

Por outras grafias de lugar: do encontro de trajetórias em Uma viagem à Índia à escrita literária como experiência geográfica

Ludmila Gonçalves Martins

Universidade Federal do Espírito Santo,
Vitória, ES, Brasil

ludmilamartins@yahoo.com.br

 0000-0001-7814-9372

Antônio Carlos Queiroz Filho

Universidade Federal do Espírito Santo,
Vitória, ES, Brasil

queiroz.ufes@gmail.com

 0000-0002-8068-2325

p. 563-580

revista

Geo 
USP
espaço e tempo

Volume 24 • nº 3 (2020)

ISSN 2179-0892

Como citar este artigo:

MARTINS, L. G.; QUEIROZ FILHO, A. C. Por outras grafias de lugar: do encontro de trajetórias em Uma viagem à Índia à escrita literária como experiência geográfica. **Geosp – Espaço e Tempo** (On-line), v. 24, n. 3, p. 563-580, dez. 2020. ISSN 2179-0892.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/169384>. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geosp.2020.169384>.



Este artigo está licenciado sob a Creative Commons Attribution 4.0 Licence

Por outras grafias de lugar: do encontro de trajetórias em *Uma viagem à Índia* à escrita literária como experiência geográfica

Resumo

Este artigo problematiza, a partir da literatura, o modo como se produzem imaginações espaciais únicas sobre os lugares. Amparada nos estudos de Doreen Massey (2008) sobre o lugar como uma coleção de histórias num espaço articulado por relações de poder, nossa escrita mostra que um processo de imaginação espacial tem estreita relação com as narrativas sobre os lugares. Quando uma dada imagem/história se repete como estereótipo e verdade, repercute na imaginação espacial em associações pouco promissoras e reforça uma forma privilegiada de narrativa sobre os lugares. Nosso questionamento concebe a provocação de pensar o lugar como múltiplo, justaposição de relações e narrativas heterogêneas de mundo. Escolhemos a obra *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, para nos apropriar da potência narrativa dos modos de ver e dizer o espacial que a obra traz e, assim, propor um encontro com a escrita literária como experiência geográfica.

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

Through other spellings of place: from the encounter of trajectories in *A trip to India* to literary writing as a geographical experience

Abstract

This article discusses, from the literature, the way in which unique spatial imaginations about places are produced. In the light of the studies input of Doreen Massey (2008), in which the place is composed by a collection of stories into a space articulated by power relations, our writing points that a process of spatial imagination has a close relationship with the narratives about places. When a given image/story is repeated as stereotype and truth, reverberates into associations

that are unpromising to the spatial imagination process and reinforces a privileged form of narrative about places. Our questioning conceives the provocation of thinking the place as multiple, juxtaposed with heterogeneous relationships and narratives. We chose the book *Voyage to India*, by Gonçalo M. Tavares, to our appropriate the narrative potency to the ways of viewer and saying the spatial that the book brings and, thus, proposing an encounter with literary writing as a geographical experience.

Keywords: Place. Spatial imagination. Narratives. Literature.

A través de otras grafías de lugar: del encuentro de trayectorias en *Un viaje a la India* a la escritura literaria como experiencia geográfica

Resumen

Este artículo analiza, a partir de la literatura, la forma en que se producen imaginaciones espaciales únicas sobre los lugares. Apoyada por los estudios de Doreen Massey (2008) sobre el lugar como una colección de historias en un espacio articulado por relaciones de poder, nuestra escritura señala que un proceso de imaginación espacial tiene una relación con las narrativas sobre los lugares. Cuando una imagen/historia dada se repite como estereotipo y verdad, tiene repercusiones en asociaciones poco prometedoras con la imaginación espacial y refuerza una forma privilegiada de narración sobre los lugares. Nuestro cuestionamiento concibe la provocación de pensar el lugar como múltiple, con relaciones y narrativas heterogéneas. Elegimos el libro *Un viaje a la India*, de Gonçalo M. Tavares, para apropiarse de la potencia narrativa en las formas de ver y decir lo espacial que trae el libro y, por tanto, proponer un encuentro con la escritura literaria como experiencia geográfica.

Palabras clave: Lugar. Imaginación espacial. Narrativas. Literatura.

Introdução

Este artigo problematiza o modo como se produzem imaginções espaciais únicas sobre os lugares. Amparada nos estudos de Doreen Massey (2008) sobre o lugar como uma coleção de histórias num espaço articulado por relações de poder, nossa escrita mostra que um processo de imaginação espacial tem estreita relação com as narrativas sobre os lugares.

Para tanto, o primeiro movimento da escrita consiste no *diagnóstico*¹ do problema, isto é, na compreensão do pensamento espacial hegemônico que envolve a questão que se deseja estudar. Identificado esse pensamento hegemônico, no segundo movimento, empreendemos a provocação epistemológica de sua estrutura, a partir de perspectivas conceituais da filosofia da diferença, bem como do uso de linguagens como potência criativa de horizontes conceituais e metodológicos no contexto de uma geografia contemporânea.

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

Nesse sentido, a primeira parte do artigo se dedica ao entendimento da maneira como são engendrados certos modos de ver e dizer o mundo. Nos estudos pós-estruturalistas, encontramos suporte teórico para afirmar que não há apenas uma forma de escrever ou se inscrever no mundo.

Partindo da crítica às pretensões universalizantes e idealistas de verdade como absolutas, iniciamos a discussão pensando sobretudo no perigo de uma história única na constituição de certos modos de ver e dizer sobre os lugares. Para nós, num discurso narrativo, nenhuma palavra é empregada gratuitamente. As palavras reverberam sentidos da narrativa, cujas repercussões tanto podem fomentar o discurso hegemônico quanto tensioná-lo com questões interrogativas sobre o (suposto) real.

