

A Istanbul de Orhan Pamuk: cronotopo,
esquartejamento, memória e identidade
The Istanbul of Orham Pamuk: chronotope,
dismemberment, memory, and identity

*Oziris BorgesFilho¹¹¹ e
Sidney Barbosa¹¹²*

¹¹¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara. Professor Adjunto de Literatura no Instituto de Educação, Letras, Artes, Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, em Uberaba (MG). Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFG, Campus de Catalão. Bolsista PET. E-mail: oziris@oziris.pro.br

¹¹² Livre-Docente em História do romance pela UNESP de Araraquara. Professor Adjunto de Literatura Francesa no Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL -, da Universidade de Brasília (DF). Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da UnB. E-mail: sidneyb@unb.br

RESUMO: O artigo busca inicialmente tratar da classificação formal da obra *Istambul*: memória e cidade de Orhan Pamuk enquanto gênero literário. Em seguida, reflete, sob a inspiração da reflexão teórica de Gaston Bachelard e da Topoanálise sobre a representação espacial da obra, na sua generalidade. Finalmente, realiza exaustiva análise do texto fundada na teoria sobre o cronotopo de Bakhtin, para concluir que a obra apresenta a junção de tempo e espaço (cronotopo) na consideração da cidade de Istambul lembrada e contada pelo narrador. Ao servir-se desses procedimentos literários o autor pretende não interessar o leitor numa empatia para com a cidade retratada, mas firmar-se nas suas próprias lembranças (memória) e na construção de sua própria identidade, enquanto sujeito literário.

Palavras-chave: topoanálise; cronotopo; memória; identidade; Orhan Pamuk; Istambul.

ABSTRACT: This article aims to deal with the formal classification of “Istanbul”: memory and city where Orhan Pamuk comes from as a literary genre. Then this study reflects about the literary text in its generality - under the inspiration of theoretical reflection of Gaston Bachelard and Topoanalysis on the spatial representation of the work . Finally, it performs thorough analysis of the text based on Bakhtin’s theory of chronotope: to conclude that the work presents the junction of time and space (chronotope) in consideration of “Istanbul” remembered and told by the narrator. While using these literary devices the author does not intend to become the reader interested in empathy with the city portrayed, but to sign up in author’s own memories (memory) and in the construction of his own identity as a literary subject.

Keywords: topoanalysis; chronotope; memory; identity; Orhan Pamuk; Istanbul.

Para poder ver a cidade de diversos pontos de vista e desse modo preservar a vitalidade da minha ligação com ela, às vezes eu me engano.
Orhan Pamuk

Introdução

Orhan Pamuk é o controverso escritor turco, ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 2006. Em 2003, ele havia publicado um livro de memórias intitulado *Istambul – memória e cidade*, que se tonou uma das suas obras mais difundidas junto ao público e valorizadas pela crítica. Esse é o livro objeto do presente artigo e a primeira questão que essa escolha implica é a da definição do seu gênero literário, ou seja, qual é a sua modalidade em termos da Teoria Literária. Para Luciana Barboza (2012, p. 5), trata-se, indiscutivelmente, de um ensaio:

Ensaiar, em *Istambul*, partirá do ato de contar memórias, passear através da lembrança pelas mesmas ruelas do passado da cidade e do autor. Mas não será o que foi vivido que penderá nas palavras, será, sobretudo o lembrado. A forma e o conteúdo da lembrança são ensaiados e dispõem-se pela literatura, o desenho, a pintura e o idioma turco. Assim como através da arquitetura em ruínas, da história recente da decadência e fim do império turco-otomano e da melancolia. O discurso memorialístico se mistura ao do ensaio, de modo que um passa a se alimentar do outro.

Uma vez pago esse tributo a Montaigne (1533-1592), criador do gênero “ensaio” no mundo moderno, que, aliás, confessa no capítulo X do seu famoso livro (II) que os seus escritos “resultam das faculdades naturais e não do estudo, resultado da fantasia e não da sabedoria”, seria bom lembrar que desde Pierre-Daniel Huet (1630-1721), o primeiro historiador do romance (por que os homens precisam *imaginar* a ficção?), a “forma” romance, que correntemente designamos pela alcunha de “gênero” romanesco, tem a pretensão de açambarcar todos os outros gêneros e modalidades literários. Devido a isso, estamos pisando terreno minado, uma vez que Leyla Perrone-Moisés afirma que:

Balzac descreveu um buquê de flores irrealizáveis no mundo físico. Essas flores, puramente verbais, são as “flores da escrivainha”. Concorrem com as da natureza porque a ambição da literatura não é dizer o mundo, mas fundá-lo e atribuir-lhe valor. (Perrone-Moisés, 1990, p. 11).

Roland Barthes, por sua parte, na sua Aula inaugural do *Collège de France* apregoa que “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há

uma história da literatura.” (BARTHES, 1989, p. 22). Assim, a Literatura não está diretamente ligada à realidade, ou, melhor dito, a Literatura cria a sua própria realidade consubstanciada na linguagem e faz dela sua bandeira. Relatar “objetivamente” o que ocorre no mundo (real) constitui tarefa do jornalista, cuja missão está ligada ao presente e do historiador, encarregado de tratar do passado. Não é que a Literatura não se interesse pelo real. É que para ela a realidade é apenas uma fonte inspiradora, não um conteúdo a ser tratado pela escritura, uma motivação prazerosa (ainda segundo Barthes), distante do texto informacional ou enganado. De toda maneira, “as dificuldades de definir o ensaio [como gênero textual] são insuperáveis” (PAVIANI, 2009, p. 2). Nesse sentido, a busca de sua classificação tem semelhanças com a tentativa de se definir o que seja a arte, a cultura, a sociedade ou a educação.

