte  
Maio / 2012

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras – Programa de Pós Graduação em Estudos Literários

Frederico Canuto

**Geo-grafias da Comunidade : investigações a partir do excesso da vida e a margem  
da multidão**

Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra Sabrina Sedlmayer

Belo Horizonte  
Maio / 2012

**À Louise e Catarina**

## **Agradecimentos**

À minha orientadora Sabrina Sedlmayer pela curiosidade, hospitalidade e espírito crítico; à minha orientadora em Lisboa durante meu doutorado sanduíche, prof<sup>a</sup>.

Silvina Rodrigues Lopes, pela abertura de horizontes; à Maria Carolina Fenati e Daniel Ribão, pela acolhida amiga em terras estrangeiras, juntamente com Julia Hansen, Bernardo RB, Cátia Pereira, Golgona Anghel, André Dias, Cláudia Ribeiro, Guilherme Machado, Susana Abrantes, Alberto, Miúcha, Ângela e Helena Soares; a Gustavo Ribeiro e Lisa Vasconcelos pela amizade e leituras construídas tanto lá como aqui; aos meus companheiros de doutorado da Letras, com quem muito aprendi; aos meus professores Wander Miranda, Georg Otte, Luís Alberto Brandão, Silvana Pessoa, César Guimarães pela generosidade das leituras durante meu período de doutoramento na FALE; e à CAPES.

“Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.  
Tudo que sonho ou passo,  
O que me falha ou finda,  
É como que um terraço  
Sobre outra coisa ainda.  
Essa coisa que é linda.”

Fernando Pessoa em *Quando fui Outro*,  
p.38.

“O ponto não é estabelecer um sistema  
de referências, instituir leis, consumir  
um mecanismo. Digo que o ponto é  
propiciar o aparecimento de um  
espaço, e então exercer sobre ele a  
maior violência.”

Herberto Helder em *Photomaton e Vox*,  
p.79

“Gosto de minhas festas de homem só.  
São como a própria vida, como  
qualquer conto de Felisberto: uma festa  
incompleta mas uma festa de verdade.”

Enrique Vila Mattas em *Bartleby e  
Companhia*, p.82.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo pensar a questão geográfica em sua especificidade no campo literário como articuladora de um pensamento comunitário espacial a partir de uma leitura cerrada de duas obras seminais portuguesas, o *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, e *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder. Compreendendo o espaço literário como lugar de produção de territorialidades heterotópicas por uma grafia, aqui denominada geo-grafia, pretende-se cartografá-las em sua dimensão comunitária, dada pelo encontro entre um e outro, entre o que se conhece e o que traz um potencial de estranhamento. Essas geo-grafias serão expostas em dois guias cartográficos aqui trabalhados: o mapa, interessado nos movimentos de produção de cada espacialidade produzida nas obras, e o atlas, voltado a compreender os limites desses mapas quando em conjunto. Os mapas, nos quais fluem movimentos literários específicos e singulares, através de vestígios, tanto em termos narrativos quanto da grafia e escrita, são os objetos desta tese, a fim de expor os modos como Pessoa e Helder fundam comunidades a partir de desfuncionalizações, inoperalizações e transformações na língua pelos espaços. O atlas, por sua vez, dá prosseguimento a tal olhar geo-gráfico, na medida em que os mapas que o compõem circunscrevem uma noção de totalidade que tende ou não à sua própria dissolução. Pretende-se assim vincular a exemplaridade da escrita dessas duas obras a uma noção de comunidade geo-graficamente realizada.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987.....	12
Figura 2	Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987.....	12
Figura 3	Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987.....	12
Figura 4	Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987.....	13
Figura 5	Excertos de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987 .....	13
Figura 6	Excerto de The Powers of Ten, 1968 .....	17
Figura 7	Excerto de The Powers of Ten, 1968 .....	17
Figura 8	Excerto de The Powers of Ten, 1968 .....	17
Figura 9	Excerto de The Powers of Ten, 1968 .....	18
Figura 10	Excertos de The Powers of Ten, 1968.....	18
Figura 11	Monte Everest encontra Mar Morto (série Geografia de Encontros), 2009-2011.....	36
Figura 12	Ilha Decepção encontra Ilha Desolação (série Geografia de Encontros), 2009-2011.....	36
Figura 13	Implosão de Portugal (série Geografia de Encontros), 2009-2011.....	36
Figura 14	Mônaco encontra Rússia (série Geografia de Encontros), 2009-2011. ....	37
Figura 15	Chuva de 16 de Maio encontra Ilhas Gregas (série Geografia de Encontros), 2009-2011. ....	37
Figura 16	Farnsworth House, 1951. Arquiteto Mies Van Der Rohe. ....	71
Figura 17	Curtain House, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban.....	71
Figura 18	Curtain House, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban.....	71
Figura 19	Curtain House, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban.....	72
Figura 20	Curtain House, no inverno, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban .....	72
Figura 21	When Faith Moves Mountains, 2002 .....	86
Figura 22	The Making of Lima, When Faith Moves Mountains, 2002. ....	86
Figura 23	When Faith Moves Mountains, 2002. ....	86
Figura 24	Tschumi Advertisements, 1975 .....	107
Figura 25	Tschumi Advertisements, 1978 .....	107
Figura 26	Downtown Athletic Club Project .....	115
Figura 27	Downtown Athletic Club, New York .....	115
Figura 28	Downtown Athletic Club Franchising.....	115
Figura 29	Downtown Athletic Club, Seattle.....	116
Figura 30	Comer ostras com luvas de boxe, nus, no enésimo andar, 1978. ....	116
Figura 31	Flatland, 2003 .....	128
Figura 32	Flatland, 2003 .....	128
Figura 33	Flatland, 2003 .....	128
Figura 34	Flatland, 2003 .....	129
Figura 35	Flatland, 2003 .....	129
Figura 36	Chegada de Beyus à galeria de arte - I like America, America likes me, 1974 .....	155
Figura 37	I like America, America likes me, 1974 .....	155
Figura 38	I like America, America likes me, 1974 .....	155
Figura 39	I like America, America likes me, 1974 .....	156
Figura 40	I like America, America likes me, 1974 .....	156
Figura 41	I like America, America likes me, 1974 .....	156

## SUMÁRIO

<b>00. INTRODUÇÃO: DUAS LEITURAS E DO QUE HÁ NO COMUM .....</b>	<b>8</b>
<b>01. UMA APROXIMAÇÃO GEO(-)GRÁFICA DA COMUNIDADE NA LITERATURA .....</b>	<b>27</b>
. Da Geografia .....	28
_ Sobre o Mapa e o Atlas Geográfico .....	31
. A uma .....	33
. Geo-grafia .....	41
_ Da Inoperacionalidade .....	42
_ Sobre o Mapa e o Atlas Geo-gráfico .....	52
<b>02. INVESTIGAÇÕES CARTOGRÁFICAS DO LIVRO DO DESASSOSSEGO E N`OS PASSOS EM VOLTA .....</b>	<b>60</b>
. Investigações (in-vestigios-ações) .....	62
<b>03. MAPAS DA INTIMIDADE: DO INTERIOR COMO EXTERIORIDADE .....</b>	<b>67</b>
03.01. Mapas do Quarto e suas ambiências .....	73
. Dos Ambientes .....	76
. Ambiente 01: Sombras e Fósforo .....	76
. Ambiente 02: Do leite .....	78
. Ambiente 03: Sobre a linha férrea .....	80
. Ambiente 04: Sem assoalho .....	82
. Ambiente 05: Espasmo geo-gráfico .....	84
03.02. Mapa das Janelas: da ligação à transição .....	91
03.03. Mapa das Retretes e Escadas: máquinas de morar poeticamente .....	102
<b>04. MAPAS DO EMBEBEDAR-SE: PALIMPSESTOS ESPACIAIS .....</b>	<b>112</b>
. Compossibilidades .....	117
. Congestionamentos .....	121
<b>05. MAPAS LÁ FORA: NAVEGAR NA MULTIDÃO .....</b>	<b>125</b>
05.01. Rua dos Douradores e a rua circular .....	136
05.02. Caminhadas e pensamentos .....	139
05.03. Viagens, Países... o Inferno holandês .....	143
<b>06. MAPAS DA PAISAGEM .....</b>	<b>151</b>
06.01. Sobre os limites da Paisagem: ou sobre a ausência deles .....	163
<b>07. SOBRE O ATLAS GEO-GRÁFICO - OS PASSOS EM VOLTA E LIVRO DO DESASSOSSEGO: ALL ABOUT .....</b>	<b>165</b>
07.01. Lisboa .....	169
07.02. Em Volta de .....	172
<b>08. DO MAPA AO ATLAS E VICE-VERSA .....</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>183</b>
Do em comum com Fernando Pessoa .....	183
Do em comum Herberto Helder .....	185
Dos em comum literários .....	187
Da comunidade .....	192
Dos estudos literários e filosóficos .....	199



**00. INTRODUÇÃO: DUAS LEITURAS E DO QUE HÁ NO COMUM**

Lia frases curtas, e às vezes de uma palavra só, em parágrafos aparentemente sem sentido com um estranhamento retido no olhar e no meu fôlego de leitor. Ao iniciar um dos contos, ou repetindo sua leitura, tentava decompor vagarosamente as frases, procurando uma narrativa. Um encadeamento de fatos que me desse pistas, até mesmo de uma forma romântica, escondida em reticências ou interrupções abruptas em momentos-chave. Tentava uma leitura mais vagarosa e analítica.

No entanto, tal lentidão tentada tornava-se velocidade pela letra escrita. Nos períodos interrompidos formados por construções sintáticas complexas, simples, exóticas e fulminantes, como tiros a queima-roupa, uma frase necessitava da seguinte e da posterior e assim por diante para ganhar forma. Não havia autonomia das partes, mas uma leitura total que só se podia acompanhar.

Achava que havia esquecido como se lê. Tinha certeza de que havia me esquecido de como se lê. Sentia como se olhar a letra estivesse dominando minha respiração. Ou melhor, pelo contrário, minha respiração, ao ver que cada palavra produzia um ritmo e sentidos próprios, não era capaz de acompanhar ou compreender pelo olho o que estava posto na página.

E nessa primeira leitura dessa particular obra de Herberto Helder, *Os Passos em Volta* – vagarosamente veloz, o que significava para mim, leitor, um processo que me tomou quase seis meses, pois sempre que sentia tal rapidez, parava e deixava o livro no canto, de forma a tentar neutralizar tal incompreensibilidade parando-o no tempo – aprendi a respirar pelos olhos, modo de leitura que me remetia sempre às imagens de *The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge)*, vídeo da dupla de vídeo-artistas Peter Fischli & David Weiss de 1987.

Nesse vídeo, cada situação produz uma sensação de espera e espreita do próximo contato de uma estrutura com outra totalmente diferente. Ficamos à espera ao assistir o vídeo de que, em algum momento, um sentido ao todo seja dado, ou que algo deixe de acontecer e haja assim uma interrupção no fluxo de situações que parece não ter fim. Permanecemos sempre à espera de um fim ou de uma interrupção pois o propósito do vídeo é justamente fazer permanecer interminável o movimento posto desde o início.

Minha primeira leitura desta obra foi uma dada pela espera por algo a findar. Porém tal fim era sempre um direcionamento a uma situação logo adiante, no próximo parágrafo ou conto da obra.

Tomando as asserções de Maurice Blanchot em “A Voz Narrativa (o ‘eu’, o neutro)” (BLANCHOT, 2010) a respeito de Kafka, uma ligação com Helder se faz no modo como este sentido de finalidade era arquitetado para não ser posto em questão. O argumento do crítico francês é de que a diferença entre o romance típico do século XIX e os textos de Kafka é que se no primeiro há uma história a ser contada, com destino marcado, com um narrador onipresente e consciente, com o escritor de Praga, por sua vez, tais expedientes não são usados (BLANCHOT, 2010, 144-147). No interior da leitura e de seus mecanismos de produção de sentido, Kafka opera diferenciações que agem na estrutura do texto, nas possibilidades que o texto permite abrir, na negação de uma relação causal de finalidade, que conecta origem e destino.

Lendo os contos de Kafka, com Blanchot aprendi a ver contos sem um mesmo tema, ou personagens em comum, conectados por uma mesma experimentação de linguagem. E estas eram expostas na leitura, pela produção de sentido envolvido no processo, por um estranhamento que atravessava a escrita. Tal qual *The Way Things Go*.

Assim, com Helder vi as conexões pela respiração ofegante que me era sentida. Não pela produção de sentido em si como uma metáfora, mas pelo território na escrita que o autor português criava para tais sensações. Ainda na mesma época, estava estudando *A Comunidade que vem*, de Giorgio Agamben. Nessa obra, o filósofo empreendeu um esforço de compreensão do que não é um nem outro, nem universal, nem particular, mas o que é exemplar, pela potência de poder ser tudo ou não, o que por sua vez guarda estreitas relações com a filosofia aristotélica, segundo comentadores contidos em ensaios teóricos organizados por PUCHEU (2008)<sup>1</sup>, assim como o próprio pensador italiano (AGAMBEN, 2010, 57-59).

---

<sup>1</sup> Neste livro de PUCHEU (2008), *Nove Abraços no Inapreensível*, vários são os autores que fazem tal conexão entre a leitura de Agamben a respeito da potencia do não e a sua origem na filosofia aristotélica, como SEDLMAYER a partir da obra *A Comunidade que Vem* (2008, 143) e Antonio Teixeira com *Bartleby, ou a Criação* (2008, 161).

Estava retido especificamente na sua primeira parte, numa frase que no primeiro capítulo ajudava a abrir as questões a respeito do singular: “o ser que vem é qual-quer”. Lia, via o traço no meio da palavra, compreendia intelectualmente o porquê da separação da palavra – uma reinterpretação do qualquer um para o um qual-quer – dado do sem desejo para o desejoso, da indiferença para passividade como potência, uma das bases para se compreender a dimensão desse ser da comunidade vindoura agambeniana. O ponto de convergência que me chamou a atenção é como um deslocamento mínimo da palavra, na letra, produzia profundas mudanças de sentido. Como ativa um potencial de leitura cerrado nos limites da própria literatura, como será discutido a frente.

Uma experiência singular de leitura se formou n’*Os Passos em Volta*: de belas imagens que o texto não tem, mas sempre desconfortáveis e inconstantes, ao como o ler age sobre nosso modo de pensar e ver com o corpo, fazendo acoplamentos entre nossos diversos órgãos e percepções.

Daí, os múltiplos territórios ali existentes – cama, países, rua – mais do que remetentes a imagens “reais” de cama, países e ruas, sendo que também o eram, tornavam-se elementos e articuladores de movimentos de diferenciação na língua. Ali começava a percepção de que os passos em volta construía geografias outras, geo-grafias literárias fazendo uma analogia ao qual-quer de Agamben. “Geo” porque paisagens e lugares ele criava não como imagens apenas, mas vazios na escrita como estratégia para abertura de sentidos outros. Não indiferentes mas potenciais para se pensar sua própria singularidade.

Assim, uma geo-grafia ativada por uma capacidade diversa de respirar dado pela leitura. Uma territorialidade de um novo comum leitor-autor, característica helderliana a ser vista à frente, acionada pela leitura: por olhos ofegantes. Potencialmente exposto estava um mapa desses afetos a ser construído no movimento de leitura.

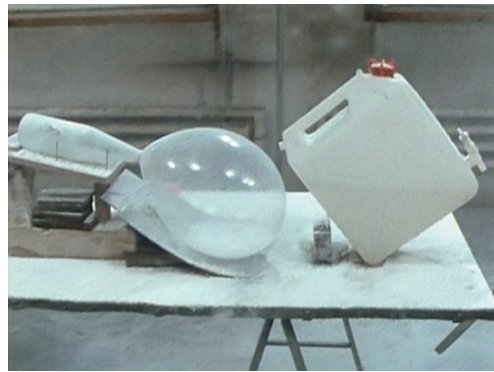


Figura 1 Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987  
 . [HTTP://www.designboom.com/contemporary/fischliandweiss/fw13.jpg](http://www.designboom.com/contemporary/fischliandweiss/fw13.jpg), acessado em 23/05/2011.

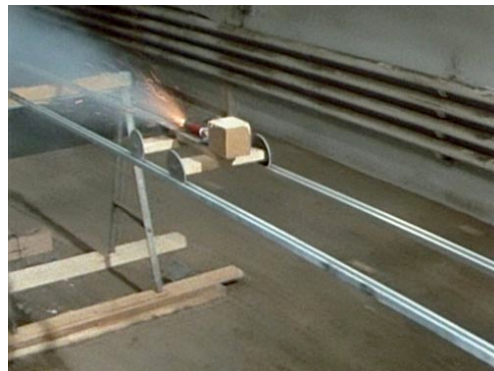


Figura 2 Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987  
 [HTTP://www.designboom.com/contemporary/fischliandweiss/fw14.jpg](http://www.designboom.com/contemporary/fischliandweiss/fw14.jpg), acessado em 23/05/2011.

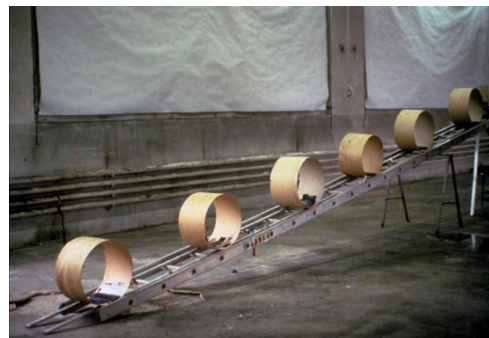


Figura 3 Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987  
 [HTTP://artmachines.org/blog%20art/thewaythingsgo.jpg](http://artmachines.org/blog%20art/thewaythingsgo.jpg), acessado em 23/05/2011.



Figura 4 Excerto de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987  
[HTTP://4.bp.blogspot.com/\\_m47RIRiYoAg/S81RGEQI0VI/AAAAAAAAHZ0/zkefzK5rmX4/s320/The+Way+Things+Go7.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_m47RIRiYoAg/S81RGEQI0VI/AAAAAAAAHZ0/zkefzK5rmX4/s320/The+Way+Things+Go7.jpg), acessado em 23/05/2011.

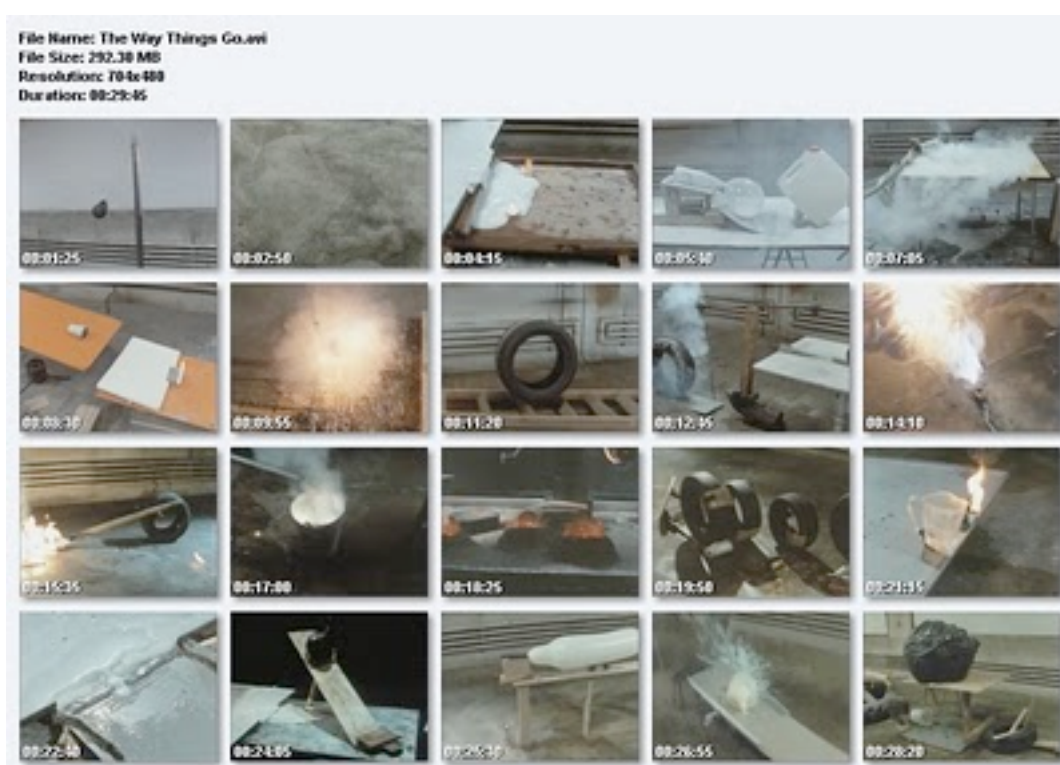


Figura 5 Excertos de The Way Things Go (Der Lauf Der Dinge), 1987  
[HTTP://3.bp.blogspot.com/\\_m47RIRiYoAg/S81QDhnZS9I/AAAAAAAAHZs/omWs-3ur6XA/s1600/the+way1.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_m47RIRiYoAg/S81QDhnZS9I/AAAAAAAAHZs/omWs-3ur6XA/s1600/the+way1.jpg), acessado em 23/05/2011.

Ao ler pela primeira vez *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, procurava lá a imagem de uma pessoa tal como qualquer outra. E a edição que tenho, cuja capa contém a imagem de Pessoa num fundo cinza, era para mim tão indiferente que olhava para o livro como o espaço onde aquela pessoa iria falar do seu dia-a-dia. Tive mais certeza ao ler logo no início: “UMA AUTOBIOGRAFIA SEM FACTOS”. Uma certeza de que se falaria de um personagem cujos dias passam sem grandes mudanças. Não uma pessoa de grandes aventuras, ou grandes atos heróicos, ou ainda, um personagem principal, mas um sujeito ordinário, comum, pouco visível para ser inclusive notado. Um que pudesse servir para pôr a pensar toda uma comunidade de homens pequenos, quase insignificantes, que não tem razão por aparecer em qualquer lugar. Homens de vida breve, mas que não se resumissem a apenas algumas páginas ou um punhado de palavras. Que fossem mais do que notícias.

Tal dimensão “comum” no radical da palavra “comunidade” pensava restringir-se a uma forma de escrita inespecífica e indiferente, tal como o personagem em questão. Pensava como documento o livro, por assim dizer.

Ao perceber nas primeiras páginas, na introdução de Pessoa para esse livro-diário inacabado, que se iria narrar a vida de um ajudante de guarda-livros, pensei que melhor exemplar não haveria: um funcionário qualquer de uma firma qualquer que não é aquele senão a quem ninguém dá atenção. Ainda: uma autobiografia onde nada acontece. Imaginei um livro onde nada acontece a não ser a descrição pormenorizada dos momentos mais inúteis, improdutivos e sem valor.

Ao partir da leitura do primeiro fragmento até alguns mais adiante, compreendi a dimensão do sonho ou o estado do sono como estágios mentais e/ou corporais em que Soares poderia dizer algo que a vida no escritório não lhe permitia fazer em prática. Nessa interioridade mental e abertura literária, Soares saía, via e (des)escrevia ruas, chuva, céu, sol, carros, transeuntes e o que mais lhe aparecesse a frente ao caminhar por sua Lisboa. Usava essas paisagens e palavras que “supostamente” a descrevem para construir uma literatura do comum: do que diz respeito a todos e do que pode fundar outra comunidade pois Soares escreve e não descreve apenas. O funcionário público, a quem nada acontece ou nada faz, é aquele

que inventa a si e desvia de qualquer imagem comum que não seja aquela dada fragmento a fragmento.

Do ponto de vista espacial, na medida em que a leitura avançava, impressionava-me a maneira como havia um deslocamento de escalas no livro: de fora para dentro e vice-versa.

A intensa imagem que vinha à mente quando percebia essas mudanças de escala era a de um vídeo feito por um casal de arquitetos dos anos 50, Charles e Ray Eames. Arquitetos preocupados no pós-guerra não apenas com a beleza e funcionalidade, mas principalmente com as formas de se inventar tecnologias construtivas para casas, mobiliários e o que mais fosse material de construção lógica no mundo, detinha-me neles curiosamente concentrado nas lógicas de compreensão do fenômeno construtivo, por assim dizer. E o vídeo de interesse chama-se *Powers by Ten*.

Esse conceitualmente simples vídeo expunha como uma mesma lógica de fabricação do mundo existia desde uma bactéria até uma toalha quadriculada de piquenique chegando ao universo. *By Ten* porque a cada mudança de escala dada pela multiplicação por dez – uma câmera de vídeo posicionada aereamente focada numa rua ao ser distanciada dez vezes mais, ampliava a percepção do espaço circundante e diminuía conseqüentemente o tamanho do objeto visto porque ele estava dez vezes mais distante – seja para se aproximar ou afastar-se, objetivava mostrar que tudo era uma questão de a que distância se vê as coisas.

Assim, comparando as errâncias espaciais dadas pela visão de Soares com os movimentos desse vídeo, o empregado de escritório faz o mesmo movimento que o casal de designers, mas de forma mais anárquica em relação aos mesmos, produzindo mais variações de aproximações e distanciamentos. Se em *Powers by Ten* é feito vagarosamente da toalha para o céu e galáxias, e depois, aproximando-se, das galáxias para o que é microscópico; em o *Livro do Desassossego* a escrita ou a câmera tem uma lógica construtiva literária que vai do interior da consciência e sentimentos de Soares até a rua e ao céu em questão de palavras. Cada palavra é um dez e seus múltiplos, em uma analogia com o vídeo dos Eames. Entretanto, há diferenças.



Há um movimento espacial no *Livro do Desassossego* em que a escrita é uma câmera. Mas não se olha à distância, numa quase-neutralidade como se quer no vídeo de Eames, e, sim, penetra-se nesse olhar e, dessa penetração, olha-se para fora. O corpo de Soares não é um personagem que se acompanha ao longo da leitura do livro, mas a quem se penetra e a partir de quem se vê o mundo. Há uma implicação do leitor na prosa-poética de Soares, pois o mundo se vê pela escrita, pela mistura do visto com quem se vê. Se se vê por uma câmera impessoal que se distancia e aproxima com Eames; com Soares, pela escrita que deforma, constrói, inventa e manipula, produzindo experimentalmente uma linguagem, um modo de ver e construir afetos pela literatura se dá. Através de movimentos no espaço, é produzida uma geografia ou um desenho do mundo e suas paisagens por movimentos de alteridade, inscritos e ativados por uma poética interessada no que se vê.

O comum como qualquer um, sendo inespecífico, então, é a vida de todos. O que a língua é capaz de produzir, ou seja, fundar, se dá pelo diferenciar a partir do que é comum, tornando-lhe outro. Assim, o desenho do mundo dado na experimentação de uma linguagem própria com Pessoa produz geo-grafias outras construídas numa contingência mapeada pelos encontros de Soares. Tudo acontece como pensamento poético a respeito do nada que é a vida do empregado do patrão Vasquez. Uma política é constantemente desenhada por aquele que nem funcionário é, pois ele é apenas o que é: o que escreve.

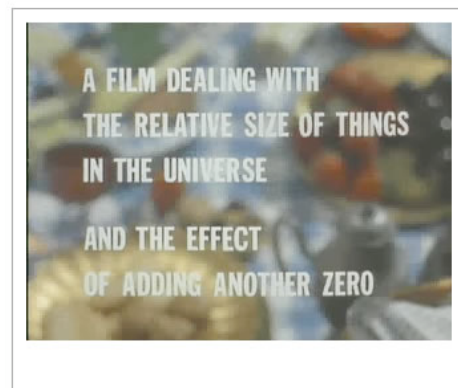


Figura 6 Excerto de The Powers of Ten, 1968  
[http://multimedialearning.com/images/powers\\_of\\_ten.jpg](http://multimedialearning.com/images/powers_of_ten.jpg), acessado em 23/05/2011.



Figura 7 Excerto de The Powers of Ten, 1968  
[http://architecturefoundation.ie/openhouse/images/programme/OM\\_Powers-of-Ten\\_web.jpg](http://architecturefoundation.ie/openhouse/images/programme/OM_Powers-of-Ten_web.jpg),  
 acessado em 23/05/2011.



Figura 8 Excerto de The Powers of Ten, 1968  
<http://www.kqed.org/assets/img/arts/blog/powers-10-1.jpg>, acessado em 23/05/2011.



Figura 9 Excerto de The Powers of Ten, 1968  
<http://serialconsign.com/images/2008/10/powers-of-10.jpg>, acessado em 23/05/2011.



Figura 10 Excertos de The Powers of Ten, 1968  
[http://www.tomorrowland.org/slime/2007/02/pattern\\_recogni.html](http://www.tomorrowland.org/slime/2007/02/pattern_recogni.html), acessado em 23/05/2011.

Fundando continuamente por experimentações uma linguagem que afirmam um novo comum – e uma nova política – é o que Helder e Pessoa fazem cada um a sua maneira: comunidades potenciais. Termo que parece cada vez mais em desuso apesar de paradoxalmente fazer pensar o que une a todos, a comunidade e o seu radical, “comum”, tornam-se tema central político nos primeiros anos deste século, ganhando espaço e tornando-se estratégia operativa artística em bienais de arte, como o caso da 27<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo, em 2007<sup>2</sup>, ou tendo local de destaque em debates sobre a cidade e espaço público por urbanistas e planejadores urbanos<sup>3</sup> ou em discussões a respeito de modos de viver em períodos de exceção, como aconteceu a respeito de uma possibilidade de terremoto em Lisboa, após o ocorrido no Haiti em 2010<sup>4</sup>. No século passado, desde os anos 60 quando ressurgiu

---

<sup>2</sup> Em 2007, a 27<sup>a</sup> Bienal de Arte de São Paulo teve como tema “como viver junto”. Usando como marcos teóricos referenciais Roland Barthes e seu livro *Comment Vivre Ensemble*, o artista brasileiro Helio Oiticica e suas propostas ambientais que visavam diluir a separação entre arte e vida, e o artista belga Marcel Broodthaers e sua específica posição de produtor de Arte a partir de seu circuito de produção, distribuição e consumo, procuraram, por um lado, não apenas discutir o tema no evento, mas provocar leituras e pontos de contato a partir de projetos de arte entre artistas e pessoais locais em zonas de fronteira como o Acre, e por outro, discutir o “viver junto” a partir de leituras multidisciplinares diversas. Assim, tanto as residências de diversos artistas estrangeiros em zonas também estrangeiras porque desconhecidas ou indiferentes a um sentido de brasilidade levantaram questões como o que é comum a todos ou o que faz uma comunidade, assim como tais debates levantaram o que é o tema em campos tão diversos como a arquitetura, os movimentos sociais, o teatro e a geografia.

<sup>3</sup> Tal compreensão da cidade e seus espaços públicos como relacionados a uma dimensão que diz respeito a todos vem desde os anos 1960, causada por dois fatores inter-relacionados associados a uma multidisciplinaridade vinculada ao tema. De um lado, a chamada virada marxista para os estudos sobre a cidade com autores como o geógrafo David Harvey, o filósofo Henri Lefebvre e a socióloga Jane Jacobs entre outros pesquisadores do fenômeno urbano, cuja importância foi caracterizada pelo pensamento do espaço a partir de seus habitantes e os conflitos desses com as estruturas de poder; e de outro, uma presença da sociedade civil organizada, e mesmo habitantes isoladamente, em discussões a respeito dos rumos da cidade, produzido inclusive revoltas e ocupações nas ruas das cidades como em Paris, em 1968.

<sup>4</sup> Logo após o terremoto de fevereiro de 2010 no Haiti, uma emissora portuguesa chamou para um debate televisionado um filósofo, um gerente de catástrofes – profissional responsável em casa de maremotos, terremotos ou outras catástrofes naturais gerenciar o caos das primeiras horas do desastre – um engenheiro especializado em resistência das construções e um político. Em pauta, a possibilidade de semelhante terremoto ocorrer em terras portuguesas, visto que: em 1755, ocorreu um em Lisboa, que devastou a cidade, e estudos científicos, segundo a moderadora do debate, informam que nos próximos 50 anos, um grande terremoto acontecerá na cidade. Ao discutir se a cidade e seus organismos emergenciais estavam preparados para uma eminente catástrofe, o filósofo colocou de forma sucinta sua maior preocupação em caso de desastre. Segundo ele, é sabido que as primeiras horas após um terremoto são consideradas de caos completo. Sem comunicações, água limpa e potável, alimento, policiamento, entre outros – tal como New Orleans após o furacão Katrina – o caos impede qualquer organização. Segundo o mesmo, numa crítica direta ao gerente de catástrofes, não há gerenciamento que conseguiria organizar tal desmantelamento da civilização. Sua preocupação então era se, após o terremoto, vizinhos seriam capazes de se ajudar mutuamente. Pergunta interessante visto que levanta nossa dependência de instituições mediadoras entre vizinhos

como conceito a ser discutido como estratégia de saída de tempos espetaculares na esteira tanto do maio de 1968 francês quanto ao próprio estado de coisas<sup>5</sup>, o termo “comunidade” associou-se a outros conceitos e termos correlatos de vários autores – ainda que muito diversos entre si tendo em vista suas especificidade – como “hospitalidade”, segundo Jacques DERRIDA (2003a), ou “Amizade” presente nas obras de Michel Foucault e o mesmo Derrida, segundo coloca historicamente Francisco ORTEGA (2009), ou “comum” com Michael HARDT e Antonio NEGRI (2005, 247-290), relacionando-o ao hábito e performance<sup>6</sup>, por exemplo; ou ainda a diversas escolas de pensamento ou tradições filosóficas como Georges Bataille, Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot o fazem, num viés literário, ao pós-estruturalismo, como será visto posteriormente, ou Miroslav MILOVIC (2004) e Axel HONNETH (2003) à teoria crítica ou Giorgio AGAMBEN (1993) aos estudos relacionados à linguagem.

Para Gilles Deleuze, filósofo francês e um dos autores aqui chamados para pensar a questão, a literatura<sup>7</sup> tem especial importância para pensar tal comunidade

---

– conta de luz, normas condominiais, legislação entre outros documentos – e, talvez, nossa incapacidade de ajudar ao próximo por medo do mesmo que mora ao lado: o que se desconhece.

<sup>5</sup> É rica e extensa a bibliografia que traz uma compreensão do maio de 1968 na França como ponto fulcral para uma virada cultural na sociedade. Tendo como argumento-base o potencial crítico de uma sociedade que na época foi capaz de organizar uma greve geral que parou o país numa tentativa de articulação entre teoria e práxis revolucionária, vários autores tentaram elaborar conceitos a partir daqueles fatos. Para o presente trabalho, vale indicar Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy, autores que serão trabalhados mais a frente neste mesmo capítulo e ainda sobre a mesma questão. Seus escritos tem neste evento ponto de discussão não para recuperar o conceito de comunidade como elemento unificador, mas sim como território de divergência de qualquer coletividade. Indica-se o texto “Sobre a Comunidade que vem” de Pedro Hussak Van Velthen Ramos (2012), para leitura pois ainda que brevemente, expõe de forma precisa tal operador “divergente” de ambos.

<sup>6</sup> Para HARDT e NEGRI (2005) os conceitos de hábito e performance são centrais para se pensar a comunidade, pois esta os tem como sinônimo de constância produtiva, sendo base fundante. Para eles, o hábito como conceito operativo para se pensar a produção do comum vem a partir de uma leitura dos pragmatistas americanos encabeçados por John Dewey que consideram o conceito como “recurso da filosofia moderna para entender a produção e produtividade do comum (...) ancorados na busca de uma subjetividade da experiência nas práticas e no comportamento diários” (2005, 257). Entretanto, para além de uma análise do que existe apenas, tal conceito é pensado como “formação de uma natureza que é ao mesmo tempo produzida e produtiva, criada e criativa” (2005, 258). Já a performance vem como um desdobramento dado nas condições da pós-modernidade que podem ser “(...) sintetizadas na mudança conceitual do hábito para a representação (performance) como noção central da produção do comum.” (2005, 259) sendo ela relacionada não numa dicotomia entre o que existe como já criada e, por outro lado, a ser criada, mas em constante criação, desde sempre.

<sup>7</sup> Interessante como Deleuze (2004, 51-95) advoga, no caso da literatura, a superioridade da anglo-saxônica em relação à francesa. A partir de autores como Melville e seu personagem Bartleby – tema de um ensaio específico presente em *Crítica e Clínica* – Thomas Hardy, Fitzgerald, Henri James entre outros, advoga que há um devir geográfico que falta à literatura francesa. Para ele, enquanto esta literatura se preocupa com a manutenção de determinadas espacialidades e relacionamentos,

porque é em seu espaço que continuamente novos povos são inventados através de movimentos que partem de linhas de fuga e intensificações<sup>8</sup>. Na literatura, porque a comunidade é deslocada de uma pretensa estabilidade “conceitual” para ganhar densidade e estrutura como experimentação de linguagem feita. E é aqui que as obras de Herberto Helder e Fernando Pessoa se encaixam como exemplares para se pensar o termo e sua potência para produzir um “comum”.

O radical da palavra comunidade, o comum, nessa tese é compreendido e usado distante do que se relaciona ao que é ordinário, que sempre é o mesmo. Esse termo é pensado e problematizado aqui como aquele que define a própria comunidade como produção de linguagem para futuros povos. Interessa então não o que é o mesmo enquanto constância e estabilidade, mas o contato entre alteridades que produzem outros comuns, experiências essas produzidas na escrita.

O objetivo é ler duas obras, uma de Pessoa e outra de Helder, por uma chave de leitura centrada no espaço e suas formas de representação e apresentação, para expor como tal dimensão territorializa a emergência de uma comunidade a vir. Longe da compreensão de que tais comunitarismos são caracterizados e representados por lugares por onde a obra narrada se desenvolve, como se poderia pensar a respeito do espaço do quarto nas obras, por exemplo, o que se tem de específico é como as experimentações de linguagem em ambos funcionam como catalisadores de uma nova operatividade da língua<sup>9</sup>. Este trabalho não é sobre a linguagem como representação de uma referência, mas como exercício autônomo poético. A partir de uma aproximação da prosa em direção à poesia em ambos os autores, configura-se uma zona de pensamento da linguagem pela escrita. E é nesta

---

afirmando a aristocracia, o burguês e outras figuras; na americana há um encontro com o que lhe é diverso, provocando alterações de intensidades, linhas de fuga, invenções que culminam numa extensão dos corpos, como o filósofo afirmará com Espinosa (2004, 78).

<sup>8</sup> Várias são as obras de Deleuze destinadas a afirmar o potencial da literatura na invenção de novos povos, novas minorias, na criação de vida enfim. Desde *Mille Plateaux*, onde afirma o devir – especialmente o devir criança – como invenção de novos modos por linhas de fuga que agenciam novas corporeidades, passando por *Dialogues* com Claire Parinet, o texto *A Literatura e a Vida em Critique et Clinique*, e finalmente por comentadores como Roberto MACHADO (2009, 206-221).

<sup>9</sup> Um texto sucinto e bem esquemático, que constrói um interessante quadro conceitual para se pensar as relações entre espaço literário, a linguagem, a letra e sua representatividade e autonomia é *Espaços Literários e suas Expansões*, de Luis Alberto BRANDAO (2007). Apesar de muitas vezes as categorias criadas pelo autor se interpolarem de forma a não servirem como divisões conceituais, limite do quadro esquemático a que o próprio autor chama a atenção logo no início do artigo, é interessante e válido o esforço de pensar o espaço como especificidade literária em sua relação com sua estrutura e produção de novos territórios pela linguagem.

abertura conferida que o quarto do poeta e do ajudante de guarda-livros de Pessoa, por exemplo, tornam-se conceito pela manipulação e uso outro da língua, pelo contato entre o que o quarto é e o que ele pode ser, que é aqui o outro. Tornando-se operadores e não mais espaços narrativos apenas, existem como movimentos que só podem ser cartografados como tal.

Borges em “Do Rigor da Ciência” faz vislumbrar, em dois níveis, uma aproximação às questões da comunidade destas cartografias iniciadas nas leituras de *Os Passos em Volta* e *Livro do Desassossego*: a primeira diz respeito à relação entre real e ficcional, e a segunda, a respeito do próprio ato de cartografar ou produzir uma representação do mundo:

Naquele Império, a arte da cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. Com o tempo, esses mapas desmedidos não satisfizeram e os colégios de cartógrafos levantaram um mapa do império, que tinha o tamanho do império e coincidia pontualmente com ele. Menos adictas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes entenderam que esse dilatado mapa era inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa, habitadas por animais e por mendigos; em todo o país não há outra relíquia das disciplinas cartográficas.

Seguindo o raciocínio borgeano, da inutilidade de um rigor científico que se quer cópia fiel do que já existe, a cartografia torna-se desnecessária se aproxima-se até equivaler ao seu objeto de representação. Se assim o é, toda cartografia deve se pautar não por comparação a um real existente, mas por si mesma enquanto linguagem exercitada. Se a atividade se torna assim autonomamente experimentação de si mesma, no caso da literatura se faz na escrita, na letra, e nas operações interiores ao próprio texto literário.

Nesse caso da circunscrição de um domínio de linguagem considerando a cartografia, vários são os autores, na maioria escritores e artistas, que com Borges pensam-na a partir não de um olhar vinculado a uma comunicação “verdadeira” das informações, mas a produção de outros significados dados na zonas de fronteira entre diversos campos de conhecimento relacionados ao espaço. HISSA (2002), por

exemplo, numa comparação analógica entre olhar (pel) o mapa e o ler um texto, faz um manifesto em favor da afirmação da ciência geográfica como produto de leituras literárias de mapas e de textos. Assim, a pensa ou a quer resgatar como uma ciência estimulada não por uma pretensa objetividade científica, mas por uma conscientização aberta dada pelo potencial poético de si mesma. Segundo o autor, a geografia quando contaminada pela literatura - definida por ele a partir de uma leitura de *Leçon*, de Roland Barthes, como "(...) grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever." (HISSA, 2002, 196) - abre-se como um olhar, inclusive crítico (HISSA, 2002, 197). Para ele, a geografia deve, portanto, reaccessar seu potencial vinculado a uma abertura de horizontes interpretativas e afetivos por uma grafia poética interessada na ficção que faz pensar o real, na contramão da reafirmação de si como ciência da exatidão, concordando com o geógrafo Milton Santos<sup>10</sup>.

Avançando a partir desse pequeno raciocínio, cartografar então os espaços narrativos a fim de construir uma imagem linear da narrativa do texto em ambos os autores é tarefa sem sentido se se pretender pontuar cópias pontuais exatas de um referente – aqui chamado de "real". O que interessa é cartografar este mapa habitado por "mendigos e animais" entregue às inclemências do tempo, tomando as palavras de Borges. Assim, não é sobre o espaço em relação à sua imagem coincidente a um "império", como coloca o autor argentino, o objeto ou relação a cartografar, mas seus movimentos autônomos no próprio campo literário, onde é habitado. A "reliquia das disciplinas cartográficas", restos de um mapa dito real, é base a partir do qual serão feitos mapas de mundos: do espaço do quarto, será visto como este se define na contingência de cada fragmento em Pessoa e conto em Helder.

Nessa relação escrita-mundo, um espaço é desenhado ou fundado ao ser habitado pela escrita, que nada mais é que encontro entre aquele que o incorpora e este incorporado. Nas mais diversas formas, tal mundo não é um dado feito e já estável, mas escrito, em devir, pois é poeticamente montado a cada olhar para fora,

---

<sup>10</sup> Numa entrevista dada por Milton Santos para Dorrit Harazim, o geógrafo afirma categoricamente: "(...) 'o mundo inteiro' é uma ficção" (SANTOS, 2011, 170) ao discutir as diferentes formas de representação do mundo seja pelos fomentadores da globalização, seja pelos corpos que habitam a paisagem, o mundo.



pela janela, por Soares e a cada frase ritmada em *Os Passos em Volta*, de Helder, como será visto. Tomando assim que essa relação literária circunscreve um mundo próprio pela escrita, uma geografia portanto, as experiências potenciais comunitárias que podem ser realizadas espacialmente são as questões em torno das quais se trabalham tais cartografias a serem expostas em mapas. Dessa forma, o conhecimento espacial vindo de áreas que se preocupam com o mesmo, como a geografia, a arquitetura e mesmo as artes plásticas, tem fundamental importância porque caracterizam o espaço tornado território por experimentações da linguagem. Estando o “conhecimento sócio-espacial disperso e fragmentado, carente de contextos para integrações, aproximações e rupturas”(HISSA *apud* MELO, 2011, 33), este trabalho se torna uma zona de convergência **a partir** da escrita – aqui literária.

Esta tese visa, dessa forma, pensar a questão da comunidade através de uma geografia em intrínseco devir porque seus espaços são dados a partir do que pode ser estabelecido entre um e o outro, ou entre um e o que lhe é exterior, sendo **um a palavra conhecida e, o outro, o habitar literário definido como linguagem em experimentação que libera energias poéticas**. Nesse sentido, Lisboa, o quarto, a retrete, as paisagens e outros espaços só existem nos textos de Helder e Pessoa enquanto contingências do encontro do um e outro, de um real e outros possíveis reais, recortando-os a todos como hipóteses dadas.

Compreendendo então essa geografia como desenho autônomo de uma realidade, ela mesma é redesenhada como palavra para este trabalho a fim de sublinhar tal autonomia de um real. Sendo as experiências de comunidade traçadas e comparadas entre Pessoa e Helder dadas por uma noção de mundo e espacialidades habitadas – geo – que são constantemente desenhadas pela escrita – grafia –, no caso específico literário, portanto, tem-se uma **geo-grafia**, pois é circunscrição de um domínio espacial pela escrita. Atuando nesse campo autônomo dado geo-graficamente a fim de localizar movimentos poético-literários de estabelecimento do comum a fim de formar uma comunidade, é objetivo aqui produzir mapas que exponham tais coordenadas. Por isso, tomando os espaços arquitetônicos bem como os modos de usufruir deles, habitando-os dentro das duas obras, tem-se como intenção produzir mapas que georreferenciem tais movimentos, esmiuçando os aparatos que fazem com que esses exercícios de linguagem se

configurem cada qual de modo específico. Cada mapa produzido será iniciado com a apresentação de uma obra vinculada ao espaço que gere questões relacionadas a um potencial conhecimento sócio-espacial a fim de atuar como **norte** e **escala** do mesmo, pois como bem se sabe, nas ciências do espaço e suas cartografias, em todo mapa deve vir indicado seu norte e escala como referência espacial para uma leitura.

Ao mesmo tempo em que esses mapas forem feitos, expondo em cada ambiente os movimentos geo-gráficos intrínsecos, há de se pensar também nesses mesmos termos os movimentos que eles conjugam e fazem divergir quando desenhados como parte de uma mesma máquina ou estrutura, que no caso são as duas obras. Sendo elas entendidas com um todo e não somente como um agrupamento aleatório de fragmentos e contos, há de colocar em contraste o tipo de relação estabelecida e que tipo de movimento são capazes de produzir na narrativa como um todo. O Atlas se coloca, portanto, como categoria que faz pensar relação partes e todo a partir de um rigor cientificista interessado em imagens outras produzidas.

Cartografando e produzindo tais cartas geo-gráficas, pretende-se pôr em relevo as espacialidades que tanto Helder como Pessoa geram em suas obras como experiências espaciais donde um comum surge como especificidade e conhecimento aproximativo, distante de discursos identitários sociais e capturas culturalísticas. Isso passa ao longe especificamente de leituras que tendem a ver Fernando Pessoa como arauto da cultura portuguesa e hoje tornado monumento midiático em reedições cada vez mais luxuosas de seus escritos, assim como aquele que fez um retrato “fiel” de Lisboa. Ao longe, também, de perspectivas que refletem Soares como Pessoa, como as fotografias do escritor português caminhando pela Baixa tendem a romanticamente induzir, transformando o *Livro do Desassossego* em autobiografia documental. Ao longe, ainda, de leituras que consideram *Os Passos em Volta* uma narrativa biográfica de Helder numa viagem pela Europa feita nos anos 1960. Todavia, tais cartografias interessam enquanto próximas de um olhar poético que parte da literatura de ambos como formas experimentais espaciais em devir. Nesse distanciamento de ambos de uma única referência que passa a ser chamada de real através de uma prosa que adquire traços de uma poesia, tendo como precursor em comum Baudelaire, como será analisado adiante, cada um faz nascer espaços como

movimentos que apagam noções estáveis, como de cidade e rua, para sublinhar a paisagem e o território estabelecido como emergências do comum que é relação entre um e outro.

Dessa forma e nessas formas, a perspectiva trabalhada pensa a literatura como exercício político de constante desterritorialização de formas reais para criação de outros reais. E estas heterotopias, ou lugares outros, serão produzidas a partir de um que está no excesso da vida, no caso dos narradores de Helder, ou à margem da multidão, que é Soares, dois que, pela violência e desassossego, respectivamente, escolhem criar.