Como provocação a esse pensamento, a segunda parte argumenta em prol de que uma narração literária pode ser profícua aos estudos da geografia, já que uma obra literária pode agenciar narrativas outras às narrativas estabelecidas. Lançamos mão da linguagem como dispositivo para ampliar o pensamento espacial tensionando o conceito de lugar em relação à literatura. A narrativa literária aparece como problematização e a partir dela mobilizam-se questões para uma efetiva aproximação entre literatura e geografia no agenciamento de narrativas espaciais.

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

O verso, insígnia da epopeia, nos remete ao horizonte de uma escrita distante em que a palavra lírica intencionalmente revira o chão do leitor contemporâneo e o convida a adentrar o subterrâneo de uma forma em desuso.

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

E, apesar de o encontro entre os personagens ser listado conforme sua sucessão no percurso, os eventos em cada lugar narrativo não foram tratados na mesma sequência em que

¹ O termo *diagnóstico*, explica Queiroz Filho (2019, p. 95), é relativo ao que “Deleuze fala em *Crítica e clínica* (1997) de um ‘estado clínico’ como condição que retira do ‘delírio’ a potência de invenção. Portanto, falo em diagnóstico por compreender o estabelecido como ‘estado clínico’ do pensamento, mais precisamente da imaginação espacial”.

aparecem na obra, pois o movimento da escrita está na interpretação não do que uma obra pode ter de geográfico, mas do que, no âmbito de sua narrativa, gera sentidos para a geografia.

Políticas da ficção e as narrativas de mundo

O filósofo Gianni Vattimo (1992) discute como, a partir da segunda metade do século XX, os meios de comunicação de massa (*mass media*) concorreram para a repercussão de outros discursos além dos dominantes, pautando, juntamente com o fim do colonialismo e do imperialismo, o debate da história como curso unitário. Para ele, a multiplicação das imagens do mundo leva a novas definições do sentido de realidade.

O advento dos meios de comunicação de massa, segundo o autor, possibilitou o questionamento da legitimidade das narrativas oficiais tomadas como única versão de uma história, abrindo o debate político às narrativas outras que compuseram o processo, mas que, por múltiplas razões, foram silenciadas. Contudo, para Vattimo (1992), a tomada da palavra pelas minorias só se compreende como emancipação na medida em que se colocam em oscilação as narrativas estabelecidas para desenraizar o pensamento. Desenraizar expressa um sentido de arrancar pela raiz, ou, nos termos do autor, se apropriar de sua gramática, de seu dialeto para tomar consciência de sua historicidade.

Numa realidade mediada pela pluralidade de culturas, a oposição entre os termos verdade e ficção não se dá de maneira óbvia. A verdade, nessa perspectiva, passa a ser entendida não como um fato em si, mas como forma de tomar a palavra, do mesmo modo que a ideia de ficção não se refere à criação imaginária como algo fantasioso, mas a imagens de mundo. Vattimo (1992) coloca a informação no centro do debate sobre a construção do mundo como imagem e marca a presença, em nossa sociedade, de um processo tendencial de identificação entre acontecimento e notícia, sendo pouco efetiva essa forma de emancipação para a tomada da palavra.

No campo da filosofia da linguagem e da educação, Jorge Larrosa chama atenção para o modo como se engendram e legitimam as relações do saber. Criticando a lógica da informação como forma natural de conhecimento, Larrosa (2016, p. 17) propõe separar o saber da informação e o toma “como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente uma questão terminológica”. Para ele, o que nos acontece e o que nos toca – experiência – dá sentido a nosso conhecimento e nossa aprendizagem.

O saber da experiência não trata da verdade como apreensão da realidade em si. Contesta a unicidade narrativa, o conhecimento como mercadoria e evoca uma postura de abertura ao acontecimento como experiência e não como experimento, algo preconcebido e previsível. Uma vez que o sujeito moderno não experiencia o saber, apenas responde a estímulos. E, nessa relação irremediável entre experiência e informação, esse sujeito não se dá tempo ou espaço para se apropriar de suas palavras, produzir sentidos e criar realidades.

Tanto a discussão de Larrosa (2016) quanto a de Vattimo (1992) confluem o pensamento para a potência das palavras na criação de imagens de mundo. Partindo das narrativas como zonas de contaminação entre as experiências e os sentidos das palavras, não se trata de dizer que uma narrativa é verdadeira ou falsa, mas de nos perguntarmos sobre as estratégias de poder que a compõem.

Nesse diálogo, a crítica ao discurso estabelecido não implica descrédito a suas narrativas; porém, ao tornar possível a desvalorização universal desses relatos, mostrando-os como meras versões de uma história, o pensamento pós-estruturalista ressalta a ideia de verdade como produto de relações de força: “a partir de então os grandes relatos sobreviventes viriam a aparecer, já não como critérios de valoração absolutos ou universais, mas simplesmente como ficções privilegiadas” (Pellejero, 2009, p. 15).

O termo ficção utilizado pelo filósofo Eduardo Pellejero nem se sobrepõe, nem contradiz o lugar da verdade; pelo contrário, concebe a verdade como “produto de um trabalho criativo e ficcional” (Pellejero, 2009, p. 12). A verdade supera a mimese: verdade como realidade, para evocar uma potência do falso, verdade como versão.

De modo que, no embate entre as visões de mundo na tomada da palavra, a potência do falso, para Pellejero (2009), se realiza como uma “conspiração”. Na “conjura dos falsários” quatro são os personagens agenciadores das condições para a “tomada da palavra”: o plagiário (copia), o impostor (faz como se), o artesão (dá forma) e o artista (cria): “[...] entre esses personagens as fronteiras são lábeis [e] como bons falsários gostam de vestir disfarces, pôr máscaras, viver todas as vidas” (Pellejero, 2009, p. 30).

