

## A cronotopicidade da obra literária em ambiente virtual e a apropriação da ficção imagética: diálogos possíveis entre Bakhtin e Flusser

Fernando Antônio Dusi Rocha ([fernandodusi@terra.com.br](mailto:fernandodusi@terra.com.br))  
(<http://lattes.cnpq.br/3127337366998862>)

*“The work and the world represented in it enter the real world and enrich it, and the real world enters the work and its world as part of the process of its creation, as well as part of its subsequent life, in a continual renewing of the work through the creative perception of listeners and readers [...] We might even speak of a special creative chronotope inside which this exchange between work life occurs, and which constitutes the distinctive life of the work.”*

Mikhail Bakhtin, *Forms of Time of the Chronotope in the Novel*, apud Graham Pechey, p. 82

O objetivo deste ensaio é investigar a cronotopicidade da obra literária em meio virtual, figurada em sua multiplicidade empírica de cronótopos, buscando a ‘interpenetração’ conceitual do “tempo-espaço” bakhtiniano com o significado da “ficção imagética” no mundo codificado de Flusser (2007). Busca-se uma reflexão sobre os muitos tempo-espaços disponibilizados aos leitores nesse mundo ocupado por signos interpretados por códigos. Enfim, pretende-se examinar o dimensionamento da cultura imaterial povoada por pessoas reais, que têm acesso àquelas obras literárias e que se acham alocadas num tempo e num lugar historicamente específicos e, ao mesmo tempo, virtualmente vagos e indeterminados.

Em seu sentido originário, um cronótopo é uma maneira de compreender a experiência medida pelo tempo e pelo espaço, como meras abstrações “matemáticas”. (MORSON & EMERSON, 2008). Bakhtin (1993) não oferece uma definição precisa para o cronótopo, embora tenha discorrido sobre ele em um ensaio não traduzido para o português, intitulado “Formas do Tempo e do Cronótopo no Romance: Notas para uma Poética Histórica” e em outro famoso ensaio sobre o tempo e espaço nas obras de Goethe. A palavra é um neologismo criado pelo pensador russo para designar a possibilidade de compreensão do contexto por um leitor ou ouvinte de uma obra literária a partir da equação tempo-espaço.

Para Morson & Emerson (2008, p. 384) um cronótopo é uma “ideologia modeladora da forma específica para compreensão da natureza dos eventos e ações”. Essas últimas são necessariamente praticadas num contexto determinado e os cronótopos diferem uns dos outros de acordo com maneira de compreender o contexto, na intrincada relação que as ações e eventos mantêm com ele.

Na visão dos mesmos autores, todos os contextos são moldados fundamentalmente pelo tipo de tempo e espaço que operam dentro deles. A tese crucial de Bakhtin (1975, *apud* Morson & Emerson, 2008, p. 384) é que o tempo e o espaço são encarados “não como transcendentais [ou seja, não como formas de cognição kantianas], mas como formas da realidade mais imediata”. Por esse motivo, é que tempo e espaço variam em **qualidade**: diferentes atividades e representações sociais dessas atividades presumem diferentes tipos de tempo e espaço.

Em seu ensaio sobre as formas do tempo e do cronótopo no romance, Bakhtin (1993) menciona Einstein para elucidar um caráter axial dos cronótopos, que ele tentou captar no próprio neologismo. Na verdade, Bakhtin (1993) não estava preocupado com o significado específico que o termo tempo-espaço (ou espaço-tempo) tem para a Física. De fato, o cronótopo é usado na Matemática e foi introduzido como parte da teoria da relatividade einsteiniana. Diz Bakhtin (1975, *apud* Morson & Emerson, 2008, p. 384): “[...] nós o estamos tomando emprestado para a crítica literária quase como uma metáfora (*quase, mas não inteiramente*).” (itálico não original). À luz da teoria da relatividade, o “tempo-espaço” newtoniano revela-se como não absoluto, mas como um dos muitos “tempos-espaços” possíveis.