**01. UMA APROXIMAÇÃO GEO(-)GRÁFICA DA COMUNIDADE NA LITERATURA**

## . DA GEOGRAFIA

Segundo Raquel PAIVA (2003) em livro destinado à questão da comunidade<sup>11</sup>, diversas teorias acabaram, paulatinamente, por colocar em questão um ideal de comunhão cristão de origem metafísica, fomentado séculos a fio através da destruição progressiva de noções referenciais de uma vida humana como a consideração da terra como centro do universo, Deus como criador/referência da/para a vida e o próprio homem como aquele consciente de si.

Tais teorias vão desde a descentralização do próprio planeta terra como referencial para o universo, dada por Copérnico a partir de sua teoria do sol como centralidade do sistema solar, passando pela desreferencialização da figura de Deus como central à existência, segundo Nietzsche através de sua concepção de um homem ligado à terra e a valores outros que não os cristãos; e finalmente terminando com Freud, com suas teorias acerca do inconsciente, afirmando o homem como aquele que não tem controle sobre si mesmo, pois é controlado por pulsões e desejos distantes de uma racionalidade pré-definida humana<sup>12</sup>.

Ao mesmo tempo, o surgimento de grandes narrativas totalizantes e universais na Modernidade em torno de uma linguagem comum – seja a língua falada, cor, etnia, entre outros – através de conceitos como nação, estado nacional e país não foram suficientes para fazer esquecer tal fratura numa idealização de vivência conjunta já dada. Mesmo a cidade como *locus* de um “viver junto” não significa diretamente este “junto” como engajamento de um e outro sob um mesmo fundamento ético ou estético, mas sim dispersão e isolamento, como diversos

---

<sup>11</sup> Este livro traça como objetivo pensar a questão da comunidade desde os dogmas cristãos até a globalização entendida como ordenação social do capital para abrir novos territórios possíveis, compreendendo-a como comunicação numa perspectiva habermasiana. Ainda que sob um enfoque teórico crítico da escola de Frankfurt, que não é o deste estudo, mas em constante diálogo com alguns autores que aqui serão trabalhados como Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy, este livro serve neste momento para construir uma base histórica que traz a comunidade como tema de discussão por um recorte que faz dos anos 60 um ponto de viragem.

<sup>12</sup> Ainda que o livro de Raquel Paiva, pela síntese e clareza, tenha sido a referência primeira para colocar estes autores como os pensadores que colocam em questão o dogma cristão como referência articuladora e unificadora comunitária, há outras referências. Para uma maior compreensão do modo como tais teorias por si mesmas abalaram o cristianismo, indica-se de Giovanni Realle e Dario Antiseri, *História da Filosofia*, pois ainda que não seja específico sobre cada uma delas, dá um panorama histórico e mais elaborado e com referências para leituras posteriores nas obras dos próprios autores em questão.

autores já analisaram desde a emergência da cidade industrial e de um sistema capitalista ancorado em seu espaço em fins do século XVIII e XIX<sup>13</sup>. Assim, a noção de comunidade enquanto unidade humana tornou-se nostalgia de um passado irrecuperável de comunhão entre pessoas sob a égide de algo exterior e maior para PAIVA (2003).

A comunidade, conceito amplo e estudado por diferentes autores de diversos campos disciplinares, retorna hoje como tema de discussão na medida em que problematiza o que seria comum a todos. Do ponto de vista sociológico, associado então aos estudos culturais e relativo à construção de uma linguagem unificadora coletiva, o filósofo polonês Zygmunt BAUMAN (2003) aponta que a comunidade fora fundada pelos gregos com base num “Tipo de entendimento que (...) **precede** todos os acordos e desacordos. (...) não uma linha de chegada, mas **ponto de partida** de toda união.” (BAUMAN, 2003, 15)

Ainda segundo Bauman, a partir de uma leitura de Ferdinand Tonnies, sóciologo alemão, o que “(...) distinguia a comunidade antiga da (moderna) sociedade em ascensão (...) era **um entendimento compartilhado por todos os seus membros**. Não um consenso (...) esse entendimento já está lá, completo e pronto para ser usado (...)” (BAUMAN, 2003, 15). Dessa forma, a sociedade moderna, em vez de ter uma predisposição à comunidade, tem como trabalho justamente construir esse entendimento comum que, nas palavras de Bauman, é o consenso. Assim, o diagnóstico do pensador é claro: hoje não se constróem movimentos comunitários de forma a possibilitarem um possível entendimento compartilhado, mas comunidades como imagens estáveis e ponto de chegada para uma união. Não há uma ética comunitária como modo de viver compartilhado, mas produtos estéticos que afirmam um viver como separação.

Desse modo, o desaparecimento dessa noção de comunidade pré-moderna, junto à afirmação de uma moderna nesses termos acima colocados, abrem duas possibilidades excludentes entre si: a necessidade de estruturas de poder que regulem significados a fim de garantir uma relação equivalente e linear entre palavra

---

<sup>13</sup> De franca inspiração benjaminiana, tal afirmação a respeito da cidade do século XIX, mais especifica e claramente Paris, como paradigma para se pensar a diluição de uma comunidade pode ser entrevisto em obras do mesmo Benjamin, mas também de Richard SENNETT (1988 e 2004) a respeito da separação total entre as esferas pública e privada.

e coisa, entre escrita e realidade ou a consciência da irrecuperabilidade da estruturação da realidade sob uma grande narrativa unitária, que conjugue vários discursos numa só linguagem.

Tomando as asserções sociológicas de BAUMAN (2003) e estabelecendo um diálogo com ANDERSON (2008), em seu livro *Imagined communities*, este centrado numa perspectiva vinculada aos estudos culturais, uma possibilidade se abre. Tal possibilidade se dá na passagem de uma comunidade definida pela língua escrita e falada como unificadora de um povo, ou ainda pela religiosidade e/ou aristocracia, para uma noção que afirma tal unidade pela emergência de novas e diversas maneiras de se produzir e inventar um comum. E tal passagem, para Anderson, na Modernidade possui contornos específicos.

Para o autor inglês, o caso do discurso nacional(ista) – uma comunidade inventada/imaginada, em sua perspectiva – criado no século XVIII é fenômeno paradigmático para se pensar uma nova comunidade na medida em que esse não é apenas “(...) um alinhamento a políticas ideológicas conscientemente adotadas” como normalmente entendido, mas recrudescimento de “(...) grandes sistemas culturais precedentes, surgindo, inclusive para combatê-los” (2008, 39). Dessa forma, a comunidade é discurso de poder assim como também construção de uma nova cultura, pois assinala a emergência de uma nova linguagem comum.

Importantes as asserções colocadas por Anderson em seu caráter dialético acima afirmado não só pelo seu viés político, mas também porque redimensiona as relações construídas entre cultura e sistemas de poder a partir de uma perspectiva de produção de afetos desses discursos nacionais. Com relações estreitas e diferenciadas em relação às considerações de pensadores como Foucault e os alinhados com a escola de Frankfurt, acerca do poder e de suas formas, o conceito comunitário de nação para Anderson não é apenas uma lógica dominante que se impõe, mas também uma questão social e humana tomada em conta que se desmembra em outras produções culturais. A comunidade começa a apontar para contornos relacionados a novas maneiras de se viver junto, assim como a novas maneiras de se construir uma linguagem para tal comunhão, na medida em que é “(...) política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e soberana” (ANDERSON, 2008, 32).

Ela é imaginada porque não se sabe sua extensão, pois “os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, 32). Se nunca se tem noção do todo a que se pertence, ou seja, da coletividade de que se faz parte, a comunidade enquanto coletividade, segundo o raciocínio do autor inglês, é sempre virtual, por isso palpável apenas como horizonte distante vivido como referência de possíveis. Assim, paradoxalmente, a comunidade deve ser limitada, pois existe entre outros arranjos comunitários com as quais faz fronteira, assim como soberana, pois tem um poder próprio que a legitima.

#### **\_ SOBRE O MAPA E O ATLAS GEOGRÁFICO**

Para pensar estas virtuais minúsculas nações ditas acima bem como as formas de leitura que lhe são dirigidas, ANDERSON (2008) faz uma importante análise sobre a emergência do conceito de nação a partir de um olhar não direcionado à Europa, mas à Ásia, continente normalmente marginal ou ausente de considerações desse tipo. Tomando pequenos países, como Sião, procura compará-los aos modos como os próprios países europeus se constituíram como tais. Porém, desde a publicação deste seu livro até sua segunda edição, a mais recente, tão interessante quanto suas asserções a respeito do conceito de nação como comunidade substituta de uma outra, de natureza religiosa, é a importância que a ciência teve na construção de um ideal comunitário. Mais ainda, como instituições de poder apoiadas sobre metodologias científicas iluminam – pela razão – e cooptam zonas colonizadas, transformando-os em parte de uma geografia do poder do Estado. Aproximando-se de muitas das considerações do filósofo Michel Foucault a respeito desses instrumentos, desde o diagrama que disciplina o corpo pelas prisões em *Vigiar e Punir*, indo até *Segurança, Território, População* com a estatística, ANDERSON (2008) chama a atenção para três: o Censo, o Museu, o Mapa. Como a questão desta tese diz respeito ao espaço, os dois primeiros serão deixados de lado em favor da análise do último como mecanismo de poder.



Assim, no caso do mapa, interessa-o não devido às imagens exatas de regiões ou grandes extensões de terra que ele é capaz de proporcionar, mas imagens feitas por uma determinada racionalidade de outras racionalidades “(...) estabelecendo limites, demarcando espaços, e construindo um novo discurso cartográfico capaz de comprovar a vetustez das unidades territoriais” (ANDERSON, 2008, 15). Anderson traz tal questão à tona ao mostrar como os mapas geográficos da Ásia produzidos pelos Europeus diziam de uma vontade de dominação territorial, tal como no panóptico, diagrama prisional de controle de corpos dissecado por Foucault em *Vigiar e Punir*. Tomando o Sião como exemplo, mostra como sua colonização foi feita não primeiramente por um controle por terra, mas por um controle cartográfico, que expunha “(...) com uma clareza inusitada o surgimento de uma nova mentalidade estatal dentro de uma ‘estrutura tradicional’ de poder político” (2008, 236). O correlato do mapa, no caso o atlas, tem um importante papel nesse sentido.

O Atlas, segundo o senso comum, é definido como conjunto de mapas e outras informações cartográficas em diversas formas. De acordo com o seu tipo, serve como um conjunto de informações que dá referências aos mais diversos estudos. No caso do Atlas Geográfico, por exemplo, os mapas ali contidos têm como objetivo fornecer dados que servem de referências aos estudos da Geografia relacionados à topografia, ao clima, divisão entre países e a outros aspectos específicos desse campo disciplinar. Ele se presta a uma leitura pretensamente objetiva e total da realidade referida.

Durante a história, o mapa, e conseqüentemente o atlas, de acordo com as suas especificidades, sempre tiveram como objetivo construir uma narrativa da realidade segundo um ponto de vista científico ou político. Ainda que se considerassem espelhos objetivos e precisos da realidade, é fato que, se tomarmos as considerações de ANDERSON (2008) a respeito desse instrumento cartográfico, o mapa responde a determinados interesses e produz uma leitura sempre parcial e interessada do mundo a partir de um ponto de vista específico. Algumas vezes precisam pontos no espaço de forma a dar uma noção de tamanho ou posição de determinados elementos, outras, funcionam como comparativos entre diferentes objetos e tamanhos como forma de construir uma medida, como por exemplo, os mapas comparativos entre rios, oceanos e montanhas.

Na Modernidade, com as grandes navegações, o mapa e o atlas se transformaram não apenas em instrumentos de conhecimento territorial, mas também em formas de controle do mesmo, ainda que os territórios fossem desconhecidos. Ao construir uma narrativa que é tomada como ideal e real, eliminando ou desconsiderando outros diagramas de diferentes pontos de vista, o mapa se transforma em elemento que apresenta uma realidade como a verdadeira. Assim, mapas populacionais se transformam em verdades incontestáveis dentro de Atlas Estatísticos, por exemplo, constituindo-se como ferramenta de exercício de um poder territorial pela abstração cartográfica que é o próprio. Percepções menores ou contra-hegemônicas, que colocam em questão a validade do número estatístico, desaparecem como uma “margem de erro”, ou seja, já computadas como previstos.

Assim, o atlas, considerado como conjunto de mapas que dizem de formas e apresentam instrumentos de Poder, transforma-se ele mesmo numa fonte para o exercício de controle e disciplina sobre outros ao tornar-se referência. Portanto, mapas dos espaços construídos para esse exercício de controle quando colocados em conjunto, transformam-se num Atlas que tem reverberações geográficas e políticas no real. Se o mapa é um aparelho de captura das mais diversas formas menores de vida, ao eliminar ou ignorar ou, ainda, minimizar até fazer desaparecer como “margem de erro” alteridades, o atlas é uma forma discursiva que coopta tudo, da mesma forma. Linguagens que sempre constroem uma imagem de racionalidade dita real.

#### **. A UMA**

Na perspectiva culturalista construída por Anderson, o que está em questão é a relação mapa/atlas e a comunidade, que ele associa fortemente ao conceito de nação na Modernidade. Em sua análise pautada por uma visão radicada na sociologia e estudos culturais, apenas parece haver uma intrincada relação entre maioria e minoria, entre grandes e “minúsculas” nações, usando seus termos. Porém, é somente aparente esta sua divisão polarizada. O que interessa ao autor após afirmar o que significou a emergência e consolidação da nação como instituição

de pertencimento e identificação social e humana na Modernidade, é a dialética intrínseca a esses movimentos comunitários: são discursos do poder ao mesmo tempo em que são base para assinalar um outro comum. Potencialmente, é possível entrever, na hipótese da comunidade imaginada do autor inglês, um pensamento do que é e do que pode vir a ser.

O que é posto é a comunidade, não como sinônimo de estabilidade ou dado *a priori*, mas em formação por deslocamentos sucessivos em direção a novos possíveis. Neste contexto, o mapa afirma tanto poderes já instalados assim como virtualidades extranacionais a partir de uma alteridade. E tal exercício potencial dado na construção de mapas é desde sempre interessante na literatura e artes plásticas, campos interessados tanto no acirramento como na dissolução de fronteiras, assim como na demarcação de zonas temporárias entre territórios disciplinares, em contato com outras ciências<sup>14</sup>.

No caso das artes plásticas, cada vez mais o mapa tem se tornado matéria-prima na produção de novos possíveis, novos lugares, na esteira, inclusive, de um interesse no espaço como *locus* de produção poético. A série de desenhos da artista plástica Mayana Redin intitulada *Geografia de Encontros*, por exemplo, pensa o mapa e a geografia a que ele se refere justamente a partir da potência escondida tanto no desenho cartográfico do território, assim como no próprio nome a que ele se associa.

No trabalho “Monte Everest encontra Mar Morto”, a artista trabalha o encontro de duas localidades distantes do ponto de vista geográfico quando medidos na folha de papel, lugar do possível pela grafia – desenho e texto. Na esteira dessa manipulação poética e potencial do desenho, começam a aparecer trabalhos que ora tiram sua potência das próprias nomeações geográficas como é o caso de “Ilha Decepção encontra Ilha Desolação”, ou da própria forma redesenhada como “Implosão de Portugal” cujo esforço empreendido é em fragmentar e ainda sim manter a forma do desenho cartográfico do próprio país. Ou ainda, “Mônaco

---

<sup>14</sup> Para um maior aprofundamento da relação entre as ciências dita “exatas” e outras áreas e campos do saber, em especial a literatura, indica-se a leitura do diálogo entre Cássio Hissa e Adriana Melo em HISSA (2011, 251-275). A partir de uma conversa sobre a natureza do ensaio e sua possibilidade como experimentação de linguagem, inicia-se uma longa discussão acerca da imaginação como ação intrínseca à atividade científica.

encontra Rússia”, com a manipulação da escala do próprio desenho tanto do país como do principado. E mais radical, porque envolve os modos de apreensão do próprio espaço vivido, como é o caso de “Chuva de 16 de Maio encontra Ilhas Gregas” que associa o redesenho dado pelas gotas de chuva caídas no papel com o desenho cartográfico de uma ilha.

Nesse último, pela sobreposição do desenho da artista e dos resquícios emoldurados pela tinta da caneta do próprio fenômeno meteorológico que se deram no local na data contida no próprio título, o espaço da página incorpora em sua forma o espaço geográfico real do lugar. Nessa sobreposição geográfica, a potência se dá pela interpenetração do que é no papel e no lá do espaço para o desenho de um novo real. O outro que vem, um país, gotas de chuvas, nomes de ilhas vêm para não apenas somar ou, por um processo de colagem, reafirmar o surreal possível, mas principalmente para mostrar deslocamentos produzindo espaços outros, instáveis e para além do reconhecido usualmente. Coloca em questão os outros possíveis, como afirma a própria curadora Fernanda Albuquerque:

Os desenhos de Mayana Redin constróem geografias fictícias, encontros impensados. Como composições metafísicas, parecem dirigir-se a outra realidade, exterior ao tempo e à história. Mares, montanhas, ilhas, buracos negros, vales e penhascos são alguns dos elementos que integram seus trabalhos, realizados em nanquim, grafite, aquarela ou, ainda, por meio de vídeos e instalações. Topografias fantasiosas, a exemplo do túnel escavado nas páginas de um livro ou da montanha que aos poucos encobre a paisagem, e cartografias imaginadas, como a que faz do mapa de Portugal um arquipélago ou a que sobrepõe o rio Amazonas ao deserto do Saara, são algumas das criações da artista que dão forma ao improvável. A pergunta “E se fosse possível?” parece estar na origem de suas obras (...)



Figura 11 Monte Everest encontra Mar Morto (série Geografia de Encontros), 2009-2011.

Fonte:

<http://mayanaredin.blogspot.com/search/label/geografia%20de%20encontros%20%28desenhos%29>,  
acessado em: 23 de novembro de 2011.



Figura 12 Ilha Decepção encontra Ilha Desolação (série Geografia de Encontros), 2009-2011.

Fonte:

<http://mayanaredin.blogspot.com/search/label/geografia%20de%20encontros%20%28desenhos%29>,  
acessado em: 23 de novembro de 2011.

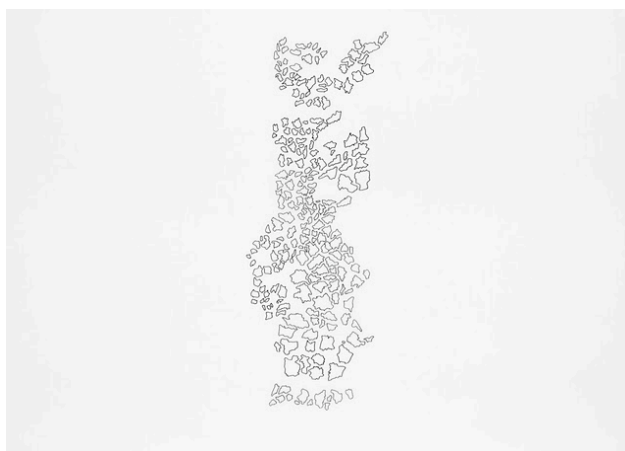


Figura 13 Implosão de Portugal (série Geografia de Encontros), 2009-2011.

Fonte:

<http://mayanaredin.blogspot.com/search/label/geografia%20de%20encontros%20%28desenhos%29>,  
acessado em: 23 de novembro de 2011.



Figura 14Mônaco encontra Rússia (série Geografia de Encontros), 2009-2011.

Fonte:

<http://mayanaredin.blogspot.com/search/label/geografia%20de%20encontros%20%28desenhos%29>,  
acessado em: 23 de novembro de 2011.

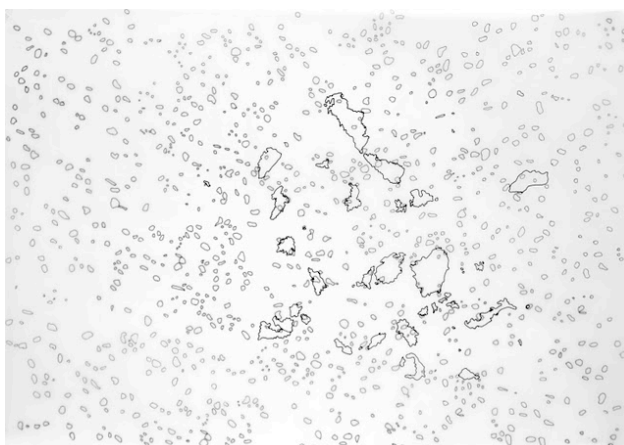


Figura 15: Chuva de 16 de Maio encontra Ilhas Gregas (série Geografia de Encontros), 2009-2011.

Fonte:

<http://mayanaredin.blogspot.com/search/label/geografia%20de%20encontros%20%28desenhos%29>,  
acessado em: 23 de novembro de 2011.

A partir deste último trabalho de Redin, “Chuva de 16 de Maio encontra Ilhas Gregas”, é possível entrever uma estreita relação com a literatura no que tange o registro da grafia em diferentes pontos de vista. Se com Redin é a construção de um desenho que se faz pela sobreposição do lugar real, com o desenho cartográfico do lugar e da atmosfera temporal do momento do desenho, incorporando-o, o mesmo se dá em Paul Auster no romance *A Cidade de Vidro*. Tomando aqui a análise de BRANDAO (2005), ensaísta e professor da Faculdade de Letras da UFMG, acerca da dimensão cartográfica dos livros de Auster, tal interpolação de escalas de visão e suas diferentes grafias na construção de um mapa se dá de maneira clara. A respeito do personagem principal, detetive de nome Quinn, que segue e investiga de forma minuciosa Peter Stillman, Luis Alberto Brandão analisa as consequências potenciais de uma estratégia inventada pelo primeiro para compreender as caminhadas do segundo pela cidade: “Quinn decide desenhar mapas, traçando os deslocamentos produzidos por Stillman a cada dia. A partir do terceiro desenho, percebe que os desenhos são na verdade, letras; que os movimentos de Stillman configuram a caligrafia sobre o espaço da cidade” (2005, 48).

Para Brandão, a sobreposição do andar no espaço real e da grafia desenhada por tal caminhar imprime uma nova ênfase, tal como Redin, “(...) [n]o caráter dinâmico da significação. A letra – identificação de certa intenção de sentido – é produto de um movimento. (...) Fruto de uma caligrafia escolhida ou de uma caligrafia possível, a letra desenhada é uma espécie de criação, maneira de atribuir sentido.” (BRANDAO, 2005, 49). Still-man é o homem determinado pela própria grafia. É o homem em estado suspenso – “still” – ou potencial, pois abre novos possíveis pela consideração da letra ou da grafia como movimento em si mesmo.

Se a questão em ambos é de atribuição de sentido dado por um movimento na linguagem que não se dá senão nela, o que por sua vez incide sobre a abertura de novos horizontes, poéticos, não há, portanto, um mapa certo ou errado de acordo com um real pré-estabelecido. São diferentes mapas que produzem reais a partir de específicas maneiras de manejar o mapa como instrumento de uma cartografia.

Nessa visão, há um distanciamento, portanto, de autores que trabalham oposições como o particular e universal, o local e o global como os pertencentes à

corrente filosófica da Teoria Crítica, usando a classificação de Franca D'AGOSTINI<sup>15</sup>. Tal linha de pensamento tem como imagem paradigmática a Escola de Frankfurt, esta liderada por Adorno e sua crítica radical social e cultural ao capitalismo como exposta em livros como *Mínima Moralía*, por exemplo: uma crítica apurada e precisa da sociedade burguesa moderna surgida na Modernidade vista como negatividade apenas. Diferentemente desta corrente crítica que se apoia num entendimento dado "(...) principalmente na **negação** do que parece evidente, não se satisfazendo com o que está dado", onde "(...) A força da contradição que **pertence** às coisas, não é uma lógica abstrata imposta à realidade, mas um movimento inevitável dos processos reais vistos em sua totalidade, em seu conjunto." (D'AGOSTINI, 2010, 395)<sup>16</sup>, Anderson interessa não em um apesar do outro como estes, mas o um enquanto possibilidade de poder ser outro.

De modo diverso ao exposto a respeito da tradição filosófica envolvendo a teoria crítica, o pensamento exposto a partir de Redin e Auster se alinham a uma outra escola filosófica, a pós-estruturalista francesa, no que tange justamente a compreensão das energias envolvidas na passagem de uma a outra polarização, nas possibilidades de abertura de novos reais através da atribuição de sentidos outros. Não a polaridade em si, mas o foco é o movimento que vai de uma a outra e as estratégias que tais passagens são capazes de alinhar na produção de novas

---

<sup>15</sup> A publicação aqui referida é *Analíticos e Continentales. Guia de La Filosofía de los Últimos Treinta Años* de autoria de Franca D'Agostini, e sua escolha não é aleatória. Chamamos a atenção para tal decisão porque o que está em jogo nesta passagem, que inclusive ocorre também nesse mesmo ponto da própria tese, é de um raciocínio que quer "lógico", "científico", com o objetivo de controlar e se estabelecer como forma de poder, para um que admite imprecisões a respeito destes próprios conceitos, criando-os em situações específicas. Apesar de o subtítulo indicar tal obra como um guia, na verdade ela, tal como Gianni Vattimo aponta no prefácio, se estabelece como uma leitura muito particular da filosofia produzida nos últimos trinta anos numa perspectiva dicotômica que tem como entendimento que dois tipos de filosofia têm sido produzidos. De um lado, os analíticos, interessados na **argumentação** como *modus operandi* de fazer filosofia, aproximando-se assim de ciências mais naturais e exatas. Mais próximos de um "quase" tecnicismo da filosofia, seus expoentes são na maioria norte-americanos. Do outro lado, os continentais, interessam-se não nos conceitos, mas na fabricação incessante dos mesmos a partir de uma compreensão da atividade filosófica não como uma apenas racional, mas também até certa medida literária. Tomando os expoentes dessa facção – Derrida, Deleuze, Foucault – o que é entrevisto é justamente esta aproximação pela escrita em direção ao seu próprio potencial enquanto escritura. Não gratuitamente o mesmo Vattimo reconhece a importância de Derrida e Levinas nessa dicotomia a partir de uma analogia com o par judaísmo e cristianismo e suas noções próprias de historicidade – metafísica e linguagem.

<sup>16</sup> "(...) principalmente en la **negación** de lo que parece evidente, en el no satisfacerse con lo que está dado (...) La fuerza de la contradicción **pertenece** a las cosas. No es una lógica abstracta impuesta a la realidad, sino el movimiento inevitable de los procesos reales vistos en su totalidad, en su conjunto."



topografias comunitárias e/ou nacionais – topografia compreendida como espaço que será discutida mais a frente.

Nesse movimento de formação baseado numa passagem constante de um estado a outro, ainda que estes não sejam definitivos, está uma perspectiva filosófica que faz pensar o comum não como o que existe *a priori*, mas o que pode ser produzido por um embate que produz afetos, como dito anteriormente por Anderson.

A partir da noção do comum como algo que vem, onde o que é virtual se apresenta como possível, Anderson dialoga com uma tradição filosófica interessada, tal como ele, em movimentos de formação. Alinha-se a uma tradição pós-estruturalista, pois compreende e insiste “(...) sobre o conceito de produção, (...) valorizados agora como dinâmicos, donde a atividade simbólica aparece como uma atividade produtora de diferenças. A produção da qual se trata não é evidentemente um processo subjetivo, mas efeito de uma força impessoal, como a energia pessoal das pulsões (...) ou do trabalho (...) da linguagem e do tempo” (D’AGOSTINI, 2010, 443-444)<sup>17</sup>. A comunidade não é compreendida assim a partir de uma geografia nacional ou minoritária, ou seja, não de epistemologias minoritárias ou naciona(lista)is, mas de uma epistemologia do comum.

Ainda mais importante, uma tradição filosófica que se vê interessada não nas formas coletivas como estanques, mas na compreensão do humano e de seus limites por processos de alteridade envolvendo deslocamento e transformações na linguagem. Assim, não é a multidão nem a sociedade os objetos de preocupação, pois estes já são compreendidos formados e constituídos como tais, sendo já reconhecidamente formas sociais dentro do campo disciplinar de sociologia, inclusive. Interessam, então, unidades solitárias, que não pertencem a lugar, tempo ou nação alguma, mas que produzem seus próprios pelo contato com o que lhe exterior.

Sendo estes solitários dimensionados na literatura como fomentadores de uma nova tradição literária pelo manejo da língua, são próximos aos presentes nas

---

<sup>17</sup> “(...) sobre el concepto de producción, (...) valorados ahora como dinámicos, donde la actividad simbólica aparece como una actividad productora de diferencias. La producción de la cual se trata no es evidentemente de un proceso subjetivo, sino el efecto de una fuerza impersonal, como la energía personal de las pulsiones (...) o el trabajo (...) lenguaje y tiempo”

duas obras em questão. As imagens do poeta em formação no livro de contos *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder, habitando lugares como Antuérpia, uma casa qualquer, retretes, entre outros territórios, assim como o funcionário de um escritório qualquer de *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, são estas unidades que não pertencem a lugar.

A discussão comunitária torna-se espacial, pois é no exercício de sua linguagem que estão sendo expostas comunidades em vias de existir, celibatárias, marginais, bem como suas geografias específicas, utópicas ou heterotópicas, como potencial para se pensar novas relações de alteridade.

#### . GEO-GRAFIA

Fernando Pessoa e Herberto Helder nos dois livros aqui a serem objetos de estudo têm no contato de seus personagens e espaços com o que lhes é diverso pela escrita, motor produtivo de afetos dados por experimentações de linguagem. Dando continuidade a tais experimentos feitos desde Franz Kafka e Robert Musil<sup>18</sup> no início do século XX, nas brechas de sentido capazes de serem produzidas na escrita, ambos autores portugueses produzem suas espacialidades pela anulação, num primeiro momento, da língua existente como forma de poder comunicativo entre real e ficcional. Portanto, impedem uma homogeneidade de interpretações tornando os

---

<sup>18</sup> A literatura de Kafka analisada por Deleuze ou mesmo a de Musil, por Blanchot, por exemplo, trazem à discussão uma concepção comunitária limitada e soberana nascida numa diáspora, como no caso kafkaniano, ou nas ruínas do império austríaco, como em Musil. Atuam nas fraturas do projeto moderno nacionalista para, pela construção de uma linguagem, projetar uma comunidade outra. Ambos os autores, ao imaginarem uma comunidade ou o início de uma – pois Samsa, um homem em forma de barata, em *A Metamorfose*; K., funcionário estatal genérico, em *O Processo*; uma ponte, objeto comum nas paisagens humanizadas, feita personagem de um mesmo conto de mesmo nome, incluído em *Narrativas do Espólio*; e Ulrich, engenheiro e matemático, de *O Homem sem Qualidades* pertencem, ao mesmo tempo que fundam, uma linhagem sem precedentes conhecidos à época – afirmam a nação ou qualquer conceito exterior como tentativa de cooptação do poder ao mesmo tempo em que apontam uma linha de fuga para fora da nacionalidade. Deleuze, ao analisar os agenciamentos que Kafka faz na sua própria língua traz à tona justamente tal questão, assim como Blanchot faz ao discutir um romance cuja “história que deveria ser contada não é contada” (BLANCHOT, 2005, 215). Ao se desligar determinados códigos romanescos comuns, como um livro com fim, e afirmar uma estranha neutralidade que o “ele” da narrativa impõe no texto literário como o caso de *O Homem sem Qualidades* segundo BLANCHOT (2005, 215-218); ou fazer desaparecer o livro com história, ou personagem principal heróico, como analisado por BLANCHOT (2010) em *A Voz Narrativa* ao comparar a literatura de Flaubert a Kafka, tais escritores redimensionam e imaginam uma outra comunidade. Uma baseada no sujeito **sem qualidades**, impessoal, desnacionalizado.

espaços representados na narrativa como reais, como linguagem apresentada e livre a atribuições de sentidos pela interpretação literária. Compreendendo a língua como meio comunicativo à primeira vista, portanto mecanismo de exercício de poder, exercitam-na repetidas vezes para tirar-lhe momentaneamente a própria humanidade e reconhecimento, anulando assim sua capacidade de se referir a algo exterior à própria página do livro, exterior ao espaço literário. Tal movimento deixa um rastro que, ao ser cartografado, produz um mapa das diferentes interpretações que tal espaço pode tomar ao longo da obra.

Cada qual com sua especificidade tanto espacial como temporal, fazem a linguagem tornada poética, tornar-se também intransitiva, fechada em si mesma. O espaço literário – a ser discutido a frente – emerge como polaridade outra, para fazer sentidos movimentarem-se entre um e outro. Nesse espaço específico, Pessoa dobra a gramática de forma a fazê-la inventar uma linguagem muito própria, confundindo artigos femininos e masculinos, escrevendo frases demasiado grandes entre outros em *Livro do Desassossego*. Em *Os Passos em Volta*, por sua vez, Helder faz suas pequenas frases, às vezes formadas apenas de uma palavra, tornarem-se ritmos de uma respiração-leitura do leitor. Tais operações, a serem tornadas transparentes, são o objeto de cartografia do mapa e atlas, objetos desta tese.

## **\_ DA INOPERACIONALIDADE**

Numa tradição filosófico-literária pós-estruturalista, como já colocado, os autores portugueses objetos de estudo nesta tese agem numa percepção de que a língua pode operar para além do usual, desconectada de sua própria capacidade de comunicar ou fazer o elo entre o conteúdo de um romance e o mundo real existente para o qual se refere. Nessa perspectiva, vários são os autores que pensam a especificidade do campo literário na produção de uma comunidade outra. A despeito de um real referencial e por experimentações de linguagem, Georges Bataille é, segundo um de seus comentadores que será abordado a seguir, Jean-Luc NANCY (2006a, 30), “(...) sem dúvida quem mais longe levou a experiência crucial do

destino moderno da comunidade.”<sup>19</sup> na esteira de uma relação conflituosa e única com o surrealismo francês.

Da literatura desconectada de sua função representativa do mundo para um olhar centrado em sua própria autonomia como linguagem, Bataille afirma uma morte e também uma vida, respectivamente. Ao passar de meio de comunicação para seu próprio renascimento como instrumento poético – tal como os surrealistas – essa nova função não comunicativa é que o autor francês considera central para uma nova comunidade. Vida após a dispensa de um referencial externo ao próprio texto: esse é momento em que a língua aproxima-se do indizível, que é o que não pode ser dito porque não há nada dizer que não seja o próprio exercício de dizer. Essa vida é o que Bataille define como o êxtase, uma “(...) confirmação da vida após a morte” (MORAES, 2002, 53). Êxtase não como linguagem exercitada numa relação de racionalidade com toda exterioridade, mas irracionalidade, pois é vida pela escrita e interior (REALLI, 2010, 43). Assim, diz Bataille a respeito da Segunda Guerra, mas que aqui serve para redimensionar o que excede o dizível e comunicativo em direção a linguagem que é o sonho, fora do real, “Nós todos morremos incessantemente (...) Pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho”(DIDI-HUBERMAN, 2011, 39).

Desta forma, Bataille encontra justamente no êxtase a possibilidade de afirmação de um exercício contínuo que é da linguagem, para ele erótica, porque além de qualquer utilidade comunicativa e mais próxima de um desencadeamento das paixões. Nesse excesso que ganha uma topografia no além do dizível, há a “(...) recusa de toda comunidade positiva, construída a partir de um pressuposto comum (...)” (RELLA, MATI, 2010, 17), e a garantia de um exercício sem garantias de fim ou finalidade. Não gratuitamente, tal noção comunitária sem qualquer fim que não seja o exercício de si como linguagem, para além de qualquer positividade, portanto, foi objeto de escrutínio e associação por parte de três filósofos preocupados com o tema do comum e da comunidade e sua relação com a linguagem: Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot.

---

<sup>19</sup> “(...) sin duda quién más lejos ha ido en la experiencia crucial del destino moderno la comunidad”

Jean-Luc Nancy em seu livro destinado a questão, *Le Communauté Désœuvrée*, foi o primeiro a escrever um texto a partir das considerações de Bataille sobre o êxtase como deslocamento de um “para fora”. Nessa obra verifica-se que a questão da comunidade não passa por um individualismo, transcendentalismo ou uma essencialismo, noções caras e mais próximas de um idealismo romântico do próprio sujeito, nas suas palavras, mas pelo **climanen**, que ele define como a inclinação de um ao outro (NANCY, 2006a, 17). E esse se dá pela afirmação da experiência literária como exigência para uma comunidade (NANCY, 2006a, 24), pois ela é inerentemente tendência a compreensão do que é diverso.

Na direção de Bataille, o pensador francês entrevê a capacidade da experiência literária potencializar ou abrir múltiplos e infinitos possíveis. Não se trata de dizer que Bataille não se interessa pela questão da comunidade, mas sim que nunca escreveu um texto a esse respeito especificamente, mesmo que em vários de seus escritos se possa entrever rastros de uma teoria a respeito deste tema<sup>20</sup>, tal como o próprio NANCY (2006a, 53) também reconhece.

No contexto pós-guerra, a crítica de Bataille que Nancy traz para sua hipótese de uma comunidade que não faz obra, título do livro em questão, serve para pensar o totalitarismo que há em qualquer forma governamental, desde o comunismo dos tempos da Guerra Fria, até a lógica capitalista que hoje é dominante. Tal modo de viver dominante para o autor francês está longe de uma comunidade pensada como possíveis. Para ele,

Não é mais uma questão de comunidade. Mas isso também é porque o trabalho técnico—econômico de nosso mundo assumiu o legado dos projetos de implementação da comunidade. É, essencialmente, sempre operação de trabalho, ou operações.<sup>21</sup>  
(NANCY, 2006, 48)

---

<sup>20</sup> Pra maiores detalhes a respeito da questão da comunidade em Bataille a partir de uma cartografia do conceito em seus textos, assim como se dá pormenorizadamente a vinculação surrealismo – soberania – comunidade para o pensador francês, indica-se a tese de doutorado de Fernando SCHEIBE intitulada *Coisa Nenhuma. Ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille)* (2004, 80-90 e 107-117).

<sup>21</sup> Ya no es una cuestión de la comunidad. Pero, esto es además porque la puesta en obra técnico-económica de nuestro mundo ha tomado el relevo, incluso ha recogido la herencia de los designios de la puesta en marcha comunitaria. Siempre se trata esencialmente de obra, de operación o de operatividad.

Dessa forma, nesta operacionalização mundial à qual Nancy se refere, está também o diagnóstico de que a comunidade como comunicação é também uma estratégia de contenção de possibilidades ou possíveis dado por este tecnicismo dominante. Ao transformar a comunicação em transmissão entre não iguais e encaminhamento rumo a autonomia literária, onde se localiza o êxtase, Nancy estabelece outro sentido para o comunicar, a fim de pensá-lo com Bataille. E este vem atrelado a uma noção cara ao mesmo: a de singularidade, pois para o autor “A comunicação é o fato constitutivo de uma exposição ao fora que define a singularidade. Em seu ser, como seu ser mesmo, a singularidade se expõe ao fora.”(NANCY, 2006, 59)<sup>22</sup>. O singular, nesse contexto dado por Nancy, é nada além de si mesmo, exposta em seu com-parecer – “com” porque inclinação de um ao outro, ao fora. Ele é produto de uma linguagem que não faz obra, ou que não opera, se considerado operar como comunicar na citação acima. **O singular é inoperante**, pois tal como o êxtase de Bataille, é morte mas também vida.

Tal singularidade e sua inoperância é o limite de uma comunidade, seu confim, fronteira entre interior e exterior, não pertencente nem a um como nem ao outro. Nesse limite, o crítico literário Raul Antelo traz a dívida dessa noção de singular de Nancy para com Barthes e sua compreensão da passagem “(...) **da obra ao texto**, do orgânico ao inorgânico, do humano ao inumano” (ANTELO, 2007, 30). Mais ainda, o limite ou confim construído nessa passagem diz para o autor brasileiro não de uma “(...) comunicação de algo comum, mas de uma **comunicabilidade**” (ANTELO, 2007, 30). A “posição Bartleby” (ANTELO, 2007, 43), referência aqui ao escrivão da obra de Melville, é justamente este contágio/disseminação como comunicabilidade pois é “soberania extrema” (ANTELO, 2007, 43), além de qualquer referencial exterior.

Com sua frase repetida inúmeras vezes, “I would prefer not to”, o personagem empregado de escritório de advocacia põe em marcha justamente seu desejo de comunicar algo para além da própria língua, do próprio falar sem querer dizer NADA além do que é dito. O que Bartleby afirma em sua frase aparentemente incompleta ou auto-suficiente é uma inoperacionalização pela linguagem ali

---

<sup>22</sup> La comunicación es el hecho constitutivo de una exposición al afuera que define la singularidad. En su ser, como su ser mismo, la singularidad se expone al afuera.

experimentada que sai da obra tecnicamente produzida no local de trabalho para se afirmar como texto além da morte. Segundo SEDLMAYER (2008) e pelo rastreamento de VILLA-MATTAS (2004), Bartleby e sua fórmula “I would prefer not to”, ganha continuidade em várias outras narrativas, com diversos outros personagens. Sedlmayer inclui Bernardo Soares, narrador do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, como um herdeiro da posição Bartleby. Neste trabalho, adicionamos como continuístas dessa linhagem as diversas vozes narrativas presentes nos diversos contos que perpassam *Os Passos em Volta* – ou vozes comunicantes, subtítulo de um de seus livros de coletânea de poemas –, dando continuidade à esterilidade do “aforismo” bartlebiano<sup>23</sup> e a sua própria fertilidade interna e lógica.

Nessa capacidade de comunicar – comunicabilidade nas palavras de Raul Antelo (2007, 30) –, no qual “a comunidade não pode depender do domínio da obra”<sup>24</sup>, está o êxtase de Bataille, que Nancy relaciona ao conhecer tal qual é: “o conhecimento sem saber, e sem consciência, de que **eu** estou, antes de mais nada, exposto ao outro e à exposição do outro”<sup>25</sup> (NANCY, 2006a, 61). Essa comunicação, que inoperacionaliza modos de ser produtivos, é um dom que deve ser renovado continuamente, portanto sendo inacabado em sua origem (NANCY, 2006a, 71).

Essa comunicabilidade inoperativa é ponto comum e também discutida por Maurice Blanchot em *La Communauté Inavouable*. Esse texto, lançado em 1983, na mesma época em que Nancy escreveu o seu próprio sobre o mesmo tema, vem como uma resposta a esse. Blanchot escreve sobre a comunidade levando em conta Bataille – marco teórico referencial comum aos dois – e os acontecimentos de maio de 1968 para pensar uma comunidade dos amantes, tal como o fez também Nancy,

---

<sup>23</sup> A esterilidade do aforismo bartlebiano foi colocada a partir das considerações de DELEUZE (1997) sobre o escrivão de Wall Street intitulado “Bartleby, ou a fórmula”. Nesse texto, Deleuze afirma a improdutividade de Bartleby dada num movimento exposto na língua: “(...) a extravagância da fórmula extrapola a palavra em si: sem dúvida, ela é gramaticalmente correta, sintaticamente correta, mas seu termino abrupto, NOT TO, que deixa indeterminado o que ele rechaça, lhe confere um caráter radical, uma espécie de função- limite. Sua reiteração e insistência a tornam, toda ela, tanto mais insólita, Murmurada numa voz suave, paciente, átona, ela atinge o irremissível, formando um bloco inarticulado, um sopro único. A esse respeito tem a mesma força, o mesmo papel que uma Fórmula *agramatical*.” (DELEUZE, 1997, 80).

<sup>24</sup> “(...) la comunidad no puede depender del dominio de la obra”

<sup>25</sup> “(...) el conocimiento sin saber, y sin conciencia, de que **yo** estoy, antes que nada, expuesto al otro, y expuesto a la exposición del otro”

distante de qualquer comunhão ou comunismo. Pensa a comunidade a partir de sua finalidade última, semelhante à questão da obra e o comum levantado por Nancy, “Para que serve? Para nada, se não para fazer presente o serviço ao próximo até na morte, para que o próximo não se perca solitariamente”. (BLANCHOT, 2002, 32). Um comum que não tem serventia produtiva alguma.

Numa tréplica que é o posfácio de Nancy escrito para a edição italiana do livro de Blanchot em 2002, o filósofo francês reafirma seu encontro com o conterrâneo e Bataille: “Creio escutá-lo assim: desconfie de qualquer assunção do nome comunidade, ainda que traga consigo o nome de desobrada. A desobra vem depois da obra, vindo dela”<sup>26</sup> (BLANCHOT, 2002, 110).

Nesse ponto, a respeito da desobra, o filósofo Giorgio Agamben traz importantes contribuições a partir de sua própria noção, ainda em desenvolvimento (?)<sup>27</sup>, de *inoperosità*<sup>28</sup>, por sua vez próxima mas não equivalente ao desobrar de Nancy, tendo em vista as considerações que o pensador italiano traz a partir do conceito aristotélico de potência. O autor, desde há muito ocupado com a questão da linguagem e sua relação com o comum, destoa de Nancy, porque se para ele a desobra ou a não utilidade vem da obra, do trabalho na linguagem literária, para Agamben, vem de outro lugar: do seu potencial, inclusive para o não. Se com o autor francês, não fazer obra é anular a capacidade produtiva, tendo assim uma conotação negativa, assegurando inclusive um tom político à comunidade ancorado numa irrepresentabilidade, para o italiano, relaciona-se ao seu poder dizer ou não, como uma ética de alteridade (RAMOS, 2012, 03).

---

<sup>26</sup> “Creo escucharlo así: desconfíe de cualquier asunción de la comunidad. Aunque fuere tras el nombre de ‘desobrada’. La de sobra viene después de la obra, pero viene de ella.

<sup>27</sup> No texto de 2010 de Daniel Arruda Nascimento, “Do conceito de Inoperosidade no recente vulto de Giorgio Agamben”, há um mapeamento nas obras do autor italiano do aparecimento do conceito de inoperosidade. Já na conclusão, o autor faz a seguinte afirmação, que neste trabalho concordamos: “É possível que Giorgio Agamben venha a debruçar-se sobre o conceito de inoperosidade e sobre as questões que a sua assunção desperta. Ao leitor que o acompanha é facultada a espera. Nada obsta, porém que o filósofo italiano não nos dê mais nenhuma palavra sobre isso e nos deixe apenas com interrogações. Talvez elas convoquem a outros. Talvez elas convenham a nós, na tarefa de pensar novamente o político, esse âmbito de estudos que não se permite nunca definir de maneira permanente.” (NASCIMENTO, 2010, 99).

<sup>28</sup> O termo **inoperosità** no Brasil aparece como inoperosidade tendo em vista que, baseando-nos na tradução de *Il Regno e La Gloria* feita por Selvino J. Assman, ele aparece dessa forma. Já em Portugal, tendo o texto “Arte, Inoperatividade e Política” de Agamben como exemplar, o termo é traduzido como inoperatividade.



O próprio filósofo italiano já colocou de forma clara tal negatividade comunitária vinda de Nancy e Blanchot, ambos apoiados em Bataille e sua noção de êxtase, num texto sobre o último, “Bataille e o paradoxo da soberania”:

A ideia de comunidade se opõe em Bataille uma comunidade negativa, cuja possibilidade se abre na experiência da morte. A comunidade revelada pela morte não institui nenhuma ligação positiva entre dois sujeitos, porém é mais frequentemente ordenada pelo seu desaparecimento, a morte como aquilo que não pode de alguma forma ser transformado em substância ou em obra comum. (...) A comunidade repousa nesse sentido, de algum modo, na **impossibilidade da comunidade** e a experiência desta impossibilidade funda ao contrario a única comunidade possível (...) comunidade daqueles que não tem comunidade (...). O paradoxo do êxtase batalliano é, na realidade, que o **sujeito deve estar lá onde não pode estar**, ou vice-versa, que ele **deve faltar lá onde deve estar presente**. É essa estrutura antinômica daquela experiência interior que Bataille procurará por toda vida prender-se e cuja realização constituía aquilo que ele definia como ‘opéracion souveraine’ ou ‘la soiveraineté de l’être’, a soberania do ser” (AGAMBEN, 1995, 91-92)

Ao mesmo tempo em que tal comunidade é negativa porque impossibilita a si mesma ou a torna possível como morte, o termo “soberania” é colocado por Agamben como operador possível para pensar tal paradoxo de forma positiva. Em 1986, época deste texto, traz a questão da potência lida por Aristóteles como possibilidade para se pensar tal noção soberana.