Entre o plagiário, o impostor e o artesão o horizonte de produção circunscreve-se no processo da mimese. O horizonte do artista, no entanto, está na criação. Devém do artefato do artista, personagem criador, o dispositivo de agenciamento coletivo de enunciação à ficcionalização do mundo.

Figura 1 – Quadro-síntese dos quatro personagens e seus agenciamentos

Plagiário (copia)	Impostor (faz como se)	Artesão (dá forma)	Artista (cria)
<ul style="list-style-type: none"> • Não rompeu o fascínio pelo modelo 	<ul style="list-style-type: none"> • Simula uma novidade, mas age a partir de um conhecimento estabelecido 	<ul style="list-style-type: none"> • Eventualmente descobriu um método, e dele faz uso repetido para legitimar um conhecimento 	<ul style="list-style-type: none"> • Faz uso poético e autônomo da potência do falso no exercício de transformar o estabelecido (“falso falsário”)

fonte: Elaborado a partir de Pellejero (2009, p. 30).

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

Por fabulação, Pellejero (2009, p. 87) define que não se trata de “afirmar algo que não é real (não é um erro nem uma confusão), o que se faz é afirmar algo que torna as ficções hegemônicas inoperantes e indecidíveis”. Para além de atribuir uma nova verdade (e não é essa a intenção), fabular é um modo de refletir sobre o plano de expressão entre quem fala e o que é dito. Um modo

de (re)clamar uma cultura, e, nesse sentido, pode-se dizer que o ato de fabular está circunscrito no âmbito da experiência larrosiana, e não há, por assim dizer, uma fórmula para se aplicarem chaves (de transformação) a um discurso.

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

A possibilidade emancipatória da fabulação se realiza no agenciamento de outras formas de expressão mobilizando a resistência e a emergência de vozes subalternas, a exemplo da escrita e do ofício do escritor: “o escritor deixa de ser um indivíduo privilegiado para passar a ser um agente coletivo (fermento ou catalisador), em relação a uma comunidade, desagregada ou submetida, cuja expressão pratica na esperança da sua libertação” (Pellejero, 2009, p. 88).

Na mesma esteira de pensamento, o filósofo Jacques Rancière, cujos estudos se concentram na visibilidade e na dizibilidade da ordem dos discursos e da ordem dos corpos na comunidade, aponta uma relação entre estética e política que se realiza na intensidade do processo de construção das narrativas, na fronteira entre a razão dos fatos (o que ou como aconteceu) e a razão das ficções (a quem interessa contar a história). Para ele, a desconstrução entre essas fronteiras compreende um comum partilhado nos tempos, nos espaços e nos tipos de atividades que cada parte exclusiva se apropria para dar efetividade ao seu pensamento, e a isso denominou partilha do sensível.

No dissenso, as relações de forças que constituem uma narrativa se constroem na partilha do sensível, operando numa “relação entre os modos do *fazer*, os modos do *ser* e os modos do *dizer*, entre a distribuição dos corpos, de acordo com suas atribuições e finalidades, e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível” (Rancière, 2017, p. 8). São essas mesmas relações de força que colocam em cena a posição que cada discurso ocupa na divisão do conhecimento. Isso demonstra que não há também uma obviedade no ato da enunciação e da expressão entre palavras e imagens.

Em atenção às palavras de Rancière e de outros (Pellejero e Vattimo, por exemplo), a escrita conjugada aos modos de experimentação de mundo possibilita uma transgressão do discurso ordenado. Entre o visível e o dizível, a estética se entrelaça com a política, já que seus sentidos remontam a um regime de visualidade amparado no pensamento das artes e da literatura (plano do sensível), como fundante de determinada ideia de efetividade do pensamento.

Da provocação acerca dos processos de articulação entre imagem e palavra, entre o jogo do visível e do dizível, emerge de Rancière (2012) outra ideia cara: *imagéité*. Neologismo que faz referência a mais de um regime de imagem ou, em tradução nossa, a regimes de “imaginidade”. O sufixo “dade”, nesse caso, age como suporte à ideia da estética como fenômeno para marcar que, na *imagéité*, a forma de produção e reprodução das imagens pode “vincular ou desvincular o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado da presença e o testemunho da história” (Rancière, 2012, p. 36). Em outras palavras, a *imagéité* agencia os modos do fazer, do ser e do dizer, movimento cuja ação política tem por interesse no processo estético definir certo regime da arte. Tanto o processo de criação quanto o de mimese inserem-se nessa justaposição entre as imagens e as palavras de que fala a inteligência teórica de Rancière (2012).

Assim, nem a criação é pura espontaneidade, nem a mimese é somente cópia. O horizonte de produção em ambas comporta um plano de expressão em que os elementos textuais e visuais são reunidos para se dizer de certo modo de mundo. O que distancia um e outro regime são as características que cada um deles ocupa na operação das ficções.

Dos quatro personagens da “conjura dos falsários”, três deles tem a mimese como modo de fazer. A cópia (plagiário), o modelo (impostor) e a forma (artesão) compõem as características desse regime, que juntas operacionalizam a mimese como “uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade” (Rancière, 2012, p. 83-84). Nessa *imagéité*, a mimese opera um modo de imaginar a realidade por meio da ordenação de acontecimentos lineares, de modo que o visível e o dizível sejam indissociáveis e dependentes.

Pela lógica do experimento, a mimese não apresenta uma abertura à diferença, sua gramática se constitui de enunciados cuja premissa já é esperada. A “novidade” implica a confirmação ou não do que se espera. O problema com essa forma de semelhança não é com a representação, mas com o modo como o consenso pode limitar a experiência.

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

Para Rancière (2009, p. 58), “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”; as fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções são lábeis. A maneira como as potências frástica e imageadora se articulam para criar um comum implica um modo como certas narrativas são fundadas (territorializadas) e, no limite, questionadas (desterritorializadas). E sempre aberta a outras escritas (reterritorializadas). E, nesse sentido, nossa proposição fundamenta a ideia de que a construção de um pensamento espacial tem estreita relação com o discurso sobre os lugares.