A descoberta de um segundo tempo-espaço deve mudar toda a nossa orientação; já não podemos encarar o tempo-espaço ‘ingenuamente’, mas devemos cogitar da possibilidade, ou considerar a necessidade, **de escolher entre tempos-espaços disponíveis ou de descobrir outros**. (Morson & Emerson, 2008, p. 385, grifo não original).

O termo cronótopo esconde por trás de uma cortina metafórica a potencialidade do conceito einsteiniano. Desvendar as potências de um conceito físico traduz-se, na leitura bakhtiniana, na variedade e multiplicidade de cronótopos que podem mudar no decorrer no tempo em resposta a necessidades de momento – uma potencialidade

histórica, em suma. Além disso, na sociedade e na vida individual os cronótopos também competem entre si, como concepções diferentes de mundo. Ou seja: a relação dos cronótopos uns com os outros pode ser **dialógica**. (MORSON & EMERSON, 2008).

Para Best (1994), a mais atrativa definição de cronótopo é aquela que o expressa como o primeiro significado para materialização do tempo no espaço. Na terminologia do próprio Bakhtin (1975, *apud* Best, 1994, tradução nossa):

[Todos] os elementos abstratos do romance – generalizações filosóficas e sociais, idéias, análises de causa e efeito – gravitam em torno do cronótopo e através dele e por meio dele assume as **aparências de carne e de sangue**, permitindo que o poder visual da arte cumpra esta tarefa. Essa é a significação representacional do cronótopo. (destaque não original).

Do ponto de vista composicional, o cronótopo é o lugar onde os encontros ocorrem, onde as redes de intriga são engendradas, onde, enfim, os diálogos acontecem, revelando o caráter, as idéias e as paixões dos heróis. Enfim, é a matriz onde as principais seqüências temporais e espaciais de um obra de arte se encontram.

Best (1994), em ensaio sobre o cronótopo e a geração de significado nos romances e pinturas, afirma que o mito essencial da vida moderna, tal como o da vida mundana nos romances e pinturas do final do séc. XIX, continua sendo a cidade. Trata-se de um domínio aberto de sinais e de exhibições, como “[...] uma massa negociável de imagens, uma área onde velhas separações ruíram para sempre.” O moderno é o marginal – continua Best (1994) –, é a ambigüidade, é a mistura de classes e de classificações, “o reino da ilusão generalizada”. Bakhtin (1993) antevia o tempo como o todo do projeto europeu de modernidade, numa leitura que debate diretamente o nosso próprio ‘tempo’ (PECHEY, 2007), assume “as aparências de carne e de sangue” e se materializa no espaço. Melhor dizendo, em seqüências espaciais, repetitivas, disponíveis e negociáveis no mundo virtual.

Por essa razão é que a cronotopicidade torna-se conceitualmente inseparável da variedade empírica de cronótopos. Se esse liame é válido para a novela grega, para a novela de cavalaria e para todos os romances classificados por Bakhtin (1979, *apud* Morson & Emerson, 2008), no ensaio sobre o *Bildungsroman*, parece razoável crer que no mundo codificado e cheio de significados em que vivemos – o mundo dos “fenômenos

significativos” (FLUSSER, 2007) – a cronotopicidade da obra literária em ambiente virtual suscite uma interconexão entre um espaço imagético e o contexto de significação na experiência subjetiva.

Essa interpenetração exige algumas reflexões. Em primeiro lugar, é sempre preciso considerar a questão da historicidade, já que a cronotopicidade da obra literária propagada em meio virtual também surge em resposta às necessidades do momento. Sustenta Pechey (2007) que a historicidade e a experiência individual nasceram juntas na transformação da narrativa. Observa o mesmo autor que se o folclore em Bakhtin (1993) faz emergir uma cronotopicidade ainda não ligada à consciência, a obra sobre Rabelais é “a estenografia para a incessante encarnação de significados e valores ao longo de uma horizontalidade espaço-temporal, uma proporcionalidade direta de significativa influência sobre o aqui e agora mundano” (PECHEY, 2007, p. 98, tradução nossa).