A noção aristotélica de potência mencionada em “Bataille e o Paradoxo da Soberania” é comentada um pouco mais demoradamente no texto “Sobre o que não podemos fazer” a partir da noção “operação de poder” de Deleuze – “(...) separar os homens daquilo que podem, isto é, de sua potência” (AGAMBEN, 2010, 57). Neste, afirma o que já muitos críticos como PUCHEU (2010), MIRANDA (s/d) e SEDLMAYER (2007) já exploraram, e inclusive ele mesmo em “Idéia de Estudo” em *Ideia de Prosa*, que é, em suas palavras, a escolha humana pelo não fazer:

O homem é, por conseguinte, o ser vivo que, existindo sob o modo de potência, pode tanto uma coisa como o seu contrário, trate-se de fazer ou de não o fazer. (...) Não só a medida do que

cada um pode fazer, mas também e antes do mais a capacidade de se manter em relação com sua capacidade de o não fazer, o que define o estatuto de sua acção. (...) o homem é o animal que pode a sua própria impotência (AGAMBEN, 2010, 58)

Como se pode perceber, longe de uma inércia, essa potência reside na possibilidade de fazer, assim como de não o fazer. Não é negar um ou outro, mas movimentar-se entre estes. Como afirma RAMOS (2012, 09-10), uma filosofia da passividade compreendida não como conformismo, mas sim como uma política de não pertencimento, “(...) em que o pensamento pode se dirigir a si mesmo, e no seu extremo, tornar-se pensamento do pensamento”.

“Neste sentido, a singularidade enquanto potência se volta não para este ou aquele enunciado verdadeiro, mas para **a linguagem mesma**, para o fato de que se fale. Assim, o revelar de toda linguagem não é um revelar algo, mas antes **nada**, a saber, a própria possibilidade de afirmação”(RAMOS, 2012, 10)

Agamben, em outro texto, este publicado em 2007 como resultado de um ciclo de conferências internacionais acontecidas no Porto, em Serralves, sob o nome de *Crítica do Contemporâneo*, discute justamente a respeito do não fazer, ou o não fazer obra. Apesar de nesse texto Agamben explorar em grande parte as questões que tomaram forma no livro *Il Regno e La Gloria* – que segundo as colocações de DIDI-HUBERMAN (2011) está mais preocupado em discutir os dispositivos, as estruturas e escrituras do poder do que as formas de anulação ou de não poder – ele o termina discutindo a experiência de escrita de um poema, aquela experiência literária a que Nancy se refere anteriormente, como pressuposto para a comunidade, como uma que torna inoperante um tipo de comunicação humana:

(...) um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta, para o seu poder de dizer. Assim, a poesia de Mandelstam é uma contemplação da língua russa, os Cantos de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as Iluminações de Rimbaud uma contemplação da língua francesa, os hinos de Hölderlin e os poemas de Ingeborg

Bachmann uma contemplação da língua alemã, etc. Mas, em todo o caso, trata-se de uma operação que ocorre na língua, que actua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. (...) (AGAMBEN, 2007, 48-49).

É nesse ponto de inflexão ao final do texto “Arte, Inoperatividade, Política” – acima citado – que Agamben termina – pela literatura – tal qual feito em *Il Regno e La Gloria* (AGAMBEN, 2011, 273-274)<sup>29</sup>. No entanto, se for pensada a questão da inoperosidade, ou do não fazer obra, ao longo dos escritos do pensador italiano, poderá ser visto que tal tema já apareceu, ainda que não de forma visível e pungente, em outras publicações. NASCIMENTO (2010) pontua de forma clara e organizada como tal conceito aparece não somente em *Il Regno e La Gloria* de 2007, mas também em dois artigos da coletânea *Nudità* de 2009 – “O corpo Glorioso” e “Uma fome de Boi. Considerações sobre o sábado, a festa e a ociosidade”.

Nesse caso, a importância, tomado a partir deste trecho, que a obra *La Comunità che viene* tem dentro da extensa obra de Agamben ganha um estatuto nada menos que central. Prova de tal atualidade desta publicação na obra de Agamben como um todo é dado por NASCIMENTO (2010, 80) ao discorrer sobre como um prefácio agregado em 2001 à *La Comunità Che viene* “individualizou e se reportou a inoperosidade como ‘paradigma da política que vem’ ou, de modo ainda mais enigmático, como uma operação no qual o **como** substitui integralmente o **que**”. O conceito de inoperosidade que aparece na fase mais atual do pensador italiano, preocupada com o direito e a vida nua, remete a questões que de alguma forma foram desenvolvidas em suas obras sobre política e poesia.

Apesar de tal livro destinado a questão comunitária ser anterior a *Il Regno e La Gloria e Nudità* e mesmo a este texto publicado a partir de uma conferência em 2007, as preocupações que o autor italiano tem relativas à questão comunitária chegaram desde já a um ponto de inflexão, que parece ter conseguido seguir em

---

<sup>29</sup> “Um modelo dessa operação que consiste em tornar inoperosas todas as obras humanas e divinas é o poema. A poesia é justamente a operação lingüística que torna inoperosa a língua – ou, nos termos de Espinosa, o ponto em que a língua, que desativou suas funções comunicativas e informativas, repousa em si mesma, contempla sua potencia de dizer e abre-se, dessa maneira, para um novo, possível uso. (...)” (AGAMBEN, 2011, 274).

frente com a questão da inoperosidade aqui exposta, principalmente se relacionada a Blanchot e Nancy como foi feito. E tal inflexão se dá numa possível relação do não fazer obra com o “assim”: o **seu assim**, que é a afirmação não das coisas, mas dos limites das coisas (AGAMBEN, 1993, 72-73) – o que aproxima e muito Agamben da noção de limite de Nancy, aliás. Independentemente de uma produtividade, é o que “é que deseja” que está em questão.

Se em *La Comunità che viene* o livro termina com o irreparável – que pode ser lido, segundo o próprio autor, como comentário a respeito de Wittgenstein e seu *Tractatus* –, isso não se dá gratuitamente. É nessa irreparabilidade que se é, tal qual é, ou ainda, ser o que tiver de ser construindo uma relação de anterioridade, que Nancy, por exemplo, nega. Como o autor italiano afirma: “Como anáfora, o termo **assim** remete para um termo precedente, e é apenas através desse termo que ele (sendo, em si, desprovido de sentido) individua o próprio referente” (AGAMBEN, 1993, 75).

Ou seja, o “ser tal qual é” é dado por uma agregação inerente ao inoperante, pois este segundo é sempre uma “(...) singularidade exposta como tal (...) isto é, amável” (AGAMBEN, 1993, 12), pela anulação do referente, anterior, que lhe dá limites no encontro com outro, posterior. E tal amabilidade que dá um estatuto de exemplaridade ao que não fazer obra é senão “(...) aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, exceto o ser-dito” (AGAMBEN, 1993, 16)

Nessa linha de raciocínio, onde o que é anterior, ou o “referente”, passa por um processo de “individuação” desencadeado pelo desejo frente a outro, e que produz uma diferenciação, entrevê-se uma proximidade entre Agamben e Walter Benjamin. Filósofo alemão cujos escritos se preocuparam bastante com a questão da linguagem e da história, especialmente se considerarmos as suas asserções a respeito em textos tão diversos como o ensaístico *Infância em Berlim em 1900* e os teóricos em *O Narrador, Experiência e Pobreza* e *Sobre o conceito de história*, é no texto *A Tarefa do Tradutor* que tal preocupação incide diretamente sobre a língua e sua relação com o tempo. Nesse texto, a preocupação do pensador alemão, como bem sabido, não é garantir uma operatividade tradutiva, na qual a cópia traduzida é exatamente igual ao original, como uma referência primeira. Não é assegurar um lugar na história dos grandes textos nem apenas garantir uma acessibilidade

universal. O tradutor deve, na passagem entre língua, traduzir colocando em questão o que é da literatura apenas. A tradução é tarefa não da repetição, mas de diferenciação para garantir a sobrevivência do texto ao longo do tempo. A tradução opera não fazendo obra, mas garantindo sua própria intransitividade pela renovação do que é anterior.

Não se trata, portanto, apenas de anular uma produtividade por estratégias de inoperância, mas fazer deste movimento entre um e outro pelo desejo um modo de produzir um comum reconsiderando a história através de uma afirmação do que é, tal como é.

É nesta comunicabilidade dada por um dizível construído no exercício da língua em seu caráter inoperante que tanto Pessoa como Helder afirmam o caráter único das duas obras. **E este é dado pelo arranjo prosa-poético – um que não é um nem outro, mas dado no compartilhamento de suas singulares estruturas e individuação do referente.**

#### **\_ SOBRE O MAPA E O ATLAS GEO-GRÁFICO**

Num texto cujo objetivo é fazer a acepção comunitária de Agamben, Nancy e Blanchot de base batailliana dialogarem com Deleuze, PELBART (2003) afirma o comum, radical da palavra comunidade, como um experimento de linguagem a ser cartografado “num plano de composição, tratando-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afetos” (2003, 30).

Seguindo o raciocínio de Pelbart e as colocações de Agamben a respeito da inoperosidade poética, a comunidade de Pessoa e Helder pouco tem a ver com a cidade de Lisboa ou qualquer outra pré-existente. A cidade como palavra escrita no texto literário só tem existência enquanto extraída como “partículas e afetos”, ou seja, inoperosa porque experimentações de linguagem. Por outro lado, a cidade de Lisboa de Soares e mesmo os outros espaços narrativos de *Os Passos em Volta* têm

uma dimensão comum explicitada numa geografia enquanto conceito operativo. São espaços em devir. Assim, são operadores em termos geográficos.

Para pensar uma noção de mundo circunscrita em movimentos produtivos de (des)(re)territorialização, como tomado pelo exemplo de Lisboa acima, Deleuze e Guattari tratam da questão da “Geo-filosofia”. Esse termo, tal como o próprio radical da palavra indica, funciona como um modo de pensar a filosofia não mais por um modo temporal, mas espacial<sup>30</sup>. “Geo” tem como função fazer compreender esse espaço de pensamento como delimitação de um campo relacional específico da filosofia.

Lembrando que para eles o propósito da filosofia, e do filósofo por conseguinte, é produzir conceitos, como afirmado na mesma obra, este o faz em sua perspectiva de estrangeiro (DELEUZE, GUATARI, 2007c, 115) que é aquele que olha para o mundo e o transforma, pela linguagem, que na filosofia significa fabricar conceitos, conectando “vizinhanças”<sup>31</sup>. Próximo da literatura, então, os autores colocam o filósofo como aquele que é “o outro”, e a terra, o mundo material, o que é o “um”<sup>32</sup>. Assim, no encontro entre um e outro, uma experiência de linguagem produz um comum que é pensamento sobre o mundo, essência da filosofia: “Pensar consiste em estender um plano de imanência que absorve a terra (ou antes, a

---

<sup>30</sup> Interessante como o radical “GEO” serve para Deleuze como uma metáfora para pensar a questão geográfica. Como coloca MOSTAFA e NOVA CRUZ (2009, 83): “Não é por acaso que a filosofia nasceu na Grécia. Não por uma necessidade interna da filosofia ou porque os gregos foram um povo intrinsecamente filosófico. Deleuze e Guattari querem discutir antes o porque dos gregos se caracterizarem de tal forma. E concluem, em sua inspiração espinosista, que é por causa de um encontro da terra com o pensamento. A Grécia tem um geometria fractal, em que todos os pontos da península estão perto do mar, o que faz dos gregos navegadores. As suas cidades formam, assim, um meio de imanência, um meio favorável ao contato, como se fosse um mercado internacional onde os artesãos e os mercadores encontram mais liberdade e mobilidade para seus movimentos. Também os pensadores estrangeiros que chegam à Grécia, ali se tornam filósofos.”

<sup>31</sup> Cf. DELEUZE, GUATARI, 2007c, 25-47, 118, 119.

<sup>32</sup> Entendemos que a dicotomia entre real e virtual não procede num raciocínio como o aqui tomado ao longo da tese, no qual o real é uma virtualidade concretizada ou o virtual é outro real concreto. O que diferencia é o fato do real literário ter existência em outro campo, o que não significa que não este seja tão real quanto o que é percebido cotidianamente. Tomando a questão geográfica e espacial onde este momento do texto está, autores desses campos de conhecimento tão diversos como Henri Lefebvre com seu método transdutivo apontado em *La Révolution Urbaine*, como Milton Santos em entrevista publicada em HISSA (2011, 169-176) corroboram justamente em tal entendimento de um imbricamento não contraditório entre real e ficção. Porém, aqui usamos tal ambivalência para que fique mais visível demonstrar que é justamente nessa passagem entre um a outro que uma epistemologia do comum se funda.

adsorve). A desterritorialização de tal plano não exclui uma reterritorialização, mas a afirma como criação de uma nova terra” (DELEUZE, GUATARI, 2007c, 117).

Se é esse encontro o propósito da geo-filosofia dos pensadores franceses, “Foi preciso o encontro do amigo e do pensamento. Numa palavra, há, de fato, uma razão para a filosofia, uma razão sintética e contingente. – um encontro, uma conjunção.” (DELEUZE, GUATARI, 2007c, 122). Assim,

A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. Ela não é somente física e humana, mas mental como a paisagem. Ela arranca a história de um culto de necessidade, para fazer valer a irreduzibilidade da contingência. Ela arranca o culto das origens, para afirmar a potência do meio (o que a filosofia encontra entre os gregos segundo Nietzsche [...] um meio, um ambiente, uma atmosfera ambiente). Ela arranca das estruturas para traçar as linhas de fuga que passam pelo mundo grego (...) arranca a história de si mesma, para descobrir os devires, que não são a história, mesmo quando nela recaem (...) o devir não é história; hoje ainda a história designa um conjunto de condições, normais recentes que sejam, na qual nos desviamos para um devir, isto é, para criarmos algo novo (DELEUZE, GUATTARI, 2007c, 125)

Nessa linha de raciocínio, a geo-filosofia de Deleuze e Guattari são cartografias de espaços em devir pela contingência dos encontros. Nessa filosofia, a relação histórica é substituída pela geográfica, que comporta simultaneidade, catalisadora de encontros.

Assim, tanto para Pelbart e os autores já citados contidos em seu marco teórico, como analogamente para os dois autores portugueses colocados, uma relação se estabelece no encontro contingente do comum, uma zona comunitária temporária, entre o mundo e o que possibilita a emergência de outros.

Sendo a língua no contexto deste trabalho o campo experimental da literatura, uma desconexão possível se faz. A literatura desdobra a categoria chamada “real” num campo de experimentações específico, a linguagem. Nesse sentido, Helder e Pessoa são paradigmáticos justamente porque não negam sua língua de origem, o português, e muito menos um “real”, mas a partir de um afastamento dessas duas unidades estáveis pelo retrabalho da língua em sua gramática, sintaxe, sentido e significados, deformam-no. Ou seja, operam na língua

construindo uma linguagem literária através da transformação dos espaços narrativos expostos em mapas cuja geografia se dá na letra, nas imagens espaciais únicas, onde quartos são gramados, países não o são, no caso de *Os Passos em Volta*, e as ruas, a atmosfera diária, o bar só podem ser descritos como extensão do interior do narrador, como no caso de *Livro do Desassossego*<sup>33</sup>.

Fica clara então uma disposição geo-literária nesta tese.

Porém, se o campo de operações da alteridade se dá na gramática, sintaxe, concordâncias, que encontram na literatura visibilidade em operações como reposicionar pontos de frases, diminuir distância entre vírgulas, letras repetidas para intensificar sonoramente um trecho, provocar uma tensão entre o que está escrito e como se ouve, a questão está inscrita na **grafia**, em termos derridianos<sup>34</sup>. Assim,

---

<sup>33</sup> FAZZOLARI (2006) a partir de uma leitura do livro *Os Problemas da Estética* de Luigi Pareyson faz uma interessante relação entre o que neste trabalho está sendo chamado de **um** e **outro** ao comparar duas obras de Fernando Pessoa, objetos de sua tese: *Livro do Desassossego* (outro) e *Lisboa. O que turista deve saber* (um). Em seu trabalho, que inclusive será analisado adiante, no capítulo destinado a dimensão atlas, o primeiro é considerado como uma experiência de alta carga poética a partir da imagem de Lisboa e o segundo, um guia turístico de Lisboa, caracteristicamente descritivo e apoiado numa noção de representação do que é tal como ele é.. O autor justifica tal comparação, em termos de criação artística, colocando que "(...) o produto artístico – em nosso trabalho, a Lisboa, a cidade literária – pode se distanciar de sua origem, ou daquilo que o inspirou, mas estudar essa distância pode ajudar a compreender a produção e estilo de um artista" (2006, 16). Embora Fazzolari não esteja interessado no que de comum aparece no encontro destas duas formas de pensar a questão do espaço, interessante sua compreensão de que um não suprime o outro, mas o desdobra em outros territórios.

<sup>34</sup> Ainda que a questão não vá ser desenvolvida com profundidade neste trabalho, interessante colocar a maneira como a "grafia" tem lugar de destaque na cada vez mais imbricada e interdisciplinar relação entre filosofia, literatura e diversos outros campos cuja especificidade reside num potencial poético e experimental da própria linguagem. Jacques Derrida, filósofo normalmente reconhecido pela sua relação com a desconstrução, traz importantes colocações sobre o tema advindas de sua primeira fase de trabalho – aquela relacionada à linguagem e a escritura e que ganhou corpo em obras como *Gramatologie* e *La Écriture et la Différence*. Foi um dos primeiros em fins da década de 1960 a pensar não apenas a palavra literária, mas a "grafia" entendida como escritura, como experiência de linguagem comum a todos. Segundo LECHTE (2002, 126-127), "De um jeito ou de outro, o todo da obra de Derrida é uma exploração da natureza da escrita no sentido mais amplo como **différance**. Na medida em que a escrita sempre inclui elementos pictográficos, ideográficos e fonéticos, ela não é idêntica em si mesma. A escrita, então, é sempre impura e, como tal, desafia a ideia de identidade e em última instância, a ideia de origem como 'simples'. Ela não está inteiramente presente nem ausente, mas é o traço resultante de seu próprio apagamento no impulso em direção à transparência. Mais do que isso, a escrita é, em um sentido, mais 'original' do que as formas fenomenais que ela supostamente evoca. **A escrita como traço, marco e grafema torna-se as condições prévias de todas as formas fenomenais**. Esse é o sentido implícito no capítulo de *Gramatologia* intitulado 'O fim do livro e o início da escritura'." Assim, a grafia por Derrida se associa não a uma comunicabilidade entre pensamento e objeto, mas ganha, por si só, autonomia como escritura, como coloca D'AGOSTINI "Segundo Derrida (...) não existe um pensamento 'pré-verbal', uma experiência anterior a linguagem (...)nem tão pouco uma linguagem 'pré-escritural', uma voz que antecipa e funda a escritura. (...) a escritura é o rastro, ou seja, indicação presente (visível, empiricamente detectável) que documenta uma ausência (a ausência da coisa'), da mesma maneira



uma **Geo-grafia** como zona de pensamento autônomo a respeito do que é comunitário e espacial pela grafia é o campo de pesquisa.

Nesta leitura geo-gráfica, a noção de espaço literário do livro homônimo de Maurice BLANCHOT (1987) aproxima-se e corrobora ainda mais a uma compreensão territorial da experimentação comunitária. O que o autor francês coloca como “solidão essencial”, que aqui se estende na análise de Pessoa e Helder nessas duas obras específicas, são justamente as particularidades da literatura e do exercício literário internas ao próprio texto. A obra literária para Blanchot existe não para exprimir algo exterior a ela, mas para ser expressão em si mesma<sup>35</sup>, inclusive após a sua morte, se for tomado o já dito em *Communauté Inavouable*. Assim, o Fora literário<sup>36</sup>, conceito também de Blanchot e que afirma justamente tal autonomia, é espaço da literatura onde se podem produzir tais expressividades, ou devires-comunitários. Nesse território autônomo, Blanchot traz uma concepção específica de espaço, dimensão corriqueiramente tratada como apêndice do tempo ou história.

---

na qual a pegada documento o passo de algo que para todos os efeitos, não está. (...) a escritura se identifica com uma modalidade não presencial, mas sim ‘diferencial’ do ser, já que possui do ser a originalidade” (2010, 361-362).

<sup>35</sup> Em *O Espaço Literário*, Blanchot logo no primeiro capítulo, intitulado “A Solidão da Obra”, define a especificidade espacial da literatura como o que assegura sua própria imanência: “(...) A obra – obra de arte, a obra literária – não é acabada, nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” (BLANCHOT, 1987, 12).

<sup>36</sup> Tal plano, o Fora literário, é dado segundo um contexto construído pela e na linguagem literária. O que é chamado de real não se encontra mais fora do texto literário em contraposição à própria literatura, mas a partir do que o texto literário coloca. Não é mais pertinente pensar assim a dicotomização real e ficção, mas em termos de reais dados por cada construto literário, segundo Blanchot (1994), e analogamente por cada discurso de Poder, como coloca Foucault (2009), ou por pensamentos e pela arte, segundo Deleuze (1992). A literatura, dessa maneira, afirma sua especificidade e independência, não sendo confundida com instrumento de comprovação sociológica ou documento histórico. Tatiana Salem em seu livro *A Experiência do Fora. Blanchot, Foucault, Deleuze* traça uma linha conceitual que une e distingue os três autores e suas concepções de Fora. Constrói uma genealogia do conceito nesses três autores, considerando que Blanchot usa-o primeiro para falar do modo com a literatura funda seu próprio real, o que leva a mesma a não mais ser julgada devido a sua aproximação do mundo prático – mundo onde a linguagem é usada para referir-se a algo exterior a ela – mas sim pela capacidade de fundar mundos outros. Foucault, lendo Blanchot, leva essa questão ao discurso construído pela linguagem como um dessubjetivado. Ou seja, um discurso como espaço onde o autor não é biográfico, mas criado pela linguagem. Assim, se Blanchot discute especificamente tal conceito e suas consequências na e para a literatura; com Foucault, tal questionamento vai em direção à política e mecanismos de subjetivação. E, finalmente, com Deleuze tem-se que o Fora ganha contornos ainda mais políticos, além de já filosóficos. Isto é dito pois, para Deleuze, o Fora é instância, ou usando seus próprios conceitos, é plano de imanência em que vidas são criadas.

Por outro lado, a questão espacial tem sido eixo central nas pesquisas de autores preocupados em como a topologia escrita constrói identidades, nacionalismos, comunidades, identidades. Desde Kafka, analisado por Deleuze, chegando à contemporaneidade, muitas são as críticas produzidas. Um dos autores que pensam tal dimensão é Luís Alberto BRANDÃO, em textos como “*Breve história do espaço na teoria da literatura*” (2003a) e no conjunto de artigos que forma o livro intitulado *Grafias de Identidade* (2005b).

Nestes textos, ainda que Luis Alberto Brandão não coloque Maurice Blanchot como uma de suas referências teóricas, acredita-se ser possível entrever nos dois modos de pensar uma consideração a respeito do caráter específico da dimensão espacial na literatura, paralelamente, cada um à sua maneira. Blanchot, em *O espaço literário*, coloca a dimensão espacial como definidora e constituinte da experiência literária, e Luís Alberto a toma como recorte possível para entender na pós-modernidade a emergência de uma sensibilidade que articula de maneiras outras as categorias espaço e tempo, compreendendo sua interação como uma força constitutiva de processos coletivos de formação identitárias. Afirmam tal especificidade geo-gráfica da literatura: seja na definição dos limites da experiência literária com Blanchot, ou nos modos como o espaço, na narrativa e na linguagem, toma lugar central na constituição de um lugar – e aqui a referência é específica ao texto “Mapa Volátil. Imaginário espacial: Paul Auster”, presente em seu livro e já brevemente analisado anteriormente.

Em vez de se ater ao tempo ou a narrativa, os dois tratam a literatura a partir de um pensamento geográfico que compreende a linguagem como um mapa construído na relação espaço, narrativa e os próprios elementos da língua, sintaxe e significados. Sendo a geografia uma ciência que produz conhecimento a partir do espaço e de suas mais diversas concepções do mesmo, no caso da literatura, a geografia traz na grafia uma dimensão poética. Não uma que se relaciona com o que está fora do campo literário, com a geografia física, mas que é interior a ele e é medido na linguagem por categorias espaciais – fronteira, mar, casa, clima – ou espacializantes – habitar, recortar, andar, errar. Assim, o conceito de Fora, criado por Blanchot, não apenas admite tal posição do espaço literário como uma

geografia, assim como a reenquadra, apresentando-a na sua dimensão fundadora na literatura.

Uma geografia fundada pela literatura se dá pela língua e no seu uso na criação de espaços, ganhando estatuto também comunitário, pois em produção por instrumentos da escrita como a gramática, a sintaxe, a letra. Daí, o termo geo-geografia nos parece acertado na medida em que aponta para esta dupla compreensão do espaço literário como geo-gráfico: como grafia ou escrita, por um lado, de um espaço narrativo; e de outro, como definidor de fronteiras e espacialidades de uma solidão literária, usando o termo de Blanchot.

O narrador ajudante de guarda-livros de Fernando Pessoa em *Livro do Desassossego* e a voz narrativa de *Os Passos em Volta* produzem tal exercício comunitário justamente por uma geo-geografia. Através de espaços a serem cartografados como o quarto, a escada, a janela, a retrete, a paisagem, o escritório, as tascas e bares, ambos os autores experimentam tal elasticidade do termo no espaço literário: seja pela função que o espaço tem na narrativa, seja pelo exercício de linguagem que ele produz e necessita, inclusive, para tomar existência própria.

Para o presente estudo, importante então se torna compreender a geo-geografia dos espaços nos dois autores e a dimensão comunitária que adquirem na formação de uma língua. Porém, tal geo-geografia não é compreendida como um ou vários espaços narrativos, mas cartografia desse(s) mesmo(s) no espaço literário. Entretanto, se essa geo-geografia, interior à literatura, constrói suas próprias regras, isso significa que a relação entre suas partes e o todo – mapas e atlas –, como dito anteriormente, não se dá mais de forma complementar ou racionalmente colocada dentro da fórmula “a soma das partes é igual o todo”. As partes e o todo são duas instâncias que apontam para diferentes percepções de cada fragmento espacial, assim como do próprio espaço ou universo como um todo.

Assim, é objetivo aqui expor, através de uma cartografia no espaço literário, a geo-geografia produzida a partir tanto dos mapas de cada espaço narrativo das obras, assim como do atlas ou totalidade que estas constroem ou não, a fim de comprovar o esvaziamento da capacidade comunicativa da língua que ambos os autores praticam em suas escritas e da relação inequivalente entre os espaços e o todo que eles fazem parte. Os mapas, exposições de coordenadas espaciais narrativas em

cada obra, expõem os modos como Pessoa e Helder, cada um à sua maneira, fundam comunidades a partir de desfuncionalizações, inoperalizações e transformações na língua pelo e nos espaços. O atlas, mais do que um conjunto de mapas, é objeto de discussão e pensamento sobre o universo espacial de ambas as obras, na medida em que os mapas inscritos nele circunscrevem uma noção de totalidade que tende ou não a própria dissolução do todo estável que a própria categoria atlas alude.

Portanto, ao discutir essas duas instâncias gráficas, o mapa e o atlas, pretende-se colocar em questão os modos espacializantes internos às obras e como estas se relacionam, numa escala maior, com o universo de criação comunitária total da própria obra.

**02. INVESTIGAÇÕES CARTOGRÁFICAS DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO* E N`*Os PASSOS EM VOLTA***

Ainda que as experimentações e seus estilos não sejam os mesmos na produção e invenção de uma linguagem própria, no caso de cada um dos autores portugueses há algo que os faz convergir: o modo como o espaço – em suas diversas formas: arquitetônico, urbano, natural, artificial, corporal entre outros – toma lugar central de suas escritas na formação de uma língua afetiva<sup>37</sup>.

Cartografar nas duas obras esses espaços onde movimentos comunitários são produzidos significa traçar mapas geo-gráficos a partir de dois pontos de vista singulares: a partir de **um que está à margem daquilo a que pertence** (PESSOA, 1999, 45), confundido como mais um ajudante, mas que não o é a cada movimento da grafia; e outro, que tem de lidar **com o excesso da vida** (HELDER, 2005, 12) com estilo e pelo princípio da metamorfose, cuja origem é reafirmada a cada transformação, a cada conto. Mapas de uma geo-grafia em que o território não é a cidade ou o continente, mas algo indefinido que se (des)constrói a todo momento pelas operações na própria língua, ao usá-la de novas e renovadas maneiras.

Para tornar visíveis tais modos de operar e produzir comunidades territorialmente em forma de mapas, interessa um modo de cartografar a ser operado próximo do definido pela psicanalista e ensaísta Sueli ROLNIK por psicossociais, em contraste com a geografia:

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros (...) (ROLNIK, 2007, 23)

---

<sup>37</sup> Luís Alberto Brandão, em seu texto *Breve história do espaço na teoria da literatura*, apresenta a maneira como a categoria espacial foi problematizada pela literatura e outros campos do conhecimento, de forma autônoma, desde os primórdios do século XX (2005a, 118). Nesse texto cujo escopo expõe uma genealogia da questão, são expostas não apenas as diversas concepções de espaço nas mais diferentes áreas e campos de saber, desde a geografia passando pela filosofia e arquitetura, como também o modo como as diversas teorias filosóficas e literárias pensam o estatuto do espaço literário em sua autonomia em relação à estética, biografia ou quaisquer outros aspectos extrínsecos ao texto em si. Passando pelo estruturalismo e chegando a autores como Derrida e sua teoria da desconstrução, busca mostrar como o espaço tem aspecto central e autônomo na literatura.

A partir da pensadora e longe de uma compreensão do psicossocial como psicanalítico ou social, mas próximo de um ficcional<sup>38</sup>, cartografar então se confunde com um “acompanhar” o modo como imagens comuns às duas obras formam-se, desmancham-se, reaparecem ou remodelam-se para construir um mapa e o próprio atlas.

#### . INVESTIGAÇÕES (IN-VESTÍGIOS-AÇÕES)

Nos dois livros, os espaços são mapas de uma comunidade. Suas transformações funcionais são, por exemplo, dadas por escadas que deixam de ligar lugares como em *Os Passos em Volta*, ou territorializam sensações de Soares em *Livro do Desassossego*. Os múltiplos territórios expostos na escrita anulam sua capacidade de informar, para fazer pensar pela língua outro **topos**. Nessa nova territorialidade, uma nova comunidade deixa marcas ou vestígios geo-gráficos: palavras alçadas à condição de hieróglifos, dirá BARRENTO (2006, 181) e LOPES (2003, 79) ao serem “(...) passadas para fala e de fala para canto”, construindo ritmos pelo e no espaço; ou palavras tornadas sensações poéticas pelo e no espaço, constituindo assim uma ciência, “(...) da arte, fundando sua objetividade e investigando os princípios de método mais adequados” (GIL, 1988, 21). Vestígios de uma ação, diferente da recusa de agir de Soares como exposto nos fragmentos 247 a 249, próximo de um movimento de fala-canto, por exemplo, é o primeiro critério de recorte para se cartografar os mapas geo-gráficos comunitários nos autores.

Nessa linha de raciocínio, assim, o vestígio não é como uma palavra ou coisa referente a ser pontuada, mas uma cartografia do movimento que vai da comunicação com o real para uma autonomia na própria literatura dada em operações na língua. **Vestígio é a presença – palavra – de uma ausência – objeto a que se refere. Em termos “gráficos” a partir de uma leitura derridiana, o vestígio é a escritura ou o traço resultante de um apagamento do referente.** Ou nos termos que MELO (2011) coloca em sua tese sobre o sentido de fronteira geográfico-poética

<sup>38</sup> Considerando que o marco Teórico de Rolnik perpassa de sobremaneira por Deleuze e sua Geofilosofia, pode-se afirmar que esta compreensão psicossocial se distancia da psicanálise para se aproximar do devir, pois tal como o filósofo francês afirma: “Os tipos psicossociais são da história, mas os personagens conceituais são do devir” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, 126).

a respeito do sertão de Guimarães Rosa, este é dado literariamente por traço de uma apagamento nunca completo pois “na sobreposição de diversas e distintas grafias, em tempos diversos, (...) o processo de raspagem, rasura de superfícies nunca é completo” (MELO, 2011, 39- 40).

Pensando o vestígio como um movimento-devir da própria “grafia”, portanto, a escrita torna-se, conscientemente, processo e fim do esvaziamento de uma compreensão qualquer subjetiva do ser apoiado numa realidade que está além do texto literário. Somente restando então exterior, há um abandono progressivo ainda que incompleto de qualquer referencialidade, visto que as imagens espaciais servem a narrativa como fronteiras para o pensamento. Se é processo de abandono, ou esquecimento, a questão do tempo incide sobre ambas as obras como um ponto nodal. E o faz de maneira específica: tal como coloca Silvina Rodrigues Lopes em *A Ficção da Memória e a Inscrição do Esquecimento no Livro do Desassossego* (2001, 136) não é sobre um ponto inicial, mas:

(...) ao destruir a ilusão da memória, a escrita não traça caminhos definidos que lhe confirmam o estatuto de uma genealogia, ela constitui-se antes como labirinto, dispositivo de captura das forças inexpressivas que compõem a realidade.

E em *Inocência do Devir* (2003, 35) sobre a obra poética de Helder, a ensaísta defende não um início ou até mesmo fim, mas nós e variações que são estruturados como

(...) processos de captura do irrepresentável, os quais se caracterizam sobretudo por gerarem profundidade e intersecção de perspectivas. (...) Afirma-se na relação entre potência criadora e a forma, o limite ilimitado onde o novo se gera dos fluxos que o atravessam.

Forçando ou levando ao extremo a língua de forma a fazer confundir regras, usando a gramática não como lei, mas como instrumento de linguagem tal como Soares já afirma (PESSOA, 1999, 113), ou como o narrador que acaba de acordar em “Estilo”, conto de *Os Passos em Volta* inicia, “(...) estudando matemática e ouvindo um pouco de música – João Sebastião Bach (...) três equações e três incógnitas”



(HELDER, 2005, 13), ambos os autores formam uma língua que abre espacialidades nas brechas de sentido de sua pátria: a língua portuguesa, para dizer em termos pessoais. Agem sobre ela, produzindo outros possíveis.

Conhecendo de modo efetivo as consequências sintáticas e semânticas do uso errôneo ou desviado da língua portuguesa, é que a língua é desfuncionalizada de sua função original, de manutenção de um país já existente, garantindo uma equivalência entre palavra e território, para uma ruptura e construção de outro território. Através de uma manipulação, ou disfunção, ou ritmia ou ainda, desnacionalização de sentidos corriqueiros em contextos de alta carga poética, Pessoa e Helder desterritorializam sua pátria, construindo ilhas e arquipélagos isolados dentro de um oceano de nacionalismos e outros discursos agregadores e espacializam-se novamente, em forma de novos territórios. Esse é um dos objetivos desta investigação: localizar tais movimentos de anulação de qualquer real para afirmar, pelo uso poético da língua, o “é tal como é”, usando os termos de Agamben já desenvolvidos anteriormente.

Não são erros merecedores de “erratas” suas performances na linguagem ao fim do texto, como Soares diz no fragmento 83 de seu livro-diário. Dizer exatamente como se sente, na confusão ou clareza que lhe é devida, é a forma literária que para Soares resultará em imagens comuns heterotópicas, ainda que isso custe uma incompreensão ou desreferencialização exterior à própria literatura. “Aquele rapaz” é exatamente discordar e autonomizar-se pela língua da relação de equivalência entre “gênero, número, voz adjetiva e voz narrativa” (PESSOA, 1999, 114), através de uma desestabilização das concordâncias segmentadas por culturas já existentes. Dizer fora da norma e do cotidiano compreendidos como legislação, não falar então (PESSOA, 1999, 114) é caminho pelo qual Soares desestabiliza noções linguísticas solidificadas num imaginário de equivalência entre palavra e coisa, uma nostalgia que, na literatura e seu campo composicional específico, não procedem.

De forma próxima, Helder em “Teoria das Cores”, um dos contos dentro d’*Os Passos em Volta*, afirma na língua tais mudanças funcionais como operação constante e propulsora de toda uma máquina poética. A cor, acompanhamento de um peixe a ser pintado quando vermelho, passa ser negritude como encarnação, uma vez que começa a tomar conta do quadro do pintor. Daí em diante, o preto,

qualificação de um substantivo torna-se, ele mesmo, objeto que funciona como “insídia do real que abre caminho na primitiva fidelidade do pintor” (HELDER, 2005, 21). Essa mudança funcional registrada pela experimentação da grafia é afirmação de uma lei: “lei da metamorfose”, princípio motor de toda linguagem helderliana.

Ainda que as mudanças para o português de Helder não sejam parte de *Os Passos em Volta*, as presentes em *Ouolof* nos deixam a possibilidade de entrever tal dissonância provocada na língua por um processo de antropofagização, segundo afirma Izabela LEAL (2008a), o que significa uma disseminação de procedimentos poéticos na prosa. Por isso, Helder não traduz – o que levaria a uma falsa impressão de igualdade entre original e traduzido – mas muda para o português, adequando estruturas gramaticais à sua língua, inclusive levando-a a limites semânticos e mesmo de compreensão lógica, como no poema “A Criação da Lua” de autoria dos índios Caxinauás na Amazônia:

De seus fios as cabeças deram, de fio  
cabeças dele perto,  
os fios lhe atirara. Dentes com de fios as cabeças  
botou na boca. Abutre Céu dentro de fios  
as cabeças abutre levou, céu da banda  
de dentro suas de fios de cabeça  
atirou à cabeça, da cabeça perto de fios as cabeças  
lhe atirou. A cabeça dentes com  
pôs na boca os novelos, ponderou-se, foi,  
a suas gentes ensinou, foi-se (HELDER, 1997, 50)

O ir de uma estrofe a outra nesse poema provoca inúmeras leituras, pois pontos finais, vírgulas, cortes, ritmo, repetições de palavras e sons constroem múltiplas camadas de audição do poema. Cada vírgula, cada sinal, cada manejo da palavra que traz em si uma alta carga transformadora por um uso outro é presença afirmada como ausência de origem referencial estável.

Dessa forma, o vestígio em Helder não é a palavra mudada para o português, pois ela, vista solitariamente, aponta para um real. Ele é o movimento de tal desaparecimento referencial, para afirmar a própria autonomia literária. Os próprios espaços são redimensionados como referências, na medida em que o são apenas quando possibilitam uma aceitação do que é exterior no interior na literatura,

tornando-se verbo. Tal exterioridade faz um alargamento dos limites materiais do espaço à volta dos narradores.

Soares, em seu quarto na rua dos Douradores, vê Lisboa pela janela e é por esse olhar, que “não vejo senão pelo cheiro” (PESSOA, 1999, 109). In-corporando o mar, pois este é do corpo agora, símbolo que na língua portuguesa aponta para o infinito, para o “a perder de vista”, “tenho vontade de gritos, para acabar com a paisagem e a meditação. Mas há maresia em meu propósito (...)” (PESSOA, 1999, 109). Assim, as imagens ambientais tornam-se expressões de Soares, como seguidamente GIL (1993) e PERRONE-MOISES (2001) já afirmam, por uma troca do ver pelo cheirar, do desejo como estado do mar. Ele vê pela janela, mas um ver como estar lá. Tanto pelo som como pela mudança de sentir pela palavra, a fim de produzir novas sensações, incorporar não é apenas transformar a língua em sentido para o corpo, mas in-corporo, pois desde sua estrutura.

### **03. MAPAS DA INTIMIDADE: DO INTERIOR COMO EXTERIORIDADE**

A “cortina de vidro”, placa de vidro transparente que substitui a parede, tornando permeável o interior ao olhar que vem de fora e estratégia fundamental na construção dos pavilhões modernistas cujos grandes exemplares são o Pavilhão de Barcelona e a casa Farnsworth, foi uma estratégia visual inventada por Mies Van Der Rohe. Esse arquiteto alemão, indicado normalmente como um dos arautos da arquitetura moderna e sempre lembrado entre seus pares por uma excelência técnica fora do comum, com o uso do vidro separou o corpo do que visualmente foi integrado em seus projetos: o lado de dentro e de fora. Nessa concepção de um regime de visibilidade que não é apenas seu, mas de toda uma geração de arquitetos modernos, instaurou-se um entendimento relacional muito claro entre interior e exterior baseado no ver como alcançar sem necessidade de colocar o restante do corpo, inclusive social, nessa relação. Um ver distanciado, que proporciona uma imagem enquadrada que não pode ser tocada.

Desde CRARY (1992 e 2001), através da abordagem de uma experiência da visão construída nos séculos XIX e XX pelos dispositivos óticos inventados então, e seguindo os passos de DEBORD (1997) e seus comentários em *La Société Du Spectacle* sobre aparência e cultura visual no espetáculo, devedor por sua vez de BENJAMIN (2006 e 2002) e suas análises dos hábitos burgueses na Paris do século XIX, tornado-se inspiração teórica de SENNETT (1988) e sua crítica da separação entre a esfera pública e privada, entre outros<sup>39</sup>, é lugar comum afirmar que a

---

<sup>39</sup> Sendo muito rapidamente citados, percebe-se necessário expor o modo como tais autores relacionados problematizam a questão da visibilidade colocando-a no centro de suas preocupações, e, em alguns casos, à margem mas não de modo menos importante. Jonathan Crary, em seus dois livros aqui citados, desenvolve a questão visual como uma atrelada à percepção no espaço socialmente vivido. Em ambos há um entedimento do sentido da visão como modo de perceber o mundo tornado paradigmático na Modernidade, sendo que também localiza nesse período a produção de uma inteligibilidade específica em relação ao mundo: a visualidade. No primeiro, CRARY(1992) em *Techniques of the Observer* procura discutir os modos como – através da câmera obscura, desdobrada funcionalmente na fotografia e cinema – a visão se tornou abstração, ao mesmo tempo que modelo de percepção, do mundo. Já em *Suspensions of Perception*, obra posterior, procurou comprovar como tal proeminência da visão em detrimento de outros sentidos, inclusive relacionados a uma vida social, construiu em torno de si uma inteligibilidade do mundo caracterizada como desatenciosa e espetacular. DEBORD (1997) corrobora CRARY (2001) em sua argumentação ao descrever o espetáculo não como uma imagem mas como um conjunto das mesmas que provoca um distanciamento social vivido entre as pessoas. Em seu célebre aforismo “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens” (1997, 15), Debord confirma tal discussão introduzida por Crary levando-a, inclusive, ao campo da cidade, e não apenas do sistema espetacular como um todo. Portanto, leva a questão ao espaço vivido dos organismos urbanos, o que não é de se estranhar porque o pensador francês, nos anos 50 e 60, associado aos Situacionistas, via o contexto da cidade nada mais como campo de reprodução de uma

arquitetura moderna de vidro de Van Der Rohe e outros modernos inaugurou uma era da visibilidade espacial que se tornou sinônimo de distanciamento e desengajamento entre a cidade e qualquer corpo<sup>40</sup>. Indo além, dirá Manfredo TAFURI (1985), um dos principais teóricos críticos da arquitetura e urbanismo na Modernidade, o racionalismo vinculado à produção de espaços para viver destinada a uma massa emergente surgida na cidade tornada espaço central político e econômico desde o século XIX, associada a todas as condições de produção de arquitetura necessárias, transformou a arquitetura moderna num projeto de espaço quantitativamente pouco imaginativo, ou seja, de muitas variações do mesmo, cujo corpo foi docilmente apartado do mundo real.

Shigeru Ban, arquiteto japonês contemporâneo mais conhecido pelo seu trabalho humanitário e uso de materiais reciclados em seus projetos de arquitetura, redesenhou o conceito de “cortina de vidro”. Como ele mesmo afirma a respeito do projeto de uma casa, “Curtain House”, feito para um casal desejoso de um exemplar de arquitetura contemporânea vinculada a um sentido de liberdade típico das residências japonesas, com jardins e grandes varandas: “tirei o vidro e deixei apenas a cortina”. No verão, época de casas abertas, a casa é uma grande varanda.

A cortina, enquanto pano de separação que corta a visibilidade com o mundo exterior, só quando removida permite ver, necessidade perceptiva atual que

---

lógica de mediação de imagens. E assim que Debord relaciona-se a Benjamin e sua percepção da cidade de Paris do século XIX. Ainda que BENJAMIN (2002 e 2006) pense a cidade como reprodução de uma modo de mercantilização pela e da mercadoria, entrevê possibilidades de saída nessa mesma visibilidade pelo engajamento dos habitantes em práticas não usuais no espaço. No entanto, para essa nota, serve o autor enquanto crítico incisivo de tal relação pela visão. O pensador alemão ao discorrer sobre a cidade e os modos de construção de uma visibilidade distanciada do mundo dá um campo conceitual a diversos autores, ligados ou não diretamente a ele, para colocar à frente o tecido social que tal inteligibilidade foi capaz de criar. SENNETT (1988) é o citado pois nesta obra traz o modo como a proeminência da visão como mediador entre pessoas tornou incivilizada a própria esfera pública em detrimento de uma introjeção de seu indivíduo em sua esfera privada, cada vez mais separada do mundo.

<sup>40</sup>São diversos os estudiosos, tais como Denise Bernuzzi de SANT’ANNA (2001), Lieven De CAUTER (XXXX), Rita VELLOSO (2005) e BEIGUELMAN e FERLA (2011), que se interessam pela relação entre cultura e cidade e que colocam como paradigmática a noção de corpo que surge dessa relação. Argumentam sobre um corpo ou inerte porque passivo e indiferente, remetendo ao blasé de Simmel em *Metrópole e Vida Mental* ou alargado por próteses – mecanismos produzidos para serem acoplados ao corpo humano – produzidas por um design interessado em suprir todas as necessidades funcionais do indivíduo por uma lógica produtivista maximizada. Seja pelo isolamento capsular do indivíduo em automóveis ou em sua própria casa revertidas em *bunkers* residenciais, somado ao uso de dispositivos eletrônicos para fazer uma comunicação com o exterior, o corpo humano nunca foi tão potencial.

condiciona relações com o que está lá fora. Retirá-la é colocar o corpo do morador como mediador perceptivo do mundo, é incorporar o que está lá fora – luz, vento, chuva – adentro. Ao mesmo tempo, transeuntes turistas, estudantes e pesquisadores da internet curiosos com o mais recente exemplar de arquitetura contemporânea vão ao local e invadem com suas câmeras fotográficas a privacidade da casa. A partir de um lado ou de outro, a casa permite enquadramentos. A janela ausente torna-se zona de fronteira, comunicante, limiar, fronteira.

A superfície exterior da cortina de vidro, antes lisa e deslizante, na sua ausência é novamente apresentada de modo diverso: como uma presença a que tudo adere. Redimensionam o próprio habitar como atividade constantemente atravessada, seja pela brisa de vento que invade a casa, seja ainda os primeiros pingos de chuva. Reapresenta a própria tipologia da casa como proteção e abrigo do que vem de fora, faz a residência se tornar não mais lugar da estabilidade, mas máquina instável por e pela natureza. A **porta** é um pano, a **escada** uma varanda para se sentar, a **janela** como enquadramento aparece ampliada pelo grande vão da construção, e o **quarto** de espaço da intimidade vê-se atravessado por tudo que deveria repelir.



Figura 16 Farnsworth House, 1951. Arquiteto Mies Van Der Rohe.  
[http://www.e-architect.co.uk/chicago/farnsworth\\_house.htm](http://www.e-architect.co.uk/chicago/farnsworth_house.htm), acessado em 28/03/2012.



Figura 17 Curtain House, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban  
[http://www.designboom.com/history/ban\\_curtainwall.html](http://www.designboom.com/history/ban_curtainwall.html), acessado em 28/02/2012.



Figura 18 Curtain House, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban  
[http://www.designboom.com/history/ban\\_curtainwall.html](http://www.designboom.com/history/ban_curtainwall.html), acessado em 28/02/2012.





Figura 19Curtain House, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban  
<http://www.nickbrownarch.com/strugglingarchitecture/?tag=shigeru-ban>, acessado em 28/02/2012.



Figura 20Curtain House, no inverno, 1995. Arquiteto: Shigeru Ban  
<http://www.tokyo.parallellt.se/2011/02/curtain-wall-house.html>, acessado em 28/02/2012.

### 03.01. MAPAS DO QUARTO E SUAS AMBIÊNCIAS

Neste capítulo, num movimento do mais próximo ao mais distante, e em casas longe de serem modernas, como as de Mies Van Der Rohe, pertinente é começar pelo mais próximo: o quarto. Não apenas por ser do ponto de vista funcional o espaço mais íntimo e exterior – pois ele é pensado para dormir e sonhar – mas também porque, quando num conjunto de espaços mapeados nas obras analisadas, ele é o primeiro a ser desenhado: no primeiro conto, “Estilo”, de *Os Passos em Volta*, o narrador acorda em sua cama no quarto; e é do quarto que Soares, em *Livro do Desassossego*, começa sua vida, seja vendo pela janela, preparando-se para o trabalho ou se imaginando caminhar pelas ruas.