O perigo da imaginação espacial única

“Histórias importam, muitas histórias importam”. Com altivez na voz e uma pausa marcante, a escritora Chimamanda Adichie (2009), em conferência para o TED Talks, chama a atenção dos ouvintes para o perigo da naturalização de uma dada narrativa:

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

“O perigo de uma história única”, como Adichie (2019) denomina o processo de subjugar certos povos ou determinados lugares a partir da redução de suas narrativas, tem como consequência enfatizar as diferenças por sua negatividade, seja pela arbitrariedade no convívio, seja por uma tutela. Nesse sentido, a autora chama atenção para a importância de não separar

poder e história única na composição de narrativas; sobretudo porque, para ela, “o poder é a habilidade de não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (Adichie, 2019, p. 23).

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

De acordo com Adichie (2019, p. 22), a fórmula desse processo se realiza na repetição sistemática de certa visão de mundo: “é assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna”. Tal qual a dinâmica dos falsários, nesse processo, o plagiário atua na redução das narrativas espoliando a dignidade das pessoas e/ou dos lugares, o artesão, por sua vez, dá forma ao discurso estabelecido pela repetição sistemática de uma dada narrativa, culminando no trabalho do impostor (suportes institucionais), que faz com que a narrativa maior seja a única escrita possível desses povos e/ou lugares.

Assim como as histórias importam, “importa o modo como pensamos o espaço”, conforme pontua a geógrafa Doreen Massey (2008, p. 15). Em referência às cosmologias das viagens de descoberta e uma história da inevitabilidade da globalização, ela diz que o modo como se constitui a história de um lugar “não é uma manobra inocente”, os efeitos políticos e sociais de um discurso autoritário (no sentido de autoridade) tem implicações políticas no modo como imaginamos o espaço. Pela recusa em subordinar narrativas e pela ampliação do processo de imaginação espacial, Massey lança mão da ideia de multiplicidade de trajetórias como abordagem alternativa ao pensamento espacial autoritário.

E, se para um leitor menos atento, os trechos em que Massey (2008) conta suas viagens de trem parecem mera ilustração, para nós, tem a ver com a ideia de que um processo de imaginação espacial se efetiva a partir da experiência. Partindo de suas histórias, a autora fala sobre espaço-tempo como interpenetrantes, elemento-chave para entender em que medida a articulação de seu argumento de política relacional do espaço contribui ao entendimento de um movimento contínuo de mundo, composto por uma simultaneidade de trajetórias que se (re)constitui em tomada de palavra e de posição a cada (novo) encontro.

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

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

A abordagem de Massey (2008) destoa daquelas visões de mundo que tratam o lugar como uma identidade coesa e coerente e, em comparação, pode ser dita radical. Na acepção

da autora, o lugar, pelo desafio da negociação, significa uma espacialidade sempre provisória, cujo ajustamento pode ou não ser alcançado. Desafio no qual o lugar torna-se irrepresentável, compreendido na mediação política que necessariamente envolve toda negociação; isto é, por usar o sentido de política de Rancière (2009, p. 17) “de quem tem competência para ver”, e pela função estética da política que define quem tem “qualidade para dizer das propriedades do espaço e dos possíveis tempos”.

Tornar um lugar irrepresentável não quer dizer que não possamos falar ou escrever sobre ele, apenas fazemos referência à condição de que na negociação “não haverá regras meramente portáteis” para compô-lo (Massey, 2008, p. 230). Nessa condição, cada lugar se manifesta de modo genuíno porque nem as relações pelo espaço-tempo são fixas, nem a paisagem está “congelada” à espera de um observador; ela está em sintonia com os agentes que compõem as relações no espaço-tempo.

Uma escrita literária pode mobilizar uma experiência geográfica?

○ horizonte que dá sentido ao modo como temos discutido a noção de imaginação espacial indica a atenção que devemos dar às singularidades e generalidades que se entrecruzam no âmbito das grandes narrativas. Interessa-nos especialmente o debate sobre os usos e as apropriações de sentidos que uma minoria faz dos processos “maiores”, que são aqueles constituintes de agenciamentos normativos e sobredeterminados, a exemplo do que já dissemos sobre as narrativas estabelecidas como verdade. Como explicam os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2017) ao propor o conceito de “literatura menor”, os termos “maior” e “menor” não devem ser entendidos como qualificação de duas línguas, mas como os usos feitos em torno de uma mesma língua para a construção de um pensamento fugidio.

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, lingüísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que “o homem” tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário (Deleuze; Guattari, 1995, p. 55).

Nas literaturas menores, a base para agitação do povo se dá somente a partir da tensão de relações de poder no interior da língua maior para “agenciar um novo espaço ou uma nova sensibilidade para ação e para o pensamento” (Pellejero, 2009, p. 85). Nesses termos, o ato de fabulação se atém a uma dobra na interioridade da língua maior, compreendendo uma

metamorfose de sua própria narrativa, uma resistência ao institucionalizado. Dito de outro modo, a dobra no interior da língua maior tem a ver com a inflexão do pensamento estabelecido.

Para Rancière (2017), a escrita conserva em sua intenção um gesto de troca, uma relação entre aquele que dela realiza sua intenção com a comunidade a quem se estende o traçado de suas linhas. Nessa leitura, a relação entre literatura e fabulação compreende uma “política da escrita”; como explica o autor, não se trata de uma junção aleatória de termos, corresponde a um núcleo de pensamento que articula a escrita como política porque seu intento pertence à partilha do sensível, cada parte exclusiva se apropria de sua estética para dar efetividade [política] ao pensamento. Isto é, a escrita também é política porque compreende a distribuição dos corpos em seu modo do ser, do fazer e do dizer.