Há que se refletir, em seguida, sobre a obliquidade dos circuitos simbólicos que interferem na cronotopicidade da obra literária veiculada no mundo virtual e na própria produção dos significados para seus leitores. A metáfora que Bakhtin (2003) toma emprestada para a crítica literária – ou a quase-metáfora, como ele quer –, da qual emerge o neologismo cronótopo, sugere a transposição mútua de barreiras do passado, do presente e do futuro. Às vezes, a partir de metáforas, propositais ou não, “irrompem lenta ou inesperadamente práticas transformadoras inéditas”. (CANCLINI, 2004).

Em seu ensaio sobre o tempo e espaço na obra de Goethe, Bakhtin (2003, p. 225) destaca a herança inigualável do autor alemão em dois fatores estritamente ligados: “A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo” (itálicos originais). Goethe compreendeu a “plenitude do tempo” e com isso Bakhtin entende a conexão interna do passado, do presente e do futuro (MORSON & EMERSON, 2008). Bakhtin (1993) fala de um passado criativamente eficaz, que predetermina, em certo grau, o futuro e julga que Goethe compreendeu adequadamente que uma percepção real da criatividade decorre de necessidades concretas, mas produz algo de novo, que não é exaustivamente especificado no passado.

E ainda mais: Bakhtin (1993) fala da capacidade de ler “*os indícios do curso do tempo em tudo*”, no mesmo ensaio sobre Goethe. Os indícios do transcurso do tempo

histórico são sinais que, nas investigações aqui feitas, devem desdobrar-se no plano transversal que traspassa nosso mundo repleto de significações “em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte.” (FLUSSER, 2007, p.90).

Ver e ler o tempo, e ao mesmo tempo buscar seus indícios em tudo, tornou-se hoje muito mais uma questão de aglomeração de informações do que uma “necessidade criadora”, extraída da genialidade de Goethe, que se enraíza nas ações reais de pessoas reais que usam os recursos fornecidos pelo passado. A conexão interna entre passado, presente e futuro ainda se fixa em pessoas reais, que não podem prescindir da comunicação humana. Essa, diz Flusser (2007, p. 91), tece o véu do **mundo codificado**, “o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e os tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e morte, e também a morte daqueles que amamos”.

O tempo artificial da liberdade humana (o “tempo histórico”) é mensurável não por meio de uma inversão da fórmula utilizada no teste de carbono, conforme o acúmulo de informações. O acúmulo de informações não é, portanto, a medida da história, é apenas uma espécie de lixo morto do propósito contra a morte, desse propósito de fazer funcionar a história, ou seja, a liberdade. (FLUSSER, 2007, p. 95).

Dentro desse mundo codificado, o autor de uma obra literária em meio virtual detém os potenciais disponíveis para o presente e explora esses potenciais por meio de práticas transformadoras inéditas e cria novos potenciais para o futuro. Aquilo que, no passado, era transmitido a gerações posteriores, pela mediação fundada na convencionalidade, passa a ser vivenciado sob a forma de imagens eletrônicas em telas, em dados armazenados em discos rígidos, em hologramas e em programas incompreensíveis, embora plenamente decodificáveis.

O autor desse tipo de obra literária passa a dispor de instrumentos para conceber novas expressões de sua subjetividade e de seus códigos conscientes, por meio de processos combinatórios que, “como num jogo, ensaiam jogadas e ‘a possibilidade de combinar várias histórias.’” (MACHADO, 2007, p. 221). Isso só é possível porque as obras literárias passaram a ter uma fecundidade de significados potencializados pela apropriação da chamada ‘ficção imagética’.