As duas obras tem no espaço do quarto um território fulcral para compreensão da dimensão fundante de um movimento comunitário. O quarto, em cada obra tratado especificamente, torna-se espaço para construir uma exterioridade de outra maneira que não uma compreendida como comunicação ou ainda representação do mundo, mas pela produção de afetos literários a partir desse mesmo. Na obra de Helder, o quarto tem uma dimensão que segue atrelada às diversas vozes narrativas presentes nos contos. Ora num constante jogo nas mudanças de perspectiva de dois narradores, como no conto “Duas Pessoas”, ora como habitante de uma pensão em “Escadas e Metafísica”, ora como um poeta em “Holanda”; o narrador não tem uma única forma nem é monológico, assim como seu espaço íntimo é o mesmo não sendo o mesmo.

Sendo **diversos** os narradores, em *Os Passos em Volta* não há uma continuidade visível entre os **23** contos. Não há uma relação ou filiação que os tome como parte de um todo maior. A única possibilidade que se pode dizer a respeito de uma ligação entre os diversos narradores é que ao longo do livro, e em diversas formas, exposto neles está a construção do olhar de um poeta, segundo argumenta Sérgio Cohn na apresentação do livro:

As narrativas nos apresentam uma a uma a construção do olhar do poeta. Seja em textos como o de abertura, ‘Estilo’, com seu diálogo com um interlocutor nunca explicitado, talvez o próprio leitor, seja

em textos que permanecem na tênue fronteira entre a alegoria e o fabular. Assim, poderíamos dizer, num rompante de coragem, que este é, de sua maneira sempre singular, um livro de formação. (HELDER, 205, 09)

Estes muitos narradores, cada qual com sua própria voz de poeta, produzem não uma expressão do estado das coisas – não há nenhum resquício romântico em Helder nesse sentido. Em cada narrativa uma investigação própria a respeito de um estar e relacionar-se com o mundo é produzida pela escrita. Sendo esta tese uma investigação literária das maneiras de se interagir com o mundo pela literatura, a voz narrativa no livro está interessada em construir um *modus operandi* de sua poética. Por isso, Sergio Cohn confirma a colocação acima. E o espaço onde o narrador está produzindo esta linguagem como forma de interação com o mundo a fim de ser poeta, é o quarto.

Já no *Livro do Desassossego*, Soares, ainda que único narrador na obra, procede tal como os narradores de Helder. Faz uso do quarto como dispositivo conector com o mundo de forma específica, utilizando seus sentidos como forma de, pelo interior, construir exteriores literariamente. Sendo que “raramente se descreve o quarto” (GIL, 2010, 41), importa pouco o que é o espaço onde se está; para o ajudante de livros residente na Rua dos Douradores, o quarto só serve enquanto espacialidade que coloca em marcha o devir-outro por um dos seus sentidos, dito poeticamente. O quarto é exposto não a partir do que ele é, que seria seu interior, mas do que ele pode provocar, exterior então. Através de portas, janelas e outras aberturas, o que interessa ao narrador é como o quarto serve de dispositivo de um devir-exterior que confere expressividade. Como coloca GIL (2010, 43), “O dentro comunica com o fora, a alma-cidade com a cidade exterior, o infinitamente pequeno das sensações com o infinitamente grande do cosmos. E o dispositivo que põe o sonho em movimento é o quarto-janela-olhar.”

Não obstante, a voz narrativa de *Os Passos em Volta* também se interessa por esse devir-exterior, mas longe de uma expressividade tal como faz Pessoa em relação às sensações de Soares. Para Helder, sua operação na língua é fazer o que não é expressivo, porque é vazio, tornar-se marca visível no texto. Isso significa que Helder se interessa na palavra não pelo que ela pode comunicar a respeito do

quarto, mas pelas operações que ela pode desempenhar na construção de um estilo, como delineado e a ser posteriormente analisado em “Estilo”, primeiro conto de sua obra em análise.

Assim, o quarto não é apenas espaço narrativo no qual ações se dão. Enquanto lugar de investigação, é rastro de uma relação entre palavras, cujo intuito é produzir uma particular poética. **O quarto é o que acontece a ele** em ambos os casos, na medida em que como afirma Silvina Lopes em *Inocência do Devir sobre Passos em Volta* a respeito de um de seus elementos: a porta

Das portas da casa, às do corpo e às das palavras, trata-se sempre da demarcação de um interior e de um exterior, que põe em relevo que aquilo que separa pode ser aquilo que liga. A condição é que as portas não sejam codificadas, que se abram onde se desencadeiam movimentos, - nas palavras pelas quais se passa e se nasce o próprio passar. (LOPES, 2003, 12).

É do quarto que partem ou é nele que atravessam ou são produzidos movimentos que fazem nascer um modo de operar a gramática, uma linguagem, um modo poético de interagir com o mundo, diverso e localizado lá fora. Do quarto opera-se um exercício de linguagem onde o que é “o quarto” vai desaparecendo como referência narrativa para se tornar palavra potencial. Tal dimensão espacial ganha autonomia em relação a qualquer referencial exterior, sendo comunitária não porque é lugar comum e de mútuo entendimento, mas de onde se criam novos territórios ao operar um desvio da capacidade apenas representativa da linguagem. Nesse espaço específico há, em ambos os casos, uma afirmação poética do quarto como uma experimentação de linguagem. Assim, diversos são os movimentos comunitários que surgem ou recortam-no, sendo que a cartografia destes nos dá quatro mapas: das ambiências do quarto como catalisadoras de experimentações na linguagem; das portas como aberturas; das janelas como conectores; e das escadas e retretes como uma experiência de fronteira do poeta.

## **.DOS AMBIENTES**

Recuperando a afirmação de José Gil em *Devir-eu de Fernando Pessoa*, em que Soares “raramente descreve o quarto” (GIL, 2010, 41), seu interior é objeto de pouca reflexão nessa tese. Sua ambiência, aqui, é tomada como “(...) um espaço negro, obscuro, de que não se fala: é o espaço das costas que o narrador deixa para trás quando se levanta para ir a janela” (GIL, 2010, 41).

Entretanto, na obra de Helder, acontece justamente o contrário: o ambiente do quarto é espaço onde sua literatura opera, onde esses passos em volta dados pela voz narrativa completam um exercício estilístico fomentado desde o primeiro conto, “Estilo” até o último “Trezentos e Sessenta Graus”, através de uma série de contágios que modulam diferentes quartos a partir de estratégias próximas.

### **.AMBIENTE 01: SOMBRAS E FÓSFORO**

Em *Os Passos em Volta*, no primeiro conto, “Estilo”, o narrador acorda às quatro da manhã num quarto vazio, assombrado por uma massa de sombras levantada por um fósforo aceso. O ambiente anódino e genérico de um quarto especifica-se por esse acontecimento. A camisa sobre a cadeira ganhando contornos impossíveis segundo o narrador, transformando em penumbra um espaço antes qualquer e indiferente. E essa situação de engrandecimento de algo corriqueiro pela luz de um fósforo age como dispositivo para fazer o narrador pensar em algo maior: “a nossa vida... compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo...” (HELDER, 2005, 11).

A luz do fósforo, ao invés de iluminar o ambiente, o que significaria esclarecer e deixar tudo “às claras”, faz justamente o contrário: produz zonas cinzentas, onde a luz não penetra. Este claro e escuro, não como racionalidades antagônicas, mas dois espectros produzidos por uma racionalidade, ou iluminação, são o volume impossível da vida. A iluminação do que está no quarto não dá certezas, mas constrói imagens ambivalentes, onde claro e escuro tornam-se possíveis de uma mesma realidade. Esse ambiente primeiro, nessas formas, sugere

novas maneiras de pensar o que é iluminado ou não. Ele faz conhecer pela linguagem, ou grafia nos termos desta tese, um espaço diverso, que é sempre dado como espacialidade tal qual qualquer outra de igual nomeação.

Assim, iluminando o que é indiferente, Helder produz penumbras que descartam as zonas claras. Constrói um sentido em seu projeto literário através dessas zonas cinzentas. Inicialmente, neste conto “Estilo”, escrita está uma carta de intenções a respeito de seu estilo poético: “o estilo é um modo sutil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental da unidade de significação.” (HELDER, 2005, 11). Ao acordar no quarto às quatro da manhã aterrorizado pelas sombras e melancolia do mundo, estiliza:

Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego **numa** (grifo nosso) palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego **numa** (grifo nosso) palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já não significa. É um modo de alcançar um estilo. (HELDER, 2005, 13).

Não “pegar uma palavra”, o que por conseguinte significaria “pegar a língua”, que então afirmaria uma instrumentalização da mesma para montar um estilo de escrita. “Pegar **numa** palavra fundamental” é “pegar **na** língua” que, por sua vez, afirma um agir sobre a língua. Assim, o quarto é espacialidade repetida em outros oito contos – “Holanda”, “Quarto”, “Polícia”, “Escada e Metafísica”, “Vida e Obra do Poeta”, “Poeta Obscuro” e “Trezentos e sessenta Graus” – destituído de qualquer significação, sendo palavra apenas, portanto, território experimental de sentidos. Deve, portanto, ser compreendido em cada uma de suas únicas espacialidades dadas em cada conto, não sendo resumido a imagens preconcebidas. Na repetição diferenciada do espaço que será analisado adiante, um contágio se estabelece a partir de um fio condutor que é a imagem primeira deste espaço interior configurando um modo de operar, sempre de acordo com as circunstâncias de cada contexto poético. Nessa disseminação iniciada por um “Pegar numa língua”, portanto, há uma fundação feita em cada conto. Se em cada parte do livro, funda-se um sentido de quarto, pode-se dizer que em cada um, um mundo é produzido tendo

o mesmo em alguns momentos como um micro-cosmo. Assim, o poeta é alçado à condição de deus em cada geo-grafia.

Trazendo de volta neste momento Bataille para fazê-lo dialogar com Helder em *Os Passos em Volta*, tendo em vista essa dimensão divina, é importante rever como a noção de sagrado e divino do segundo tem pouco a ver com uma religiosidade, embora haja uma componente espacial. Para o autor francês, a divindade tem muito menos a ver com figuras religiosas e se aproxima muito mais de uma relação de origem a partir do uso da língua. Uma relação com o original ou uma noção de origem a ser fundada pelo uso da palavra é o objetivo de Bataille, e não voltar e pensar, do ponto de vista histórico, o início ou primeiro significado da palavra. Ou seja, não é sobre o significado já dado, mas sobre quais sentidos e afetos se podem produzir ao fundar esses novos espaços, neste caso, quartos, manipulando referências exteriores e considerando-o como grafia. Da mesma forma que Benjamin em *A Tarefa do Tradutor* e Helder em seus poemas *Mudados para o português*, não é sobre ir em direção a uma origem, mas estabelecer uma dimensão donde se podem originar novos reais pela manipulação da língua. Assim, esse poeta-deus inicia em “Estilo”, e pelo quarto, sua língua via linguagem.

#### **.AMBIENTE 02: DO LEITE**

Num primeiro movimento de fundação, em “Holanda”, conto imediatamente posterior a “Estilo”, o quarto reaparece não como espaço onde toda a narrativa toma lugar. Nessa narrativa dada por um poeta sentado num país que “agora é vacas” e num fluxo de consciência que termina com o aparecimento de uma visita, o quarto desdobra-se como lugar de experiência “desejada” com o demônio. Porém, ainda que não principal, é território de onde o poeta parte, reparte e se reparte (HELDER, 2005, 16).

O quarto fica sobre uma loja onde se vendem leites, natas, queijos, cremes. Tudo isso é gordo e branco. Ele desce as escadas, pára em frente a leitaria. Que é isto? – pergunta. Refere-se a Deus, devorador de natas. – Há uma confusão qualquer – supõe. – Sou

um inocente. Afastem Deus daqui. Além disso estou amaldiçoado.  
(HELDER, 2005, 17)

LEAL (2008b), em seu artigo “No Reino das Mães: Notas sobre a Poética de Herberto Helder”, argumenta sobre a ambivalência do papel da figura materna na poesia Helderiana: “(...) por um lado é aquela que dá vida e é portadora da memória, e, por outro, é também aquela que é modificada pelo nascimento do filho” (LEAL, 2008b, 127-128). A mãe, detentora do leite, líquido fluido maternal, é que dá o tom do ambiente do quarto, pois abaixo dele se localiza uma leitaria. Se em “Estilo” o que define o quarto é sua ambientação dada internamente, aqui o que caracteriza o quarto é algo exterior a ele. Silvina Lopes aponta tal dimensão maternal, dada numa dialética entre morte e vida, como colocado acima ao discutir a poesia de Helder como uma que trabalha unidade e divisão:

(...) pois o mundo é duplo – é uno enquanto limite em extensão de suas formas, é duplo na medida em que qualquer forma é dada na linguagem e, por isso mesmo, é **descrição** e **criação**. (LOPES, 2003, 63)

O quarto, palavra que diz de um espaço único, mas é uma parte de um espaço dividido por quatro, é justamente descrição e criação. A própria palavra “quarto” é unidade, e não unidade como proliferação, pois é uma parte de quatro. E o leite apenas dá mais intensidade a tal paradoxo: é único, pois é um tipo de líquido, mas é criação, especialmente em Helder, porque é fluxo primordial maternal que irradia, tal como o sangue, a água e o ar segundo LOPES (2003, 08), propondo formas a irredutíveis vazios. Longe da psicanálise, o que Helder faz é pensar o estatuto materno numa dupla aceção de vir.

Neste segundo quarto, logo após o primeiro em “Estilo”, um movimento é continuado pelo narrador, portanto. Se no primeiro conto, o quarto é onde toma lugar a gestação de um poeta, com definição de seu modo de dar conta da “desordem despudorada da vida” (HELDER, 2005, 13); neste segundo conto, o poeta já saiu deste período de formação intrauterina para se colocar exterior a ele, visto que “nascer é separar-se da mãe” (LEAL, 2008b, 131). Por isso, a leitaria está acima. O poeta não vive na leitaria, mas se alimenta do produto dela, o leite, para sair do



quarto. Ainda que a partir de então a narrativa tome lugar nas paisagens da Holanda, onde o poeta inocente tem de lidar com o Demônio, o movimento de saída acompanha-o como sua maldição.

### **.AMBIENTE 03: SOBRE A LINHA FÉRREA**

Já em “Comboios para Antuérpia”, na narrativa de um homem solitário em seu quarto a espera de um transporte que o leve a Antuérpia, o quarto é caracterizado pelo que está embaixo dele, tal como em “Holanda”. Se em “Holanda” é a leitaria que está abaixo, neste conto, é uma linha férrea. Em ambos, esses espaços exteriores que ambientam os quartos são espaços da fluidez.

Entretanto, se o leite, líquido maternal, é um fluxo que faz o poeta irromper da massa compacta dos prados por onde passeiam as vacas em “Holanda”, o fluxo de um trem em “Comboios para Antuérpia” produz outros efeitos.

(...) casa sobre a linha férrea. Os comboios faziam estremecer o meu quarto. (...) passava o dia e a noite no quarto. Na linha de baixo rangiam e apitavam comboios que talvez fossem para Antuérpia. Eu pensava em Deus quando os comboios trepidavam nos carris e apitavam tão perto de mim. Quando iam possivelmente a caminho de Antuérpia. Pensava nos comboios como quem pensa em Deus: com uma falta de fé despreparada. Pensava também em Deus – um comboio: algo que sem dúvida existe, mas é absurdo, que parte com um destino indefinido: Antuérpia – que possivelmente (evidentemente) não era. (HELDER, 2005, 39)

Esta minha vida agora é circular e eu sufoco, sem dela poder sair, com o deus que lá existe, com Deus, com Deus... Comboios que não param de ranger e apitar. Comboios que partem. Durante a noite acordo muitas vezes com Deus a apitar. Mas de manhã a minha falta de fé parece ainda maior e compreendo que nunca hei-de sair deste quarto e que os comboios são simples pensamentos, como Antuérpia, uma inspiração difusa, confusa. (HELDER, 2005, 41)

Primeiramente, os efeitos do ruído na ambientação do quarto são nítidos na leitura dessa narrativa: o quarto estremece, os apitos parecem soar próximos

demais do narrador-viajante, a insônia como consequência de um barulho constante e a comparação entre comboios e pensamentos como equivalentes fluidos. Assim, o que vem de fora altera a percepção do espaço, pois estando dia e noite no quarto, o modo de percebê-lo se altera. Porém, tal alteração acaba produzindo afetos, visto o modo como, no final, o comboio se torna pensamento. Ou seja, o comboio que estremece o quarto o define, tornando-se medida ou uma escala de valor que não é quantificável, mas comparável com sensações, como o pensar.

Quando Deus é mencionado inúmeras vezes nas duas citações, tal mudança perceptiva para uma afetiva na língua fica ainda mais clara e se apresenta diferentemente na leitura aqui proposta. Deus e os comboios vão estreitando sua relação até chegar a uma quase-equivalência: Deus é pensado quando os comboios passam; depois pensar em um é como se pensa o outro; uma passagem em “Deus – comboio” dado por um sinal gramatical, um deslocamento que o próprio narrador comenta como “algo que sem dúvida existe, mas é absurdo (...)”; e finalmente, a substituição da palavra comboio por Deus em “Durante a noite acordo muitas vezes com Deus a apitar.” (HELDER, 2005, 41). Assim, pela repetição como destituição de significados, como dito em “Estilo”, deus deixa de ser figura mítica e é abordado a partir de uma relação comparativa, provocando na frase anterior um sentido estranho, que abre inúmeras possibilidades de interpretação pelo leitor. Sendo produção de uma origem, como dito antes, até mesma a palavra é destituída de qualquer simbolismo ou metáfora exterior.

Na segunda citação, outra operação é iniciada: a palavra “Deus” é citada numa primeira vez com minúscula, uma segunda com maiúscula, depois, (in)definida pela reticência. “deus” para diminuir e evitar qualquer comparação com o que está fora do texto literário; “Deus” para definir; “Deus...” para indefinir o que antes se apresentava como estável. Mais uma vez, pela repetição, anulação de uma comunicabilidade com o que é exterior ao texto em si.

Nesses dois trechos, o repetir tem um efeito estético não apenas pela escrita, mas também por uma leitura sonora do leitor. O ritmo escrito e sonoro que Helder imprime ao texto, pela repetição que quebra e inoperacionaliza a própria língua em sua função comunicativa nesse momento, é similar aos “comboios que fazem estremecer” o quarto. O livro e sua leitura, tal como um quarto, são constantemente

estremecidos pelo gesto do mais do mesmo que desconstrói a própria língua pátria. Em marcha está a destruição iminente, mas não realizada, do próprio quarto.

#### **.AMBIENTE 04: SEM ASSOALHO**

Posteriormente, em “O Quarto”, no qual um homem religioso constrói uma casa, um paradoxo se constitui: há uma continuidade na tensão interna relativa ao quarto, iniciada em “Comboios que vão a Antuérpia”, pois o narrador deseja permanecer no quarto. Porém, a constituição física do espaço sofre uma alteração.

Em “O Quarto” a ambientação é construída não pelo que vem de fora, no caso dos ruídos dos comboios que vão para Antuérpia, e nem pelo que vem de dentro, repetições e desfuncionalizações da língua dadas pelo som desse mesmo comboio. O ambiente se constitui como quarto tal como é pela sua própria constituição ou por uma ausência que se faz presença radical: um não assoalho.

É certo que o narrador diz “quarto sem assoalho”. Ou seja, não é dito quarto com um não assoalho, mas um quarto destituído desse piso. Tem-se uma ausência conforme está escrito. Porém, ao avançar na leitura do conto após a menção da ausência do assoalho, o narrador diz o que será – pois a própria casa neste conto está em construção – este lugar onde se pisa:

O barulho do mar e do vento. A montanha, a ideia da montanha impraticável. E depois a terra arenosa por ali fora. E a solidão. E sentir sobretudo que já não pode haver medo. Fecho as portas da casa, a porta de saída e as portas dos quartos entre si. E fico no quarto sem assoalho e deito-me no chão. Ouço o mar e o vento à frente e atrás da montanha solitária e poderosa. Depois encosto a cara à terra profundíssima para escutar seu unido sussurro atravessando-a toda e passando por mim. E então poderei morrer. (HELDER, 2005, 113)

Deitando no chão, após “deixar de sentir medo” de tudo o que está lá fora – montanhas, mar, vento, ou seja, grandes forças da natureza – o narrador encosta a face na terra profunda para escutar sussurros. Ao fazer isso, a falta de assoalho, na verdade, é falta de um assoalho ordinário ou igual a qualquer outro. Nesse contexto,

onde o quarto é conjuntural, o assoalho existe: a terra. Um quarto que tem como chão a terra, outro elemento natural próximo das montanhas e vento, constitui-se como espaço artificial tanto quanto a própria casa. A imagem que Helder constrói é de um espaço que é artificial e natural ao mesmo tempo.

Walter Benjamin e sua noção de limiar são lidos por Jeanne Marie Gagnebin no texto “Entre a Vida e a Morte”, que traz importantes contribuições para este ambivalente quarto aqui em análise. Segundo a estudiosa benjaminiana, o limiar como conceito se inscreve no “(...) domínio de metáforas espaciais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de ‘passagens’, justamente de transições” (GAGNEBIN, 2010, 13). No entanto, ela mesma adiciona uma componente extra, no caso, o tempo “(...) o limiar não só faz separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo” (GAGNEBIN, 2010, 14).

Nesse sentido, se for pensada esta espacialidade de “O quarto” a partir das considerações de Gagnebin aqui colocadas, tem-se: quarto como passagem e como tempo. O quarto é passagem em Helder porque a construção da casa do narrador, de um só piso, é sua última tarefa. “Depois de pronta não terei nada a fazer.” (HELDER, 2005, 110). Segundo ele mesmo na citação transcrita, depois de se fechar no quarto, colocar face a face com a terra e ouvir sussurros, ele poderá morrer. Passagem para a morte, como acontece em vários de outros contos presentes em *Os Passos em Volta*.

Contudo, passagem para uma morte que será transformada em vida num conto posterior. *Os Passos em Volta* de Helder é justamente sobre morrer e viver literariamente: movimento enfim. Instaurando contágios pela linguagem, pela manipulação formal de diferentes palavras, gramáticas e sintaxes, o narrador que “Foi-se embora” (HELDER, 2005, 47) em “Lugar Lugares” volta como aquele que morre em “O Quarto” ou que desaparece em “Celacanto”. Não é coincidência que Helder afirme em *Photomaton e Vox* a respeito da escrita circular, trecho que será desenvolvido com mais vagar à frente, movimento análogo a dar passos em volta pela escrita, que é aberta porque não tem ponto de chegada ou fim. Tal movimento nascer-morrer na literatura helderliana é incessante e interminável.

Dessa forma e nessa forma, o quarto é lugar de passagem – morte. Uma zona de fronteira ou espaço limiar onde não se passa, mas se está em passagem. E é lugar do tempo. “E” porque é através desta palavra ou conjunção que o narrador dá forma a uma adição de eventos ao lugar “quarto” que, no último Parágrafo de “O Quarto”, se constituirá numa dimensão temporal. “E depois”, “E a solidão”, “E fico”, “Depois encosto” e “E então”, todas as ações num mesmo espaço: o quarto sem assoalho, ou com um não assoalho, esta zona ou limiar. É esse não assoalho que permite que a morte do narrador não seja estéril, pois é ele quem espacializa uma continuidade da vida: não do narrador ou mesmo do quarto ou ainda da terra, mas da respiração das coisas dada pela leitura sonora do leitor. Assim, o “E” é justamente o movimento que assegura o constante devir-outro, não devendo cessar de adicionar ao quarto uma nova ambientação dada pelo seu contato e atravessamentos com a terra. Como será desenvolvido mais à frente, nos próximos capítulos, o “E” é uma mudança não apenas temporal, mas também epistemológica, pois aponta para dois – um e outro.

O leitor, como agente ativador da respiração do mundo literário construído por Helder, é quem faz o contágio. Ler não é apenas narrar, mas tarefa que dá sentido a um modo de existir pela voz. O leitor tem a tarefa, dessa forma, de fazer essa voz exprimir-se em ritmos lidos na página do livro a fim de dar continuidade a uma esterilidade da morte. Assim, a morte não é fim, nem início, mas movimento continuado.

#### **AMBIENTE 05: ESPASMO GEO-GRÁFICO**

Continuando este movimento, de estar **na passagem**, chega-se ao paradoxal “Trezentos e Sessenta Graus”, fim ou paragem d’*Os Passos em Volta*. Conto no qual o quarto é ambientado não por suas características materiais específicas, mas pela presença do pai e da mãe do narrador, junto com uma voz narrativa reflexiva em terceira pessoa, no espaço. Dessa forma, uma componente social adentra as cartografias deste espaço a fim de fazer compreendê-lo também como produto de relações.

Nesse conto, último do livro e que abre/fecha *Os Passos em Volta*, a questão incide em torno da origem. Porém não relativa a um descobrimento de um ponto originário, mas que gira em torno da pergunta final do narrador no conto: “Que hei-de fazer de toda a minha experiência?” (HELDER, 2005, 149). Questionamento esse que aparece, inclusive, como referente a todo o livro, a formação do narrador-poeta.

Colocando em questão a relação entre origem – experiência e entre espaço como produto social, o artista belga Francis Allys, em seu vídeo feito em Lima, Peru, em 2002, denominado *Quando a fé move montanhas (When Faith moves mountains)* traz importantes contribuições e maneiras de pensar acerca do lugar e da cultura que podem iluminar o texto de Helder. Não como uma arqueologia que afirma o início das coisas, mas o momento de fundação de uma nova relação com o mundo – esse é um possível ponto de convergência entre Allys e Helder, exposto pela última frase do livro do autor português: “Bordaria pelos séculos adiante” (HELDER, 2005, 149).



Figura 21 When Faith Moves Mountains, 2002  
(In collaboration with Cauhtemoc Medina and Rafael Ortega).  
Fonte: <http://jpetrenko.blogspot.com/2010/03/monumental.html>, acessado em 27/02/2011.



Figura 22 The Making of Lima, When Faith Moves Mountains, 2002.  
(In collaboration with Cauhtemoc Medina and Rafael Ortega).  
Fonte: <http://jpetrenko.blogspot.com/2010/03/monumental.html>, acessado em 27/02/2011.



Figura 23 When Faith Moves Mountains, 2002.  
(In collaboration with Cauhtemoc Medina and Rafael Ortega).  
Fonte: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Installation&page=1&f=Artwork%20Type&cr=4>, acessado em 27/02/2011.

Nesta obra, o artista aposta na produção de um espaço a partir de um redesenho do existente. Redimensionando tanto prática como politicamente a montanha, fazendo-a não encaixar-se em discursos nem locais, nem globais, produz outro discurso sobre esses mesmos discursos pelo espaço. Ao contratar centenas de trabalhadores peruanos para, num dia e hora marcados, munidos de uma pá, escavarem a areia de uma montanha e deslocarem-na de um lugar para outro, potencialmente altera coordenadas geográficas, histórias das pessoas com o lugar, eixos visuais até então imóveis. Reconstrói uma paisagem, redesenha a natureza, altera uma geografia dada como natural através de uma fazer arquitetônico em dois registros indissociáveis: pictórico e tectônico<sup>41</sup>.

No caso pictórico, ao mudar a montanha de lugar por alguns metros, o que Allys intercepta e distorce são as “medidas” e “referências” convencionais através de uma anulação da precisão e objetividade pragmática dos dispositivos cartográficos domésticos, porque já íntimos, como Googleearth®, por exemplo. O mapa ou imagem cartográfica que aparece na tela do computador mostra a montanha no mesmo lugar, embora ela não esteja mais lá. Alguns metros de deslocamento na tela do computador não aparecem. Alguns metros de terra deslocados dentro de um

---

<sup>41</sup> A arquitetura, desde a Grécia até o século XVIII, sempre foi atrelada a um discurso simbólico. Fazendo referência a discursos religiosos ou mesmo de uma aristocracia que foi perdendo poder, a arquitetura sempre teve uma dimensão para além dela mesma, vinculada a indissociáveis crenças, valores e rituais sócio-espaciais, como pode ser lido a partir das considerações de Christian Norberg-Schulz em seu livro *História da Arquitetura Ocidental*. No entanto, a partir do século XVIII a arquitetura redimensiona seu estatuto tendo em vista a morte de Deus e qualquer outra exterioridade referencial pela racionalidade iluminista. A partir do conhecimento produzido e centrado em si mesmo através de aparelhos óticos e modos de medição que permitiam produzir e pensar projetos antes da própria construção, como coloca Alberto Perez-Gomes em *Architecture and the Crisis of Modern Science*, a arquitetura se vê alçada a uma nova dupla condição: vista a distância como elemento senão escultórico, faz parte de uma paisagem enquadrada, pelo olhar principalmente – pictórica – e, em termos construtivos e estruturais, faz parte de uma paisagem funcional. Assim, sua pictoricidade é afirmada pela visualidade que ela é capaz de produzir, aproximando-a de um valor escultórico e até mesmo fotográfico; e sua tectonicidade – palavra etimologicamente ligada a construção – ligada ao modo como é produzida. Na arquitetura moderna, produzida em finais do século XIX até meados do século XX por Mies Van Der rohe, Walter Gropius e Le Corbusier, para citar os maiores expoentes, tal pictoricidade ficou atrelada a uma relação imagética, e a tectonicidade, ainda mais atrelada a questões estruturais ligadas ao funcionamento da edificação. No entanto, na contemporaneidade, vários autores redimensionam o estatuto tectônico do edifício não apenas a partir de seu funcionamento – considerado aqui como dimensão projetada e não vivida – mas também pelo uso de usuários, como Bernard Tschumi (*Architecture of Disjunction*), Aldo Rossi (*L'architettura della città*) e grupos de artistas como Situacionistas. Assim, a pictoricidade se revela potencial para pensar a dimensão imagética da arquitetura, dado os sentidos que ela pode produzir; assim como sua tectonicidade se vê hoje vinculada a noções corporais como apropriação, uso, intervenções, o que reflete diretamente na questão histórica. A arquitetura deixa de ser vista como exemplar histórico escultórico para ser pensado em termos de uso ao longo do tempo histórico.



monte de terra, que é a montanha, é mover um grão de areia dentro de um saco de areia: invisível.

Com a intervenção na paisagem feita pelo belga, o que aparece na tela é um traço de um apagamento. Ou seja, um resto de movimento, algo como um espasmo – um mover-se permanecendo no mesmo lugar: uma marca invisível. Ou seja, é um território novo aqui porque a imagem produzida pela intervenção anula a dimensão global e a racionalidade a ela vinculada. O que se apresenta globalmente não condiz com o que há no local. Assim, a representação racional não condiz com a apresentação poética. Uma nova pictoricidade é alcançada pela mudança do traço de areia de registro documental para expressividade. A montanha vista pelo dispositivo Googleearth® é marca visível de um vazio, tornando-se poética.

Do ponto de vista tectônico, o artista instala na realidade social e física da cidade um desvio. Um desvio de alguns metros que, através de novas rotinas e histórias surgidas com este trabalho, será absorvido pela cultura local. Uma ínfima mudança geográfica que destrói uma relação histórica nostálgica com o lugar já existente. A montanha deixa de ser o lugar imóvel que está gerações a fio para se tornar objeto fabricado por um agente externo, *in progress*. Como o próprio artista comenta:

*When Faith Moves Mountains* tenta traduzir tensões sociais em narrativas que operam e intervêm na paisagem imaginativa de um lugar. A ação tem como objetivo infiltrar na história local e na mitologia da sociedade peruana (incluindo aí suas histórias da arte), inserir um outro rumor em suas narrativas. (...) Naquele momento, a intervenção tem como potencial se tornar um mito urbano ou fábula (CLOHERTY, 2009, 39-40)<sup>42</sup>

Assim, aquilo que não aparece representado pelo olhar racional progressista que cobre tudo, nem para os moradores que ali vivem, configura-se nesta singularidade. Uma arquitetura constituída de areia deslocada de sua origem é o que fica. Um novo território inscrito na cultura local é nova história e geografia. Uma

---

<sup>42</sup> “*When Faith Moves Mountains* attempts to translate social tensions into narratives that in turn intervene in the imaginal landscape of a place. The action is meant to infiltrate the local history and mythology of Peruvian society (including its art histories), to insert another rumor into its narratives. (...) At that moment, it has the potential to become a fable or urban myth”

nova implicação será requerida, tanto num nível pictórico quanto tectônico, dos moradores, através de suas novas histórias, assim como dos leitores cibernéticos.

Esse desvio de terra pede, então, outras unidades de medição, pois é uma arquitetura que desrespeita tanto a representação técnica dada por satélites e outros dispositivos racionalizantes, quanto a própria história já existente dos moradores com a paisagem local. Unidades que não estão num regime representacional, mas poético, tal como acontece com o filho que retorna a casa no último conto de *Os Passos em Volta*. Em “Trezentos e Sessenta Graus”, quando o filho retorna a casa, ele volta ao que é originário:

Este quarto dura desde as origens da vida – penso. Foram entrando nele, como pequenas correntes tranquilas, os minutos dos séculos.(...) Era o quarto com a mesa oval, e o tempo oco em que tudo se colocava desde sempre, para sempre. (HELDER, 2005, 145).

Não uma origem, pois essa está no passado, inalcançável, nas “origens da vida” segundo o narrador. O que é apresentado é um sopro originário dado pelos “minutos dos séculos”. Um originário refundante, que tal como Allys coloca a respeito de seu vídeo, se dá pelas novas histórias e desligamentos da função representativa dos mapeamentos cartográficos racionalizantes e de controle. Este novo originário dado pelo filho – narrador – que volta a casa dos pais se dá nos mesmos dois registros do artista belga no caso deste último conto: pictórico e tectônico.

Pictórico porque, tal como um espasmo, a voz reflexiva em terceira pessoa que se apresenta em itálico no conto vem justamente para expor uma mudança daquele que vem e que paradoxalmente não altera o seu lugar. O lugar do narrador, ou a voz narrativa, passou por mudanças, mas isso não significa uma alteração do lugar, visto que a mãe “Bordaria por séculos adiante” (HELDER, 2005, 149) no quarto. No entanto, uma mudança se deu porque o filho foi e retornou.

A noção de espasmo, desenvolvida por Deleuze em sua obra sobre o pintor Francis Bacon para pensar os corpos e faces inumanos des-formados do pintor francês serve como um meio de seguir para além deste paradoxo: sair sem sair do

lugar. O ensaísta Roberto MACHADO (2009) em *Deleuze. A Arte e Filosofia* afirma a partir das análises do filósofo francês:

Contraindo-se ou distendendo-se, o corpo tenta escapar de sua forma, de sua organização, por um de seus órgãos, para se dissipar na grande superfície plana, e é apresentado pelo pintor no estado intermediário entre corpo organizado e dissipado, como um corpo em devir. A esse esforço intenso Deleuze chama espasmo, um movimento no próprio lugar. Assim, o movimento é menos um deslocamento, ou uma translação, do que um espasmo. (MACHADO, 2009, 237)

O corpo retorcido da pintura de Bacon, para Deleuze a partir da noção de espasmo, não está fora de foco ou deformado. Esta forma, “em devir”, esforçado intensamente e contido ao mesmo tempo para não escapar pela grande superfície do quadro, é a forma do corpo humano de Bacon. Analogamente, o espasmo em Helder é a leitura sonora que os contos demandam que o leitor ouça na escrita, sem deixar escapar pelo excesso da vida ou a grande superfície do quadro – espaço branco e potencialmente infinito porque detém todos os possíveis enquanto nada. Tal como o giro que deve ser visto e apreciado na pintura e não a figura humana anterior ao giro; a palavra como referente deve ser abandonada em favor de sua compreensão em outro contexto. Não é sobre a figura de origem ou a palavra que significa algo exterior, mas este movimento que torna pictórico e visível o **não sair do lugar** é que deve ser sublinhado. Um vestígio de algo que se moveu sem sair do lugar. Sair então de uma representatividade para afirmar uma autonomia poética. Da mesma maneira, LOPES (2203, 55-56) afirma a forma como movimento, pois, “Em arte, diz Deleuze, ‘não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas captar forças (...), o que implica (...) entrelaçamento da geometria ou de um regime de signos e da circulação extra-semiótica de energia”.

Por isso, quando “alguém pôs-se a cantar na casa ao lado” (HELDER, 2005, 149), dá-se continuidade ao exercício de linguagem desse poeta em formação contínua. A música, canto, é operação a ser disseminada dali por diante, como será visto tanto nas obras de poesia como nas suas “mudanças para o português” escritas a partir dali. Ao mesmo tempo tectônico, porque se em *Allys* essa dimensão

relaciona-se com a matéria espaço-temporal local, esse é o mesmo contexto do narrador de “Trezentos e Sessenta Graus”. Segundo a voz reflexiva sobre o narrador que volta a casa dos pais:

(...) e a geografia é uma massa compósita de coisas – coisas vivas por fora: uma língua estrangeira, ou gênero de arquitetura, ou modo de vestir, ou tipo de alimentação, ou a matéria descentrada das pequenas aventuras, muito rápidas para terem uma alma sua. A casa é como uma escrita onde as palavras se motivam e desenvolvem por si próprias e as metáforas se geram como animadas extensões de carne e de sangue. (HELDER, 2005, 147)

Ao afirmar que a geografia diz de coisas vivas por fora “(...) muito rápidas para terem uma alma sua” e que a casa, espaço geográfico habitacional, é gerado “(...) como animadas extensões de carne e de sangue”, uma tectonicidade é afirmada como uma por onde o corpo dá as reais dimensões de coisas e espaços sem alma, ou sem identidade.

Nesse pequeno trecho do último conto do livro, dito pela voz reflexiva do narrador, há uma teorização da geografia dos espaços criados ao longo de *Os Passos em Volta*: desprovidos de alma, entendidos como extensões animadas ou vivas de carnes e sangue. Uma ciência dos espaços em que esses somente existem a partir de sua vida de carne e sangue que na literatura é a escrita. Nessa forma, uma tectônica é afirmada pela incorporação do espaço pelo narrador<sup>43</sup>.

### 03.02. MAPA DAS JANELAS: DA LIGAÇÃO À TRANSIÇÃO

---

<sup>43</sup> Tal relação entre referência, medidas, escalas, pictórico e tectônico e suas afinidades com *Os Passos em Volta* de Helder problematizam e fazem pensar um conhecimento sócio-espacial produzido pela linguagem poética. Tal intersecção já foi trabalhada em texto apresentado no Seminário *A resistência do [tátil]. Leitura aberta acerca do ensaio Do Visível ao Tangível. Em busca de um lugar pós-utópico da arquiteta Hygina Bruzzi*. No trabalho, CANUTO (2011), em texto intitulado “Acerca das reticências”, a partir da leitura do livro de Hygina Bruzzi, procurou pensar medidas e escalas não a partir de uma possível padronização, mas de um interrelacionamento na qual um depende do outro enquanto situação contingencial para a produção de formas espaciais. A partir de tal análise, o conto “Os comboios que vão para Antuérpia” é posto para discussão com o intuito de pensar tais invenções espaciais como centrais para um espaço cujo princípio seja a “metamorfose de formas”, que é o caso do escritor português. Aproximando-os, Hygina e Helder, percebe-se que tal metamorfose formal a que os dois se referem convergem ao compreender a arquitetura não como objeto edificado, mas fenômeno estético a ser usado e negado funcionalmente.

Sendo o ambiente do quarto o principal *lócus* onde Helder explora e leva ao limite a sintaxe, de forma a produzir novos sentidos, com Soares em *Livro do Desassossego*, a possibilidade que o quarto abre enquanto dispositivo conector é o que permite uma experimentação formal da língua. E tal conexão, sonhada em estados de semiconsciência, assim como imaginada pelo narrador, é dada pelo olhar para fora, ultrapassado através da janela, por via dos sentidos inscritos pela palavra.

Alexandre Montauray, em seu texto “Bernardo Soares e Álvaro de Campos: Transeuntes de Lisboa”, aponta para tal importância da janela, tanto usando de passagens do *Livro do Desassossego*, de Soares, como da poesia “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, a fim de mostrar seus diferentes papéis ao longo da obra de Pessoa. Tendo como objetivo expor o modo como esses dois construíram uma paisagem em escrita de Lisboa, sendo que seus estilos, em alguns momentos, encontram-se a ponto de se pensar numa possível existência de versos de Campos no livro de Soares, argumenta o autor, fica claro como a abertura para fora é importante marco espacial na obra literária pessoana: “(...) se em Bernardo Soares prevalece a "paisagem estado de alma", a que se constrói no terreno fluido da intimidade e que vai do sonho à sensação, em Campos, a Lisboa que se nos dá a ver é estilhaçada e perdida no tempo da sua infância, uma cidade desaparecida na ânsia nostálgica do poeta.” (MONTAURY, 2011). Assim, com Campos, há uma explosão em sua poesia, buscando lá fora – imagem inexpugnável pois inacessível – traços e vestígios de uma Lisboa que já passou e inalcançável. A janela funciona como uma conexão para fora, como coloca no trecho:

Janelas do meu quarto,  
 Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe  
 [quem é  
 (E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
 Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por  
 [gente,  
 Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
 Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,  
 Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,  
 Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos  
 [homens,  
 Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de [nada.

Já em Soares, a janela não é a partir de onde procurar-se-ão imagens de uma Lisboa irreconhecível. Muito menos um lamento por uma perda, o que se tem com o ajudante de guarda-livros e que será desenvolvido em capítulos à frente mais focalizados no aspecto da cidade, é uma escrita a partir de sua interiorização. Mais próximo assim de Baudelaire e sua poesia da fugacidade da Modernidade é onde está Soares: num devir dado pela efemeridade da própria cidade.

Sendo assim, o mecanismo quarto-janela é **a partir de onde** múltiplos devires são construídos pela visão-escrita de Soares. O exercício comunitário pela língua que o ajudante de guarda-livros faz e dá margem a produção de suas sensações tem no espaço da janela, vazio circunscrito por uma linha que forma um quadrado, um primeiro enquadramento. É esse o dispositivo de interseção do que é exterior para tornar interior, movimento que José Gil exaustivamente coloca como motor poético de Pessoa em *O Espaço Interior*:

Há em nós um espaço interior onde a matéria física de nossa vida se agita. (...) lugar onde se interseccionam o estado da alma, puramente interior, fora do espaço, e o espaço objectivo paisagístico exterior(GIL, 1993, 09-10)

Enquadrar a cidade e suas ruas, locais fora de seu quarto, usando a janela, é um empreendimento que só tem sentido para Soares se for literário. E assim o morador da Rua dos Douradores o faz: refletindo sobre a escrita como operação de compreensão da realidade, inventando novas e outras situações, e in-corpo-rando – dada as implicações etimológicas, de ritmo de leitura e significações várias da própria palavra – atmosferas exteriores ou como dito por Jose Gil em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, tornando seus interiores em exteriores.

Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo. Não sei onde ela me levará, porque não sei nada. Poderia considerar esta estalagem uma prisão, porque estou compelido a aguardar nela; poderia considerá-la como um lugar de sociáveis, porque aqui me encontro nos outros. Não sou, porém, nem impaciente nem comum. Deixo ao que são os que se fecham no quarto, deitados moles na cama onde esperam sem sono; deixo ao que fazem os que conversam

nas salas, de onde as músicas e as vozes chegam cômodas até mim.  
(PESSOA, 1999, 47)

Logo no primeiro fragmento do livro-diário de Bernardo Soares é exposto o modo como o espaço do quarto constrói-se como força centrífuga e centrípeta da experimentação de Pessoa. Sem tentar constituir-se numa ontologia da impessoalidade, o que é afirmado nesse primeiro trecho é esta dialética condição que se perpetuará por todo o livro, em que a dimensão espacial age como força que puxa para o centro, para um dentro isolado como uma prisão – centrípeta – e ao mesmo tempo joga para fora, no encontro nos outros, pela sociabilidade da cidade – centrífuga. Dialética que tem como objetivo sempre produzir sensações, dadas pela contemplação, ao outrar-se. Assim, é sempre um enquadramento interior e exterior para inventar pela língua zonas de contato ou fronteiras entre um e outro.

No fragmento 29, tal dialética prisão-cidade é sossego-desassossego, pois o encarceramento oferece apenas mais do mesmo, controle das emoções, enquanto a cidade põe em marcha um devir-outro em Soares pela sua própria não unidade. Pela janela, o ambiente citadino é invadido pelo olhar de Soares. E nesse fragmento, não uma primeira ou única vez essa passagem se dá, mas uma vez tal como tantas outras ao longo do *Livro do Desassossego*. E se dá lentamente, tanto em termos narrativos como gramaticais.

Numa leitura cerrada desse fragmento, num primeiro momento tem-se a janela se abrindo e a cidade penetrando o ambiente fechado do quarto pelos sons dos “pregos pregados nos caixotes da loja fronteira”.

(...) Ouviu-se o abrir das janelas contra o desesquecimento do sol. Então pela rua estreita do fundo da esquina próxima, rompeu o convite alto do primeiro cauteleiro, e os pregos pregados nos caixotes da loja fronteira reverberaram pelo espaço claro. (PESSOA, 1999, 64)

E abrir a janela faz Soares sair do sossego do quarto, lugar de mesmice, num feriado, dia de não trabalho como ajudante de guarda-livros:

Era um feriado incerto, legal e que não se mantinha. Havia sossego e trabalho conjuntos e eu não tinha o que fazer. Tinha-me

levantado cedo e tardava em preparar-me para existir. Passeava de um lado ao outro do quarto e sonhava alto coisas sem nexos nem possibilidade (...) E neste devaneio sem grandeza nem calma, neste atardar sem esperança nem fim, gastavam meus passos a manhã livre e as minhas palavras altas, ditas baixo, soavam múltiplas no claustro do meu isolamento. (PESSOA, 1999, 64-65)

Com tal janela aberta e sendo influenciado pelo que vem de fora, que é exterior, há uma mudança ou distanciamento de si por parte do narrador. Uma despersonalização: de mim para si. E ela ocorre logo depois de abrir a janela, contra o “desesquecer do sol”, na medida em que o som das ruas invade o quarto. Quando tal sonoridade invade o quarto pela janela, reverberando sobre o espaço primeiro claro, Soares sossegado, entediado talvez, levanta-se e prepara a si mesmo para existir.

Neste movimento, do “eu” que abre a janela para o “me” que é preparado para existir, o narrador ajudante de guarda-livros se redimensiona através da instrumentalização gramatical do uso dos artigos, perfazendo outra operação. Essa transformação gramatical separa a coincidência entre “eu” e “mim” e faz de “mim”, algo a ser produzido, uma alteridade, portanto.

Tema há muito desenvolvido pelos estudos pessoanos: a capacidade de Pessoa em criar outros – heterônimos – é o que está em questão. A capacidade de cada fragmento, compreendido este como exercício de outramento, nas palavras do próprio autor português, não perfazerem um todo, mas participarem de um movimento fragmentário sem fim, concordando com LOPES (2001, 135) e SEDLMAYER (2004, 38), como “(...) criação inventiva de identidades, descentralizadas, numa experimentação múltipla, uma desterritorialização autoral movida pelo desassossego”. O movimento experimental, que no *Livro do Desassossego* ganha estatuto de despersonalização, é experimentação na qual o narrador constantemente se coloca como questão e produz a si mesmo enquanto produto/produção literária.

Daí em diante, com Soares tornando-se matéria e palavra escrita, a operação ganha no espaço literário a janela como dispositivo de uma geografia, cuja constituição de si, narrador, dá-se pelo sonho e devaneio no impossível. Ao “soarem múltiplas” as palavras no claustro do isolamento, ou seja, a prisão, Soares outra-se.



Assim, já como outro, a janela não só permite a passagem da cidade para o ambiente interno do quarto, como transforma esse mesmo em espaço interseccional entre exterior e interior, congestionando categorias como dentro e fora, pela avenida feita por “si” no quarto:

E, com as mãos nos bolsos do casaco póstumo, eu fazia avenida do meu quarto curto em passos largos e decididos, cumprindo com o devaneio inútil um sonho igual ao de toda a gente. (PESSOA, 1999, 65)

Nessas passagens entre quarto e cidade, a janela, como elemento de ligação e transformação, permite um devir de Soares:

E quando debrucei-me da janela altíssima, sobre a rua para onde olhei sem vê-la, senti-me de repente um daqueles trapos húmidos de limpar coisas sujas, que se levam para a janela para secar, mas se esquecem, enrodilhados, no parapeito que mancham lentamente.”(PESSOA, 1999, 65)

Lentamente, uma progressiva transformação progride até este ponto. Desde o outrar-se até o fazer avenida no quarto, um dentro e fora de aproximam até gerarem, por uma metáfora, operação gramatical dada no espaço literário então, Soares como “trapo húmido”. A janela, assim, além de conectora e enquadramento do que está lá fora, como dito anteriormente, tem a função de transição, pois faz devir Soares.