Nesse sentido, a literatura se define como “o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mimese poética leva à discussão sobre a verdade ou a falsidade da escrita” (Rancière, 2017, p. 16). Noutros termos, trata-se de literatura a escrita que problematiza a verdade e as políticas de escrita que se referenciam na mimese. Ou seja, o sentido de literatura que conversa com nosso fazer geográfico não tem, por vez, o objetivo de fazer gramática (convenção ou efetuação de uma forma específica de linguagem), mas de perturbar os mecanismos da retórica lógica para dar espaço à criação.

Não temos a pretensão de dizer que toda e qualquer obra literária agencia um processo de produção de narrativas menores. Orientamo-nos a uma experiência sensível em literatura que possibilite o estímulo à imaginação espacial como partilha para uma experiência geográfica “menos dominada por uma imaginação moduladora de progressão linear (e, certamente, não uma progressão linear única) e, ainda mais, uma política de negociação de relações, configurações” (Massey, 2008, p. 211). Elas nos são intercessoras para pensarmos em “geografias menores”, que, nos termos de Wenceslao Machado de Oliveira Jr., atuam como “forças-potências menores para fazer derivar o pensamento maior da Geografia”:

[...] a despeito de a expressão grafar “geografias menores”, o combate efetivo que tenho realizado não se dá propriamente na Geografia, mas sim na linguagem, mais especificamente naquelas linguagens que se configuram enquanto imagens e nas suas obras que, talvez, possam vir a ter potência para efetivar os dois outros combates anteriormente indicados: pelo espaço e pela educação. Em outras palavras, o combate se dá na busca por outras potências para se grafar o espaço – geografiar –, abrindo-o a outras possibilidades de pensamento (Oliveira Jr., 2019, p. 33).

Nessa perspectiva, uma implicação política do adensamento é imaginar um movimento contínuo do mundo, composto pela simultaneidade de trajetórias, que se reconstitui em tomada de palavra e de posição a cada (novo) encontro. Uma porta de entrada ao pensamento de Massey (2008, p. 83) para esse debate está na afirmação de que “o mundo é como um texto é uma proposição muito distinta de textos são simplesmente como o resto do mundo”. Tanto na asserção da autora quanto nos demais pensamentos em que apoiamos a discussão proposta, textos e mundos são fragmentos privilegiados nas muitas disputas que potencializam uma imaginação.

Emprestando as palavras de Deleuze (1997, p. 11) no texto “A literatura e a vida”, a escrita (ou a experiência) é da “ordem do inacabado”, um “caso de devir”, “sempre em via do fazer-se”, e por isso seu labor, seu sentido, não é algo imediato, determinado (no sentido impositivo). E, se “a escrita é inseparável do devir”, ela também pode manifestar a transformação desse processo constituindo-se na “zona de vizinhança” que atua como potência de variação entre a forma de expressão dominante – em referência às grandes narrativas – e seu “componente de fuga”.

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

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

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

Seu componente de fuga tem a ver com o encontro com algo que capture a atenção do sujeito, que mobilize a ação do pensamento contra o instituído. Noutros termos, pode-se dizer que o componente de fuga deleuzeano tem a ver com uma escrita que realiza um movimento em si, decompondo o conhecido para torná-lo estrangeiro. Transformação da gramática em si, insubordinação da ordem da língua ao limite em que as verdades sejam suspensas, rasgadas, rasuradas em suas narrativas. Até que aconteça a diluição entre as fronteiras dos fatos e das ficções misture os tempos e os espaços, criando um comum partilhado, zona indiferenciada do real e da fabulação, um devir-lugar.

Narrativas de lugar como experiência estética pela imaginação espacial em *Uma viagem à Índia*

Em *Uma viagem à Índia* a viagem se inicia pela fuga e pelo esquecimento do passado. Bloom parte para a Índia, e sua busca coloca em perspectiva características da contemporaneidade. Procura aprender e esquecer num mesmo movimento e, após acontecimentos trágicos, a morte de sua amada e o assassinato de seu pai, parte só e sem dinheiro, à espera de que em terras místicas um guru possa ajudá-lo em seu intento.

A obra de Gonçalo M. Tavares atualiza a ficcionalidade discursiva da viagem arquetipo de *Os lusíadas*, pondo em perspectiva as narrativas das grandes buscas.

No cenário em que os grandes feitos já foram realizados e não há mais o novo (mundo) a descobrir, a jornada torna-se alegoria para agenciar outras formas de circulação da palavra

em relação à antiga configuração do possível, promovendo assim um desvio da escrita sobre si mesma para produzir outras imaginações espaciais, pautadas, por exemplo, na perspectiva de paisagem como atributo do sensível manifesto nos modos de ver e dizer sobre o lugar a partir da experiência.

A partir dos estudos de Deleuze (1975) e de outros que repercutem esse aporte, como o geógrafo Antônio Carlos Queiroz Filho (2019), nos propusemos deslocar o “centro de significância” que organiza a matriz de cada um destes conceitos, lugar e paisagem, trazendo-o para a “borda”, digamos assim, e transformando-o em “pontos de subjetivação”, de modo que não só paisagem seja compreendida como fenômeno, mas o lugar também participe desse processo.

Nesse processo, lugar e paisagem são duplamente tensionados, tanto em si quanto em relação um ao outro, até que, articulados pelo estiramento do pensamento matriz de cada centro de significância e na sua conversão em processos sucessivos de pontos de subjetivação, se tornem indissociáveis aos agenciamentos da obra (conteúdo e expressão). De acordo com Queiroz Filho (2019, p. 93), essa conversão, implica, para Deleuze, “uma questão fundamental: a da multiplicidade, dada a impossibilidade de se definir, a partir da junção/encontro, o elemento mais importante”. Noutros termos, a dissolução do centro em prol de processos sucessivos coloca tanto lugar quanto paisagem numa atividade entre iguais, ainda que um seja o adensamento do outro na expressão da experiência.