Morson & Emerson (2008, p. 20) revelam que, numa rara meditação sobre sua obra, já perto de sua morte, Bakhtin admitira seu amor pelas variações e por uma diversidade de termos para um único fenômeno: “A multiplicidade de enfoques. Trazer coisas distantes para perto sem indicar os elos intermediários”. Talvez seja essa a porta para possíveis diálogos entre Bakhtin (1993) e Flusser (2007), entre a cronotopicidade das obras literárias veiculadas em meio virtual e as investigações sobre o mundo codificado, no qual predomina a concepção do código como matéria de uma cultura dita material.

Embora tenha sido condenado como pouco sério e alarmista quando despontou para o cenário internacional na década de 80, Flusser passou a ter uma importância inédita, talvez, pelo fato de ter sido o “primeiro filósofo do predomínio das linguagens visuais e digitais – ou como preferia ele designar, da era pós-história da ‘idolatria’ e da ‘caixa-preta.’” (CARDOSO, em prefácio a FLUSSER, 2007, p. 18).

A cultura imaterial é uma porta de entrada “favorável ao universo dos questionamentos e das formulações que pretendem desenhar o caráter da cultura fora do contexto das explicações deterministas.” (MACHADO, 2007, p. 220). Nela há um modo de informação que impede que a coisa se confunda com o signo. Esse modelo é uma articulação que orienta o pensamento sobre o uso codificado do mundo no qual as representações são codificadas por informações imateriais. O homem deste mundo – indica Machado (2007, p. 221), nas palavras do próprio Flusser (2007) – “não se ocupa das coisas, mas dos signos interpretados pelos códigos. São homens sem mãos, um *performer* que vivencia, experimenta, conhece (p. 58).”

Em vez de discursos, o pensamento erige modelos, filhos diletos da revolução da comunicação deflagrada pela eletricidade e pelos meios tecnológicos da comunicação. Curiosamente, o mundo codificado da pós-história de Flusser (2007) é um retorno “*avant la lettre*” (FLUSSER, 2007, p. 127) ao período medieval organizado pela repetição incessante dos códigos de superfície (afrescos, vitrais, inscrições, mosaicos).

Esses códigos sobrepõem-se aos códigos lineares, segundo Flusser (2007, p. 114). As linhas escritas relacionam seus símbolos a seus significados ponto por ponto (elas “concebem” os fatos que significam), enquanto as superfícies os relacionam por meio de um contexto bidimensional (elas “imaginam” os fatos que significam). Essas

situações nos fornecem dois tipos de ficção: “a conceitual e a imagética; sua relação com o fato depende da estrutura do *medium*”.

Diz ainda Flusser (2007) que códigos imagéticos (como filmes) dependem de pontos de vista predeterminados e são subjetivos, baseados em convenções que não precisam ser apreendidas conscientemente. Códigos conceituais (como alfabetos) não dependem de uma predeterminação, pelo fato de serem são objetivos. Fundamentam-se em convenções que precisam ser apreendidas conscientemente. Tudo isso poderia conduzir a uma primeira interpretação: a ficção conceitual (“pensamento-em-linha”) seria superior à ficção imagética (“pensamento-em-superfície) em razão do fato de tornarem objetivos e conscientes os eventos e fatos. Essa compreensão dominou nossa civilização até recentemente e ainda explica nossa atitude “hostil em relação à *mass media*”. Mas para Flusser (2007, p. 115) tudo isto está errado.

O entendimento da ficção conceitual é, portanto, muito mais pobre do que o significado da ficção imagética, apesar de a primeira ser muito mais “clara e nítida”. Os fatos são representados pelo pensamento imagético de maneira mais completa, e são representados pelo pensamento conceitual de maneira mais clara. As mensagens da mídia imagética são mais ricas e as mensagens da mídia conceitual são mais nítidas.