Pensando esse elemento de abertura como uma zona de passagem, o texto de inspiração benjamiana de autoria de Georges Teyssot, denominado *Uma Topologia dos Umbrais*, ajuda a aprofundar as questões acerca do umbral e dessa passagem.

Este lugar de passar, que guarda estreitas relações com limiar segundo Benjamin (e que já foi apontado neste mesmo capítulo), é passagem de um para outro lugar. Para Teyssot, a partir de uma leitura da predileção de Benjamin pela análise da arquitetura e seu potencial onírico, “A analogia entre sonho e arquitectura estabelece a correspondência (noção chave da teoria poética de

Baudelaire) entre o mundo dos sonhos e das coisas.” (2010, 235). Ou seja, o umbral é ponto de passagem entre o real e o imaginário, interior e exterior.

Na forma poética pessoana, o umbral é elemento central justamente porque faz essa transição da coisa utilitária para o seu “análogo perturbante”, da mesma maneira que afirmado acima. E o crítico de arquitetura, ao tomar o umbral a partir de uma leitura próxima entre Benjamin em *Passagens* e o doutor Pierre Mabile com texto publicado na revista surrealista *Minotaure*, assinala um importante dado que o torna elemento comunitário:

(...) o inconsciente do esquecimento (...) de uma natureza predominantemente colectiva, é um inconsciente derivado da ‘massa das coisas aprendidas através dos tempos ou do curso da vida, que foram conscientes e que, através da disseminação, caíram no esquecimento’. Os elementos do inconsciente individual desapareceram ou foram extintos; apenas os do inconsciente colectivo existem ‘inferidos do mundo exterior (e) mais ou menos transformados e digeridos. Surge a possibilidade de um interior colectivo, um interior feito de coisas exteriores, preservadas como se fosse num vaso informe através de um processo de interiorização. Uma noção similar aparece nas notas de Benjamin, para quem ‘naturalmente’ muito do que é exterior para o indivíduo pertence a natureza interior do colectivo (TEYSSOT, 2010, 235)

Se rememorar relaciona-se a lembrar de novo, esquecimento se aproxima de lembrança, que é trazer “de volta”, através de uma correspondência despertada no novo, uma interioridade outra. Ou seja, o umbral permite esquecer para lembrar de outra forma, que em Soares corresponde-se na forma poética, no “trapo húmido”. O umbral permite tal transição inconsciente pelo esquecimento de um ao outro, que aqui caracteriza justamente a compreensão do interior como coletivo, pois é através dele que estão os elementos que podem ser perturbados em sua potência de sonho. Segundo Teyssot, não gratuitamente, nessas “topografias das zonas intermediárias, a casa-sonho do colectivo (...) ilumina a transição como motivo-chave da Modernidade.” (2010, 236)<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> A questão da janela e do umbral como zonas de fronteira e passagem de um a outro já foram discutidos em outro texto de autoria de CANUTO (2012) denominado “O Homem Armário”. Apesar do texto não ser nem sobre *Livro do Desassossego* e nem sobre *Os Passos em Volta*, mas, sim, sobre o filme argentino *El Hombre al Lado*, aqui ele é citado porque a questão destes elementos arquitetônicos como zonas poéticas é discutido como uma geo-grafia possível do comum que, na

Pelo umbral, Soares outra-se trapo molhado pela escrita. A rua que colocou em devir o narrador só importa enquanto catalisadora de uma mudança sensacional, tanto que o narrador olhou-a sem vê-la, o que significa que nem lhe prestou a devida atenção.

Abrir a janela para escutar a rua, descentrar-se, esquecer-se no interior coletivo e escrever a si mesmo como metáfora é a preocupação de Soares, visto que, como ele coloca no fragmento 92 sobre o sonhar em sua escrita,

Nunca tive outra preocupação verdadeira senão a minha vida interior. As maiores dores da minha vida abatem-se quando, abrindo a janela para dentro de mim, pude esquecer-me na visão do seu movimento. (PESSOA, 1999, 120)

Abrir a janela para seu interior pelo contato via palavra escrita com o exterior é como se desenha a forma de produção de uma expressividade sensacional, como afirma Gil (1988, 22-23).

Nessa forma de linguagem construída a cada fragmento, olhar pela janela, tal como Soares faz também em seu escritório, é procurar nos vestígios do que está lá fora, escrito no coletivo, matéria para devir-outro. No fragmento 143,

Debruço-me, de uma das janelas de sacada do escritório abandonado ao meio-dia, sobre a rua onde a minha distração sente movimentos de gente nos olhos, e os não vê, da distância da meditação. Durmo sobre os cotovelos onde o corrimão dói, e sei de nada com um grande prometimento. (...) Investigo com a imaginação. A gente que passa na rua é sempre a mesma que

---

película, os personagens exercitam: “Georges Teyssot em seu texto *Uma Topologia dos Umbrais* explora a partir das percepções de Walter Benjamin sobre a casa burguesa a relação entre interior e sua exposição como mercadoria, um exterior. Em determinado ponto, o crítico aponta para a janela como zona intermediária pois, etimologicamente, **window** é **wind** - vento que vem de fora e atravessa - e **eye** - olhar de dentro. Define-a potencialmente como um **umbral** ou **limiar** justamente por fazer uma conexão entre dois lugares pelo que vem de fora. Para o caso da película aqui em questão: Victor vem para se intrometer pela janela recém-construída, esta intimidade individual, ou como nos diz Teyssot a partir de Benjamin, interior individual, pois separa o que está dentro da casa do que está fora na cidade. Victor vem para inventar uma intimidade coletiva que terá seu território na janela. Ainda que Leonardo seja reticente a tal contato pois seu mundo é "clean" demais para incorporar o que vem de fora, ou seja, o estranho e não desenhado por uma indústria funcional, o que se coloca em questão é justamente essa incapacidade de se produzir uma experiência coletiva: entre eu e o que não é eu. Por isso Victor não é nada senão aquele que Leonardo coloca como oposto de si, a ponto de destruí-lo”.

passou há pouco, é sempre o aspecto flutuante de alguém, nódoas de movimento, vozes de incerteza, coisas que passam e não chegam a acontecer. (PESSOA, 1999, 160)

Debruçar-se sobre a janela, dormir e investigar com a imaginação é semelhante procedimento ao fragmento anterior, 29, onde Soares prepara a si mesmo para existir. Porém, aqui Soares outra-se não porque a rua e a cidade invadem seu quarto, e sim porque ele procura nesses ambientes matéria que catalise sua imaginação em novas formas. Para tanto, ao dormir, projeta o nada como uma grande promessa de vazio a ser preenchido pela escrita movida pelo dispositivo janela.

Ao investigar com a imaginação, o narrador procura por vestígios ou marcas do “aspecto flutuante” da gente que podem levá-lo a escrever de si. Ver e discorrer sobre a gente que passa na rua é ver como escrevê-las. Assim, a frase última deste fragmento transcrito aqui desconhece pontos finais e usa da vírgula como elemento gramatical para entrar num fluxo contínuo de descrição de um movimento visto pela janela. Se há um interesse pelo movimento e é esse que dá o aspecto flutuante que interessa a Soares, sua escrita busca esse rastro. O ritmo nas ruas invade e começa a contagiar a escrita de Soares. No fragmento 98, ao acordar num dia “(...) sob o estrangulamento do tédio” (PESSOA, 1999, 127), a luz que entra no quarto pela janela, tal como a rua em movimento anterior, é o vestígio que ativa a máquina de sensações poéticas pessoana. Vestígio porque é presença de algo imaterial que pela visão torna-se concreto.

(...) a pouca luz fria que dá um vago azul branco ao horizonte que se revela, como um beijo de gratidão das coisas. Porque essa luz, esse verdadeiro dia, libertava-me, libertava-me não sei bem do que, dava-me o braço à velhice incógnita, fazia festas à infância postiça, amparava o repouso mendigo da minha sensibilidade transbordada. (PESSOA, 1999, 127)

No entanto, a luz que aqui ilumina e serve de razão poética, porque intelectualiza as sensações de Pessoa, não é uma que faz compreender as sensações de Soares tais como são. Ela esvazia o narrador de qualquer sentimento consigo mesmo. A luz que se estende à incógnita velhice e faz festas a uma infância simulada

– que não é tradição ou histórica porque só faz sentido, é nascer dos sentimentos – tem como função dar forma ao que é inexistente, que é ele mesmo. Longe de criar uma ambientação onde o narrador possa escrever, a luz o faz desaparecer, agindo como dispositivo ou catalisador de rastros: velhice da qual não se sabe, infância que não é dele, repouso pobre de uma rica sensibilidade. Um rastro construído por paradoxos. Em contraponto, em “Escadas e Metafísica” de *Os Passos em Volta*, um narrador em seu quarto contemplando e organizando racionalmente as paisagens pela janela, **tem a luz invadindo** o quarto pela janela. Nessa construção claustrofóbica só se pode terminar, semelhante ao início de “Estilo”: com “o terror que entra silenciosamente na minha vida” (HELDER, 2007, 59).

Silvina Lopes em seu complexo e instigante ensaio sobre a questão do terror a partir e com Herberto Helder, *Investigações Poéticas do Terror*, afirma a luz que se faz na ponta dos dedos no conto “Estilo”, como escrita, ponto de conexão: “Aí se conecta o terror e o enlouquecer que permite vivê-lo sem dele morrer” (2009, 176). Mais ainda, é a luz de uma insônia, “(...) encontro com o exterior (...) não apenas a da reflexão infinita do pensar, é a do encontro exterior, as sombras que participam do sentido que por elas é sentido e sem-sentido, paradoxo inultrapassável” (2009, 177).

O elemento luz, no contexto colocado, longe de ser metáfora de uma racionalidade, aponta a emergência de uma maneira outra de pensar, por uma quebra de uma razão unilateral pela contínua afirmação de uma dupla possibilidade. Semelhante a relação entre Borges e a construção do conhecimento dado pela Enciclopédia Chinesa, segundo Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*: “É no pensar que o caos ameaça qualquer um, e o caos é a própria irrupção sensível da distância entre as coisas e a linguagem que as diz – a intuição do acontecimento excessivo.” (LOPES, 2009, 175). Ou seja, nessa distância, sentidos emergem e destroem uma razão que abarque tudo.

O narrador e Helder, por sua vez, em seu quarto lisboeta em “Escada e Metafísica”, tem a luz emergindo em duas ocasiões: pelas suas costas, “despenhando-se no quarto como uma onda de água.” (HELDER, 2007, 57) num momento primeiro de descrição do quarto; e ao “atrever-se” a acender um novo cigarro. Cada iluminação dá à janela uma nova função. Ou melhor, no movimento

dados pela relação luz e janela, o que acontece é um distanciar-se do elemento que “abre para” para afirmá-lo como elemento inicial central na constituição do terror, conceito chave, segundo Silvina Lopes, para a compreensão da densidade poética de Helder. Mais ainda, um movimento relacionado à história.

Num primeiro momento desse conto, no quarto, o narrador “(...) folheia um tratado de arqueologia” (HELDER, 2005, 55). A janela por onde entra a luz serve de enquadramento de dois elementos que ajudam a cartografar a posição desse quarto: torre – “(...) construídas por pura bravata, um lirismo arrebatado e improfícuo.” – e o mar “(...) claro e lento, tão antigo quando me punha a olhar muito para as águas.” (HELDER, 2005, 56). Dois elementos que, adicionados ao folheado tratado de arqueologia, livro de regras da ciência das escavações em busca das origens da história dos humanos e suas civilizações, formam uma triangulação.

Geométrica e espacialmente, uma triangulação desenha num mapa não um ponto, mas um espaço ou território. E em Helder, tal território demarca uma relação com a história em que “(...) não se pretende ‘acordar os mortos e reunir o que foi desmembrado’, mas afirmar “o grito na eternidade (a eternidade do grito) e não o desejo de juízo final como superação de alguma coisa”: torres improdutivas, mar antigo e arqueologia folheada, nem mesmo lido, circunscrevem um domínio da criação “(...) do espanto de haver mundo, haver «agora», o agora das paixões – o fogo desencadeador de ficções, linguagens, gestos, formas – em vez do puro abismo das paixões ou da contemplação das suas cinzas.” (LOPES, 2009, 174).

E é assim que esse território não se torna lugar para olhar para fora, mas sendo o quarto inundado pela luz que “(...) despenha como uma onda de água”, é ascético e com a mala do narrador no chão, ainda por abrir. Por mais que se pergunte o que isso significa, o silêncio como resposta aponta uma paixão que pode ser desencadeada apenas pelo fogo das ficções, ou pelo terror.

Assim, num segundo movimento, olhar pela janela é vislumbrar “As mesmas coisas que se veem daqui da janela. As mesmas coisas que se veriam de qualquer parte” (HELDER, 2007, 59), acender o cigarro faz a vida tornar-se excessiva, tal como narrado no primeiro conto do livro, “Estilo”, trazendo luz e sombra, possibilitando múltiplos sentidos. Quando as sombras tornam-se grandes e despudoradas como a vida pelo cigarro aceso, “Há felizmente o estilo” (HELDER, 2005, 11) como dito em

“Estilo”. Com a janela sendo anulada como possibilidade de fuga do olhar, pois lá fora só existe o mais do mesmo, irrompe-se alguma coisa a partir desse pensar catalisado por uma escrita incendiária. E esse pensar se dá num lugar que não é nenhum, desreferencializado: não é pátio, nem porta, nem janela. E irrompe porque, se o conto é metafísico, com portas que não abrem e janelas não abertas mesmo sonhadas, o cigarro aceso põe em marcha a dissolução de qualquer metaforicidade para afirmar um corpo que pode, parafraseando Artaud, a quem Helder leu através, com e fora, como será abordado a frente.

### 03.03. MAPA DAS RETRETES E ESCADAS: MÁQUINAS DE MORAR POETICAMENTE

Para este “poder” do corpo, as escadas e retretes têm uma ambígua importância n’*Os Passos em Volta*, pois, ainda que à primeira vista sejam territórios de passagem, são também cômodos ou espaços onde se vive. A rerete ou banheiro, lugar para se usar e ir embora, e a escada, lugar de passar de um espaço e outro, tornam-se territórios para se morar poeticamente. No entanto, esta noção do lugar de passagem como potencial lugar de morada não é exclusivo de Helder.

Na leitura de Benjamin a respeito da Paris do século XIX em seu célebre artigo homônimo, é dado a Charles Fourier o centro de suas atenções em um de seus subtítulos. Nesse, afirma o olhar de Fourier<sup>45</sup> a respeito das passagens parisienses como um revelador: lugar de construção potencial e poética de uma nova sociedade. Desde a relação do material com que são feitas tais passagens – o ferro, matéria-prima dos trens, meios de transporte que produzem uma realidade citadina em constante movimento, “O ferro não é aceito para as moradias, mas é

---

<sup>45</sup> Para um contato mais aprofundado com a obra escrita de Fourier, as seguintes obras, traduzidas, são indicadas: *História das Utopias* de Lewis Mumford, que não apenas diz do destino das ideias de Fourier, como suas adaptações em outros contextos e em relação a outras propostas utópicas no século XIX e XX; *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes, que esclarece a relação entre Fourier e o prazer, seu programa de um novo tipo de sociedade, seu programa social e cultural utópico; *Fourier. Socialismo do Prazer* de Leandro Konder no qual são expostas as relações de Fourier com o prazer, bem como o programa societário demandado pelo Falanstério: a Falange; *Os arquitetos da Ordem Anárquica. De Rousseau a Proudhon e Bakunin* de Patrizia Piozzi, que explora a relação das ideias de Fourier, inclusive realizando um paralelo com história do anarquismo novecentista com figuras como Proudhon e Bakunin; e do próprio Charles Fourier, *Fourier. Infância Emancipada*, no qual o pensador constrói uma filosofia baseada na relação de suas ideias com a educação, num sentido amplo, e como base para emergência de uma nova era humana.

aplicado nas passagens, nas galerias de exposições, nas estações ferroviárias – nos edifícios que servem a finalidades transitórias” (BENJAMIN, 2002, 692) – até o modo de produção dessas mesmas imagens, está em questão a afirmação do passageiro ou o passar como novo modo de habitar e experimentar a cidade, apontamento já feito por Baudelaire segundo leitura do mesmo Benjamin.

As engrenagens de paixões, a cooperação complicada das paixões mecanicistas com a paixão cabalista são construções obtidas por analogia, com a estrutura da máquina, por intermédio de materiais psicológicos. Essa maquinaria humana produz o país de leite e mel, o primeiro símbolo do desejo a que a utopia de Fourier dá uma nova vida. Fourier viu nas passagens o cânone arquitetônico do Falanstério. É característica a transformação reacionária a que as submeteu; embora servissem a fins originalmente sociais, tornam-se com eles lugares de morar. (BENJAMIN, 2002, 693)

Para além da imagem do Falanstério<sup>46</sup>, o que se coloca em jogo é o transitório ou que dá passagem como novo espaço para se habitar. Numa analogia entre máquina, movimento e passagem, o lugar da passagem – novo equipamento funcional da cidade, junto com a prisão, o hospital, o museu e a escola – torna-se paradigma na constituição da cidade do século XIX que permanece até hoje. Entretanto, se para Fourier a passagem como central para a experiência moderna da cidade se dá como potencialidade libertada pelo falanstério, o habitar da cidade de Paris no século XIX só faz sentido se lugar que permite passar para outro, seja a escola, trabalho, ou qualquer espaço.

---

<sup>46</sup> Fourier concebeu o projeto do Falanstério como uma sociedade alternativa à cidade existente novecentista, superpopulosa e degradada (BENEVOLO, 1993). Do ponto de vista arquitetônico, sua organização agregava numa unidade agrícola-industrial todos os programas existentes na cidade de maneira organizada: hospital, biblioteca, equipamentos culturais, tais como teatro, dormitórios, espaço livres vazios, arborizados e de lazer, refeitório, apoio à colheita e à indústria, entre outros, ligados através de passagens similares às novecentistas parisienses, tais como as caracterizadas por Benjamin (2002, 691-693). Sendo esse projeto de construção de uma nova cidade irrealizável, pois demandava uma nova relação cultural do homem e seu meio num contexto onde essa era caracterizada pela depredação e extrativismo. Seu discípulo, Jean Baptiste Godin, adapta o falanstério e cria sua própria versão do edifício, o familistério. Ainda com o mesmo programa do Falanstério, o Familistério, criado em 1859 em Guise na França, tem como característica principal ser uma edificação que se adapta à cidade existente, não se caracterizando como uma alternativa à cidade, mas sim como uma outra maneira de viver na cidade. Chamado de “Palácio Social”, equipado com jardins, creches, hospital, escola, biblioteca, teatro, entre outros equipamentos, era destinado a educar o homem culturalmente. Passa por diversas mudanças ao longo dos anos devido à greve dos moradores-funcionários e problemas financeiros e sociais, sobrevivendo até 1970, quando se torna um condomínio de apartamentos privativos (MUNFORD, 2007).



Pensar ou vislumbrar a passagem como espaço poético, ou linha/espacialidade de fuga, é o que se depreende em “Escadas e Metafísica” em *Os Passos em Volta*. Nesse conto, num primeiro momento, o narrador está em seu quarto. Pela janela, avista uma escada que não termina sua forma como deveria:

Vejo então, muito vivo na palidez da madrugada, o bloco junto à igreja, com as suas escadas incompletas que se interrompem uns três metros abaixo da soleira da porta descolorida, entre os umbrais suspensos no espaço. Que é isto? A escada fica a meio percurso entre uma espécie de pátio, com montículos de arbustos rasteiros, e a porta que não dá entrada para sítio nenhum. E ei-lo, a esse último degrau, insólito, parado no ar: pura alucinação. Não era possível chegar à porta trepando pelas escadas. (HELDER, 2005, 59)

A escada, ao longe e impossível de ser alcançada, não é transição para lugar algum, pois ela é incompleta – ou será completa?! Por isso, funcionalmente ela é inútil. Ela aparece como imagem no texto que, de longe, oferece uma primeira saída do quarto, ainda que o narrador a vislumbre apenas como indiferente a seus propósitos de fuga, pois não leva a lugar outro nenhum. Esse quarto a principiar-se aterrorizado, como será dito no final do próprio conto, ainda é lugar de se permanecer. Nele ou nas portas, não se vê nada, apenas uma passagem para outro ambiente. Mas é o último degrau da escada, ponto final da passagem por si mesma, o lugar da alucinação. Assim, uma passagem é oferecida: o alucinar.

Interessante compreender a dimensão alucinatória que a escada ganha nesse conto se esta for vinculada ao entendimento deste elemento arquitetônico a partir de sua carga poética e sensual, e não funcional. Para tal digressão, o arquiteto Bernard Tschumi nos anos 70 escreve, a partir de Bataille e suas noções de transgressão, violência, morte, sensualidade e prazer, interessantes textos que oferecem pertinentes ferramentas conceituais a fim de pensar o elemento arquitetônico a partir de sua potência erótica.

De 1973 a 1983, este arquiteto francês radicado em Nova York escreve uma série de textos sobre dois assuntos que, para ele, são pouco debatidos pela teoria de arquitetura à época: o Programa – entendido como ações que acontecem no espaço – e o Espaço Arquitetônico propriamente dito, a partir de sua estreita relação com a

função. São nesses escritos que Tschumi discute o que ele denomina como a transgressão, o prazer e a violência da arquitetura, relacionados, por sua vez, a uma dimensão erótica discutida por Bataille pelas dimensões do profano e do excesso. Diferentemente da compreensão da arquitetura como espacialidade vinculada estritamente a uma função, tal como os arquitetos modernos da primeira metade do século XX pregavam em seu axioma máximo “A forma segue a função”<sup>47</sup>, Tschumi vincula a forma ao programa, portanto uso. E tal estreitamento entre os dois conceitos se dá principalmente depois das observações do arquiteto a respeito do que aconteceu nas ruas de Paris em 1968, onde ruas se transformaram de lugar de passagem de veículos em campos de batalha (Tschumi, 1997, 45). Isso significa, no jargão do campo da arquitetura, que um edifício não é definido por uma série de funções pré-imaginadas anteriormente, antes de ser construído, mas pelas transformações que o mesmo terá ao longo de sua vida dado pelos usos que dele serão feitos. Assim, arquitetura não é o edifício apenas, mas também o seu uso ao longo do tempo. De objeto, Tschumi afirma a forma arquitetônica vinculada a uma dimensão utilitária – de uso – e vivida, o que significa que é temporal.

Seguindo esse raciocínio, para Tschumi, o prazer da arquitetura está justamente no seu uso transgressivo, que atravessa qualquer pré-determinação anterior dada pela errônea equivalência da forma como objeto, e desvincula a mesma de um prazer pitoresco dado apenas pela manipulação formal dos diversos elementos de uma linguagem arquitetônica, considerando-a apenas pela sua dimensão estritamente visual ou perceptiva. O prazer da arquitetura ganha, pelo uso, estatuto político. A violência da arquitetura, assim, é resumida no seguinte aforismo “1. Não há arquitetura sem ação, sem eventos, sem programa. 2. Por extensão, não há arquitetura sem violência”<sup>48</sup> (Tschumi, 1997, 121).

Em 1975 e 1978, o arquiteto lança uma série de peças de propaganda na revista *Architectural Design* para provocar um debate eminentemente político junto

---

<sup>47</sup> A frase cunhada pelo arquiteto Louis Sullivan, em princípios do século XX, “form follows function” ou “forma segue função”, tornou-se rapidamente princípio norteador do projeto arquitetônico modernista e funcionalista. Nessa perspectiva, a arquitetura era destinada a aliar funcionalidade e produtividade à forma arquitetônica sem qualquer tipo de excessividade seja ornamental ou de qualquer outra ordem. Para maior entendimento sobre tal discussão, inclusive na aproximação das pontuações levantadas por Tschumi no próprio corpo do texto, indica-se VELLOSO (2007).

<sup>48</sup> 1. There is no architecture without action, no architecture without events, no architecture without program. 2. By extension, there is no architecture without violence”

a outros colegas profissionais acerca do que ele chama “Políticas do espaço”. Contra uma revista cuja propaganda era essencialmente mercadológica e voltada à venda de componentes estruturais que asseguram uma pretensa funcionalidade de um edifício projetado, assim como uma lógica de projeção arquitetônica pautada pelo desenho como criação única e isoladamente compreendida da vida, Tschumi expõe uma outra compreensão da arquitetura: como fenômeno, e não objeto. Dois dos cartazes são estes:

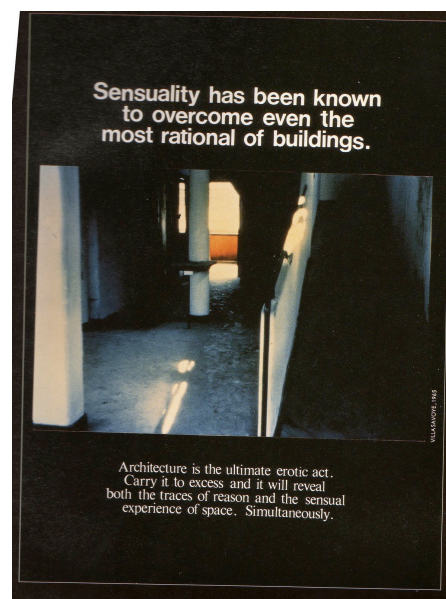


Figura 24 Tschumi Advertisements, 1975

“Sensualidade é reconhecida por sobrepujar o mais racional dos edifícios. Arquitetura é o último ato erótico. Leve-a ao excesso e ela revelará tanto traços de razão como de uma experiência sensual do espaço. Simultaneamente”

Fonte: TSCHUMI, 1997, 75.

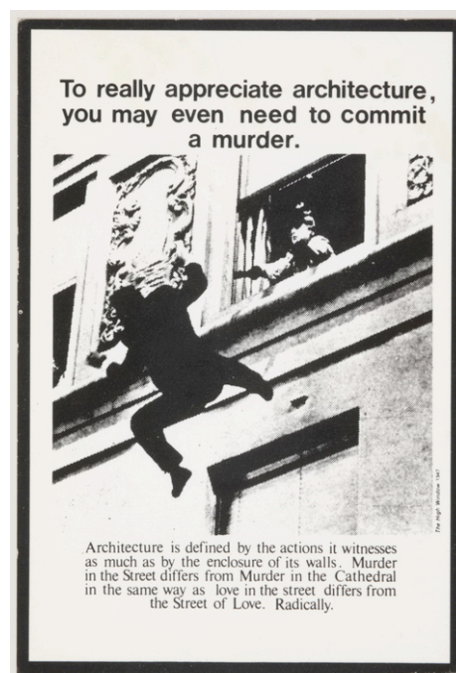


Figura 25 Tschumi Advertisements, 1978

“Para realmente apreciar arquitetura, você pode até mesmo ter de cometer um assassinato. Arquitetura é definida pelas ações que ela testemunha, assim como pelo que encerra em suas paredes. Assassinato na Rua difere de um Assassinato na Catedral da mesma maneira que amar na rua é diferente de Rua do Amor. Radicalmente.”

Fonte: TSCHUMI, 1997, 100.

A imagem mostrada no cartaz publicado em 1978 é de um homem que não se sabe se está sendo jogado pela janela ou se tentando ser salvo por uma pessoa na mesma. Aponta, independente das duas interpretações, para um transpor de um lugar para outro, sendo que este outro é a morte ou o que não se sabe. Analogamente à escada de “Escadas e Metafísica” de Helder, em que essa termina no ar, pairando sobre o vazio, não ligando nada, outra forma de pensar o espaço está sendo inaugurada no conto, que ali termina, se compreendido com a teoria de Tschumi.

Uma escada que se não serve para nada só pode ser matéria para alucinação, é uma que permite um salto no vazio, tal como na propaganda de Tschumi. E o que é saltar no vazio a partir do umbral da janela – já discutida anteriormente num contexto pessoano – ou da escada, que aqui é o caso, se não uma passagem do funcional para o “perturbante” ou sonho?!? Se o texto termina com o “E o terror entra silenciosamente na minha vida” (HELDER, 2005, 59), este se dá, por conseguinte, pela alucinação do saltar no vazio que a escada incompleta traz ao narrador: a maneira última de realmente apreciar a arquitetura, que é transgredindo sua própria função de ligação, pela quebra. Se ligar é manter uma continuidade, que é o que uma escada deveria fazer funcionar, passar é mudar de um para outro ambiente, o que significa um outramento. A escada então é, incompleta, limiar que traz o terror em Helder, que é também um traço racional, assim como experiência sensual do espaço, como o primeiro cartaz coloca.

A escada não é metáfora espacial, mas ligação que não se faz, tal qual acontece com a retrete que é “elevada” ao estatuto de território poético em um dos contos de Helder. Esse espaço relacionado ao sujo é definido “pelas ações que ali acontecem” em *Os Passos em Volta*, tal qual a propaganda de 1978 manifesta. Em “Vida e Obra de um Poeta”, a voz narrativa que permeia todos os contos da obra diz da importância que foi em sua época de formação como poeta estar em Paris a dormir nas retretes dos edifícios. Tomando para si uma idéia que rondava pela cidade, o narrador tem uma lista de cento e vinte e dois prédios “em cujos banheiros podia tentar dormir” (HELDER, 2005, 116)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Alguns dicionários definem “retrete”, termo comumente usado em Portugal como o vaso sanitário em si, existente dentro do banheiro. Em outros, definido como o banheiro em si. Para o contexto aqui

Dormir na retrete, lugar onde normalmente se passa, é ir contra a funcionalidade ou função para o qual o próprio espaço foi construído a princípio. Habitá-lo, usá-lo para dormir, sentir-se como em um lugar de escrita fértil, quase um escritório, é torná-lo novo parâmetro para uma vida, pois novos hábitos podem ser ali feitos. É também, ao mesmo tempo, experiência sensual pelo corpo, pois desse mesmo corpo são demandadas novas maneiras de se portar para ali habitar. O vaso torna-se assim, para o corpo, um objeto de provocação, que o erotiza ao fazê-lo se portar de outra maneira. Nessa forma, esse corpo que é o mesmo e outro, racional e sensual, é repensado a partir de novos possíveis.

No capítulo destinado a pensar o corpo fragmentado numa vertente surrealista atrelada a Bataille no livro *O Corpo Impossível. A Decomposição Humana de Lautremont a Bataille*, de Eliane Moraes, a relação entre o corpo e sua erotização pelo prazer ou pela dor relaciona-se diretamente com uma “estilização que implica desumanização” (MORAES, 2002, 61). Ainda que a autora não esteja se reportando a Helder ao usar a palavra “estilização”, desumanizar não significa no contexto colocado por Moraes como uma tentativa de anular o corpo como referência, mas pensar esse mesmo corpo a partir de seus limites e potências, muito próximo daquilo que Antonin Artaud, escritor traduzido por Helder, definiu pela frase “o que pode um corpo”: “As ideias deveriam ser testadas na carne; mas não só isso: a mão, a boca, os olhos, os ouvidos, o sexo efetivamente considerados ‘órgãos pensantes” (MORAES, 2002, 71)<sup>50</sup>. E é isso que acontece, um pensar-escrever pelos órgãos pensantes na retrete:

Eu apurara a experiência, encontrara os meus centros. Levava tudo para a retrete: o amor, o terror, a grande cidade, o anjo da guarda

---

analisado, será pensado como lugar passageiro onde se pode fazer o que normalmente se faz num banheiro, assim como o próprio lugar de defecar. Acredita que este duplo entendimento pode abrir maneiras de pensar o significado da retrete no contexto de *Os Passos em Volta* de Helder.

<sup>50</sup> Podemos ver esta alteração corporal feita desde Stephane Mallarmé e Artaud chegando a Helder nos processos de mudança para o português, mais especificamente no livro *Doze Nós numa Corda*. Nesta obra, na mudança para o português que Helder faz do poema “Israfel”, é possível ver uma transformação perpetrada e continuada por Artaud e Helder a partir de uma primeira tradução, de Mallarmé. A partir do poema em inglês de Edgar Poe, de estrofes pequenas e curtas, podem ser vistas mudanças estruturais que transformam estes trechos do poema em quase textos em prosa, perdendo assim sua própria forma, no caso de Mallarmé; versos mais extensos, mudanças mais radicais de palavras, no caso de Artaud; e em Helder, cortes na estruturação das estrofes que altera o modo de ler o próprio poema.

com quem atravessara o bairro atulhado de putas. A minha obra nascia. Às vezes, no meio dos perigos, medos e vertigens destas experiências, olhava a cara num pequeno espelho de bolso, para ver se eu próprio me transformara por fora, ao sabor do sensível movimento do espírito (...). Vi que sim. (HELDER, 2005, 117-118)

Neste caso, pensar e refletir sobre tudo o que se leva a retrete é defecar. E defecar como atividade que altera a imagem que se tem de si mesmo, pois é atividade de um poeta. E voltado ao início do conto, quando o narrador poeta afirma: “Os papéis, esses, estão em França (Paris ou Marselha), na Holanda, na África do Sul. (...) não sei de cor as pequenas composições de palavras. Retenho a fantasia, a objetividade delas – ponto onde me apoio para saber que sou sólido, e tenho (ou sou) obra.” (HELDER, 2005, 115), defecar é também abrir-se “(...) a unidade da vida – e amo o passado e futuro com um só fervor – completo. A geografia não existe” (HELDER, 2005, 119).

Essa anulação geográfica para afirmação de uma geo-grafia dada pela escrita de um poeta em formação nas retretes parisienses conforma como território produtivo o lugar por onde passam fluidos: água, fezes.

Inspiro-me no que é uma força e também uma vulnerabilidade, diante da lembrança e do esquecimento. Depois é um ritmo, é uma libertação. Encho folhas de papel com uma trama subtil e exasperada feita de memória, a atentas expensas de esquecimento. É o relatório do medo lido ao inverso. O balanço pelo forro subtraído de uma irrisória medida pessoal: comida, urina, fezes, esperma, suor. As unhas e os cabelos crescendo sobre um canal de sangue que me corta de alto a baixo. E a noite a minha frente, uma distancia avassaladora. Desamor, crueldade, sensibilidade na estranha criatura coroada com a sua comida e seu excremento. Saturada de lágrimas que se escamoteiam pelo favor de uma teoria de força. O medo que faz respirar e viver até a morte. (HELDER, 2006, 34)

Por outro lado, a geografia ainda importa. A escolha de Paris não é aleatória. Independentemente de Helder ter passado parte de sua formação como poeta na cidade numa viagem que fez à Europa – fato que aparece numa das entrevistas dadas pelo autor compiladas por Maria Estela Guedes em *A Obra ao Rubro de Herberto Helder* – a primeira vista Paris é, no século XIX como já visto anteriormente,

lugar da transição na Modernidade. “Paris do século XIX”, título do já sabido texto de Walter Benjamin, é o lugar onde o real e o onírico se intercalam. E é lá que a relação de um ao outro, portanto a passagem, e não ligação, tal como a escada anterior, acontecerá.

A retrete onde o poeta de *Os Passos em Volta* teve o período mais fértil, conforme afirmado nesse conto, localiza-se no bairro des Abbesses: bairro dos ABCs, primeiras letras de um alfabeto que estava começando a criar como poeta; som ao sair da boca que revela uma possível leitura do que está escrito; vestígio primeiro de um modo de operar a língua a fim de dar vazão a sua dimensão poética sonora; primeiro movimento afirmado como eco de uma figura materna, “maquinaria humana que produz o país de leite”. É o poeta que para buscar sua dicção desata os laços que modulam um modo de falar a fim de que uma nova voz nasça: “(...) fórmula que pressupõe a existência de um tremor secreto na palavra (...) que transforma a palavra numa ‘palavra-acto’, fazendo com que ela trema ‘na boca furiosamente enfática” (LEAL, 2008, 52). Assim, Helder constrói sua própria maneira de falar, territorialmente localizado na retrete: “Morrerei como se fosse numa retrete de Paris – só com a minha visão, o pressentido segredo das coisas” (HELDER, 2005, 119).

Tal transformação da palavra em palavra-acto afirmada por LEAL (2008a) a respeito da poesia de Helder é central na formação do poeta. E tal tremor, no caso de *Os Passos em Volta*, é dado no bar, ao embebedar-se.



#### 04. MAPAS DO EMBEBEDAR-SE: PALIMPSESTOS<sup>51</sup> ESPACIAIS

---

<sup>51</sup> De acordo com o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antonio Geraldo da CUNHA (1997, 574), palimpsesto diz respeito a um “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, manuscrito sob cujo texto se descobre escritas anteriores”. Para o presente capítulo, este termo é tomado relativo ao espaço, sendo compreendido como conjunto de espacialidades sobrepostas cujos resquícios aparecem como rastros de territórios anteriores.

O edifício vertical torna-se, no final do século XIX, uma das maiores invenções modernas porque redesenha a cidade e o espaço do mundo verticalmente, ao contrário da imagem desse último ligada a uma horizontalidade infinita conectando campo, cidade, centro e periferia. Porém, no século XX, tal construção adquire tal grau de importância não porque ele é vertical apenas, mas sim porque é neste período que ele começa a ganhar as alturas, redenominando-se arranha-céu. E isso só é possível graças ao elevador, que surge como elemento articulador de diferentes ambientações cada qual em seu pavimento. É o elevador que garante uma ideia de continuidade, tal como se este mesmo fosse horizontal.

Diversos autores argumentaram sobre a importância para a cidade do edifício vertical – por diversas razões tais como o fato de compactar a cidade, centralizar serviços e produzir uma diversidade de ambientações e funcionalidades numa mesma área – mas tornou-se paradigmática a atenção dada ao arranha-céu no campo da teoria da arquitetura pela leitura feita dela pelo arquiteto Rem Koolhaas.

O arquiteto holandês, formado em arquitetura na Architectural Association, em Londres, uma das mais prestigiosas escolas do mundo, ganhou notoriedade ao escrever *Nova York Delirante*, definido por ele mesmo como um manifesto retroativo da metrópole cujo potencial dado pela densidade radical de pessoas, coisas e edifícios num mesmo lugar reside na liberação das energias criativas contidas não apenas em sua arquitetura, mas urbanismo também, sendo este entendido como um modo de vida específico metropolitano. Nesta obra, sua escrita é ora histórica, ora ficcional, com ensaios construídos a partir do potencial surrealístico da cidade de Nova York tendo em vista sua multiplicidade de catalisadores perceptivos que vão desde o cinema, as ruas iluminadas a noite chegando a diversidade de novos programas que a mantém funcional durante todo o dia. Mais importante para o caso aqui, afirma que é nesta cidade que surge um novo tipo específico de vida e convivência: o Manhattanismo, “(...) apoteose de densidade *per se* tanto de população como de infraestrutura” (KOOLHAAS, 2000, 321). Koolhaas debruça-se na história de Nova York não como um arqueólogo cujo objetivo é “(...) produzir metáforas capazes de ordenar e interpretar a realidade metropolitana, convertendo-a em conhecimento social”, mas alguém interessado na “quintessência da Modernidade (...)” (KOOLHAAS, 2008, 09). Daí o subtítulo do livro,

*Um manifesto retroativo para Manhattan*, não significar apenas um estudo analítico, mas também uma manifestação ativa a partir do passado, porque quer pensar o que pode advir desta forma de vida coletiva chamada Manhattan. Quer pensar as possibilidades e oportunidades poéticas de desvio nessa Modernidade, como o caso do Downtown Athletic Club.

Nesse clube, um dos exemplares por ele investigado e projeto realmente construído destinado a homens desejosos num mesmo lugar por espaços para o trabalho e lazer, há três espaços separados dentre tantos outros: uma piscina aquecida, um bar de frutos do mar e um clube de boxe. Normalmente, em cada pavimento está um deles, ou ainda que estejam no mesmo andar, em lugares separados. No entanto, se para Koolhaas o potencial do manhattanismo se esconde na radical apoteose de densidade, ele leva tal conceito ao extremo redesenhando tal espaço e propondo-o como vivência / experiência, no 9º andar: “comer ostras com luvas de boxe” (KOOLHAAS, 2008, 184). Uma mistura programática de três espaços que deveriam ser separados. Uma oportunidade poética no mundo vertical criado pelas torres residenciais e de serviço em Manhattan, os arranha-céus. Mais do que isso, se em cada pavimento há uma função e, ao sobrepô-las, uma nova é criada pela associação das três anteriores, esta imaginada surge como **congestionamento**, ou confusão, dado pelos traços dos que já existem. Comer ostras dessa maneira define o lugar como onde todos os lugares são possíveis, operação que em *Os Passos em Volta* é colocada em marcha pela bebida associada a experimentações na linguagem, como será visto adiante. A inebriante bebida sobrepõe tanto espacial como temporalmente, redesenhando a linguagem arquitetônica pelo uso em contraste a função, como a New York de Koolhaas.

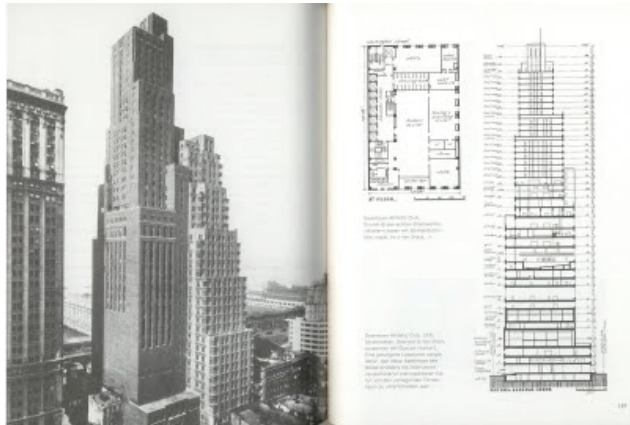


Figura 26 Downtown Athletic Club Project

Fonte: <http://wonderingthrough.blogspot.com/2009/10/downtown-athletic-club.html>, acessado em 03/03/2012.



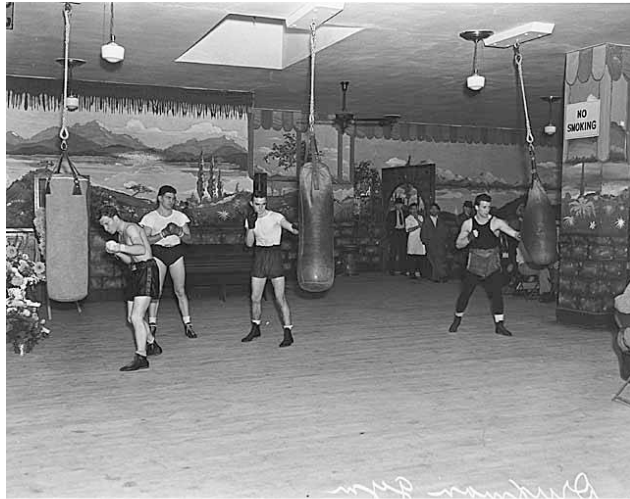
Figura 27 Downtown Athletic Club, New York

Fonte: <http://nyc-architecture.com/LM/LM063.htm>, acessado em 03/03/2012.



Figura 28 Downtown Athletic Club Franchising

Fonte: <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=10150661231917559&set=a.168220642558.155471.113059207558&type=1&theater>. Acessado em 03/03/2012.



Property of Museum of History & Industry, Seattle

Figura 29 Downtown Athletic Club, Seattle

Fonte:

[http://content.lib.washington.edu/cdm4/item\\_viewer.php?CISOROOT=/imlsmohai&CISOPTR=2261](http://content.lib.washington.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/imlsmohai&CISOPTR=2261),  
 acessado em 03/03/2012.

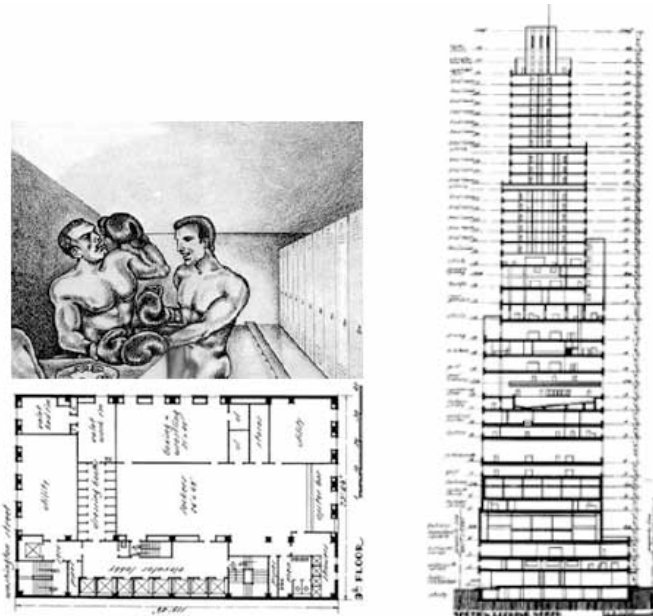


Figura 30 Comer ostras com luvas de boxe, nus, no enésimo andar, 1978.

Fonte: [http://eclecticuniverse.blogspot.com/2007\\_02\\_26\\_archive.html](http://eclecticuniverse.blogspot.com/2007_02_26_archive.html), acessado em 21/12/2010

## .COMPOSSIBILIDADES

No primeiro parágrafo, o narrador está num bar, sentado, embebedando-se. Discorre pouco sobre sua vida pregressa sem imaginação alguma e menciona o fato de ter ficado preso por um mês. Pede para ser imaginado como empregado de escritório invadido, em suas palavras, “(...) pela peste” (HELDER, 2005, 29). Atordoadado, diz: “Preciso estar bêbado” (HELDER, 2005, 29).

O personagem de escritório não é uma figura qualquer na história da literatura, especialmente se for pensado dentro de uma linhagem dos personagens ordinários cuja profissão é a mesma como Bartleby, Bernardo Soares, Amanuense Belmiro, entre outros. É aquele à margem de tudo, apenas mais um, que está lá, mas não aparece. Mas nas obras de Melville, Pessoa e Cyro dos Anjos, eles ganham vida pela escrita, pela linguagem, cada qual em sua especificidade, seja pela recusa, pela poesia e diário. No caso do conto mencionado acima, acometido pela peste iniciada pela bebida, é marcado o início de um tremor na língua em *Os Passos em Volta*, com o mesmo objetivo das experimentações poéticas de Soares em *Livro do Desassossego*, um dos empregados de escritório: **poder (ou não)** viver de outra maneira.

Esse empregado de escritório, funcionário que repete sempre a rotina do seu dia a dia, é definido neste conto, “O Grito”, pela seguinte frase: “Os comunistas são empregados de escritório (...) São isto e aquilo” (HELDER, 2005, 31). Numa associação à primeira vista leviana e aleatória, mas que pode ajudar a pensar esse comunismo, o narrador do conto pode ser colocado emparelhado com o banqueiro-narrador que dialoga com seu amigo no livro de Fernando Pessoa, *O Banqueiro Anarquista*.

O banqueiro, ao longo do livro e num diálogo extremamente cartesiano e lógico, vai discutindo e provando ao amigo interlocutor que é um dos últimos anarquistas justamente porque em sua posição de banqueiro e, ainda que, obviamente, reproduzidor de relações sociais capitalistas, desliga ou inoperacionaliza tal reprodução, não deixando o dinheiro se tornar um bem em si mesmo. Como aquele que detém a distribuição da moeda, ele se vê como um último revolucionário

por estar inserido dentro do sistema, mas não o propagando ou reproduzindo. O argumento é de que ele é banqueiro e anarquista sem que pareça essa condição ser uma oposição, mas apenas uma dupla condição. Um comunista é como ele se define, próximo ao anarquista portanto, se estes forem pensados como opostos ao capitalista. Comunista porque não propaga uma ideologia que se reproduz pela linguagem repetida continuamente, e ao não afirmar uma unidade, mas uma potencial multiplicidade que serve para desligar sistemas de controle baseados numa afirmação identitária unívoca e estável.

Se no conto os comunistas são “isto” E “aquilo”, isso significa, junto ao banqueiro anarquista, múltiplos devires e imagens de si. O empregado de escritório aqui sofre de uma mesma dupla, que será múltipla e infinita, condição incitada pela bebida e que guarda estreitas relações com o espaço narrativo e a linguagem interior ao próprio texto de Helder.