Ou seja, ambos só coexistem nessa relação porque tal junção sugerida opera na condição de que: paisagem literária como um modo de experienciar o mundo, precisamente, tem a ver com o lugar como coleção de histórias, como negociação de trajetórias. Essa negociação perfaz a potência de variação ao ato que convoca o desenraizamento de lugar e de paisagem em seus sentidos isolados, para juntar cada parte comum da identidade dos conceitos, com as partes exclusivas dos atributos sensíveis que compõem essas entidades.

Em sua viagem, Bloom passará por Londres, Paris entre outras cidades europeias até que chegar ao destino, Índia. Locais narrativos cujas paisagens descritas por Gonçalo M. Tavares serão tomadas como alegorias para efetivação da experiência do personagem em sua jornada. Para Wenceslao Machado de Oliveira Jr. (2012), estudioso da área da educação e de suas conexões com a geografia, *local narrativo* é o modo como cada lugar dá um sentido diferente à narrativa. Essa terminologia é usada para diferenciar os lugares que aparecem na obra dos lugares geográficos, por assim dizer, distinguindo e caracterizando uma versão, outro modo de dizer do lugar numa realidade além-obra.

As narrativas da obra nos remetem à melancolia do (viver) contemporâneo, transfigurado pela dupla tragédia que se abate sobre Bloom, personagem central: o assassinato da mulher que ele amava a mando de seu pai e a morte de seu pai por suas próprias mãos. Passado e futuro se tornam impossibilidades à mediação desse sentimento em relação ao mundo, seja porque a memória pertence ao campo da fixidez, seja porque o que está por vir ainda não efetiva o encontro.

Suportar o tédio, para Bloom, é melhor do que enfrentar certas aventuras desnecessárias, isto porque não há o que experienciar num mundo que está calcado por “conhecimentos”

amesmados; e, estar sempre mobilizado para escapar da mesmice não passa de repetições. O tédio surge na paisagem literária como atributo sensível do presente, calcado por repetições, ainda que estejamos no século XXI.

A fuga de Bloom é poética. Sente-se aprisionado pela sensação de impotência diante da morte de sua amada. Não vê motivos para empreender fuga apenas para evitar uma prisão, decide por uma fuga que seja física, mas também espiritual, procura aprender e esquecer num mesmo movimento. Escolhe a Índia como destino de sua busca, quiçá impulsionado pelas imaginações das viagens do passado ao qual já fora domesticado por sua gramática. Porém, em uma fuga de si mesmo, opta, por uma rota mais distante para que possa, pelo encontro com outros, efetuar seu desejo.

Na primeira paragem, Bloom, ao longe, observa alguns homens deslocando-se em sua direção, vinham com um andar desastrado e fazendo gestos de aceno. Talvez um terceiro observador não soubesse dizer quais daqueles homens destoavam da “realidade”, se Bloom, em sua condição de estrangeiro, ou aqueles três homens, de hábitos estranhos. Bloom, que era só um, com cautela, decide esperar pela aproximação dos homens. Queria ir à Índia, e talvez um caminho para chegar lá fosse por meio da amizade.

Em poucas palavras, Bloom conta aos homens sua jornada, do ponto de que partira e do ponto onde quer chegar; disse-lhes que estava em caminho, fazendo breves considerações sobre essa viagem despertar nele um sentimento estrangeiro de mundo. Já os homens começaram do que julgaram ser o começo, contando a Bloom sobre sua infância, cada um repetindo duas vezes as histórias para o viajante.

Figura 2 – Locais narrativos no itinerário de Bloom e seus agenciamentos poéticos

Londres (aborrecimento)	Paris (recaída lírica)	Índia (desilusão)	Lisboa (tédio)
<ul style="list-style-type: none"> Fui mal recebido com Londres, tentaram roubar-me os bens que em volume excedem o organismo, o que inclui dinheiro, roupas, a bela mala e alguns livros. <p>(Tavares, 2010, p. 100, Canto II – 81)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Cheira a metafísica por todo lado, há neveiro e carregadores disponíveis para lhe levarem a mala. E há ainda inúmeras possibilidades de se exercer nestas terras o erotismo que se prendeu noutras. Bloom está contente. Não está na Índia, mas Paris é perfeita. <p>(Tavares, 2010, p. 100, Canto II – 75)</p>	<ul style="list-style-type: none"> Aqui há demasiado calor, não precisamos assim tanto de amigos [...]. Em Paris, o clima é bem diferente – conclui. Tinha feito amizade com o parisiense em Paris. Se fosse aqui – pensou Bloom –, tínhamos feito um negócio. <p>(Tavares, 2010, p. 294, Canto VII – 25)</p>	<ul style="list-style-type: none"> [...] Pela primeira vez não tem nada nas mãos. A viagem à Índia acabou numa rua de Lisboa nas mãos de um velho que talvez não saiba ler e que talvez até goste de fazer desenhos por cima de palavras grandiosas. <p>(Tavares, 2010, p. 451, Canto X – 154)</p>

São os homens que escolhem os assuntos e decidem o que oferecer a Bloom e como apresentar o que lhe é oferecido; logo, Bloom compreende que a negociação que ele esperava, pela amizade, ali não seria alcançada. A imposição não gera trocas, apenas confirma uma gramática, linguagem manifesta na forma de tédio.

Bloom, que procura o aprender, sabia desde o início que Londres era apenas uma passagem intermediária, porém, antes que pudesse partir, descobriria que aqueles homens e seus comparsas, que apareceriam mais à frente da história, desejavam roubar sua mala, mesmo não sabendo nada sobre seu conteúdo.