Cronótopos que se relacionam entre si de maneira dialógica estão presentes tanto na ficção conceitual quanto na imagética. Contudo, Flusser (2007, p. 118) observa que as ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura e a música, estão cada vez mais se apropriando “de recursos do imagético pensamento-em-superfície, e assim o fazem por causa do avanço tecnológico da mídia de superfície (*surface media*)”. Isso quer dizer que o pensamento imagético está tornando-se capaz de “pensar conceitos”, “um metapensamento de um modo de pensar conceitual”.

A riqueza da “ficção imagética” parece estar diretamente ligada à formulação da idéia de uma cronotopidade criativa (PECHEY, 2007), assim concebida como uma constante “encarnação de significados e valores ao longo do tempo” e sinalizada por códigos contínuos contidos na bidimensionalidade de programas que desenham uma civilização de modelos – povoada por uma multiplicidade empírica de cronótopos. Um autor de uma obra literária em ambiente virtual disponibiliza ao leitor um ‘programa’ que terá começo, meio e fim. Ou que poderá ter a inversão de tempo que o autor e o leitor

desejarem, criando situações informais, bem diversas daquelas expostas no pensamento-linear. Esse modelo – afirma Flusser (2007, p. 123) – mostra claramente a diferença entre o “estar-no-mundo histórico e formalizado”. A atenção do espectador-leitor é determinada pelo fluxo da narrativa (do conto ou do romance) e mesmo pela linguagem poética. No entanto, ele está além da narratividade, no sentido de que compõe o processo histórico e na medida em que assume o papel que quiser dentro dele.

A cronotopicidade, que encapsula vários cronótopos no tempo variável da obra literária em ambiência virtual, gera um mundo com “surpreendência”, algo bem diverso do mundo no qual o tempo “não forjaria nada de novo” (BAKHTIN, 1972, *apud* MORSON & EMERSON, 2008). Na verdade, Bakhtin (1993) nunca esteve interessado em aclamar a irredutibilidade, nem as leis objetivas nem do nosso senso subjetivo de liberdade. Tal solução ainda deixaria a “tábua de logaritmos” intacta. “Liberdade, abertura, inovação verdadeira e criatividade tinham de ser possíveis no mundo fenomênico.” (MORSON & EMERSON, 2008, p. 56)

Numa síntese apertada: a relação discursiva com a realidade continua sendo sempre intervencionista, mas no estatuto codificado do mundo não há lugar para reduções deterministas. Nesse mundo codificado, as reduções intervencionistas da realidade vão cada vez mais cedendo territórios aos ‘meta-estatutos’ da ficção imagética, tão bem incorporada pela obra literária em ambiente virtual. Nesse universo recém-chegado há razões que tornam possíveis ‘cronótopos criativos’: as representações usadas são modelos codificados, geradores de muitas histórias que podemos contar em qualquer tempo, na posição absoluta de nosso espaço peculiar e único – subjetivo e ao mesmo tempo global.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEST, Janice. **The chronotope and the generation of meaning in novels and paintings**. *In*: Criticism, volume 36, Issue 2, 1994, p. 291 ( disponível em <http://www.quaestia.com/reader/action/open/5000210774>).

CANCLINI, Nestor García. **Cultura híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2004.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução: Raquel Abil-Sâmara. São Paulo: Cosaf Naify, 2007.

MACHADO, Irene. **O homem que calculava – resenha ao livro O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. In: MATRIZES, n. 1, outubro, 2007.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de Antônio Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

PECHEY, Graham. **Mikhail Bakhtin: The word in the world**. London and New York: Routledge, 2007.

## **SOBRE O AUTOR**

É doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Unb, onde obteve o grau de Mestre (2007). Graduado em Direito pela UFJF (1983), é Procurador do Distrito Federal e professor de direito administrativo, com livros e artigos publicados na área. Poeta, premiado na Itália e na França, é membro do Colégio de Poetas e Autores da Francofonia (França) e da Academia // *Convívio* (Itália). É ensaísta em teoria literária e em análise de discurso literário com publicações em revistas literárias e em trechos de livros.