Para essa multiplicidade, o álcool tem um papel central. Há uma longa tradição ligando o uso de drogas à produção literária ou mais especificamente, à produção poética, que remonta desde o século XIX com a imagem do gênio quase-existencialista, usando-as como dispositivos de liberação de energias criadoras. Ou uma imagem romântica do criador atordoado, em depressão, utilizando qualquer subterfúgio extracorporal para fazer com que sua “suposta” dor seja transformada em energia produtiva, em exposição de sentimentos a serem desenhados no papel, como uma cartografia. Ou ainda, na virada do século XIX para o XX, usada como forma de expandir a percepção ou produzir outras formas de experimentar o mundo real com Freud na área da psicologia ou Verlaine na literatura, por exemplo.

No caso de Helder, em *Os Passos em Volta*, lugar de onde tal excerto acima foi retirado, mais do que servir a propósitos de uma escrita fluida, o álcool, o espaço onde é consumido e suas consequências na linguagem e no próprio território enformado no texto se ligam a operações literárias que servem para confirmar e dar continuidade ao movimento em volta, propósito do narrador da obra. Para fundar uma comunidade de bêbados, no caso deste trabalho.

Semelhante aproximação já foi feita por REBELO (2008), como pode ser visto claramente desde o título de seu livro a respeito de *Os Passos em Volta: O Espaço sem Volta*, num jogo com o som e a escrita do próprio nome da obra. O autor associa

o poder da embriaguez em Helder à construção de uma poética do pequeno poema em prosa junto a “Baudelaire, Ducasse, Timbaud, Kafka (...) – e as réplicas e correspondências entre algumas das obras que, saindo claramente do espaço literário da poetologia, procuraram uma total redefinição das regras e uma reinvenção da forma do pequeno poema em prosa” (REBELO, 2008, 92). Neste jogo de repetições e diferenciações que é a obra de Helder, segundo Rebelo, falar e escrever são dois modos de escrita que produzem sentidos diferentes. Um jogo da criação estética onde a velocidade com que se diz aponta um modo de pensar e escrever. E onde a embriaguez deixa explorar um potencial poético ao liberar a sintaxe e a gramática enquanto “camisas-de-força” jurídicas de uma língua que está sendo remodelada.

Já numa perspectiva mais histórica, tal embriaguez pode ser associada a expedientes e operações normalmente surrealistas. Porém, como Walter Benjamin afirma em seu texto *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*, tal embriaguez, mais do que relacionada ao uso abusivo do álcool e/ou outras drogas como o haxixe, é o que desperta para fora do cotidiano, no interior coletivo:

o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica a flanêrie, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível das drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós” (BENJAMIN, 1989a, 32-33).

Entretanto, os modos como tal aproximação do autor português ao surrealismo se dá não são consensuais entre os diferentes estudiosos de sua obra – o que não significa uma contradição, em termos, da relação entre álcool, embriaguez e linguagem.

Marco Antonio Silva sublinha em um pequeno capítulo destinado a pesar a questão surrealista em Helder em seu livro *Os passos em Volta de Herberto Helder: Inverso da Realidade*, que muito mais do que efeito estético, tal relação que Helder constrói com o surrealismo desenrola-se em termos de uma “(...) atitude e ideologia de rebeldia e liberdade” (SILVA, 2009, 35). Para o autor, a prosa poética de Helder aproxima-se desse programa muito devido a uma tentativa de construção de um real



por parte do autor português do que propriamente devido às operações e ao manejo de recursos comuns para inventar tal real que Helder poderia se inspirar ou copiar dos mesmos. Para o pesquisador, inclusive, tal discussão resulta infrutífera, na medida em que detém diferentes possibilidades interpretativas, que podem vir a ser feitas da escrita e obras do autor português aqui em estudo.

Apesar de reconhecer em outros estudos que “muitos dos temas, motivos e processos dos surrealistas tais como o erotismo, o onirismo, o ocultismo, a exploração do inconsciente, o automatismo, a montagem textual ou colagem, a imagética, etc (...)” (SILVA, 2009, 32) têm lugar na construção de efeitos estéticos dados na leitura do texto e na produção de mundos outros literários, Silva ao mesmo tempo afirma como tudo isso tem de ser visto não como indícios de um endividamento do autor português com os surrealistas, mas para afirmar, ao contrário, sua distância, como será visto a seguir.

LEAL (2008a) aponta importantes possibilidades analíticas entre Helder e os surrealistas. Apesar de sua tese aqui apontada estar preocupada apenas com a obra estritamente poética do autor português, há nela uma possível relação da fase pós-surrealista com a obra em prosa também, que no caso é *Os Passos em Volta*. Segundo a autora, o surrealismo português teve grande influência da contraparte francesa, especificamente de Breton e Lautremont. E Helder, influenciado por Breton numa primeira fase, contrapõe-se ao mesmo e sua compreensão de que a arte é sobre a fusão dos contrários, através de uma prática literária que afirma uma constante tensão entre pólos opostos, forças estas criadoras e destrutivas (LEAL, 2008a, 57). Tal desvio acaba fazendo com que Helder tenha um lugar singular quando relacionado a uma descendência surrealista, pois não escreve como parte de um grupo, ou com alguém, mas solitariamente. Nesse sentido, o movimento entre um e outro do escritor português estabelece-se como singularidade, no qual o “(...) crime de Helder é a-jurídico porque está no limite da dizibilidade, na movimentação para o exterior, do sistema (...) desejo de exotopia, não alcance” (LEAL, 2008, 60).

Semelhante análise, também da obra poética de Helder, ainda que não histórica, já foi feita por Silvina Lopes em *A inocência do Devir* e citada anteriormente no capítulo relacionado aos “Modos de Cartografar”. Ao inscrever a poesia de Helder não na negação dos opostos, mas na afirmação de uma

compossibilidade dos mesmos, pois “o devir não é dialéctico: o poema não é um resultado do mundo e de sua destruição; o poema é o ‘sítio de acabar com o mundo’ e o **sítio onde o mundo nasce** (porque alguém a ele chega, nasce); não é o resultado da superação de uma antítese, mas a ligação de dois opostos” (LOPES, 2003, 25).

Assim, ambos afirmam a marginalidade de Helder em relação ao surrealismo, seja por um distanciamento de base ideológica, segundo Silva, ou da consideração da multiplicidade indo contra uma ideia de unidade por criação de um terceiro termo ou exclusão de um dos dois, segundo Leal. E isso se dá não apenas por levar a língua a sua potencial indizibilidade, ou inoperacionalizá-la enquanto comunicação, no caso de *Os Passos em Volta*. A criação de determinados espaços onde a narrativa acontece, assim como o próprio uso dos mesmos, vai direto de encontro não apenas com certas imagens surrealistas em textos diversos, mas constrói situações em que a partir e indo além do que Tschumi imaginava ao criar suas propagandas arquitetônicas, como visto no capítulo anterior, pode-se afirmar uma violência, uma transgressão, uma sensualidade do espaço. Um efeito estético na linguagem estreitamente conectado ao espaço literário em questão atizado pela droga que, aqui, é o álcool.

#### **.CONGESTIONAMENTOS**

Em “O Grito”, conto de *Os Passos em Volta* já inicialmente analisado no início deste capítulo, a narrativa tem nestes dois espaços temporais bem demarcados seu *locus*: bar e prisão. No entanto, à medida que este “passo” se desenvolve, os dois espaços e os personagens com quem o narrador trava um diálogo – mulher de vestido, que depois é apenas o vestido, e inspetor da polícia – vão se tornando um palimpsesto. Suas coordenadas no espaço e no tempo se entrelaçam, misturam-se e congestionam-se pelo diálogo que é espinha dorsal deste conto. O antes e o agora, no bar, pois o que se acompanha é a lembrança de uma passagem do narrador pela prisão, tornam-se uma coisa somente no espaço literário.

O diálogo entre a mulher de vestido e o narrador torna-se, rápida e abruptamente, entre o narrador novamente e o inspetor, ao som de uma música

mencionada que acaba por ditar o ritmo da conversa, à medida que vai ficando cada vez mais “rápida e louca”. Os traços que definem a fala de cada personagem vão desaparecendo, frases de cada um atravessam a fala do outro, pensamentos parecem ser falados quando na verdade apenas cortam o falar num fluxo de pensamento que se materializa na escrita. “- Ouvem?! – exclama ela para as outras. – Este gajo tem uma bêbeda porreira. Peco-lhe que aceite mais um copo de cerveja minha senhora. Pois não, meu caro senhor. Amanda-me ai uma imperial bem tirada, ô Juca!” (HELDER, 2005, 33).

Parece que a pergunta é: o narrador num bar delirando sobre a prisão ou numa prisão delirando sobre o bar?!? Ele está numa prisão que serve bebida ou num bar onde está preso?!?! Tudo isso é possível. O narrador que gosta do bar, no início do conto, e que quer ser atordoado o é, a ponto de o próprio bar e prisão não se transformarem uns nos outros, mas coexistirem, inclusive, uns nos outros. Assim, quando na prisão ouvindo gritos se bebe cerveja, o que significa que o encarceramento deixa de existir enquanto isolamento físico para se tornar ponte de conexão pela bebida ao que já foi esquecido, não apenas uma transgressão, mas um desencadeamento de lembranças movido pelo álcool é posto em marcha. Tal redimensão dada pelo uso do espaço arquitetônico prisional significa conectar o presente ao já ocorrido pela lembrança deformada pelo álcool. E tal deformação acontece senão na linguagem.

Mas esse tipo de coexistência ganha outros contornos quando se chega a “Brandy”. Nesse conto, que parece ocorrer num bar, num diálogo entre quem bebe e outra pessoa, servidos por um terceiro, outras espacialidades convergem, mas não diretamente. Indiretamente porque são vestígios de outras culturas, de outro corpo, entremeados na conversa reflexiva. O vinho e sua carga simbólica católica, que desde o início do conto se farão presentes, estão no diálogo justamente para trazer ao bar a igreja: sobreposição que só torna os dois atravessados pelo seu oposto, sem excluí-lo. E é tal compossibilidade territorial dada por indícios de outros modos culturais que deixa em estado de permanente tensão o narrador. De momentos em momentos do conto, tem-se o narrador num crescendo de tensão, que é exposto pelo cada vez mais recorrente pedido por Brandy. O nome do conto, assim, é a

bebida que serve precisamente como dispositivo para aumentar o grau de violência e erotização do espaço, expondo uma expansão da racionalidade de um bêbado.

E tudo parece-me deserto. Não, voltar a infância, isso nunca. Sofre-se. O mundo é grande. E há tanta curiosidade e paixão, tanta ignorância. Doloroso. Espera-se, está nas coisas, cegamente imiscuído nelas. Que angustiosa, esta voracidade, esta fusão analfabeta com a instável matéria do mundo! Agora sou inteligente. Existo, existe o universo. Duas realidades distintas, inimigas, inúteis. Sim, deite mais brandy. Sou um bêbado, claro. (HELDER, 2005, 140)

Embebedado, o narrador não deseja e não vê a infância como sua salvação. Não deseja pensar claramente, pois a desordem despudorada da vida, como apontada desde o primeiro conto do livro, é de onde ele tira a matéria de sua poesia como uma criança analfabeta, que joga com as palavras. Bêbado, fica inteligente e descobre um universo.

Entretanto, se como diz Leal (2008), a poesia de Helder e, por conseguinte, a prosa também, é feita contra todos e tem um caráter destrutivo, é porque tende a um não funcional ou não comunicacional, como atestado ao fim do conto, com a fundação de um lugar nenhum que tem sua localização no dormir (HELDER, 2005, 143). Ao dormir no bar, duas dimensões territoriais se abrem: o bar como lugar de dormir e o dormir como ativação de outros espaços, aí interiores porque literários e que dão continuidade à escrita. O bar como zona de transição seja pelo uso ou pelo potencial onírico territorializa transformações.

O mesmo acontece em “Como se vai a Singapura”. A questão não reside em um bar, mas na multiplicação do lugar, contrapondo-o como realidade única e real, através do poder onírico do álcool. Desde o início sabendo o que a cerveja dispõe “(...) o puro jogo” (HELDER, 2005, 87), o narrador encontra-se num palco no qual as palavras “Apareciam ali, assim nasciam. Quero dizer: acabavam de ser criadas” (HELDER, 2005, 88). Seu contraparte, um alemão, um terrorista, é aquele “belo, animado e truculento” e arrependido por ter usado suas mãos para construir cidades, “mexendo na merda”. Seu desejo é destruir cidades como Londres, Paris e Berlim. E é isso que ambos fazem: destróem cidades, jogam bebendo cerveja, onde

mundos findam e são recomeçados. “Como é ele quem paga, o terrorista, admiro o espetáculo dos escombros, a sempre prometida mão que dá uma volta à matéria da terra” (HELDER, 2005, 90).

E tal qual Brandy, num contexto dado pelo excesso da vida em torno de “Tudo o que vi e experimentei e vi e li, tudo quanto me foi dado a saber”, um lugar nenhum que Singapura não é, ao contrário do que o próprio título do conto afirma, localizado n’(...) o milagre do mundo que pode ser concebido” (HELDER, 2005, 91), que aqui é produzido numa viagem catalisado pela cerveja, pelo dormir, pelo sonho, pela vigília:

Um amigo comprou-me o bilhete do comboio para Amsterdam e, na própria gare, bebemos ainda duas ou três cervejas. Encadeando na luz das inspirações alemãs, dormi quase toda viagem. Um sono cortado por vozes frenéticas, fulgurantes assaltos de imagens, coisas pressentidas, uma íntima rede de referências, intuições, uma pequena música imaginária trabalhada pela cerveja e a comoção. Tudo o que vi e experimentei e vi e li, tudo quanto me foi dado a saber, para vislumbrar a confusa maravilha do mundo. Os dias, as pessoas, os perigos a minha morte futura. Na memória, o amigo de algumas horas continuava a urdir Singapura (Não era Singapura?). O comboio transpunha a noite. Eu acordaria no meio da luz. (...) Às vezes chego a pensar nenhuma cidade com tal nome. Mas não é nem nunca foi essencial. (HELDER, 2005, 90-91)

**05. MAPAS LÁ FORA: NAVEGAR NA MULTIDÃO**

Como será visto adiante, o campo literário tem, ao menos na Modernidade, o **caminhar** ou **movimentar-se** como motivo narrativo de um romance enquanto ação e, por outro lado, operação intratexto provocadora de mudanças, como, por exemplo, pela transição do substantivo para o verbo – “caminho” para “caminhar” – pela adição de um “R”. Esta modalidade de uso do/no espaço só ganhou este duplo estatuto de experiência científica e também poética, numa passagem ocorrida durante a criação da ciência geográfica. Como de forma clara e concisa mostra Jean-Marc BESSE (2006, 61-75) em *Voir La Terre*, se num primeiro momento, quadros pintados de paisagens, descrições narrativas e textos filosóficos eram o campo de pesquisa onde se deveria procurar e tomar como verdade a descrição do mundo, estes tornam-se questionamentos do mundo quando considerados pela sua especificidade estética e potencial fenomenológico.

Ângela Detanico e Rafael Lain, dupla de artistas que trabalham na intersecção do campo das artes visuais com o design, produzem potencialmente novos lugares pelas imagens – fotográficas, visuais e/ou literárias – produzidas do mundo. Em “Flatland”, trazem e levantam duas questões a respeito do caminhar e esta dupla compreensão real-imaginária, a fim de servirem de introdução à questão nas obras de Pessoa e Helder aqui em estudo. Nesse vídeo, através das imagens captadas numa navegação pelo rio Mekong Delta, operaram em dois registros perceptivos do lugar. A imagem que aparece no vídeo é estática. Uma escala de cores próximas que se movem no mesmo lugar. Não mudam, mas ficam estaticamente brilhando na tela. Uma afirmação da ausência de imagens de vídeo. Ao mesmo tempo, o som produzido durante a viagem não é alterado, servindo então de rastro que dá uma dimensão de temporalidade ao vídeo. Este **performative mapping**, nas palavras da crítica de arte Renata MARQUEZ (2009, 200-201), então se afirma como um duplo paradoxo: uma imagem que não apresenta narrativamente imagens ou uma história, mas que pelo som ambiente afirma a existência de uma narrativa. Uma imagem composta por mudanças de tonalidade de uma ou várias cores que nada significam, mas brilham e fazem imaginar pelos sons, lugares outros. O que é a imagem nessa obra dos dois artistas senão frames da viagem pelo rio, esticados como se fossem uma foto, mas que são vídeos, pois há temporalidade sendo incessantemente incurtida pelo som.

Nesta virtualidade expressa a partir do estiramento máximo da imagem associado a uma sonoridade do real, emergem novas espacialidades. Próximo da geo-grafia do desassossego de Soares e dos lugares flutuantes de *Os Passos em Volta*, tal movimento de desterritorialização é tanto um **movimento** do que aparentemente está no **mesmo lugar** assim como **violência** da representação, respectivamente.





Figura 31 Flatland, 2003

Fonte: <http://www.dw.de/dw/article/0,,1420129,00.html>, acessado em 21/12/2009



Figura 32 Flatland, 2003

Fonte: <http://www.sujaschko.de/en/curating/exhibitions/trav.html>, acessado em 21/12/2009



Figura 33 Flatland, 2003

Fonte: <http://www.pharosart.org/DetanicoLainImages.htm>, acessado em 21/12/2009

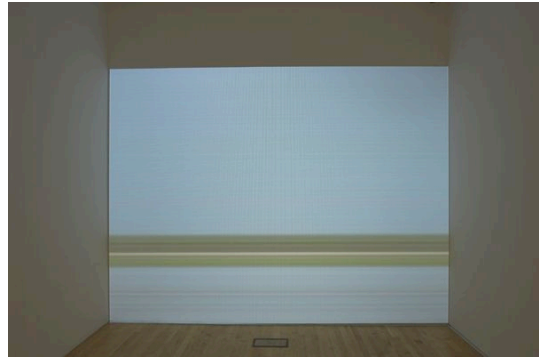


Figura 34 Flatland, 2003

Fonte: : <http://www.pharosart.org/DetamicoLainImages.htm>, acessado em 21/12/2009



Figura 35 Flatland, 2003

Fonte: : <http://www.pharosart.org/DetamicoLainImages.htm>, acessado em 21/12/2009

Lá fora se veem as cidades, os países, os mares, as nuvens, as ruas. Lá fora, são criadas cidades, países, mares, nuvens, ruas. Nesse movimento centrado no olhar e no criar pela escrita a partir do que se apresenta no ambiente exterior, é operacionalizada uma relação de Bernardo Soares com a Lisboa onde trabalha. Diverso e em alguns momentos próximos desses termos nacionalistas e identitários ditos na primeira frase acima, vários contos de *Os Passos em Volta* violentam e instalam o terror ao inventar espacialidades únicas. Enfim, cada um à sua maneira, nas obras em estudo dos dois autores portugueses, o espaço físico fora dos ambientes interiores são matéria para operações territorializantes através de uma transformação poética.

Tanto Bernardo Soares como os diversos narradores de Helder têm no espaço exterior o lugar da deambulação física, do caminhar, do navegar, deslocar-se ociosamente, do estar em outro lugar. A Rua dos Douradores, lugar por excelência do deslocamento diário do narrador de *Livro do Desassossego*, é espacialidade que, se do quarto, pela janela, era vista ao longe, torna-se tocada, cheirada, ouvida, sentida por um corpo que (não) é apenas visual pela escrita – paradoxalmente. Estranhamente, um deambular no mesmo lugar, Lisboa, e em lugares outros, Lisboas.

Já nos contos de Helder, a cidade é aquela a se apropriar apaixonadamente, subvertendo usos, apropriando-se do que não funciona ou do que funciona demais no dia a dia, como diria Bataille, desencadeando paixões e transgressões causados, nas palavras do próprio autor e de grande parte de seus críticos, por uma violência. É deixar o terror entrar em suas vidas, desestabilizando, profanando o utilitário, para fazer poesia. Caminhar, andar, navegar com Helder é empresa do estrangeiro, do viajante que ali aporta, para estrangeirizar-se.

Entretanto, longe do que foi dito trazer uma falsa impressão de que um navega e o outro não, pois o ajudante de guarda-livros pessoano não vai ao mar ou praia, sequer sai de sua cidade ou de seu caminho traçado entre escritório e quarto, ou ainda que um é sempre estrangeiro e o outro não, pois se o segundo mora na mesma cidade desde sempre, o primeiro quase se recusa, num dos contos de Helder, a voltar a terra natal, Lisboa; o que se tem em ambos é uma relação enraizada num deambular pela língua e espaços, cuja matriz é aproximadamente a

mesma, embora com consequências diferentes nas experimentações de linguagem de cada um.

O deambular como navegar, por exemplo, traz uma série de questões. Navegar pode se relacionar ao partir rumo ao desconhecido, ainda que de posse de uma série de conhecimentos mínimos que incluem saber em que sentido e direção. Ainda que se saiba como chegar, não se sabe onde se vai chegar. Por outro lado, navegar também se relaciona ao sair de um lugar conhecido e chegar a outro, também reconhecido. No entanto, o que está em jogo aí é justamente o caminho, que pode abrir uma série de possibilidades: desde novos caminhos para se chegar ao mesmo lugar, até novos pontos de chegada, e mesmo, pela repetição dada pelo navegar sempre pelo mesmo lugar, relacionadas a diferentes maneiras de caminhar ou de se perceber o ato de caminhar, ou ainda experimentar o caminhar.

Nesse segundo caso, remontando aos séculos XVIII e XIX e às experiências poéticas tornadas literárias que alguns autores fizeram relacionados ao caminhar “Lá fora”, tem-se o navegar/caminhar como motor poético desde Rousseau, com *Os Devaneios de um Caminhante Solitário*, passando por Vitor Hugo até Edgar Allan Poe e seus romances criminais, e Baudelaire, central e emblemático especialmente com a criação da figura do flâneur. Nesses autores, de diferentes maneiras, deambular ganha novos contornos especialmente quando a cidade moderna torna-se *locus* privilegiado. O que está lá fora, ou o que acontece e que lhes é familiar ou estranho durante o caminhar por lá, tornam-se *leit motiv* de experiências muito específicas incorporadas na própria literatura.

Na obra referida de Rousseau, o caminhante ou navegador tem como pano de fundo tanto o campo como a cidade de Paris – muito porque a cidade só se consolidará como centro nervoso e poético no século XIX, deixando de lado e fazendo desaparecer o ideal idílico da natureza como centro narrativo. Nessa pequena obra, quem caminha compara o caminhar ao sonhar, especialmente quando no campo, pois a cidade enerva. Configura-se uma concepção de que o campo é refúgio da cidade, pois permite o devaneio.

Outro autor que faz semelhante aproximação no que concerne deambulação no “emaranhado das existências humanas”, no contexto de uma Modernidade em gestação que não se materializou numa cidade, mas que tem indícios na mesma de

uma vida moderna é Cesário Verde, poeta por demais citado no *Livro do Desassossego*. Na leitura de Izabel MARGATO (2009) que comprova tal passagem de uma literatura portuguesa ainda romântica em plenos anos 70 do século XIX para uma cidadina, cujo **locus** é a multidão, de Cesário é lido não apenas seu mais famoso poema “ O Sentimento dum Ocidental”, mas outros anteriores também a fim de mostrar duas passagens como objeto de análise crítica e poética (2009, 138-139) por parte do escritor: a primeira, do campo para a cidade morosa e incivilizada porque não ainda Moderna, e, depois, daí para um olhar centrado nos vestígios – seja abertura de uma rua ou aparecimento da luz elétrica a noite, o que significa uma extensão da claridade do dia – de uma Modernidade ainda não dominante lisboeta.

Já em Vitor Hugo, Edgar Allan Poe e Baudelaire, caminhar e deambular se dão na cidade emblema do século XIX – Paris. Não há um campo para fugir, não há um romantismo para se refugiar, mas uma cidade a se contemplar. E quem por demais fez a análise dessa Paris do século XIX foi Walter Benjamin. Porém, sua importância para a discussão não é dada somente devido à “coincidência” espaço temporal parisiense, mas porque sua crítica a respeito do flâneur no texto *Paris do Segundo Império – Flâneur* incorpora e diferencia o modo como o caminhar se dá em cada um dos três autores colocados.

Primeiramente, é preciso esclarecer sobre o próprio flâneur e a imagem romantizada que ele ganhou ao longo do tempo, à medida que foi sendo incorporado numa série de discursos a respeito da cidade e sua experiência cotidiana. Mais do que um personagem que aparecia nas poesias de Baudelaire em *As Flores do Mal* ou um que deambula inocentemente pelas ruas de Paris, essa figura diz respeito a um tipo de experiência específica da Modernidade, pois “Quanto menos segura se torna a cidade grande, tanto mais necessário para se viver nela – assim se pensava – é esse conhecimento” (BENJAMIN, 1989c, 37)<sup>52</sup>. Uma experiência de conhecer a cidade pelo seu potencial escondido numa improdutividade enquanto mercadoria, como será visto adiante.

---

<sup>52</sup> Não somente o flâneur, mas também a prostituta o trapeiro, entre (e diversas) outras figuras consideradas como fisionomias metropolitanas do “resto” compõem a poesia de Baudelaire e esta experiência improdutiva da cidade. Para tal, cf. CANUTO (2011).

Esse conhecimento, colocado por Benjamin aqui como necessário porque poético, teve como territórios ou recorrências situacionais o espaço livre, as galerias, as vitrines, os bazares (BENJAMIN, 1989c, 50-52). Se forem tomados estes, têm-se de um lado, como espacialidade da deambulação, os espaços livres como ponto iniciáticos – o que não significam públicos, mas sim as ruas, que iniciam uma poesia ao direcionar o olhar a uma mulher, como colocado por Baudelaire em “A uma Passante”, em *As Flores do Mal*, por exemplo:

A rua em torno era um frenético alarido  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa  
Uma mulher passou, com sua suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido  
(BAUDELAIRE, 2006, 319)

Já os outros espaços se relacionam ao comprar, ao observar para valorar. São espaços onde se compra e que, desde já, expõem o começo de uma relação intrincada entre o flâneur e a mercadoria, o que significa que, longe de uma experiência de inocência, o que se trata é uma questão da relação entre cidade e sua capitalização. Uma relação que é central porque a cidade moderna emergente no século XIX é o lugar de reprodução das relações capitalistas de produção que se produzem e reproduzem justamente pela mercantilização do mundo e das coisas, de si enquanto organismo produtivo num espaço coletivo<sup>53</sup>. Para além de uma relação monológica dominada pela mercadoria, o flâneur é aquele que a relativiza, anulando seu poder alienante.

---

<sup>53</sup> Para um maior aprofundamento da relação entre a cidade e sua própria consideração enquanto mercadoria, indica-se a obra de Henri Lefebvre. Leitor pouco ortodoxo de Marx (relação mais reconhecida) e Nietzsche, e também participante do grupo artístico dos Situacionistas, nos anos 50 e início dos 60, o filósofo francês teceu uma singular relação entre capitalismo, espetáculo – conceito mais tarde desenvolvido por um de seus mais centrais membros, Guy Debord – e cidade ao longo de sua obra. Desde seus livros mais sociológicos, quase manifestos, como *Vida Cotidiana no Mundo Moderno* até os mais interessados no estudo das dinâmicas espaciais na cidade e no urbano que vão desde *A Revolução urbana*, *O Direito a Cidade*, e seu mais famoso *A Produção do Espaço*, até *Rythmanalysis*, o autor sempre se preocupou em compreender não apenas os fenômenos espaciais como relacionamentos sociais que visam reproduzir uma lógica capitalista de reprodução da vida, mas também suas potenciais saídas. Sua vinculação ao Situacionismo, assim como uma participação temporária em grupos surrealistas franceses, teve como objetivo justamente pensar operações e estratégias de saída de uma repetida produção e reprodução de relações capitalistas de produção da vida a partir do potencial não mercadológico e poético do cotidiano e da cidade.

Hugo Achugar em “Culpas e Memórias nas Modernidades Locais. Divagações a respeito de ‘O Flâneur’ de Walter Benjamin” deixa de forma muito clara a dimensão dupla de mercadoria no caso, corroborando inclusive com as considerações de Nestor Garcia Canclini em *Consumidores e Cidadãos*, numa leitura mais contemporânea. De um lado, o flâneur é bombardeado constantemente pelas mercadorias expostas nas vitrines, galerias, bares. De outro, é visto como uma, na medida em que ao caminhar por estes lugares, faz parte de um contexto onde o comprar imagens fantasmagóricas é central na vida das pessoas. Mas ao mesmo tempo é, sendo mercadoria e sendo exposto a ela, capaz de sair de um esquematismo determinado pela repetição infundável de gestos, para diferenciar, pela anulação deste estado mercadoria. Portanto, essa múltipla possibilidade dada pela flânerie pela poética é radicalmente vinculada ao capitalismo como contexto.

Com o intuito de pensar saídas para a capitalização em marcha no século XIX, mas não através do flâneur apenas, AGAMBEN (2007) corrobora Achugar em sua análise de Baudelaire para também pensar uma poética a partir da mercadoria. Para o autor italiano, o poeta e crítico francês, desde seus escritos a respeito das Exposições Universais, trava um combate direto entre a relação entre obra de arte e a mercadoria que chega, inclusive, a seu próprio trabalho artístico, visto que:

Baudelaire não se limitou a reproduzir na obra de arte a cesura entre valor de uso e de troca, mas se propôs a criar uma mercadoria na qual a forma de valor se identificasse totalmente com o valor de uso, uma mercadoria, por assim dizer, absoluta, na qual o processo de fetichização fosse levado até o extremo de anular a própria realidade enquanto tal. (AGAMBEN, 2007, 75)

Não é de se estranhar, dessa maneira, que Bernardo Soares seja constantemente lembrado como personagem cuja sensibilidade e experiência poéticas sejam muito próximas de Baudelaire em *Spleen de Paris*, como, por exemplo, lembra RAMOS (2009, 45). O ajudante de guarda-livros de Lisboa não é aquele que toma a mercadoria como objeto ou razão poética apenas, mas ele próprio também é uma mercadoria em sua ambivalência. É aquele funcionário medido através de um salário cujo valor também é exposto nas palavras, na poética, subvertendo assim sua própria quantificação. É aquele que transforma os sons do

elétrico, símbolo de progresso, em norte para alma: “Nada: o som do primeiro elétrico como um Fósforo que vai alumiar a escuridão da alma, e os passos altos do meu primeiro transeunte que são a realidade concreta a dizer-me, com voz de amigo, que não esteja assim.” (PESSOA, 1999, 128)

Ao mesmo tempo, tais espaços-base para uma poética de flânerie por Benjamin, a rua, passagem e os bazares, não podem ser desconsiderados de um elemento que constrói sua própria ambiência: a multidão. Esse elemento social, mais do que um amontoado de gentes, é um ambiente caracterizado por e como uma série de catalisadores perceptivos que vão desde a sensação de abarrotamento e frenetismo até a uma desindividualização. A multidão serve, nesses espaços, como possibilitador tanto de um recrudescimento como de um desvio da natureza mercadoria pela flâneur.

Voltando à diferenciação que o filósofo alemão faz entre Hugo, Poe e Baudelaire após este breve esclarecimento a respeito do flâneur e sua mercantilização, nas cidades por eles poeticamente escritas se dá a concepção de multidão. Com Hugo, a multidão “(...) entra na poesia como objeto de contemplação”, sendo imagem simbólica e não catalisador de uma poética específica. “Seu modelo é o oceano a quebrar-se contra as rochas, e o pensador que reflete sobre este espetáculo é o verdadeiro investigador da multidão, na qual se perde rumo ao mar.” (BENJAMIN, 1989c, 56). Assim, Hugo pensa a multidão como “igual a” e não “provocador de”. Uma relação metafórica então.

Já em Poe, em seus livros de mistério, o flâneur se aproxima da figura do detetive. Este investigador poético que é o flâneur não procura figuras específicas na multidão, mas entrevê justamente nela sua possibilidade de fazer qualquer um desaparecer: “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 1989c, 41). Nessa perspectiva benjaminiana, afirma-se pela poesia uma especificidade na multidão que nada tem a ver com uma imagem individual. Nessa anulação do indivíduo em prol de uma experiência poética coletiva reside o poder do flâneur. Assim, a multidão, massa que anula a individualização como mercadoria em prol de uma experiência poética, relaciona-se a tudo mais paradoxal contido numa cidade. A multidão é uma zona de mudança da mercadoria então, onde, segundo BEHRENS (2010):



Os moradores dessas zonas de transição são seres limiaries, figuras fantásticas, que passam a impressão de animais fabulosos da modernidade, como sobreviventes de um tempo primevo, apesar de serem eles que conferem à modernidade sua expressão própria e que desaparecem com a mesma velocidade em que surgiram. Na Paris do século XIX, um desses seres é o flâneur. Ele ‘encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Não estar em casa: para a vida nesses espaços e tempos limiaries é essencial. O Flâneur não se comporta no mundo das mercadorias diferentemente de um cachorro solto, que não sabe fazer mais uso de seus instintos, mas ele também não internalizou ainda a nova capacidade de sobrevivência (BEHRENS, 2010, 99).

A multidão interessa aqui, portanto, enquanto estímulo “lá fora” que faz tanto Soares como os narradores dos contos de Helder construir novos espaços poéticos assim como produzirem novos modos de escrever/dizer pela língua. Ou seja, organismo/organização que provê nas obras analisadas aqui dos dois autores um contexto para uma flânerie dada no espaço livre e mercadológico. E essa flânerie é dada desde o viajar a terras estrangeiras até o caminhar continua e repetidamente pelo mesmo lugar.

#### **05.01. RUA DOS DOURADORES E A RUA CIRCULAR**

Rua dos Douradores. Essa é a rua em que repetidamente Soares passa para ir ao escritório onde trabalha ou para voltar para seu quarto. É onde se localiza sua morada, mas também é de onde, pela visão, pelo olhar e ver lá fora, ele constrói uma relação com o exterior que deambula entre a prosa, a poesia, o aforismo, o pensamento reflexivo. Produzir essas diferentes formas de escrita, como diz GUERREIRO (2004, 152), “É esse o trabalho do olhar. Definindo um território e se apropriando dele (...) o olhar cria outro e gera um espaço demarcador”. Essa rua também é território por onde Soares passa todos os dias em direção a seu escritório, onde o Patrão Vasquez o espera para o trabalho. No escritório localizado na Rua dos Douradores, todos os dias, Soares trabalha como ajudante de guarda-livros em troca de um salário.

Se a rua é lugar por onde Soares passa todo dia para produzir valor a ser monetarizado em seu trabalho, é lugar onde também ele é transformado em mercadoria. Ao mesmo tempo, essa mesma rua é que liga o lugar da monetarização ao lugar da escrita, seu quarto, onde poetiza e se regeo-grafiza. Se ele pertence a uma comunidade valorizada em cifras em seu escritório, onde todos são valorizados homogeneamente, e em seu quarto ele produz uma comunidade ao inventar sua língua e sua própria cidade, produzindo heterogeneidades, a Rua dos Douradores, zona de transição de um a outro é território da flânerie porque é o local onde ele não é nem um nem outro, ou os dois.

Ah, compreendo! O patrão Vasquez é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora. E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a Vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo existirem enigmas, que é o que não pode ter solução. (PESSOA, 1999, 53)

A rua, porém, como visto no fragmento, não é o enigma das coisas: ela o contém. Ou seja, a constante transição entre a Arte e a Vida não é solução de um enigma, mas um **modus operandi** que permite Soares se manter fazendo arte. É nessa, e por causa dessa, transição constante, que Soares, em sua “Autobiografia sem Factos”, não vê necessidade de ir a outro lugar, pois é pendularmente que assim existe. Nesse movimento constantemente pendular na Rua dos Douradores, Soares afirma a arte moderna como alternativa ao mundo da Vida. A geo-grafia literária construída por ele em seu quarto, sua Arte, sobrevive nas páginas de seu diário e lhe dá ligações com outros: é lugar onde faz sua comunidade. Não é a vida, mas a arte que traz o diverso para Soares. Por isso,

a ideia de viajar nauseia-me

já vi tudo que nunca tinha visto  
já vi tudo que ainda não vi (PESSOA, 1999, 143)

pois viajar para ele é necessidade poética a ser “solucionada” como enigma pela escrita. Não é necessário viajar porque toda e qualquer alteridade, inclusive as antes nunca vistas, já são dadas entre a Arte e a Vida, no caminho a ser trilhado continuamente na rua dos Douradores.

Por outro lado, as ruas por onde os narradores de Helder circulam não pretendem ligar a Arte e a Vida, como se estas possuíssem dois pólos opostos, mas transformá-las em uma única realidade. Viver em *Os Passos em Volta* só é possível numa rua circular como a desenhada no conto “Descobrimento”. No caso desse conto, o personagem principal, longe de um funcionário, é alguém que acaba de chegar a seu destino. Ele é um estrangeiro que “Chegava com uma pequena mala na mão, uma dessas malas que levam apenas duas camisas e uma escova de dentes. A mala de um vagabundo ou descobridor de cidades.” (HELDER, 2005, 67).

O vagabundo é senão aquele que nada produz, nada faz senão vagar. Porém, diferentemente do flâneur analisado por Benjamin a partir de Baudelaire, ele não está indo da mercadoria a não-mercadoria, ou retirando de sua situação-mercadoria possibilidades poéticas. Ele é aquele para quem a mercadoria, o espaço onde ele está exposto, é indiferente. Sendo assim, ele não inventa uma cidade pela escrita, pois não vê repetida e cotidianamente aquele lugar, mas a **descobre**, sendo que descobrir é retirar o véu, revelar o que já estava lá.

Por isso, ainda que não seja o flâneur de Baudelaire, mais importante é, paradoxalmente, pensá-lo como possível produtor de empatias por uma sensibilidade atravessada pela noção de multidão, colocada já como estimulação poética. Por isso, “um descobridor de cidades”. Sobre empatia, Benjamin, ao discorrer sobre a relação entre o flâneur e a mercadoria, coloca:

Se a mercadoria tivesse uma alma – com a qual Marx, ocasionalmente, faz graça – esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar. Ora, essa empatia é a própria essência da ebriedade à qual o flâneur se abandona na multidão. (grifo nosso) (BENJAMIN, 1989c, 52).

E completa um pouco mais sobre essa relação adiante, vinculando essa empatia da mercadoria com o uso de entorpecentes: “Trata-se do charme que os viciados manifestam sob a influência da droga. A mercadoria, por sua vez, retira o mesmo efeito da multidão inebriada e murmurante a seu redor” (BENJAMIN, 1989c, 53). Sendo assim, a empatia da mercadoria é da mesma do entorpecente, que o narrador de “Descobrimento” usa enquanto deambula pelas ruas da cidade recém-chegada e nunca vista ou visitada, cheia de névoa, a treze graus negativos, sem entender nada da língua de origem, a flamenca, e sem saber o que fazia lá. Não é mercadoria, mas tem o mesmo efeito dado pelo álcool. Mas se a empatia em Soares é para dar um contraponto ao que ele chama de Vida, aqui serve para desestabilizar a vida para torná-la arte. A rua circular, que se tornava mais circular a cada novo copo de cerveja bebido e que o mantinha circulando, dava coordenadas cartográficas de um “eterno recomeço”, sempre diferente.

Esse encontro com o fantástico, traço do surrealismo não-surrealista de Helder, fica muito mais presente ganhando traços singulares quando, na leitura do conto, o narrador a partir das caminhadas circulares do recém-chegado à cidade faz do círculo um traço que abre dúvidas quando ao seu fechamento, à sua forma perfeita, relacionando-o aos modos de pensar. Diz:

Pode-se recomeçar cem vezes uma frase musical. Comprova-se cem vezes o resultado de uma experiência física e química. E ainda se verifica ser no abismo que inicia a ascensão. Percorria a sua dúvida (agora já não considerava a inocência ou a astúcia) para chegar sempre a praça, e de novo duvidava. Várias vezes ainda entrou nas cervejarias próximas. (HELDER, 2005, 71).

## 05.02. CAMINHADAS E PENSAMENTOS

A Rua dos Douradores é intermediação entre a Arte produzida no quarto e a Vida do escritório. Entretanto, isso não significa que as demais ruas da Lisboa de Soares não são objetos ou base para novos devires. A rua como transição, sendo a dos Douradores ou não, é espaço da flânerie e **onde** Arte e Vida coexistem.

Indiferente ao nome da rua, portanto central se torna a questão sobre o caminhar pelas ruas de forma deambulatória.

Ainda que com a figura do flâneur de Benjamin configure-se um modo de deambular sobre a cidade, vinculado ao caminhar, há outra dimensão da mesma que é vinculada ao pensar pela língua por exterioridade, pois por Soares, “Agir é reagir contra si próprio. Influenciar é sair de casa” (PESSOA, 1999, 242). Ou seja, metáforas subjetivas e espaciais que circunscrevem uma experiência de alteridade que só pode ser tomada se feita num ambiente que não o usualmente reconhecido – por isso “contra si próprio” e “sair de casa”. Caminhar é assim sair de casa ou outrar-se.

Dessa forma, o deambular, mais do que a caminhada física que com o flâneur tem-se pelas galerias, bazares e outros espaços da mercadoria colocados anteriormente, imprime-se como forma de tecer relações entre a Arte e a Vida. Por isso, o cerne está em Soares e em seu modo de produzir uma obra de Arte a partir da Vida.

Silvina Lopes Rodrigues (1990), em seu ensaio “A Ficção da Memória e a Inscrição do Esquecimento no Livro do Desassossego”, na coletânea Aprendizagem do Incerto, enxerga tal caminhada deambulatória como forma de poética que em Soares se dá pela repetição através das imagens das ruas de Lisboa:

Um dos traços mais marcantes de Bernardo Soares é, paradoxalmente, seu nomadismo labiríntico. Ele é aquele que parte e fica sempre, o eterno transeunte que, habitando poeticamente a cidade, a revista a cada passo, nela perdendo todos os passos. Quer a deambulação, quer a divagação, são formas da não-direccionalidade consciente, que orienta nessa escrita o encontro com o imperceptível – o infinitamente pequeno, o intervalar, o longínquo (LOPES, 2000, 136)

Partir e ficar sempre nos mesmos lugares, pois estes são revisitados, como a crítica portuguesa afirma, é paradoxo que afirma uma relação do espaço da rua com o tempo. Porém, mais do que um tempo cronológico ou atmosférico, está em questão uma relação do tempo com o esquecimento e uma ficcionalização da memória, como o próprio título do artigo da autora já indica. A ficcionalização aqui referida “(...) não é uma acordar ou revelar do passado, mas sim sua produção. Este

estatuto de ficcionalidade conferido ao que se lembra revela-se, na escrita, completamente exterior a uma linearização que tivesse em conta o curso do tempo e a sua ordem.” (LOPES, 2000, 10).

Numa linha de raciocínio próxima de Lopes, Antonio Guerreiro, num artigo a respeito do passear, “A Díficil Arte de Passear”, construído a partir de um texto de Franz Hessel, faz pensar o caminhar e o passear na Modernidade, distante da figura do flâneur, como atividade poética.

(...) não é exactamente o flâneur como figura cultural da modernidade que me interessa perseguir, neste momento, Esse já é um território largamente cartografado. Interessa-me, antes, explorar uma dimensão secundária que ele (o flâneur) revela, que é a do privilégio que o passeio adquire, na modernidade, em relação à figura antiga da viagem, e o modo como ele se torna consubstancial a uma forma de pensamento, de tal modo que passear e pensar se revelam uma e a mesma coisa: trata-se de um pensamento que flâne (“ein flanierendes Denken”, como diz Benjamin), que segue o ritmo de um movimento, e cujos objectos da sua experiência são, em primeiro lugar, os sintetismos da própria consciência: escrever, ler, sonhar, amar, conhecer, falar, recordar etc. Os textos de Benjamin que compõem *Einbahnstrasse* são um exemplo maior deste movimento do pensamento. (GUERREIRO, 2002)

Para Guerreiro, em *Infância em Berlim por volta de 1900*, Soares e Benjamin se tocam na construção poética pelo ler, o escrever, o amar, ou seja, conhecer o que é exterior. O toque se dá no deambular – movimento – pelo espaço da memória, tempo que existe como agora e que é trazido, atualizado, a cada devir, a cada reencontro dado pela experiência poética, em cada autor. Um encontro não para saber o que aconteceu no passado ou desvendar o ponto inicial de cada autor, mas **para moldar um próximo acontecimento.**

Assim, passeio é uma importante estratégia de escrita para pensamento. Não estranhamente, diz Benjamin no início do texto *Infância em Berlim por volta de 1900*, que “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta, requer instrução (...) essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos foram os primeiros vestígios” (BENJAMIN, 1989b, 73). Cadernos

onde os sonhos se realizam porque é na linguagem que os passeios, repetições de caminhos, tornam-se derivas, diferenciações e, especialmente, campos, manchas, zonas e territórios.

Soares, por exemplo, ao afirmar que “(*lunar scene*) Toda a paisagem não está em parte alguma”, procede e deambula de maneira semelhante à de Benjamin: “a luz que flui da Lua não faz parte do cenário de nossa vida diurna. O âmbito que ilumina de maneira imprecisa parece pertencer a uma anti-terra ou a uma Terra vizinha. Já não é aquela Terra que a Lua segue como satélite, mas sim aquela a que ela mesma transformou em satélite” (BENJAMIN, 1989b, 138-139). Não apenas porque a Lua é um tema comum aos dois – Soares pensa e divaga numa cena lunar e Benjamin discute a relação referencial Lua-Terra –, mas precisamente no fato de ambas tornarem-na uma não referência, como na realidade. A Lua não está lá em Soares porque toda a paisagem não está em lugar nenhum; a Lua não é satélite, mas faz da Terra seu satélite, não iluminando mais nada, deixando de ter função em Benjamin. A lua flutua nos dois autores como referência pronta para ser manipulada na linguagem, pela desqualificação de si mesma como referência de uma terra, tal como usualmente a conhece. A Lua, presente como ponto nodal em todo passeio, **acontece** como desreferencialização no caderno do poeta. Ela é tratada como lembrança atual do passado para produzir o poético, pois “(...) as memórias, ao mesmo tempo de um e de muitos, são a passagem através da qual Benjamin pode encontrar, nas imagens da infância, transfiguradas pela lembrança, aquelas que revelam, no presente, a forma (vária) do passado” (MARQUES, 2009, 42) em estado vivo. Repensar a lua ainda aponta para outras consequências ainda mais radicais dadas pelo deambular como experimentação: deambular como pensamento, a partir do que Guerreiro coloca:

Como Pessoa, como Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*, (...) quem passeia comporta-se negativamente, contra a casa, contra o trabalho, contra o dever, contra o papel social que tem de desempenhar. (...) Andar e pensar situam-se numa contínua relação de confiança. A ciência do andar e a ciência do pensar são, fundamentalmente, uma única ciência. Pessoa, Kafka, Robert Walser, Joyce e Thomas Bernhard convidam-nos a procurar o estatuto e a forma de um pensamento que já não viaja mas

deambula, aquilo que levou E. Bloch, nos seus *Spuren*, a dizer que é bom “pensar efabulando” (“fabelnd zu denken”). (GUERREIRO, 2002)

Com Guerreiro, pensa-se construindo fabulações ou hipóteses pelo devir poético sempre a partir de um encontro com o que é exterior, agindo pela montagem de novas maneiras de pensar, pois baseados em novos paradigmas – referências. Novas espacialidades dependentes de uma interpretação que desreferencializa e comunica um conhecimento dado pela poética do próprio Soares: “ambiente é a alma das coisas. Cada coisa tem sua expressão própria, e essa expressão **vem-lhe de fora** (grifo nosso). Coisa como interseção de três coisas: quantidade de matéria, modo como interpretamos e ambiente em que está” (PESSOA, 1999, 91).

Assim, entre Arte e Vida, há uma afirmação e negação do modo como se conhece o mundo, pois Soares “repugna a vida real como uma condenação, repugna o sonho como uma libertação ignóbil. Mas vivo o mais sórdido e o mais quotidiano da vida real; e vivo o mais intenso e o mais constante do sonho” (PESSOA, 1999, 193). Um pensar a partir do qual tudo que acontece em Soares se torna poético através de sua incorporação pela escrita.

### **05.03. VIAGENS, PAÍSES... O INFERNO HOLANDÊS**

Inicialmente, em *Os Passos em Volta*, são estranhos os modos como se chega a algum lugar ou os próprios lugares em si. São transições ou pontos de chegada que carregam em suas definições e caracterizações a própria exposição da dissolução de um ideal de nação ou unidade, compreendida como estável e definida. Em “Os comboios que vão para Antuérpia”, tal (in)definição é dada pelo paradoxo dos “(...) horários dos comboios que possivelmente (evidentemente) não vão para lá” e o relato do narrador sobre seu gosto pela exatidão; em “Como se vai a Singapura”, após copos de cerveja, como mostrado no capítulo “Mapas do embebedar-se: palimpsestos espaciais”, nem se tem mais certeza da própria existência da cidade destino.