Bloom viaja só, mas a mala que carrega alude aos elementos de sua língua e de sua cultura. Roubar-la significa também destituí-lo de suas palavras, obstruir sua trajetória e, por fim, retirada sua capacidade de comunicação, levá-lo à morte (da experiência). Diante dessa recepção, o narrador exorta Bloom a sair de Londres... Ele então decide ir a Paris.

Para nosso viajante, Paris não é indiferente às repetições; nessa paragem, ele poderá exercer o que aprendeu em outras terras, porém, em outro chão, as repetições também se tornam exóticas. O medo e o perigo ficaram para trás; por ora, Bloom deseja encontrar novas alegrias, sabedoria ou amor. Num abrigo improvisado da chuva, conhece um parisiense que lhe oferece metade de um guarda-chuva e metade de um apartamento e lhe sugere que, dessas duas metades inusitadas, construam uma amizade.

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

Bloom viaja pelo insólito porque não suporta o tédio que o assola. Inquieto, inicia o movimento em busca de paisagens diferentes da que conhece, mas à medida que avança percebe que o tédio o acompanha pelas diferentes paragens. A chegada a cada novo destino revela, de imediato, repetição exótica, mas tão logo se tornam apenas repetição. A conversa com Jean M. o leva a refletir sobre sua jornada até ali e à sensação analgésica que então o aplaca. Fragmentado: de uma parte, Bloom está anestesiado, de outra, a repetição o aborrece; atributos sensíveis do tédio que permeia os modos de ver e de dizer, revelando formas redundantes do tédio na fabricação de uma experiência amparada pela mesmice.

Dessa recusa do tédio como estado de alma natural do vivente contemporâneo surge a possibilidade de transformação. Ora, o tédio pode conservar uma poética, se pensarmos nele como um gesto de interrupção da velocidade das coisas ou, como propõe Larrosa (2016), o aprender a lentidão: dar-se tempo e espaço, suspender a vontade do “eu contra o outro” que, kafkianamente, também pode ser lido como o combate entre “eu e o mundo”, para cultivar a arte do encontro, do ouvir e de ter paciência. E, quem sabe, esse momento de pausa fulgure em linha de fuga pela escolha do mundo.

Paris ficara para trás; não fora uma partida abrupta como a de Londres, de onde Bloom foi embora antes que, assim como as frutas, também seus inimigos pudessem amadurecer

(Tavares, 2010, p. 94). Por lá, cultivou a amizade, apropriando-se do tédio para demorar-se nos detalhes de sua história e, sem pressa, contou e ouviu.

A verdade que Bloom procura está associada ao conhecimento que define o sujeito da experiência de que fala Larrosa (2016), um sujeito “ex-posto”, cuja maneira de habitar o mundo se faça por uma recusa de posição; isto é, em vez de nos “pormos” no mundo, como se ele fosse uma coisa e dele pudéssemos nos apoderar, desloca-se o argumento para a passividade como condição fundamental para a abertura à experiência.

Bloom se expõe numa travessia dentro de si em busca aprender a experiência. Ainda que celebre encontros outros, como o com o velho contador de histórias que lhe fala de sabedoria, nosso viajante dobra-se em seus pensamentos, pois a verdade que procura requer risco e vulnerabilidade, sentimentos semelhantes de quem está só. A sabedoria, assim como a experiência, não se aprende pelo outro, a não ser “que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria” (Larrosa, 2016, p. 32). E, nesse sentido, a sabedoria, não pode ser tomada como técnica manual, pois cada qual aprenderá a partir daquilo que o mobiliza e que o torna padecente.

Em *Uma viagem à Índia*, a tempestade será esse agente no padecimento de Bloom para que ele se torne esse sujeito tombado, território de passagem para entrar na terra espiritual que tanto almeja. Por ação dela, suspendem-se as vontades e revela-se a impotência das leis e das máquinas contemporâneas quando no céu rompem os “inovadores trovões que rugem” (Tavares, 2010, p. 271). Ela marca a passagem do sujeito motivado pela ação para o sujeito da experiência. Marca também o fim de uma escrita antiga e se torna um território de passagem para escritas alternativas de mundo, escritas mobilizadas pela experiência.

Com euforia, Bloom comemora sua chegada à Índia. Finalmente está onde espera encontrar o que procura. E, de imediato, fica fascinado pela grandeza daquelas terras. Mas, tão logo se confronta com uma “realidade” que não era pura virtude, a Índia, assim como a Europa, teria também seus vícios. Tais hábitos em nada diminuiriam seu intento de encontrar um guru. Antes, porém, precisava de alguém que o pudesse ajudar com a língua; assim, contratou Anish, nativo indicado por seu amigo parisiense.

Até a Índia, Bloom está à espera. Espera encontrar um sábio que lhe possa ensinar a aprender. Uma espera quase mercantil, por assim dizer, pois Bloom espera em troca de algo. Espera receber algo surpreendente, algo que afaste o tédio que o acompanha. Bloom agora aguarda o encontro com Shankra, o sábio; porém, ele decide primeiro ouvir o que Anish tem a dizer sobre o viajante.

Após instantes, o mestre chama Bloom e lhe pede que mostre o conteúdo da mala. Bloom se aproxima e começa a falar de sua viagem, ao mesmo tempo em que mostra alguns objetos. Mostra ao mestre coisas materiais e úteis, mas também fala dos sentimentos que trouxe consigo e relata os encontros que cultivou até sua chegada. Cansado, o sábio lhe pede uma pausa. Logo, um dos discípulos alerta o mestre do perigo de Bloom querer roubar sua sabedoria; para eles, não seria a primeira vez que um Europeu adentrou a Índia com intenção gananciosa. Começa então uma conspiração.

Bloom apenas cobiçara uma antiga edição do *Mahabarata* pertencente a Shankra, mas, a essa altura, a ganância do sábio já havia sido alimentada pelas palavras de seus discípulos,

e vendo o interesse de Bloom por seu livro, ele propõe uma troca: o exemplar do *Mahabarata* pelos livros que Bloom carrega em sua mala, *Cartas a Lucílio*, de Sêneca, e o *Teatro*, de Sófocles.