No entanto, tal indefinição não é uma falta ou lacuna, mas um esvaziamento progressivo do nome como afirmação de um mapa cujas coordenadas estão dados na própria língua e definição outra espacial. No capítulo destinado a cartografia dos ambientes interiores, denominado “Mapas do Quarto: do interior como exterioridade” visto anteriormente, foram vistas espacialidades cuja transgressão funcional pelo uso, segundo Tschumi, aliada a um desencadeamento erótico, por Bataille, e/ou manipulação da sintaxe e gramática interiores à literatura redimensionaram e deram singularidade às geografias narrativas de *Os Passos em Volta*. Entretanto, Holanda, nome de país que inclusive nomeia um dos contos, é central, pois é ponto de partida, de passagem e de chegada do estrangeiro – ou melhor, do poeta – que está nos mais diversos espaços narrativos desse livro. Estrangeiro, pois nenhum lugar é seu lugar, o que significa permanecer em constante movimento deambulatório; solitário, pois, é essa a condição inicial do poeta.

Paradoxalmente, o poeta, por mais solitário que seja, ama para poder escrever. Ama o que é outro para escrever: uma ética. Assim, o poeta de Helder em “Holanda” inicia um jogo de quem quer amar: “o que eu quero é o amor” (HELDER, 2005, 15). E esse jogo então permeará daí em diante todo o livro, pois é sobre a possibilidade de amar o que não se tem como íntimo de que se trata dar passos em volta. Esse é o terror: “manejar o fogo dos infernos” (HELDER, 2005, 15), jogar na fronteira da indizibilidade, que é onde se dá a possibilidade de encontro dos solitários numa compossibilidade.

Ele olhava o sol verde entre as patas das vacas e supunha poder envenenar-se legando o cadáver à confusão holandesa. E como se alimentaria de tal confusão, como seria divertido o pequeno quadro holandês! – Senhor, que lhe aconteceu? Salva-lhe a alma se puderes. Ele era um estrangeiro, envenenou-se. Nada mais sabemos. Que mal te fez a Holanda para a castigares assim. Muito lentamente o seu amor desenvolveu-se. Era um amor que se aprendia a si próprio, cheio de medo e dúvida. - O nosso amor atingia tudo? – perguntava . Ou perguntava então: - Até onde vão os direitos de um... homem? Ou de um poeta? (HELDER, 2005, 18)

Num *close reading* deste conto, “Holanda”, tem-se dado acima primeiramente o contexto espacial onde o poeta helderliano está. É um que abraça o sol verde visto “por entre as patas de vacas”: ou seja, a grama. O sol não está acima, mas embaixo, abaixo da linha do horizonte, abaixo da linha do olhar de um indivíduo em pé. O sol ou referência primeira espacial não está nos céus nem na terra, mas mais abaixo. Nesta contingência espacial construída, o tempo cronológico não é aquele histórico, mas um voltado à terra, onde está a grama. Uma inversão então é o que se começa a processar a partir deste que é o segundo conto do livro: “(...) o poeta mantinha-se o mais deitado possível, com o talento voltado para o ar, ouvindo os pequenos ruídos do mundo” (HELDER, 2005, 16). Uma inversão do olhar, uma vez que o poeta está interessado e norteado por um sol que é visto e tido como referência abaixo

Depois, neste mesmo trecho transcrito acima, após a morte por envenenamento do estrangeiro, cujo cadáver seria “legado (...) a confusão holandesa”, há uma sobreposição de imagens de lugares-comuns para transformar o habitual em alteridade. Com o quadro de motivos campestres, o sol verde e a morte transformada em confusão, faz-se um amor desenvolver-se: um amor por algo que lhe é desconhecido. Homem ou não-homem, que no caso é o poeta, aquele que traz uma incerteza a ponto de “(...) não se saber realmente aquilo que se desejava referir” (HELDER, 2005, 19).

Trazendo juntos o que é natureza, sol, morte e confusão, a narrativa aprofunda o fato de “as cidades arderem, os campos enlouquecerem” (HELDER, 2005, 16). A cidade arde no fogo do inferno; o campo enlouquece pela sobreposição de imagens oferecidas pela Holanda de *Passos em Volta*. O poeta, que tenta sem sucesso não enlouquecer nem arder, permanece num espaço sem imagens, o deserto. Ele “percorre todo o deserto e não sabe de nada” (2005, 16). Não sabendo nada, “não serve para nada; (...) sua mais implacável vocação” (2005, 16).

Assim, anulando o pragmatismo da vida prática de sóis amarelos, um nada, como lacuna a se habitar, é afirmado. A confusão holandesa e o inferno citadino o colocam a deriva, sem nada a fazer, à espera de uma comunidade, diferente da que já parecia como “(...) tudo já aprendera, onde estava tudo ensinado e sabido desde sempre”, e contrária a uma cujos “homens pensavam unicamente em reservar-se do

sofrimento; desejavam que a linguagem ficasse intacta, sem mácula.” (HELDER, 2005, 18).

Sendo a questão, então amorosa, direcionada a uma não manutenção da intocabilidade da língua, como afirmado, o poeta deve reconhecer sua solidão no outro ... e consegue através do amor duvidoso direcionado ao demônio: “O poeta sabia da irremissível solidão do Demônio e pedia por ele: Piedade para o Demônio, piedade para a solidão demoníaca”(HELDER 2005, 16). E acontece, anulando sua própria força demoníaca por conseguinte: “O Demônio está no meio das vacas: não escreve poemas, não pode exercer os dons. Pensa, perde o nome”(HELDER, 2005, 16).

Para onde aponta esta inocência enredada num jogo (HELDER, 2005, 19) cujo demônio que se quer amar, no momento de sua realização amorosa com o poeta, torna-se mais uma vaca? Uma comunidade ou um estar aí, deslocalizado e impreciso, que perde seu sentido no momento em que se realiza, pois tudo é *perda como afirmação*. Daí, a inocência demoníaca acaba por perder o nome. Por isso, “ele próprio, visto destinado a perdição, vai perdendo o nome do país adiante” (HELDER, 2005, 15-16).

Essa perda afirmativa, pois dá materialidade ao que deveria ser vazio, constrói uma condição contingencial na poética em Helder, assim como um *modus operandis* de cartografia do mapa onde estão suas coordenadas geo-gráficas. Se é na Holanda que tais territórios são construídos pela experimentação da linguagem, isso é feito não em forma de “Prados para vacas (...)”, um espaço liso e tal como outros, mas na palavra escrita “(...) para um poeta di - la - ce - ra - do por uma tormentosa inocência” (HELDER, 2005, 15).

A condição da Modernidade, entrevista como potencial por poetas como Helder e Baudelaire, é a do demônio ou do Outro que perde o nome quando no meio das vacas, de uma multidão de iguais. E perder o nome é abrir-se à experiência por uma desvalorização do que é em favor do que acontece, é “(...) partir, repartir, repartir-se” (HELDER, 2005, 16), dobrando as palavras. Cada selvageria não projetada pela racionalidade iluminista, mas que é cooptada pela mesma, instrumentalizada, acaba perdendo sua especificidade e tornando-se mais um objeto de culto: a vaca. O demônio, aquele que provoca o poeta em sua solidão, pela sua

solidão é por ele desejado: desumano, desconhecido e estranho a humanidade das vacas as quais se está acostumado.

A condição do poeta é contingencial, à espera daquele para quem seu amor irá se desenvolver, atravessando desertos, não servindo para nada. E o que é o espaço dessa deriva e/ou deambulação senão o deserto onde o poeta vaga sem estacionar, sem direcionar seu amor e à espera de uma oportunidade, como diz o poeta em “Vida e Obra de um poeta”: “Foi assim que me pus a escrever – enquanto esperava a oportunidade de entrar numa casa (uma retrete, digo) (...) O mundo não me tocara e fecundara em vão. Eu apurara a experiência, encontrara os meus centros.” (HELDER, 2005, 117).

O demônio é a oportunidade construída nos espaços por ele atravessados. Não há nome, nem pré-condição por extensão. Se o demônio está no inferno, como aponta o imaginário instituído pela cultura católica, tudo que o poeta deseja é circunscrever seu próprio inferno. E ele o faz no deserto surgido na Holanda, país que a cada ano vê sua terra ser invadida pelo mar, mas que, para o poeta, ganha maior extensão territorial à medida que o mar que rouba a terra. Este não é um mar qualquer, e sim um que “(...) rouba-lhe meio metro (...) ao seio fervente das águas”. Ou seja, o mar aterroriza o país ao mesmo tempo em que é a fonte, fervilhante, do inferno, aquele que o poeta procura. E se a Holanda aí exposta e mapeada é uma feita de águas em ebulição, como escrito em “Como se vai a Singapura”, conto mais à frente dentro d’*Os Passos em Volta*, é reafirmada como lugar da invenção demoníaca. Sendo espacialidade que diz de uma relação de artificialidade dada devido à própria condição do país, que é fazer e construir de tudo para não desaparecer tomado pelo mar, não é estranho que ela seja inclusive lugar do brilho, da luz, da iluminação como ato de imaginação:

Refiro-me às virtudes da imaginação. Não se pode imaginar mais nada. Uma pequena cervejaria numa pequena cidade destinada, em nós, ao puro jogo. Era um palco. (...) Brilhava. Fazia gestos, dizia as palavras. E ia regulando cuidadosamente a fonte de onde brotavam as verdades. O teatro era este: a verdade impossível da Holanda – tudo falso, luminoso, necessário (HELDER, 2005, 87)

Holanda é tornada lugar do escombro dado pelo terrorista. É base e resultado de uma política da violência, da manipulação e jogo de amar.

A sedução deste bêbado reverberativo é nada poupar à sua luminosa vertigem terrorista. O fim e o recomeço do mundo entre copos de cerveja (grifo nosso), num lugar sem nome afundado na Holanda. Não há cerveja que nos chegue. (...) Por isso não paramos de beber e falar. Como é ele quem paga, o terrorista, admiro o espetáculo dos escombros, a sempre prometida mão que dá uma volta à matéria da terra. (HELDER, 2005, 90).

Sendo Holanda constituída por águas em ebulição, ou seja, transformada em inferno que alimenta a solidão demoníaca do poeta, esse espaço, do demônio, reaparece em outro momento no livro de Helder, porém não relacionado a Holanda. Em “Lugar Lugares”, o início do conto é dado:

Era uma vez um lugar com um pequeno inferno e um pequeno paraíso, e as pessoas andavam de um lado para outro, e encontrava-nos, a eles, ao inferno e ao paraíso, e tomavam-nos como seus, e eles eram seus de verdade. As pessoas eram pequenas, mas faziam muito ruído. E diziam: é o meu inferno, é o meu paraíso. E não devemos malquerer às mitologias assim, porque são das pessoas, e neste assunto de pessoas, amá-las é que é bom. E então a gente ama as mitologias delas. (HELDER, 2005, 43).

Nesse trecho, repete-se o amor incondicional ao que é diverso. Entretanto, o inferno, longe de ser espacialidade que põe o poeta em marcha como na Holanda, é nesse conto um dos lugares mitológicos que serão aceitos porque se amar é bom, ama-se incondicionalmente. Ou seja, independentemente de qualquer dado interior ou anterior, ou contra qualquer ontologização, nesse lugar textual o importante é amar. E tal amor incondicional ganha uma dimensão textual pela palavra que radicaliza inclusive sua própria leitura.

Desde o início da leitura desse conto, o leitor é levado pela força e concisão de sua sintaxe, disfarçada de pequenas frases ou frases grande demais, a acompanhar um ritmo textual em que as palavras vão desaparecendo e/ou

misturando-se umas às outras. Mais precisamente, esse efeito que se alonga por todo o conto é causado por um processo de adição, que nada mais é do que a aceitação ininterrupta do que se ama, visto que “amar é bom”:

À parte isso, o lugar era execrável. As pessoas chiavam como ratos, e pegavam nas coisas e largavam-nas, e pegavam-se uma nas outras e largavam-se. Diziam: boa tarde, boa noite. E agarravam-se, e iam para a cama umas com as outras, e acordavam. Às vezes acordavam no meio da noite e agarravam-se freneticamente. Tenho medo – diziam. E depois amavam-se depressa e lavavam-se, e diziam: boa noite, boa noite. (HELDER, 2005. 43)

Para tal efeito e amor, uma palavra repete-se incessantemente, dando uma leitura ofegante e significativamente amorosa do conto: “E”.

Deleuze, em *Mil Platôs*, dá grande importância à palavra “E”, em detrimento do “É”. Argumenta que o “É” foi durante muito tempo a palavra que definiu erroneamente a subjetividade. Tal verbo afirma ao mesmo tempo em que define de forma concisa e final, congelando processos subjetivos e produzindo uma falsa noção de estabilidade, donde qualquer desvio é parte de um desenvolvimento cuja forma final é conhecida. Com o “E”, o filósofo francês argumenta que uma diversa noção de subjetividade se implanta, uma no qual o sujeito está sempre em processo de subjetivação, ou de multiplicação.

No trecho retirado do conto acima, o que pode ser percebido é justamente tal processo, que aqui ganha contornos de adição. Cada palavra, ao ser repetida, é acompanhada de outra palavra. Cada repetição de verbo produz um ritmo de leitura e de entendimento. E é esse ritmo, refuncionalizando a língua ao cancelar sua comunicabilidade em prol de uma sonoridade é que é o desvio – ou mudança, no caso dos poemas de Helder – no português. Nessa incessante repetição, o “E” constrói um mapa cujo espaço tende ao infinito por demonizar o poeta, hipótese lançada desde “Holanda”.

O paraíso e o inferno, independentemente de suas imagens católicas, pois é justamente contra essas imagens comuns/comunitárias advindas desde a Idade Média que este trabalho vai além contra, apontam justamente algo exterior que faz

com que o espaço mapeado esteja em infinita expansão, porque o amor tem de ser infinito, inclusive porque o próprio conto termina em aberto: “Foi-se embora” (HELDER, 2005, 47).

## **06. MAPAS DA PAISAGEM**



Joseph Beuys foi um artista único na história da arte, tanto devido à diversidade de suas práticas artísticas ao longo do século XX, que vão desde a escultura, passando pela intervenção urbana, chegando à performance, quando não misturando-as, assim como pela radicalidade de suas próprias propostas ao redimensionar os próprios limites da arte e sua relação com a vida, especialmente nos anos 60, junto a outros nomes como Robert Smithson, John Cage, entre muitos outros. Beuys construiu uma obra ao longo de sua vida que pensa a relação política entre a natureza humana e sua potencialidade. Em *I like America, America Likes me*, o artista faz um interessante exercício de alteridade, através de uma performance radical, que coloca em jogo até seu corpo e integridade física.

Num mesmo lugar, sem qualquer tipo de proteção, um homem – o artista – e um coiote convivem. No momento específico da performance documentada pelas figuras 32 a 35, Beuys, escondido atrás de um manto, com sua bengala hasteada, vive junto com um coiote. Dois personagens de uma performance narrada através de uma série de fotografias publicadas em livro ou em vídeos documentais evidenciam uma tentativa de compartilhamento territorial. Quando colocados num mesmo lugar, o lobo morde o manto algumas vezes, como na figura 35. Porém, conforme testemunhado pela maioria das fotos, entreolham-se na maior parte do tempo. Em certos momentos, uma indiferença de um em relação ao outro vai redesenhando as relações entre homem e animal – entre diferentes espécies e modos de viver. Tais pequenos momentos fazem vislumbrar outro estado das coisas, entre dois tão diferentes a princípio.

Na performance, o que Beuys faz é provocar coiote. No entanto, nesse contexto, provocar é paralisar, fazer com que o modo como um animal normalmente agiria numa situação como essa, colocado frente a um humano, seja anulado – um paradoxo. Um coiote, animal cuja imagem é sempre ligada à selvageria, parece incólume àquela figura que não se parece com nada reconhecível. A situação que o artista vai criando ao longo da performance é tornar em alguns momentos irrelevante qualquer dado anterior à própria criação artística neste lugar, anulando a própria natureza entendida como dado que condiciona todas as relações dos seres com o mundo.

Detalhando um pouco mais tal processo de anulação<sup>54</sup> da natureza, tanto do animal como do próprio homem, nesse caso através da deformação da imagem corporal do último com o manto e cajado, esse trabalho envolveu tanto a retirada do artista, quanto a do animal, de seus respectivos *habitats* naturais, através de um transporte que não os deixava perceber o deslocamento. Beuys saiu da Alemanha, tomou um avião para a América, convidado por uma galeria de arte, e foi para um galpão abandonado sempre num transporte que não o deixava perceber o deslocamento espacial que estava em marcha. Da mesma forma, aconteceu com o próprio lobo. Ironicamente, a despeito do que pode ser a América, do título da própria performance, o que Beuys parece pretender é justamente tornar indiferente qualquer ligação do lugar da performance com uma nomeação cartográfica existente, que não fosse aquela que os dois em convivência produziram pelo próprio **estar lá**.

Nessa performance foi produzido um espaço ou uma georeferência primeira, a despeito de qualquer nomeação oficial como um nome de país ou de rua já existente. Foi criada uma zona de produção de uma comunidade do lobo-artista. Pela presença dos dois que, aos poucos, tal como o lugar, vão ficando indiferentes a qualquer informação previamente obtida – de onde é este lugar, do que é ser humano e do que é ser lobo - é inventada uma comunidade cujo limite é definido, em última instância, pelo contexto cartografado, aqui, pela tríade artista-animal-espaço. Pela reconstrução de seus hábitos, da imagem de seu corpo, no caso do artista, e ressignificação do lugar de encontro como aquele que é definido pelo que ocorre no mesmo, tem-se uma nova geografia que só pode ser vista como poética. Anulando uma anterioridade entendida aqui como uma pretensa ontologização de qualquer um dos três, uma autonomia se faz dita da própria situação contingencial desenhada.

---

<sup>54</sup> A palavra “anulação” nos parece mais acertada do que seria “suspensão” (como muitos críticos de arte tendem a dizer), pois aí levaríamos a crer que tal prática artística de Beuys é uma suspensão da vida, sendo que o que ele realmente deseja modificar é o próprio *modus operandi* do viver. Não a coisa em si, mas o próprio movimento de se fazer como tal é o que interessa a Beuys, artista que sempre advogou, inclusive em seus escritos como os documentados no livro *Cada Homem um Artista* (2010), da possibilidade ou potência humana em ser o que se quiser ser. O artista alemão, inclusive, sempre considerou que qualquer um pode ser um artista.

Este lugar em comum produzido pela anulação de qualquer referência externa ou anterior que não dentro dos limites da própria obra, é aqui definido na contingência do **encontro** entre três elementos: Beuys, coiole e espaço. *I like America, America likes me* porque a America – novo mundo europeu – não é país ou nação, mas lugar de se gostar e amar incondicionalmente.



Figura 36 Chegada de Beyus à galeria de arte - I like America, America likes me, 1974  
 Fonte: <http://www.e-flux.com/journal/view/12>, acessado em 06/12/2011.



Figura 37 I like America, America likes me, 1974

Fonte:  
<http://www.hms.org.il/Museum/Templates/showpage.asp?DBID=1&LNGID=1&TMID=84&FID=601&PID=1083>, acessado em 06/12/2011.



Figura 38 I like America, America likes me, 1974  
 Fonte: <http://thisisnthappiness.com/post/998878477/i-like-america-and-america-likes-me-joseph-beuys>, acessado em 06/12/2011.



Figura 39I like America, America likes me, 1974



Figura 40I like America, America likes me, 1974

Fonte: <http://orienteering.tumblr.com/page/4>, acessado em 06/12/2011.



Figura 41I like America, America likes me, 1974

Fonte: <http://www.e-flux.com/journal/view/12>, acessado em 06/12/2011.

A paisagem, tanto em Helder como em Pessoa, é o espaço circundante onde o narrador está inserido ou que por ele é visto. É o espaço em que os narradores contemplam distanciadamente e/ou participam de sua produção, seja através de caminhadas na Rua dos Douradores ou viagens a países que nem certeza se tem de sua própria existência ou definição. Dessa forma, teorias a respeito dessa categoria espacial se desenham e afirmam, por sua vez, dois tipos de mapas paisagísticos nas obras de Pessoa e Helder.

Através de uma comparação entre as diferentes caracterizações ambientais do que é exterior ou diverso por parte do narrador em formação de *Os Passos em Volta*, e do que Soares vê pelo umbral da janela, tal diferença de abordagem dos mapas se desenham a partir de diferentes proximidades. Para o ajudante guarda-livros de Pessoa, o mapa dos lugares por si produzidos se dá por um enquadramento visual no umbral da janela, que é a zona de transição, que transforma em poesia pelo interior o que é exterior – não é à toa que o próprio se define como “o último dos românticos”. De forma mais precisa, concordando em parte com o que La Saletta Loureiro, em *A Cidade em autores do Primeiro Modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, afirma sobre Soares e sua construção poética da paisagem através dos sentidos, os mapas do ajudante de guarda-livros que trabalha na rua dos Douradores são produzidos através de um distanciamento corporal entre observador e observado figurado pela autora como fascinação ou assistência através do olhar, do cheirar e ouvir (LOUREIRO, 1996, 376), em que “a sensação agradável produzida pela contemplação das paisagens exteriores é, aliás, um prazer que Bernardo Soares se recusa a compartilhar” (LOUREIRO, 1996, 205). Porém, “em parte”, pois esse movimento distanciado se transforma em aproximação a ponto de ser interiorizado não apenas como metáforas do que se vê, segundo uma abordagem fenomenológica apoiada num recorte perceptivo poético, mas como sensação como exposição de uma superfície de contato entre .

Como aponta José Gil, em *O Espaço Interior*, a partir de uma análise denominada pelo mesmo de “fenomenologia da sensação”, ancorada num viés pós-estruturalista delleuziano, ele diz a respeito da relação entre Soares e a paisagem que esta não é apenas dada por uma metaforização. Mais do que metáfora, outra estruturação formal e retórica Pessoa faz:

Vago, pingo trêmulo, clareia pequena ao longe a primeira estrela.' (...), parecem manifestar uma mudança no regime de metaforização. As imagens já não descrevem uma paisagem à distância, mas dizem ou antes seguem, do interior, as sensações. Já não se trata de metáforas, mas de um devir-paisagem real. 'Tudo quanto sou, ou quanto fui, ou quanto penso do que sou ou fui – tudo isso perde de repente – nestes meus pensamentos e na perda súbita de luz da nuvem alta – o segredo, a verdade, a ventura talvez, que houvesse em não sei o quê que tem por baixo a vida (GIL, 1993, 59)

Tal progressiva mudança em torno da questão da paisagem escrita por Soares, inclusive, pode ser considerada como visionária – ainda que não totalmente – dentro das questões relacionadas à geografia e aos modos de olhar para o espaço geográfico por trazer a paisagem como vinculada ao discurso que se produz a seu respeito. O arquiteto e paisagista Iñaki ABALOS (2004), em seu pequeno e abrangente texto “O que é Paisagem”, diz de uma passagem de um olhar distanciado para um olhar que coloca em questão justamente o **de onde se olha**. Ele afirma que a paisagem na contemporaneidade só pode ser pensada por múltiplos pontos de vista, a fim de afirmá-la como produto coletivo e cultural. Ou seja, ainda que Soares não tenha em *Livro do Desassossego* lançado mão de pontos de vista outros para descrever a paisagem ou o que lhe é exterior, pois ele é o epicentro de toda poética diarista ali exposta, o fato de esta se tornar catalisador para devires a partir de si já expõe essa evolução no pensamento a respeito da paisagem, pois esta, longe de ser descrita como nas narrativas tradicionais do romance, é colocada como parte de construção de um conhecimento científico, ainda que não tal como se normalmente espera. Na obra, ciência e vida se aproximam pela arte.

Entretanto, segundo ABALOS (2004), se é nos anos 70 que surge uma preocupação com a relação entre cultura e paisagem a partir de múltiplos olhares – o que irá desembocar nos nas disciplinas vinculadas aos estudos culturais – provocando trânsitos interdisciplinaridades no qual um dos epicentros se dá no campo das disciplinas das ciências sociais, é aqui que Helder aparece e inventa seus **jogos paisagísticos**. Tal aproximação fica mais evidente se compararmos a abordagem antropológica de Helder em seus poemas mudados para o português e a

antropologia feita por Eduardo Viveiro de Castro desde 1970, iniciada em seus estudos na Amazônia, colocando-se em discussão a dimensão comunitária produzida entre antropólogo e língua desconhecida.

A linguagem do pesquisador, no caso o português, era central nas questões do antropólogo justamente porque o segundo queria “(...) escrever ‘contra’ a etnologia centro-brasileira – ‘contra’ não no sentido polêmico ou crítico, mas contra como um ‘a partir de’, como figura que se desenha contra, isto é, *sobre*, um fundo: contra a paisagem que se deu minha formação” (SZTUTMAN, 2008, 28). Tal “contra” é o que Helder faz em suas mudanças para o português de poemas dos Maias, franceses e de diversas outras línguas sem ter domínio sobre a mesma. Mudá-las para o português significa mudar pela sonoridade, sintaxe, ritmo, entre outras operações linguísticas vistas neste trabalho de um território/matriz linguística para outra, abdicando da compreensão da palavra como ligada a um significado já dado. Mudar para o português não é traduzir de forma equivalente, mas mudar para um português segundo regras que não as usualmente reconhecidas em trabalhos de tradução, como diz BARRENTO (2006, 180-183) a respeito desses mesmos processos em Helder. Traduzir é mudar para um português outro, língua não mais nacional, mas comum a estes em questão. É compreender o que é diverso e carregar tal diversidade para a própria língua de chegada, alterando-a como canto, como poesia, como sonoridade e autonomamente, linguagem e pensamento de si.

Dessa forma, tais jogos paisagísticos acima colocados ganham uma dimensão cultural, pois o poeta de Helder, longe de ser narrador onipresente em *Os Passos em Volta*, é aquele que constantemente altera os pontos de vista a fim de colocar em questão os modos de se olhar. No conto “Duas Pessoas”, por exemplo, tal percepção se dá de modo claro: um conto narrado por dois personagens em duas partes, sendo que a primeira metade é narrada por um, e a segunda, pelo outro personagem. Porém, a potência paisagística em *Os Passos em Volta* ganha maior força expressiva através de uma violência provocada, desestabilizadora da língua como base imutável e a própria noção de uma narrativa linear e coesa, dada por um modo de olhar não apenas fenomenológico, mas também engajado. Os mapas dos lugares nos contos dessa obra de Helder têm como ponto referencial para uma cartografia das relações espaciais o corpo, sendo que o mesmo torna-se central da narrativa como em



“Doença de Pele”, por exemplo. Nessas comparações e construções ambientais, nas obras dos autores portugueses, dois modos de se aproximar do mundo são construídas.

Soares tem na relação ver-pensar ou “pensar efabulando”, como já dito antes, como fenômeno que apela tanto à emoção como à razão. Assim, ao afirmar que o “poente é fenômeno intelectual” (PESSOA, 1999, 106), o personagem principal de *O Livro do Desassossego* faz valer uma operação racional da escrita como intermediadora expressiva de um fenômeno natural: “vale mais um adjetivo do que um pranto real da alma” (PESSOA, 1999, 65). É aqui que o sensacionismo pessoano ganha contornos mais nítidos porque é nessa operação de linguagem que sensações racionalizadas são produzidas e entram em devir por uma operação na língua.

No fragmento 202, por exemplo, Soares anuncia a chegada do outono: transforma-o em referência emocional momentânea por uma operação de repetição dessa estação a fim de dimensioná-la como uma medida de intensidade. No início desse fragmento tem-se:

Era como um cansaço do esforço existente, um vago sono sobrevivendo aos últimos gestos do agir. Ah, são tardes de uma tão magoada indiferença, que, antes que comece nas coisas, começa em nós o outono (PESSOA, 1999, 208)

Neste primeiro trecho, o outono é um índice interiorizado, pois “começa **em nós** o outono”. Transformando em sensação pelo nome da estação do ano sentimentos de indiferença e/ou cansaço, Soares expressa-se a si mesmo a partir de um fenômeno natural. A natureza não é aquela que é anterior, mas tornada parte do narrador. Assim, tornada artifício, nesse outono recém-iniciado, a estação atmosférica que diz de uma paisagem daquele momento é cartografada pela repetição posterior da própria palavra.

Ao longo do fragmento, o “outono” vai sendo progressivamente destituído de qualquer ligação com uma imagem exterior que não seja interior ao fragmento literário, sendo expressado como paisagem em mudança. Se no parágrafo posterior ao citado acima o outono descreve “o acabamento de tudo (...) o amarelo das folhas caídas ou a tristeza húmida do tempo” (PESSOA, 1999, 208), mais ao final, no último

trecho, este transfigura-se em outra sensação não porque explicada de outra forma, mas porque sua intensidade vai sendo progressivamente aumentada por uma operação dada no ritmo da própria leitura:

Tudo quanto foi minha alma, desde tudo a que aspirei à casa vulgar onde moro, desde os deuses que tive ao patrão Vasques que também tive, tudo vai no outono, tudo no outono, na ternura indiferente do outono. Tudo no outono, sim, tudo no outono... (PESSOA, 1999, 209)

Já no fragmento 27, fica mais clara tal paisagem como sensação racionalizada pela língua inclusive se essa for colocada em comparação com o mesmo sentido em Helder. Neste, Soares escreve:

Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida célula não permite. (PESSOA, 1999, 63)

Quando Soares escreve sobre os campos, ele não escreve que os campos ficam mais verdes, ganhando intensidade. Ele diz que os campos **são** mais verdes ao escrevê-los, ao dizer sobre sua cor mais intensa. Isso implica que eles se tornam mais expressivos como exposição da interioridade do narrador, na medida em que são ditos pela escrita. Tal como no fragmento anterior, sobre o outono, onde este se torna índice de medida tendo em vista sua repetição ao longo do trecho, sobre os verdes do campo é o mesmo. Tornando-se o verde interioridade pelo exercício de repetição da palavra, inclusive para destituí-la através de um esvaziamento de um significado, ele ganha mais vida porque se torna íntimo. Nesse ponto, desta vez em outro plano, que Helder e Pessoa e suas noções de paisagem se colocam diferentemente, porque se com Soares afirmar pela escrita o verdor para dar mais existência é tirar o terror, em Helder é o inverso porque é o terror que provoca tais afirmações de uma existência pela língua. Se Soares quer afastar esse terror porque ele o enxerga como sossego, pois a virtude da escrita é desassossego; Helder quer este terror, pois é ele que provoca mudanças interiores ao texto.

Nos contos de *Os Passos em Volta*, esse terror tem como elemento central da paisagem a água. Ainda que esta seja ligada ao mar, que, por sua vez, tem um lugar no imaginário português como local da aventura, do desconhecido, do desaparecer no infinito; em Helder a água é tornada parte do corpo: desde bebê-la (Brandy) até estar imiscuído nela (Teoria das Cores) ou ver o corpo transformar-se por ela (Doença de Pele). Ou ainda, como em “Cães e Marinheiros”, ter no corpo da palavra, como uma “(...) criatura derivada por sufixação, e poder reear-se o poder do elemento de base: o radical mar” (HELDER, 1999, 99). A paisagem a mapear em *Os Passos em Volta* não se inicia ao ver o mundo através de apenas uma referência, que é o caso de Soares, mas no momento em que o corpo é também implicado, vindo **no** mundo, a partir de olhares outros artificializados, como o marinheiro e seu dono, o cão, neste mesmo conto.

Ao mesmo tempo, num dos primeiros fragmentos do *Livro do Desassossego*, Soares afirma “(...) uma alvorada em que me faço.” (PESSOA, 1999, 49). Transformando um fenômeno atmosférico numa sensação de produção de um si, dentre tantos que serão produzidos ao longo do diário, a relação é de equivalência entre o que se olha e quem olha. A imagem em produção do morador da Rua dos Douradores torna-se proporcional a um esvanecimento temporal. Ou ainda em outro trecho, ao dizer “Para que olhar para os crepúsculos se tenho em mim milhares de crepúsculos diversos – alguns dos quais que o não são – e se, além de olhar dentro de mim, eu próprio **os sou** por dentro?” (PESSOA, 1999, 219), semelhante movimento é feito, uma vez que há uma incorporação e depois interiorização/identificação com o mesmo por parte do funcionário de Vasques.

Se forem tomadas todas as paisagens construídas ao longo do desassossego de Soares, parece que elas são sempre funcionalmente adequadas para “(...) fornecer analogias e metáforas aos sentimentos, imagens às emoções” (GIL, 1993, 59). Entretanto, o devir-paisagem afirmado pelo mesmo autor só se dá quando, pela sintaxe, há uma “(...) intenção de se afastar das metáforas para introduzir um novo tipo de figura retórica” (GIL, 1993, 59). Nesse movimento “da própria imagem literária” (GIL, 1993, 59), um ponto de convergência é traçada com Helder.

Tal como Soares que, para devir, faz da sintaxe um campo de pesquisa de uma e várias retóricas, em cada conto de Helder, tal investigação faz o tempo tornar-

se estudo no espaço literário e não em qualquer imagem exterior a ele. Assim, são geo-grafias no desassossego, analogamente, os devires-paisagem; assim como, dando n'Os *Passos em Volta*, elas são cantos dos corporais.

#### **06.01. SOBRE OS LIMITES DA PAISAGEM: OU SOBRE A AUSÊNCIA DELES**

A paisagem espacial aqui cartografada, seja percebida por visão, paladar e/ou olfato, ou ainda em sua componente geo-gráfica, por mudanças funcionais de determinadas palavras, novas ritmias e manipulações retóricas, tem na linguagem literária centro irradiador de novos devires, pois são nessas operações que um comum é produzido. Não apenas pela inoperância da língua, mas em sua capacidade de comunicar outros reais, internos ao próprio texto. Entretanto, tal paisagem, como dimensão espacial, precisa ser tomada em termos de temporalidade também.

No capítulo anterior deste trabalho, “Viagens, Países... o Inferno holandês”, o conto “Lugar Lugares” é analisado a partir do “E”. Como dito, a conjunção é analisada como elemento que afirma uma multiplicidade ao invés de uma unidade do ser, trazendo uma série que, expansivamente, pode não ter fim, fazendo com que a noção de sujeito não esteja atrelada ao que se é, mas o que mais se pode ser.

Porém, também esse elemento redimensiona o que significa tempo no texto de Helder, pois cada momento em que o “E” aparece, uma nova camada é adicionada **ao longo** da leitura. E “Ao longo”, expressão que dá uma dimensão espacial ligada à longitudinalidade, é aqui usada pertinentemente para afirmar uma componente temporal. Tal como colocado no capítulo “Mapas do Quarto: do interior como exterioridade”, sobre o “Ambiente 04: Sem assoalho”, esse adicionamento dá tempo onde parecia haver apenas espaço que, na verdade, são indissociáveis. E ela se dá num espaço literário cuja expressividade se constrói na respiração ritmada das coisas, das imagens e das palavras.

Já em Pessoa, a dimensão temporal relaciona-se proxicamente de uma “subjetiva”. Isso significa dizer que Soares, em cada fragmento “É” e a cada posterior afirma um “E”. Se com Helder tal “E” se afirma dentro de cada situação a ponto de o livro como um todo também permanecer em aberto, como será visto no capítulo

adiante, cada fragmento no *Livro do Desassossego* é afirmação de uma identidade ou subjetividade que será não substituída ou melhorada adiante, mas adicionada.

Independentemente de o livro-diário de Soares estar ou não organizado cronologicamente, como se tal fato pudesse atestar uma lógica escondida imaginada pelo autor mas não concretizada, o tempo move-se em duas direções para afirmar o presente da própria obra: adiante, pois há sempre um novo “E” adiante, mas também anterior, como colocado no capítulo anterior, “Caminhadas e Pensamentos”, a respeito da ligação entre *Infância em Berlim em 1900*, de Benjamin, e o próprio *Livro do Desassossego*. Uma dimensão temporal condizente com um deambular.

Sendo assim, tanto para Helder como para Pessoa os limites da paisagem explodem ao ser explorada a temporalidade da mesma. Uma explosão rumo à dissipação de qualquer fim a partir da conjunção “E”. Essas geo-grafias comunitárias não têm seus limites dados pelos espaços comuns que aparecem a cada momento, diferenciadamente, cartografados e transformados em mapa e somados como um conjunto. Não se trata aqui de esse conjunto de mapas oferecer um atlas como dimensão unitária que compreende e circunscreve totalmente as geo-grafias em jogo nos dois autores. O atlas é paradoxalmente conjunto que afirma uma unidade ao mesmo tempo em que sua infinitude imanente: nas duas obras assegura uma (im)potência - do que é e do que pode ser.

**07. SOBRE O ATLAS GEO-GRÁFICO - *Os PASSOS EM VOLTA E LIVRO DO DESASSOSSEGO*: ALL ABOUT**

Dando continuidade às preocupações colocadas no final do capítulo anterior sobre a paisagem em sua relação com a temporalidade geo-gráfica do Atlas afirmada pelo “E”, faz-se necessário, então, levantar considerações a respeito da dimensão “atlas” que as obras de ambos os autores produzem, a fim de definir os limites para cada uma delas, assim como sua ausência virtual – porque ambos os livros terminam ou são interrompidos, como será colocado adiante. Empenha-se em compreendê-las para além de um amontoado de fragmentos expostos como mapas, em conjunto, mas como outra temporalidade e, porque não, espacialidade. Portanto, o atlas, mais do que conjunto, é ele próprio estrutura geo-gráfica autônoma independente de suas partes.

Longe de considerar que os mapas até então recortados e comparados das obras dos dois autores em questão se relacionem apenas com a dimensão espacial de uma geo-grafia comunitária, e o atlas com a temporal, é importante discutir como há uma indissociabilidade entre ambos, assim como uma especificidade própria não referenciada um ao outro.

Como visto até o momento, os mapas comportam geo-graficamente uma dimensão espacial e temporal. Entretanto, o atlas surge como um ritmo não unificador em que a dimensão temporal é explodida e tende para uma infinitude do próprio universo das duas obras. Um movimento rumo ao inacabado que afeta a geo-grafia em suas duas componentes: espacial e temporal.

Para pensar tais relações, o que está em jogo quando colocada a questão do atlas não é o tempo como cronologia, mas como limitação ou a falta dela. Ou seja, a ideia do Atlas nas obras de literatura de Helder e Pessoa incide diretamente sobre a noção de totalidade que ambas circunscrevem (ou não). E essa totalidade, no caso, é inclusive comunitária potencialmente, visto que o atlas pode ser compreendido tanto como uma unidade, conjunto de elementos, estável e, portanto, do poder pois identifica e afirma uma verdade, ou como movimento do fazer-se um comum de outra natureza, inventando continuamente mais um à margem.

O Atlas não é estável ou conjunto de unidades, no caso dos dois autores, pois ele é inacabado. Seja o *Livro do Desassossego* nunca terminado, escrito fragmentariamente e sem ordenamento *a priori* pelo seu autor, seja um movimento de deslocamento completado num ciclo dado n’*Os Passos em Volta*, voltando à casa

dos pais, mas não a reconhecendo, o que se tem é uma cartografia que expõe uma continuidade de escrita interminável e interrompida.

Pessoa produziu, em sua vasta obra, vários Atlas d“As vidas dos Infames”, tomando aqui o termo de Foucault em “A Vida dos Homens Infames” (2006). Se a vida do homem infame, segundo o filósofo francês, é aquela vida breve, apenas noticiada, encontrada ao acaso, sem nomeação (FOUCAULT, 2006, 203), tal brevidade, anomia e inacabamento próprios do atlas tornam-se mais claros se for tomado do autor português sua obra poética e não poética.

No Prefácio do livro de Fernando Pessoa *Lisboa. O que o turista deve ver* – obra inclusive não reconhecida pelo próprio autor –, Tereza Rita Lopes afirma a função da publicação de ser um guia de uma Lisboa que era para o autor português “(...) mais do que uma cidade, (...) a pátria condensadamente” (PESSOA, 2008, 11). Como afirma desde o início Davi FAZZOLARI (2006), não é uma obra poética como as outras do mesmo autor, chegando inclusive a ser desconsiderada pelo mesmo, mas um guia turístico de Lisboa com os principais pontos de interesse pessoais, seja por motivos históricos ou afetivos, indiferente a uma relação literária.

Numa escrita excessivamente descritiva, cadenciada e extremamente minuciosa, o leitor é acompanhado por um guia turístico que lhe apresenta a cidade pormenorizadamente, através de descrições e informações o mais formais e previsíveis possíveis, tais como datas de construção de monumentos e nomes de principais pontos de importância histórica da cidade. Dentro de um automóvel ou a pé, uma cidade é apresentada na necessidade de Pessoa de “(...) exportar a cultura portuguesa, de dá-la a conhecer para lutar contra a descategorização europeia” (PESSOA, 2008, 13).

Ainda mais do que apenas um guia, isolado e sendo vendido em livrarias especializadas, este seria um primeiro volume de uma coleção, um extenso projeto intitulado *All About Portugal*. Tal projeto, junto a outros enumerados pela pesquisadora portuguesa como “edição de postais ilustrados de Portugal e do estrangeiro” e “semanário de Portugal para o estrangeiro” eram maneiras de construir variados discursos patrióticos sobre o país, endereçados para visitantes de outros.



Particularmente, o guia de Lisboa escrito pelo autor português se coloca como busca por revelar a cidade, que, segundo a especialista, foi matéria-prima, em prosa e poesia, para a construção de uma poética única. Assim, Tereza Lopes afirma: “Longamente, em verso e em prosa, descreveu, saboreou Lisboa. Fazer um atlas – um guia – desse corpo é um gesto ao mesmo tempo de cultura e amor” (PESSOA, 2008, 11).

Nesta leitura, lê-se de duas maneiras tal afirmação ao ser tomada esta obra e toda a obra poética de Pessoa. Em *Lisboa. O que o turista deve ver*, o fazer um guia do corpo do poeta Fernando Pessoa que anda pela cidade de Lisboa é gesto de amor direcionado à cultura portuguesa. Categorizá-la numa Europa em decadência frente à emergência cultural americana. Descrever as ruas e imagens da cidade que escolheu para morar, para Pessoa, é prestar uma homenagem e afirmar uma luta em favor da cultura por ele adotada. O livro, assim, é um conjunto de informações de uma série de lugares da cidade com o intuito de construir uma noção de todo da mesma.

Já nas obras poéticas do autor português, pode-se compreender o guia em sua dimensão literária e autônoma como conjunto de mapas que fornece indicações a respeito de um corpo e de uma cidade que são produtos de uma escrita interessada em acolher – amar – o que lhe é exterior e produzir cultura. Ao acolher, funda o que Tereza Lopes chama de um “nacionalismo cosmopolita (...) pátria de que esteve longamente órfão e que não o fechou para o exterior, para o lá fora” (PESSOA, 2008, 13).

Nesse sentido, a busca de Pessoa nessa feitura de um atlas como poeta é por uma Lisboa que não lhe diz respeito, assim como de um corpo que não existe como dado. Tais referências – cidade e corpo – somente adquirem existência na escrita. Só tem existência enquanto literários. Dessa maneira, por mais que Lisboa seja a referência, ela sempre tende a desaparecer ou multiplicar-se, sendo substituída por Lisboas. O corpo de Pessoa também, por sua vez, desfaz-se ou multiplica-se em seus heterônimos. A Lisboa e o corpo do poeta não são entidades formadas, mas nós por onde atravessam e são produzidos afetos através da língua e sua manipulação.

Mesmo do ponto de vista biográfico, Tereza Rita Lopes nos fornece interessantes asserções: com Pessoa sendo criado na África do Sul até os dezessete

anos, o rosto da capital portuguesa ou da nação que o poeta português escolheu como pátria ficou no “paraíso inventado da infância”, evocada e inventada em sonhos, em prosa e em poesia. Sendo a infância um movimento de imaginação, portanto, tornado real na escrita literária do poeta português, Pessoa “(...) nunca deixou de procurar o corpo que lhe fugia” (PESSOA, 2008, 13) na literatura. Sem uma cidade ou corpo seu, o campo literário foi campo onde Pessoa pôde inventá-los, à revelia de qualquer referência (in)existente anterior.

Dessa forma, em prosa e versos poéticos, portanto desde a poesia de seus heterônimos e chegando ao *Livro do Desassossego*, Pessoa produziu este corpo e esta cidade no espaço literário, onde a autonomia do texto como experiência potencial incide como base na produção de um comum. De *All About Portugal* como projeto de um guia turístico da cultura portuguesa a quem Pessoa tinha tanto apreço e afirmação de uma identidade nacional, pode-se dizer que o autor usou suas obras em prosa e poesia *All About Lisboa* como linhas de fuga em direção a uma alteridade.

#### 07.01. LISBOAS

Ainda que este *All About Portugal* tenha permanecido apenas como projeto irrealizado de um guia de turismo, com Lisboa o mesmo não ocorreu. A cidade, capital portuguesa, foi o lugar-objeto do escritor, lugar a partir do qual tentou dizer tudo (all) de todas as maneiras, como se pode depreender em “Passagem das Horas”, de Álvaro de Campos.

Sentir tudo de todas as maneiras,  
 Viver tudo de todos os lados,  
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo  
 [tempo,  
 Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos  
 Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

Sentir, viver, ser tudo num momento está vinculado, em Pessoa, a dizer, a escrever. “Dizer tudo” e “sentir tudo” significam um mesmo *modus operandi*

literário na poesia pessoana. Apontam um exercício heteronímico e de defesa do Sensacionismo.

José Gil, em *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, afirma que “o programa experimental de Pessoa, podemos resumi-lo em apenas um enunciado: ‘sentir tudo de todas as maneiras’” (GIL, 1988, 20). Mais à frente, ainda afirma: sentir, em Pessoa, é “(...) tornar literário os órgãos dos sentidos; e ser capaz de múltiplos devir-outro” (GIL, 1988, 20). Assim, tem-se em tela que sentir só é possível pela escrita. Sentir é dizer ou “sentir um pôr do sol como um fenômeno intelectual” (GIL, 1988, 21). Nessa forma pessoana, sentir e dizer são equivalentes.

Assim, com cada heterônimo, foi produzida uma Lisboa experimental pela língua, fazendo “Sentir tudo de todas as maneiras / Viver tudo de todos os lados”. Uma Lisboa não a partir de suas imagens turísticas dadas em *Lisboa. O que o turista deve ver*, mas a partir de uma poesia. E com Soares, ortônimo pessoano em *Livro do Desassossego* que nunca deixou a capital portuguesa, Lisboa é aquela cidade anódina, entediada, vista pela janela de seu quarto em cuja “alvorada me faço” (PESSOA, 1999, 48). Não estranhamente, Soares afirma “Minha pátria é a língua portuguesa” (PESSOA, 1999, 255) em seu diário. Afirma não uma cidade, ou um país, ou um lugar geográfico existente, mas a língua escrita como espaço, literário, portanto, onde ele se reconhece como pertencente. Sua pátria é geo-gráfica, sendo que em cada alvorecer ela é afirmada como seu lugar narrativo e construída por uma experimentação na linguagem. Em cada palavra escrita, ele constrói poeticamente sua pátria: Lisboas no caso de Soares.

Microcosmo de um vida “sem factos” como a do ajudantes de guarda-livros, as Lisboas de Soares são as geo-grafias literárias donde Bernardo Soares se faz a cada frase, pensamento e exercício de linguagem: a cada alvorada. Fazer a si mesmo nesta temporalidade em que o alvorecer implica uma perspectiva dupla a respeito da subjetividade: primeiramente, de que o sujeito se **faz**, e que o sujeito não é um ou outro, tendo em vista que se fazer- na alvorada é construir-se num tempo que não é nem dia, nem noite, mas de **passagem**. Fazer-se sempre na passagem de tempo, sendo fugidio e estando num devir, é exposto e exemplar em cada um dos fragmentos do *Livro do Desassossego*. Mais ainda, Soares se faz numa passagem de tempo circunscrita numa cidade, espaço suporte de cada devir-paisagem. Mas essa

cidade, por ser sempre a mesma, não significa que é ponto inicial e final. As Lisboas de Soares em *Livro do Desassossego* não se resumem à cidade real de Lisboa onde o ajudante de guarda-livros diz morar. Se é de uma geo-grafia que está a se falar, pouco importa "A" Lisboa, mas sim "AS" diversas, construídas a partir de diferentes percepções de ordem visual, olfativa e/ou auditiva vis-à-vis uma manipulação do ritmo, da sintaxe, da retórica, enfim. Procurou afirmar uma comunidade onde imagina haver uma: em sua pátria, a língua, dentro dos inúmeros escritórios de contabilidade das inúmeras cidades todas iguais – é o flâneur de Baudelaire em seu devir-mercadoria. Esse seu guia em prosa e poesia é uma vontade de abraçar tudo de todas as formas – literárias – possíveis por uma unidade real básica: um ajudante de escritório ao qual se presta atenção tanto quanto a qualquer outro. Com um empregado de escritório morador da Rua dos Douradores, Pessoa procurou, pela língua, fazer de todas as maneiras "um atlas para esse corpo que lhe fugia" pela linguagem e sempre "em alvorada". Pela explosão estilística própria de um diário experimental, ou livro que é um antilivro ou livro "além de qualquer literatura" como coloca ZENITH (1999, 13) na apresentação do *Livro do Desassossego*, e de imagens, pela fragmentariedade constituinte de sua própria forma, Pessoa procurou construir tal atlas no livro do ajudante de guarda-livros.

Um Atlas não de Lisboa, mas das Lisboas sonhadas, onde "(...) sonhar e agir, misturo uma coisa com outra" (PESSOA, 1999, 47). Uma noção de totalidade longe de qualquer ideia de unidade como estabilidade e que interrompa o jogo diz ZENITH (1999, 29): " (...) qualquer unidade é uma ilusão. Qualquer não. Uma unidade relativa, provisória, fugitiva, uma unidade que não pretende ser absoluta e nem sequer especialmente una, construída em torno da imaginação, uma ficção, uma caneta". Em *Livro do Desassossego*, o que Pessoa faz, segundo LOPES (2000, 106), é construir um atlas de uma cidade com esse corpo fugidio enformado pela subjetividade de Soares. Assim, "Enquanto exigência e hipótese de alteração", pois não há corpo ou cidade estáveis, Pessoa "(...) mantém o circuito que põe em comunicação realidades heterogêneas". Dessa forma, a literatura e o seu fazer, que é pela "(...) a escrita, parte dela para a infância, o nascer dos sentimentos (...) Uma questão de humanidade do homem". Concordando com Silvina, é em um estado

permanentemente infantil, ou em um devir infantil<sup>55</sup>, que Soares apropria-se de tantas maneiras de formas literárias ou poéticas ao longo de seu livro-diário. É em um movimento fragmentário, como afirma, e sem fim por isso interrompido e não finalizado como um livro, que segue como projeto inacabado biográfico onde esta vida é “(...) nele, jogo, experimentação, (...) que se impõe na ausência de um fio de memória que estabeleça unidade.” (LOPES, 2000, 133).

Dessa forma, e em acordo com a crítica portuguesa, se não existe noção de acabamento ou finalidade, o livro de Pessoa a respeito de Soares implica uma noção de memória não como linearidade que dá sentido, mas que produz “uma lógica que nos permite ler o (des)fazer da diversidade, que não conduz a uma (re)unificação, mas sim a uma dispersão infinita” (LOPES, 2000, 135) onde tudo, *All*, é potencial.

## 07.02. EM VOLTA DE

Dizer de tudo, o *All*, é o que Helder empenha em sua obra desde o princípio. Ainda que não tenha feito um projeto de dizer tudo que se há para falar sobre Portugal ou Europa ou o mundo que seja, como o faz Fernando Pessoa, o autor escreveu e problematizou literariamente seu *All About* em duas frentes: uma política e outra, estética, de forma interdependente. No caso político, em sua obra em poesia, fica claro desde o *Bebedor Noturno*, passando por *Ouolof* e *Poemas Ameríndios* entre outras de suas “mudanças para o português”, subtítulo desses seus livros de poesia, que seu método e escolha do que mudar não são aleatórios.

---

<sup>55</sup> Deleuze (2007), em suas anotações sobre o devir, pensa a criança e seu tempo, a infância. Não a infância como período cronológico primeiro do desenvolvimento humano, mas a criança, pois quer discutir como, quando infantil, a criança constrói sua relação com o mundo. A partir de uma digressão sobre a relação que uma criança constrói com o ato de fazer xixi, por exemplo (DELEUZE, 2007, 326-329), monta um argumento em que o ato é construído numa série de agenciamentos de diversas ordens, individualizados. Não é uma analogia ou castração, diz o filósofo, desprendendo-se de qualquer simbolismo ou interpretação a respeito da ação perpetrada pela criança. O que lhe interessa é o movimento que a criança põe em marcha no momento em que age. Daí, Deleuze (2007) faz a pergunta que Artaud (1948) já fez anteriormente no texto *Para dar um Fim ao Juízo de Deus*: o que pode um corpo. Não é sobre o que a criança diz, nem porque diz, mas como ela constrói “(...) sua relação de movimento e de repouso, e a maneira como essa relação se compõe ou decompõe com a dos elementos vizinhos. Não é animismo, nem mecanismo, mas um maquinismo universal: um plano de consistência ocupado por uma imensa máquina abstracta com agenciamentos infinitos” (DELEUZE, 2007, 327). Desta maneira, o que se coloca em questão é o que pode um corpo na medida em que ele se faz “(...) com o mundo, com uma porção de mundo, com as pessoas. Não de todo uma conversa, mas uma conspiração, um choque de amor ou de ódio.” (DELEUZE, 2004, 70).

Concordando com o esclarecedor ensaio de João Barrento a respeito da tradução e escrita de Herberto Helder em *Arco da Palavra*, os “Poemas Mudados para o Português” do autor dão lugar na literatura portuguesa e na língua a autores e idiomas desconhecidos como os maias, os esquimós, os mexicanos do ciclo Nauatle e mesmo os índios pele-vermelhas. Mudando-os para o português, Helder “(...) deixa o outro intacto, intervindo, isso sim, no corpo da língua de chegada (...)” (BARRENTO, 2006, 181), no caso, o português. Mantém o outro em sua inacessibilidade e estranheza, discutindo e produzindo seus efeitos na língua daquele que entende.

Dessa forma, mudando para o português ou apenas “roubando” poemas e inserindo-os dentro de seus livros, como explica BARRENTO (2006) a respeito de um poema de Emilio Villa publicado em 1964 em *Ouolof*, Helder dá visibilidade na língua a uma literatura desconhecida, fora dos eixos ocidentais. Porém não apenas visibilidade, como também ruído, pois a própria maneira de se escrever em sua língua se altera. Todavia, diferentemente das experimentações poéticas de Soares, que procurou em sua literatura estratégias modernas de transgressão dos limites formais para poder sentir de todas as maneiras, com suas diversas vozes narrativas e espaços, como afirma GIL (1988), construindo assim uma poética em que tudo é traduzível; em *Os passos em Volta*, um estilo poético que será levado a cabo no restante de suas obras é definido. Um de seus vários narradores ao longo desse livro produziu um estilo capaz de tomar o “excessivo acontecimento que é a vida” (HELDER, 2005, 11) e reduzi-lo a uma matriz de linguagem, como afirma em “Estilo”:

Bem, não aguentamos a desordem despudorada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte. (HELDER, 2005, 12).

Assim, não há uma busca por tudo pela escrita como em Soares, em seu constituinte excesso, usando o termo acima referido, mas a contenção equacionada do excesso da vida para expressar o máximo pela linguagem: o amor ou a morte. Não há uma procura por dizer tudo de todas as formas. O *All About* em *Os Passos em Volta* concentra-se no como dizer, em que os modos de escrita, de acordo com SILVA

(2009, 25), são recortes que desestabilizam cânones e modelos anteriores. Diferentemente dos românticos, cuja subversão solidificava uma base no qual o escritor exercitava “uma liberdade de expressão formal/criação e liberdade de exprimir o que vai na alma, sem preconceitos e nem inibições” (SILVA, 2009, 25), Helder recorta no “tudo” vários modos de dizer. Pelo ritmo e repetição de frases que levam a uma leitura sinestésica, em que se confundem espaço e tempo, Helder não expressa nada, mas inventa modos de expressar literariamente, numa sintaxe-limite (BARRENTO, 2006, 182). A ele não interessa acolher “tudo”, pois este é tão sobre-humano e incontrollável como acontecimento que foge a qualquer forma poética – e *Os Passos em Volta* é um livro de formação de um poeta, como está dito em seu prefácio por Sérgio Cohn. Interessa ao poeta de *Os Passos em Volta* não controlar “tudo” para afirmar uma origem, como muitos de seus críticos fazem ao ligá-lo a uma sacralidade, mas para dar continuidade a este mesmo, num processo tradutório infinito – sua mudança para o português que afirma a criação de novos sentidos. Comparado com Pessoa, Helder procurou lidar com a desordem despudorada do mundo, criando um estilo que o recorta. Não o abraça, mas o corta – com uma faca. “A Faca corta o fogo”, nome homônimo de um de seus livros de poemas, é despudorada vida em seu excesso que queima, e, ao cortar, permite que suas fibras constituintes se unam pela bebida, pelo mar, pelos diferentes “fluxos primordiais”, como dirá Silvina Lopes logo no início de *A Inocência do Devir*. Conduzindo e construindo alianças entre o que está dentro e o que está fora, “afirmando a existência como devir, ou seja, capacidade de tocar/ser tocado pelo pensamento, pelas coisas” (LOPES, 2003, 10), esse movimento perpétuo produz ritmos, repetições, padrões. Um estilo, enfim. Ao mesmo tempo, tal ritmo constrói uma produtiva relação poética ao longo da escrita de toda obra que, paradoxalmente, fecha o livro ao mesmo tempo em que abre possibilidades. Ou seja, a obra enquanto escrita geo-gráfica de um atlas é finita e infinita. Segundo o próprio Helder em *Photomaton e Vox* na parte “(em volta de)”, a escrita circular detentora dessa dupla possibilidade é:

(...) naquele que se concebe a volta ao ponto de partida. E também porque nenhuma solução é possível, por nunca se

poder provar a hipótese de verdade da coisa escrita. O texto é fechado. Mas também aberto. Fechado sobre si, pois o máximo e o melhor seria experimentar, dentro do mesmo espaço, uma nova maneira de considerar os mesmos acontecimentos. Aberto, porque as possibilidades dessa consideração se mostravam praticamente sem número. (HELDER, 2006, 65-66)

O plano espacial literário onde a geo-geografia se desenvolve é fechado, pois seus limites são desenhados na própria escrita, ainda que sejam múltiplas as possibilidades de se compreender os acontecimentos pois leituras podem ser várias. Ao mesmo tempo, é aberto porque essa leitura tende ao infinito, visto que *Os Passos em Volta* termina não no mesmo lugar onde começou, mas, sim, com o filho que retorna diferente, num novo lugar na qual

(...) a geografia é uma massa compósita de coisas – coisas vivas por fora: uma língua estrangeira, ou Gênero de arquitetura, ou modo de vestir, ou tipo de alimentação, ou a matéria descentrada das pequenas aventuras (...). A casa é como uma escrita onde as palavras se motivam e desenvolvem por si próprias e as metáforas se geram como animadas extensões da carne, do sangue (HELDER, 2005, 147).

Não é estranha, inclusive, a presença recorrente do círculo como imagem que propõe não uma circularidade e mesmice ao longo dos contos, como um fechamento, mas desvios, deambulações, como a rua circular em “Descobrimento”, e o próprio desenho da povoação em “Aquele que dá a Vida”. Provocadas sejam pelo álcool ou pela festa, se torna recorrente parte de uma operação geo-gráfica de abertura e fechamento. E tal circularidade, por sua vez, diferencia-se, e muito, da perpetrada por Soares em *Livro do Desassossego*, o que significa uma noção de temporalidade e de espaço também diferenciadas. Em Soares, existe uma circularidade, mas tal como coloca GUERREIRO (2004, 50), cingida, pois ela não tende a um retorno, mas a uma dispersão infinita, como dito anteriormente. Assim, o Atlas de Soares tende ao infinito. Já em Helder, tal circularidade distancia-se e aproxima-se de Pessoa. Naquele, o circular é muito próximo de Pessoa porque o texto é fechado dentro de sua própria geo-geografia. Mas distante porque tal círculo



não é cingido, ainda que tenda para o infinito, mas que escapa a um fechamento. Assim, como um círculo cujo desenho não encontra o ponto inicial e continua circulando indefinidamente, seja para dentro ou fora do mesmo, é a infinitude helderliana nesta obra.

**08. DO MAPA AO ATLAS E VICE-VERSA**

No texto de Izabela Leal, chamado *Coisas que aprendi com Herberto Helder*, há uma comparação entre a melancolia de Baudelaire e a de Helder no que concerne à inquietação de ambos, relativa à cisão localizada no poema, “(...) entre o desejo de totalidade e o caráter fragmentário da linguagem, ou seja, entre o infinito e o finito”, entre o desejo pelo tudo e a parcialidade própria da linguagem. A autora afirma que se o poeta francês pensa tal hiato como um digno de ser denominado um “fracasso melancólico”, Helder celebra-o (LEAL, 2011, 172). No caso de *Os Passos em Volta*, não poema, mas também não prosa e sim uma outra forma próxima dos *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire, e cujo título faz imaginar passos em volta de um centro, à primeira vista pode parecer não haver tal fracasso, pois está a se fazer exatamente isso, caminhando em volta. Entretanto, na leitura do livro, o centro não é alcançado, uma vez que a escrita em torno dele é “aberta e fechada”, como dito no capítulo anterior a respeito da escrita circular, um todo cuja escrita tende o ponto inicial, mas que lá não chega.

Nessa alegria do fragmentário ou ao tornar esta mesma estratégia um operador de uma noção de totalidade que não se encerra, centra-se uma celebração de um “acontecimento excessivo” estilizado, como dito desde o primeiro conto de *Os Passos em Volta*, que foge e desloca, a todo o momento, pontos de início e de um fim, misturando-os ou fazendo-os indiferentes. É quebra por que a fragmentariedade da linguagem não revela um todo quando em conjunto, mas apenas todos. Cada um é um todo, sendo o seu conjunto um desenho (in) finito de um universo de escrita e leitura.

Por outro lado, a melancolia baudelaireana ganha outros matizes se for tomada a perspectiva de Ricardino Guerreiro em sua obra sobre a melancolia de Soares a partir de Benjamin – em uma das facetas de análise, como leitor e crítico de Baudelaire. Para ela, a perda de si que é posta em movimento ao longo de todo *Livro do Desassossego*, guarda relações de uma melancolia de Baudelaire do ponto de vista da flânerie. No entanto, se for tomada a questão da totalidade e do fragmentário da língua, o desejo de totalidade é fracasso porque desejado e não alcançado, visto que “(...) este livro é um mapa. (...) com uma bússola de vários nortes, de vez em quando, vamos parar no mesmo sítio” (GUERREIRO, 2004, 23).

Como dito no capítulo anterior, “Sobre o Atlas Geo-gráfico - *Os Passos em Volta e Livro do Desassossego: All About*”, essa totalidade é desejada por Soares porque ele deseja escrever tudo sobre tudo, radicalmente, o que é totalmente diferente de Helder e sua estilização apriorística. Soares inclusive sabe que lhe falta estilo quando se vê imerso em tudo: “Nesta hora, em que sinto até transbordar, quisera ter a malícia inteira de dizer, o capricho livre de um estilo por destino. (...) Cárcere infinito – porque és infinito, não se pode fugir de ti!” (PESSOA, 1999, 226-227). Mas não é um lamento, mas sim consciência de seu próprio devir-poeta na qual “Ter opinião é estar vendido a si mesmo. Não ter opiniões é existir. Ter todas as opiniões é ser poeta.” (PESSOA, 1999, 217). Helder, com sua estilização, e Pessoa com sua multiplicação infinita, afirmam portanto a dimensão de uma singularidade como abertura infinita a uma condição imanente de não pertencimento e errância.

Analogamente, poderia ser dito que se um tem o fracasso celebrado como operação básica produtiva literária, o outro tem o tédio como motor poético, que é o caso de Pessoa. O fato de o livro-diário de Soares constituir-se como amontoado de fragmentos ordenados segundo editores e organizadores, e não pelo próprio Pessoa, que não conseguiu finalizá-lo, dá uma dimensão de fracasso ou não finalidade.

Maurice Blanchot em *La Escritura Del Desastre* faz justamente afirmar que a iminência do desastre desestabiliza o absoluto e o faz tender ao exterior. Não o desastre em si, mas sua quase realização que é a iminência por si mesma é o que coloca em marcha esse movimento não de um fragmentar-se, mas fragmentário, pois não há fechamento possível. Não um de despedaçamento de um sujeito em pequenas partes, o que significaria que as juntando o todo se equivaleria, mas um movimento de fragmentação que tem fim apenas em sua interrupção. Por isso, cada fragmento é o último potencialmente porque nele está localizada a fronteira do poder central para a comunidade no caso de Soares: dizer ou não. É nesta linha-momento espaço-temporal que há um fim provisório do espaço literário da autobiografia sem fatos do funcionário de Vasques. É nela que pode haver uma descontinuidade porque paralisa de um movimento em devir. Ao mesmo tempo é nesse limite também que a comunidade se afirma como uma soberana, que pode ou não fazer, pode ou não continuar, indiferente a qualquer pertencimento. No sentido

estrito aristotélico e básico para a comunidade agambeniana, cujo exemplar é Bartleby e sua fórmula que inclui a recusa a fazer obra, poder ou não continuar que é permitir que a paisagem continue sendo produzida continuamente, é onde Soares está: fazendo da linguagem pensamento sobre o pensamento.

Assim, a categoria do “atlas” interessa como também mapa de um movimento comunitário: pois deixa exposta com Soares uma comunidade que tem na construção de uma língua e espaços seu desejo soberano e emancipatório momentâneo, mas nem por isso menos definitivo. Cada momento e espaço é fim em si mesmo e morte iminente, que pode ou não realizar-se pela continuidade dada por um próximo fragmento. Essa iminência do fracasso faz com que a obra ganhe uma geo-grafia total na iminência de sua própria interrupção. Já em *Os Passos em Volta*, como cada uma de suas geo-grafias, diferentes em cada conto, uma comunidade é análoga e paradoxalmente continuada, pois indefinida e cerrada.

Assim, estabelece-se um jogo entre todo e partes. Entre finitude e infinitude. Entre o atlas e os mapas, ainda que não sejam estruturalmente vinculados. Se no atlas este jogo paisagístico é da infinitude/finitude, do inacabado, do **sair sem volta** que garante uma comunidade sempre vindoura porque sempre na iminência de sua própria realização; no caso dos mapas, é uma cartografia comunitária de **fronteira**, cujo paradigma epistemológico se situa no comunitário não como aquilo que une, mas sim que diferencia pelo contato com o diverso, catalisado e tornado exemplar por uma retórica no caso de Soares, e canto com Helder que visa construir novas ritmias na linguagem.

Nessa epistemologia do “exemplar”, usando aqui um termo que remete ao importante ensaio de Agamben sobre o tema, *La Comunità Che Viene*, e que se entrevê em DIDI-HUBERMAN (2011) como conceito fundante<sup>56</sup>, assume-se uma posição contrária ao que hoje se solidificou nos estudos culturais como o reconhecimento de um discurso como comunitário apenas pela sua existência comprovar a existência de uma comunidade ou cultura marginal, que está longe dos

---

<sup>56</sup> A fim de comprovar tal relação entre Agamben e Didi-Huberman, via Benjamin, afirma: “(...) Agamben é um filósofo , não do dogma, mas dos paradigmas: os objetos mais modestos, as imagens mais diversas tornam-se para ele (...) a ocasião de uma ‘epistemologia do exemplo’ e uma verdadeira ‘arqueologia filosófica’ que, de alguma maneira ainda bastante benjaminiana, ‘retoma em sentido inverso o curso da história, assim como a imaginação restabelece o curso das coisas fora das grandes teleologias conceituais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 69)

holofotes midiáticos. A geo-grafia comunitária aqui cartografada e considerada então exemplar, numa perspectiva colocada desde primeiro capítulo e analisada ao longo do restante, vem não para comprovar a autonomia do campo disciplinar literário, mas da **possibilidade** da literatura em si mesma como território de invenção de novas espacialidades para o exercício e produção do comum: “**interrogar o contemporâneo** na medida de sua filologia oculta, de suas tradições escondidas, de seus impensados, de suas sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 69) é continuamente deslocar o usual para uma alteridade.

Compreendendo assim o comum e a comunidade não como aquilo que já existe, mas que está para se produzir, ou “que vem”, a literatura aponta para uma compreensão da comunidade no campo das ciências sociais como invenção de novas geo-grafias. Entretanto, essa invenção territorial literária não é uma de caráter coletivo num sentido social. Como dito no capítulo “Mapas Lá Fora: Navegar na multidão”, tal recorte coletivo ou da multidão aparece como empatia – seja mercadoria ou na forma de deambulações dadas pela droga – possibilitadora de um navegar pela linguagem inoperacionalizando-a pelo seu uso. Assim, somar todas as geo-grafias que são cartografadas não significa conseqüentemente que uma noção de todo emergirá. Ou de forma mais simples, a soma das partes não é igual ao todo.

Não só do ponto de vista literário, mas político, esse é o erro bem apontado por João Barrento em *Jardim Devastado e o Jardim da Esperança*, quando pensa de forma crítica o projeto biopolítico coletivo de Hardt e Negri em seu livro *Multidão. Guerra e Democracia na Era do Império*, no trecho “Uma multidão de singularidades”, ao questionar o comum como princípio de agregação das partes para construir uma totalidade única. Para o crítico português, a multidão entendida pelos autores americanos como “(...) democracia à escala global, aberta e inclusiva, materializada e conduzida por uma entidade material, descentrada e caótica, uma multidão de singularidades agindo em função de um ‘desejo’ (...)” (BARRENTO, 2006, 85) é utópica e inviável, justamente porque tal objetivo comum hoje se dá em estratégias biopolíticas de controle e não de conscientização coletiva. De comum hoje é muito mais a ausência de mundo como esvaziamento da imaginação do que o contrário. E é por isso que projetos comunitários como de Pessoa e Helder, cuja abordagem política pode ser estendida a outros campos de discussão pela categoria

transversal geo-gráfica, importa como exercício de imaginação de outros mundos que sejam capazes de abrir-se ao exterior, mundos estes localizados no limbo, desvinculado de qualquer pertença. Por isso, é tão importante pensar que o **político**, agregado à questão geo-gráfica e comunitária, como coloca AGAMBEN (2011, 273) é “(...) dimensão que a inoperosidade da contemplação, ao desativar as práticas linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, incessantemente abre e confere ao ser vivo”, vida.

Tal comunitarismo está não na soma dos espaços, mas em sua produção pelo contato com o exterior que o inoperacionaliza: seja pelo uso, pelas zonas de fronteira, pelas transições e deambulações. Assim, esses mapas produzidos não seguem uma cronologia, mas compreendem um tempo da contemporaneidade, como definido por Agamben – pelo que não é iluminado, pelo que não é dado por uma racionalidade – e com inferências benjaminianas como sabido. Por isso, Soares produz “Lisboas” e nenhum lugar é estável e funcional o bastante para os personagens de Helder: são todas geo-grafias possíveis cartografadas onde o poder representativo da linguagem por vezes é tornado inoperante por uma poética positiva da imaginação, soberana nos termos de Agamben porque além e aquém de qualquer sentido de igualdade ou referente a uma imagem de poder. Tais geo-grafias estão nessas iminências cartografadas: o atlas como garantia não de um todo, mas como exposição de um movimento ininterrupto entre um e outro, potencial sempre, conjugado com os mapas que abrem e produzem comunidades nas fronteiras em suas experimentações de linguagem.

## REFERÊNCIAS

### Do em comum com Fernando Pessoa

CRESPINO, Angel. El paisaje y El tiempo atmosférico en el Livro do Desassossego de Fernando Pessoa. In: *Separata do Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matozinhos*. No. 29, 1985. p.229-246.

FAZZOLARI, Davi. *Olhares sobre Lisboa. Livro do Desassossego O que o turista deve ver*. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GIL, José. A Cidade e o Quarto de Bernardo Soares. In: \_\_\_\_\_. *O Devir-Eu em Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'água, 2010. p. 35-46.

GIL, José. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 57-92.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Trad.: Miguel Serra e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1988. p. 09-28, 133-191.

GUERREIRO, Ricardina. *Do Luto por Existir. A Melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio Alvim, 2004. P.15-27, 19-171.

LOPES, Silvina Rodrigues. A Ficção e a Memória do Esquecimento no Livro do Desassossego. In: *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral, 2000. p. 133-142.

LOPES, Silvina Rodrigues. Des-figurações. Leitura do Livro do Desassossego. In: *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral, 2000. p. 143-152.

LOPES, Silvina Rodrigues. Deslocação e Pagamento em Livro de Desassossego, de Fernando Pessoa / Bernardo Soares. In: *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral, 2000. p. 153-174.

LOPES, Silvina Rodrigues. Encontros Improváveis – Pessoa e Llansol. In: *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral, 2000. p. 101-108.



LOUREIRO, La Salette. *A Cidade em autores do primeiro modernismo. Pessoa, Almada, Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

LOURENCO, Eduardo. *O Lugar do Anjo. Ensaios Pessoaanos*. Lisboa: Gradiva, 2004. p. 93-105.

MIRANDA, J. A. Bragança de. Pensar com Pessoa. In: \_\_\_\_\_. *Traços. Ensaios de critica da Cultura*. Lisboa: Passagens, s/d. p.100-111.

MONTAURY, Alexandre. Bernardo Soares e Álvaro de Campos: Transeuntes de Lisboa. In: *Semear. Revista da Cátedra Padre Antonio Vieira de estudos Portugueses*. N.06. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_25.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_25.html), acessado em 27/12/2011.

PAZ, Octavio. *Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo*. Trad.: Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1988.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Fernando Pessoa. Aquém do Eu, Além do Outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Lisboa. O que o turista deve ver*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *O Banqueiro Anarquista*. Lisboa: Antígona, 1997.

PESSOA, Fernando. *Quando Fui Outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

RAMOS, Júlio. Ficções do Sujeito Moderno. Um diálogo improvável entre Walter Benjamin e Fernando Pessoa. Trad.: Rômulo Monte Alto. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009. p. 32-55.

SEDLMAYER, Sabrina. Anódina e Cotidiana Lisboa de Bernardo Soares. In: JAECKEL, Volker (org.). *Olhares Lítero-artísticos sobre a cidade moderna*. Munchen: Martin Meidenbauer, 2011.

SEDLMAYER, Sabrina. *Pessoa e Borges. Quanto a mim, Eu*. Lisboa: Vendaval, 2004.

SOUSA, João Rui de. *Fernando Pessoa. Empregado de Escritório*. Lisboa: Assírio Alvim, 2010.

### **Do em comum Herberto Helder**

BARRENTO, João. O Poema é uma hipótese. In: *Arco da Palavra. Ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 57-62.

BARRENTO, João. Fulgor e Ritmo: tradução e escrita em Maria Gabriela Llansol e Herberto Helder. In: *Arco da Palavra. Ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 57-62.

BELMONT, Luanna. Helder e Llansol: A espacialização da linguagem. In: *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Rio de Janeiro, vol.03, n.04, abr. 2010. p. 85-103. Disponível em: [http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/008\\_luanna%20belmont.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/008_luanna%20belmont.pdf). Acessado em 09/01/2011.

GUEDES, Maria Estela. *Herberto Helder: poeta obscuro*. Lisboa: Moraes, 1972.

GUEDES, Maria Estela. *A Obra ao Rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.

HELDER, Herberto. *Doze nós numa corda*. Poemas mudados para o português. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

HELDER, Herberto. *Ouolof*. Poemas mudados para o português. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

HELDER, Herberto. *Passos em Volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

HELDER, Herberto. *Photomaton e Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

HELDER, Herberto; BASTOS, Jorge Henrique. *O Corpo, O Luxo, A Obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 09-12, 149-159.

LEAL, Izabela Guimarães Guerra. *Doze Nós num Poema: Herberto Helder e as Vozes Comunicantes*. 2008a. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa) – Pós Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

LEAL, Izabela. No Reino das Mães: Notas sobre a poética de Herberto Helder. In: *Cadernos de Letras da UFF*. Rio de Janeiro. n. 34, 2008b. p. 127-138. Disponível em <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo8.pdf>. Acessado em 09/01/2011.

LEAL, Izabela. Coisas que aprendi com Herberto Helder. In: ALVES, Ida, MAFFEI, Luis (org.). *Poetas que interessam mais. Leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p.169-179.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A Inocência do Devir*. Lisboa: Vendaval, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. Investigações Poéticas do Terror. In: *Dia Crítica*. Revista do Centro de Estudos Humanísticos. N. 23/3, 2009. p. 169-177.

MARINHO, Maria de Fátima. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1982.

NIEDERAUER, Silvia. Herberto Helder. Poesia Inesperada. In: *Revista Vydia*. Santa Maria, n. 37, jan-fev. 2002. Disponível em: <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2002/37/herberto.pdf>. Acessado em 09/01/2011.

REBELO, Marco Alexandre. *O Espaço sem Volta. Do Spleen de Baudelaire aos Passos de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2008.

RISO, Clara. O Poema como Acto Atuante. Aproximação a uma poética de reconstrução em Herberto Helder. In: *Revista Textos e Pretextos*. Lisboa, n. 01, inverno 2002. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textosepretextos/vol1/opoema.pdf>. Acessado em 09/01/2011.

SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da. *A Poesia de Herberto Helder. Do Contexto ao Texto: Uma Palavra Sagrada na Noite do Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. 39-189.

SILVA, Marco André Fernandes da. *Os Passos em Volta de Herberto Helder. Uma viagem pelo inverso da realidade*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia. Universidade Católica Portuguesa, 2009.

### **Dos em comum literários**

ANJOS, Cyro dos. *Amanuense Belmiro*. São Paulo: Globo, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Para dar um fim ao juízo de Deus*. Disponível em: <http://www.redutoliterario.hpg.ig.com.br/poesia/antoninartaud7.htm>. Acessado em 11/01/2011. 1948

AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova York. Cidade de Vidro, Fantasmas, O Quarto Fechado*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa (o Spleen de Paris)*. Trad.: Dorohée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 196-220.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 02. A experiência limite*. Trad.: João Moura Jr. São Paulo: Escuta: 2007. p. 235-246.

BLANCHOT, Maurice, *A Conversa Infinita 03. A ausência de livro. O neutro o fragmentário*. Trad.: João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 29-40, 141-166.

BLANCHOT, Maurice. *A Parte do Fogo*. Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BRANDAO, Luís Alberto. Mapa Volátil. O Imaginário espacial: Paul Auster. In: *Grafias de Identidade. Literatura Contemporânea e Imaginário Social*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Lamparina/ FALE, 2005b. p. 35-66.

JONSSON, Stefan. *Subject without Nation. Robert Musil and the History of Modern Identity*. Durham / London: Duke University Press, 2000.

KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O Veredicto / Na Colônia Penal*. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELVILLE, Herman. *Bartleby. O Escrivão de Wall Street*. Trad.: Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MIRANDA, J. A. Bragança de. Musil: de um outro movimento das paixões. In: \_\_\_\_\_ . *Traços. Ensaios de crítica da Cultura*. Lisboa: Passagens, s/d. p.81-89.

MUSIL, Robert. *O Homem Sem Qualidades*. Trad.: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PEIXOTO, Renato Amado. Espaços Imaginários. A Linguagem Artaudiana cartografada por Foucault. In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de; VEIGA-

NETO, Alfredo; SOUZA FILHO, Alípio de (orgs.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SEDLMAYER, Sabrina. Recados de vida, cartas sem destinatário: Bartleby e Companhia. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C. *O comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008. p. 15-27.

VILLA-MATTAS, Enrique. *Bartleby e Cia*. Trad.: Maria Carolina Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

### **Dos em comum de outras áreas**

ABALOS, Iñaki. O que é Paisagem. In: *Revista Eletrônica Vitruvius*. Ano 05, mai. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.049/572/pt>. Acessado em 26/12/2010.

BEGUELMAN, Giselle, FERLA, Jorge La. (org.). *Nomadismos Tecnológicos*. São Paulo: SENAC, 2011.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como pratica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 2001.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.

DE CAUTER. *The Capsular Civilization*. 2005. Fonte: [http://www.studio-orta.com/media/text\\_360\\_file.pdf](http://www.studio-orta.com/media/text_360_file.pdf), acessado em 12/03/2012.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon e a Lógica da Sensação*. Trad. Roberto Machado (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Trad.: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.

FOURIER, Charles. *Fourier. Infância Emancipada*. Textos sobre Educação. Trad.: Luis Leitão. Lisboa: Antígona, 2007.

HARMON, Katherine. *The Map as Art. Contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a Cidade*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KONDER, Leandro. *Fourier. Socialismo do Prazer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

KOOLHAAS, Rem. Generic City. In: KOOLHAAS, R.; MAU, B. *S,M,L,XL*. New York: O10, 1997. p. 1247-1265.

KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2008. KOOLHAAS, R; MAU, B. *S,M,L,XL*. New York: O10, 1997.

LAGNADO, Lisette (cur. geral); PEDROSA, Adriano *et al.* 27 Bienal de São Paulo. *Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (ed.). 27 Bienal de São Paulo. *Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LEACH, Neil. The Aesthetic Cocoon. In: *OASE Architectural Journal Re: Generic City*. Winter 2001.

LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Trad.: Sérgio Martins. Belo Horizonte: EdUFMG, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *A Vida Cotidiana e o Mundo Moderno*. Trad.: Alcides João de Barro. São Paulo: Ática, 1991.

LEFEBVRE, Henri. *Critique of the Everyday Life. Volume 02. Foundations for a Sociology of the Everyday*. Trad.: John Moore. New York: Verso, 2008. p. 340-358.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Trad.: Stuart Elden e Gerald Moore. New York: Continuum, 2004.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Trad.: Donald Nicholson. New York: Blackwell, 1992.

LEFEBVRE, Henri. *The Survival of Capitalism. Reproduction of the relations of production*. Trad.: Frank Bryant. London, Allison & Busby, 1978.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 223-244.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível. A Decomposição Humana de Lautremont a BAtaille*. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais. Espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

PIOZZI, Patrícia. *Os arquitetos da Ordem Anárquica. De Rosseau a Proudhon e Bakunin*. São Paulo: UNESP, 2006.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de Passagem. Ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad.: Marcos Aarão Reis. São Paulo: Record, 2004.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Trad.: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



SENNETT, Richard. *The Uses of Disorder: personal identity and city life*. New York: Paperback, 2008.

SHIELDS, Rob. *Henri Lefebvre. Love and Struggle*. London: Routledge, 2005.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia. Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Trad.: Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1985.

TEYSSOT, Georges. *Da Teoria de Arquitectura: Doze ensaios*. Trad.: Rita Marnoto, Isabel Almeida, Telma Costa, Paulo Providência. Lisboa: 70, e|d|arq, 2010. p. 99-182, 233-258.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. O Fracasso da Utilidade. IN: Vitruvius. Ano 08. Out/2007. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/201>, acessado em 12/03/2012.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. De Interfaces tecnológicas e rascunhos de experiências. In: Revista Kriterion, v. XLVI, p. 393-413, 2005.

VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny. Essays in Modern Unhomely*. Massachussets: MIT, 1996.

WISNIK, Guilherme; LUPINACCI, Heloísa. Coney Island e o Divertimento Irresponsável. In: *Revista Serrote*. n. 04, mar. 2010. p. 131-149.

### **Da comunidade**

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Trad.: Antonio Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. In: CARDOSO, Rui Mota (org.). *Crítica do Contemporâneo. Conferencia Internacionais Serralves 2007*. Porto: Fundação Serralves, 2007. p.35-46.

AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania In: *Revista Outra Travessia. A exceção e o excesso*. Agamben & Bataille. Ilha de Santa Catarina, 2/2005. p.91-94.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007. p.66-80.

AGAMBEN, Giorgio. *Idéia de Prosa*. Trad.: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. O Corpo Glorioso. In: *Nudez*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010. p.107-120.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros Ensaíos*. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Sobre o que podemos não fazer. In: *Nudez*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010. p.57-59.

AGAMBEN. Uma fome de boi. Considerações sobre o Sábado, a festa e a ociosidade. In: *Nudez*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010. p.121-130.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad.: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARRENTO, João. O Jardim Devastado e o Perfil da Esperança. In: v.v.a.a. *O Estado do Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. p. 69-96.

BARTHES, Roland. *Como Viver Junto*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Trad.: Antônio Borges Coelho. Lisboa: Vega, 1998. p.131-150.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad.: Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BATAILLE, Georges. *O Anus Solar (e outros textos)*. Trad.: Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio Alvim, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade. A Busca por Segurança no Mundo Atual*. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *The Unavowable Community*. Trad.: Pierre Joris. New York: s/Ed 1988.

BLANCHOT, Maurice. *La Comunidad Inconfesable*. Trad.: Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, s/d.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 02. A Experiência Limite*. Trad.: João Moura Jr. São Paulo: Escuta: 2007. p. 235-246.

CANUTO, Frederico Canuto. *Acerca das Reticências*. Palestra proferida no Seminário A resistência do [tátil]. Leitura aberta acerca do ensaio Do Visível ao Tangível. Em busca de um lugar pós-utópico da arquiteta Hygina Bruzzi, Belo Horizonte, em 12/04/2012.

CANUTO, Frederico. Coleção de Nuvens. Considerações sobre os procedimentos arquivísticos baudelairianos. In: *Cadernos Benjaminianos. Revista Digital do Núcleo Walter Benjamin*. Vol 03. No03. Maio/2011. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/fredericocanuto.pdf>. Acessado em 12/03/2012.

CANUTO, Frederico. *Invenção da Convivência*. Palestra proferida na Mesa Redonda A Arquitetura Contemporânea e a Cidade Prevista. Exposição Arquitetura Brasileira, O Coração da Cidade: A Invenção dos Espaços de Convivência, Belo Horizonte, em 09/03/2012.

CANUTO, Frederico. O Homem Armário. In: *Vitruvius*. Ano 12. Fev/2012. Fonte: <http://www.agitprop.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/12.053/4228>, acessado em 17/03/2012.

CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Buquê sem perfume nem rosas que são 13. In: *Anuário de Literatura*. Vol. 15. N. 01. 2010. P.236-253. Disponível em:

<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/carloscapela/carloscapela1.pdf> . Acessado em 21/03/2012.

CARDOSO, Rui Mota (coord. Geral). *Crítica do Contemporâneo. Conferências Internacionais Serralves 2007*. Disponível em <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acessado em 03/10/2011.

CAVENDISH, Suely. O Homem Sem Conteúdo. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Nove Abraços no Inapreensível*. Filosofia e Arte em Giorgio Agamben. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/FAPERJ, 2008.

CUNHA, Eduardo Leal. *Individual Singular Plural. A Identidade em Questão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. A Literatura e a Vida. In: *Crítica e Clínica*. Trad.: Peter Pál-Pelbart. São Paulo: 34, 2004a. p. 11-16.

DELEUZE, Gilles. Bartleby ou a Fórmula. In: *Crítica e Clínica*. Trad.: Peter Pál-Pelbart. São Paulo: 34, 2004b. p. 80-103.

DELEUZE, Gilles. O que as Crianças Dizem. In: *Crítica e Clínica*. Trad.: Peter Pál-Pelbart. São Paulo: 34, 2004c. p. 73-79.

DELEUZE, Gilles. Para Dar um Fim ao Juízo. In: *Crítica e Clínica*. Trad.: Peter Pál-Pelbart. São Paulo: 34, 2004d. p. 143-153.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad.: Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003a.

DERRIDA, Jacques. *Políticas da Amizade*. Trad.: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003b.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. A vida dos Homens Infames. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault. Estratégia, Poder, Saber*. Trad.: Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad.: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p. 219-242.

FOUCAULT, Michel. *O que é um Autor?* Trad.: Antonio Fernando Cascasis. Lisboa: Vega, 2009.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da. *Michel Foucault. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad.: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense, 2009. p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Trad.: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1995.

FREIRE, Cristiane. Contexturas: Sobre artistas e antropólogos. In: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano. *Catálogo 27ª Bienal de Arte de São Paulo*. São Paulo: Cobogó, 2006. p. 107-115.

GUIMARAES, Cesar. O Devir Todo Mundo do Documentário. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C. *O comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008. p. 139-153.

LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora. Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Delume Dará, 2003.

LOPES, Silvina Rodrigues. A Íntima Exterioridade. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C. *O comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2008. p. 71-80.

LOPES, Silvina Rodrigues. A Comunidade sem Regra. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003a. p. 201-234.

LOPES, Silvina Rodrigues. Comunidades da Excepção. In: LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003a. p. 187-200.

MARQUES, Ana Martins. Berlim Revisitada ou A Cidade da Memória: infância em Berlim por volta de 1900. In: *Revista Arte e Filosofia*. N.06, abr.2009. Ouro Preto.

MATI, Susana, RELLA, Franco. *Georges Bataille. Filósofo*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: EdUFSC, 2010.

MILOVIC, Miroslav. *Comunidade da Diferença*. Rio de Janeiro / Ijuí: Relume Dará/Unilluí, 2004.

NANCY, Jean Luc. *The Inoperative Community*. Trad.: Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland e Simona Sawhney. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

NANCY, Jean Luc. *La Comunidad Desobrada*. Trad.: Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2006a.

NANCY, Jean Luc. *El Intruso*. Trad.: Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006b.

NASCIMENTO, Daniel Arruda. Do conceito de Inoperosidade no recente vulto de Giorgio Agamben In: *Cadernos de Ética e Filosofia*. 17, 2/2010. p.79-101.

NEGRI, A, HARDT, M. *Multidão. Guerra e Democracia na Era do Império*. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem. Poéticas da Geografia*. Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PAIVA, Raquel (org.). *O Espírito Comum. Comunidade, Mídia e Globalização*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2003.

PAIVA, Raquel (org.). *O Retorno da Comunidade. Os Novos Caminhos do Social*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital. Ensaio de Vida Política*. São Paulo, Iluminuras, 2003. p. 19-78.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben. Poesia, Filosofia, Crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RANCIERE, Jacques. *Partilha do Sensível. Estética e Política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental, 34, 2005.

RAMOS, Pedro Hussak Van Velthen. Sobre a Comunidade que Vem de Giorgio Agamben. Disponível em: [http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Pedro\\_Hussak.pdf](http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-alteridade/artigos/Pedro_Hussak.pdf). Acessado em: 22/03/2012.

SCHEIBE, Fernando. *Coisa Nenhuma. Ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Geroges Bataille)*. 2004. Tese (Doutoramento em Literatura) – Pós Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, SC.

SEDLMAYER, S. A Comunidade que Vem. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Nove Abraços no Inapreensível. Filosofia e Arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/FAPERJ, 2008. p.139-147.

SEDLMAYER, S.; GUIMARAES, C.; OTTE, G. *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

SEDLMAYER, S.; GUIMARAES, C.; OTTE, G. *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

TARIZZO, Davide. Filósofos em Comunidade. Nancy, Esposito, Agamben. In: PAIVA, Raquel (org.). *O Retorno da Comunidade. Os Novos Caminhos do Social*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 31-62.

TEIXEIRA, Antonio. Bartleby, ou a criação. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Nove Abraços no Inapreensível. Filosofia e Arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue/FAPERJ, 2008. p.149-163.

TOSCANO, Alberto. A Religião Sensual da Multidão: Arte e Abstração em Negri . Trad.: Aécio Amaral IN: *Nada*. n.14, mar-abr/2010. p. 44-63.

### **Dos estudos literários e filosóficos**

ABAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ACHUGAR, Hugo. Culpas e Memórias nas Modernidades Locais. Divagações a respeito de “o Flâneur” de Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTISERI, Dario, REALE, Giovanni. *História da Filosofia. Do Romantismo até nossos dias*. São Paulo: Paulus, 1991.

CURY, Maria Zilda; RAVETTI, Graciela (org.). *Topografias da Cultura*. Representação, Espaço, Memória. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009. p. 63-71.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. Trad.: Karlheinz Barck (org.). In: *Cadernos de Mestrado – UERJ*, n. 01, 1992. p.XVII-XVIII.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Obras Escolhidas 01: Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas 01: Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas 02: Rua de mão única*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas 03: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: Hemerson Alves Batista e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989c.



BENJAMIN, W. Paris. Capital do Século XIX. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura e suas fontes. Volume 02*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 691-706.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad.: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo, Belo Horizonte: Imprensa Oficial, EdUFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas 01: Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a. p. 222-232.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra. Seis Ensaio sobre a Paisagem e a Geografia*. Trad.: Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. *La Escritura Del Desastre*. Trad.: Pierre La Place. Caracas: Monte Ávila, 1990.

BRANDAO, Luis Alberto. Breve História do espaço na teoria da literatura. In: *Cerrados*. Brasília, UnB, n.19, 2005a, p. 115-133.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad.: Ingrid Muller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHIAPARA, Juan Pablo. Michel Foucault: Ficção, real, representação. A produção de sentidos sociais: desdobramentos sociais contemporâneos. In: RAGO, Margareth; MARTINS, Adilton L (orgs.). *Revista Aulas. Dossiê Foucault*. N. 03, dez/2006-mar/2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/pdf3/19.pdf>. Acessado em: 09/01/2010.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

D'AGOSTINI, Franca. *Analíticos e Continentales. Guia de la filosofía de los últimos treinta años*. Trad.: Mario Pérez Gutiérrez. Madrid: Cátedra, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1992. p. 219-226.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997. p. 80-103, 143-153.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Trad.: José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 02*. Trad.: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio Alvim, 2007b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?*. Trad.: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: 34, 2007c.

DELEUZE, Gilles. *O Mistério de Ariana*. Trad.: Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2005. p. 69-96.

DIAS, Antônio. *A Lógica do Acontecimento. Deleuze e a Filosofia*. Lisboa: Afrontamento, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte In: SEDLMAYER, S.; GUIMARAES, C.; OTTE, G. *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010. p. 12-26.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 73-92.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta In: *Obras Escolhidas 01: Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a. p. 07-20.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 137-152, 167-182.

GIROTTTO, Nara Lúcia. *Blanchot, Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do Fora e o impensado*. Disponível em: [http://www.unisc.br/portal/images/stories/mestrado/letras/coloquios/ii/convergencias\\_palavra\\_literaria.pdf](http://www.unisc.br/portal/images/stories/mestrado/letras/coloquios/ii/convergencias_palavra_literaria.pdf). Acessado em 08/08/2011.

GUADALUPI, Gianni, MANGUEL, Alberto. *Dicionário de Lugares Imaginários*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUERREIRO, Antonio. A Difícil Arte de Passear. *Revista Semear*. n.06, 2002. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_19.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_19.html). Acessado em: 11/01/2011.

GUIMARAES, Rodrigo. "E". *Ensaio de Literatura e Filosofia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 61-81, 119-133.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A Mobilidade das Fronteiras. Inserções da geografia na crise da Modernidade*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2002.

HISSA, Cássio Eduardo Viana (org.). *Conversações. De Artes e de Ciências*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LECHTE, John. *50 Pensadores Contemporâneos Essenciais. Do Estruturalismo à Pós-Modernidade*. Trad.: Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003a.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003b.

MARQUEZ, Renata Moreira. *Geografias Portáteis. Arte e Conhecimento Espacial*. 2009. Tese (Doutoramento em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas, MG.

MELO, Adriana Ferreira. *Sertões do mundo, uma epistemologia*. 2011. Tese (Doutoramento em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas, MG.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad.: Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOSTAFA, Solange Puntel, NOVA CRUZ, Denise Viuniski. *Para Ler a Filosofia de Deleuze e Guattari*. Campinas: Alínea, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad.: Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

PELLEJERO, Eduardo. *A Postulação da Realidade. Filosofia, Literatura e Política*. Lisboa: Vendaval, 2009.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben. Poesia, Filosofia, Crítica*. Rio de Janeiro: Beco Do Azougue, FAPERJ, 2010.

PUCHEU, Alberto (org.). *Nove Abraços no Inapreensível. Filosofia e Arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, FAPERJ, 2008.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/ Editora UFRGS, 2007.

SANTOS, Milton, HARAZIN, Dorrit. O Mundo Não Existe In: HISSA, Cássio E. Viana (org.). *Conversações. De artes e de ciências*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011. p. 169-176.

SARLO, Beatriz. Cidades, Itinerários. In: STARLING, Heloisa Maria; ALMEIDA, Sandra Regina (orgs.). *Sentimentos do Mundo. Ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009. p. 17-33.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Belo Horizonte : Companhia das Letras, EdUFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo. *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT press, 1995.

VECCHI, Roberto. Postscriptum: O Espaço no Tempo do Abandono. In: AVILA, Myriam; CURY, Maria Zilda; RAVETTI, Graciela (orgs.). *Topografias da Cultura. Representação, Espaço, Memória*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009. p. 167-178.