A sugestão de troca decepciona Bloom, pensava ele, ter viajado tanto para acabar apenas em negócios bibliográficos. E, num mesmo movimento, questiona o sábio por sua posição e aceita a troca. Contudo, a proposta feita por Shankra era duplamente dissimulada: primeiro, porque sua intenção era roubar o viajante; e, segundo, porque seu interesse pelas raras edições de Bloom não era cultural, mas meramente monetária.

Ameaçado, Bloom decide terminar sua viagem assim como a iniciou: repetindo hábitos, sua sobrevivência dependeria de voltar a ser um homem de ação. Enquanto Shankra e os discípulos tramavam roubar a mala, Bloom, aproveitando-se da distração dos ladrões, conseguiu, por baixo das roupas, roubar a velha edição do *Mahabarata* e um cordão de ouro. Mais tarde, por intermédio de Anish, Bloom propõe um acordo ao mestre: a troca dos dois livros, de Sêneca e de Sófocles, pela devolução do cordão de ouro.

Buscou sabedoria na Índia, mas encontrou apenas negócios. Bloom quer partir da Índia, perdidas as ilusões que o levaram até lá, carrega o *Mahabarata* como prova material de que esteve na Índia. Indignado, pois o “sábio” sequer percebera que ele havia roubado o livro épico cuja narrativa remonta ao processo de formação cultural da Índia.

No regresso da Índia, Bloom não tinha pressa, perdera as ilusões, não havia partes místicas no mundo. Foi tão longe para encontrar o espiritual, mas encontrou a mesquinharia que já conhecia, pensa ele, resignado ao tédio. Decide voltar a Paris e, na companhia de Anish e Jean M., se entrega a aventuras desnecessárias; aludidas num encontro furtivo com três prostitutas numa casa nos arredores de Paris. No bosque, Bloom se vê cercado por seus amigos e três prostitutas, com ele, também o inevitável tédio que o leva à indiferença com tudo a sua volta, inclusive com a prostituta que o acompanha, a quem, num súbito ato de desprezo, mata; gesto que o impele a nova fuga. Agora, inicia uma fuga exterior, para lugar nenhum, a não ser o sem sentido do vazio do tédio que o assola.

O retorno para Lisboa acontece sem grandes comoções, partiu só e volta sem ter nada para contar, sente apenas o definitivo tédio. Antes da viagem, procurava aprender a experiência; no retorno, aprendeu que a experiência não é somente rara, mas também uma impossibilidade aos que estão sempre em atividade, em desassossego.

Esse retorno é precisamente para um lugar que se transformou (Massey, 2008), o que aconteceu contra sua vontade e agora cruza com sua trajetória, parte esquecida, parte desiludida. Sem aplacar o tédio que o acompanha, Bloom pensa num último ato definitivo na vida, mas é impedido. Salvo no lugar que momentos antes o desprezara. O “regaste” de Bloom traça uma linha de fuga para a transformação das impossibilidades que vivenciara em meras ficções.

Antes legitimadas pelo consenso e pelos efeitos de verdade das narrativas hegemônicas e agora tomadas como fabulação (Pellejero, 2009), um modo de refletir sobre os programas políticos que perfazem as grandes narrativas tornando-as inoperantes para a língua maior, para assumi-las tão somente como parte, e não como o todo.

Considerações sobre uma jornada: aberturas e horizontes possíveis

O lugar em devir literário pulsa das narrativas de mundo que emergem no texto e se apropria da experiência como linha de fuga para criar dobras conceituais que adensem perspectivas sensíveis a nossa imaginação espacial.

Uma grafia alternativa para pensar outra política da espacialidade: ler, pelo argumento da obra – uma viagem de aprendizagem feita por encontros –, sentidos do argumento geográfico, isto é, do modo como pensamos (aprendemos) o espacial, que afeta o modo como desenvolvemos e praticamos um sentido de lugar (Massey, 2008).

A escrita de um lugar a partir do pensamento menor da literatura tem a ver com tornar essa atividade devir-outro da experiência. Pela mistura de linguagens, assume-se uma experiência literária como experiência geográfica, potência de variação do lugar, tornando-o sempre aberto e inacabado. Essa possibilidade se realiza nas múltiplas conexões que esse encontro agencia para produzir outras questões de mundo possíveis, outras grafias, múltiplas geografias.

Referências

- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma única história**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ADICHIE, C. N. O perigo de uma única história. **TED Talks**. Oxford, 7 out. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs24lzeg&feature=youtu.be>. Acesso em: 13 ago. 2020.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. Dois regimes de signos. Vincennes, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xhk7xLoZeg>. Acesso em: 6 jan. 2020.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2.
- LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2008.
- OLIVEIRA JR., W. M. Geografias menores: potência de expressão – entre imagens, pesquisa, educação. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**, v. 9, n. 17, p. 27-43, ago. 2019. Disponível em: <http://www.revistaedugeo.com.br/ojs/index.php/revistaedugeo/article/view/596>. Acesso em: 13 ago. 2020.
- OLIVEIRA JR., W. M. Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema. In: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L.

- (Org.). **Qual espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 119-154.
- PELLEJERO, E. **A postulação da realidade:** filosofia, literatura, política. Trad. Susana Guerra. Lisboa: Vendaval, 2009.
- QUEIROZ FILHO, A. C. **Do sensível, poesia:** outros modos de grafar o mundo. Vitória: Milfontes, 2019.
- RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita.** Trad. Raquel Ramalhete. São Paulo: Editora 34, 2017.
- RANCIÈRE, J. **O destino das imagens.** Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- TAVARES, G. M. **Uma viagem à Índia:** melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010.
- VATTIMO, G. **A sociedade transparente.** Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.