Além disso, em entrevista a André Sollitto, da *Revista Época*, datada de 04 de janeiro de 2012, o próprio Pamuk termina por confessar que tudo o que escreve, ele próprio considera como sendo romances:

Ver humanidade em todas as culturas, em todas as situações, em todas as classes, cores, raças, sexos. Ver a vida claramente. Para me perguntar a mim mesmo coisas como “por que vivemos, quais são nossos valores na vida, quais são os valores que devemos respeitar, que tipo de vida devemos viver”. Questões que as pessoas esperam da religião, da filosofia, eu espero de romances, de literatura. Não acredito em força política fora dos romances, mas, sabe, às vezes as pessoas me pedem para assinar algo, um abaixo-assinado, e eu preciso assinar. É inevitável, em países em que a democracia é limitada, não fazer parte disso. Tenho sorte, sou famoso, e acabo me envolvendo. Mas minhas motivações não são nunca políticas. Quero escrever bons romances. Eu escrevo pela beleza do romance. (grifos nossos)

Por outro lado, em seu pequeno livro *O romanista ingênuo e o sentimental*, o mesmo Orhan Pamuk corrobora nossa hipótese ao afirmar que:

Alimentar o gosto pelo romance, cultivar o hábito de ler romances indica um desejo de escapar da lógica do mundo cartesiano monocêntrico, onde corpo e mente, lógica e imaginação estão em oposição. Um romance é uma estrutura única que nos permite ter pensamentos contraditórios sem constrangimento e entender diferentes pontos de vista ao mesmo tempo. (PAMUK, 2011, p. 29)

Nossa abordagem, porém, será a partir dos aspectos espaço-temporais figurativizados pelo autor nessa sua obra. Segundo Bachelard (1984, p. 215), em *A poética do espaço*, “O exterior e o interior formam uma dialética de esquadramento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos”. É justamente isso o que ocorre no livro de Pamuk. Nele,

podemos vislumbrar essa dialética de esquarteramento, não somente na oposição exterior X interior, mas também em diversos outros níveis, inclusive no tempo, no social, no geográfico e no político, pois, como afirma Camargo (2008, p. 2)

... somos duplos desde o berço até a sepultura, aliás pensamento discutido por Hugo em seu texto *Do grotesco e do sublime* (tradução do Prefácio de *Cromwell*) em que evidencia não haver somente uma face, mas sim a face dicotômica e múltipla de tudo, pois nada nesta vida existe sem o seu reverso.

O que temos é um retrato multifacetado de Istambul. Bem diferente daqueles retratos apontados por escritores franceses do século XIX como Flaubert, Nerval e Gautier, que lá estiveram e depois publicaram suas impressões. Mas de acordo com a visão de Butor (1963, p. 33) “O Istambul turco é um soberbo aborto, é bem a expressão daquele império que desabou sobre si próprio, assim que deixou de crescer.” O misticismo de então é substituído por um retrato bem realista, quase intenso demais. Na verdade, apesar da tradição histórica, Bizâncio-Constantinopla-Istambul não passa, de acordo com a *memória-ficção* de Pamuk, de uma cidade bem comum. Demasiadamente banal, talvez. Uma megalópole como qualquer outra: Rio de Janeiro ou São Paulo. Enfim, como acontece com Brás Cubas no célebre romance de Machado de Assis, no qual o eu literário se refere à vida (e à cidade do Rio de Janeiro), com ceticismo e ironia, o narrador de Istambul constrói um capítulo de negativas a respeito da cidade. É difícil querer visitar Istambul se nos fiarmos apenas na tessitura do texto de Pamuk. Por outro lado, tal como Capitu no romance *Dom Casmurro*, a escritura de Pamuk, pela sua criatividade, por sua temática e pela sua estrutura, nos atrai e nos prende de maneira incondicional. Se o romance moderno, como afirmou Jean Ricardou, é a aventura de uma escrita, Pamuk e seus escritos, considerados romances ou não, são buracos negros de grande fator de impacto e de atração estética na contemporaneidade.

A cronotopanálise

Nos anos 30 do século XX, o pensador russo, Mikhail Bakhtin traz para a análise literária o conceito de *cronotopo*. Certamente, Bakhtin não foi o primeiro a se preocupar com essa relação indissociável do espaço-tempo na literatura e em outras artes. Por exemplo, antes dele, em 1921, Edwin Muir já destacava essa relação em seu livro *A estrutura do romance*. No entanto, Bakhtin foi o teórico que introduziu a palavra e o conceito de *cronotopo* nos estudos literários. Como ele próprio explica,

esse termo foi retirado das ciências exatas e trazido para o campo dos estudos literários “quase como uma metáfora”. De qualquer maneira, o que chamamos aqui de *Cronotopanálise*, termo não utilizado por Bakhtin, não se baseia apenas na proposta desse pensador russo. Tentamos agrupar sob esse nome, além de algumas propostas de Bakhtin, da contribuição teórica de outros pensadores tais como Gérard Genette, Jean Poullion, Paul Ricoeur, Iuri Lotman e Osman Lins.

Istambul esartejada

Nunca pertenci totalmente a esta cidade, e talvez sempre tenha sido esse o problema.
Orhan Pamuk

Uma primeira questão interessante de estabelecermos refere-se ao cronotopo da narração e o cronotopo da narrativa, isto é, o espaço-tempo em que o narrador se encontra e o espaço-tempo da história narrada. Nem sempre esses dois cronotopos coincidem ou estão explícitos dentro da narrativa. Em Istambul – memória e cidade, percebemos que esses dois cronotopos são parcialmente coincidentes. Segundo o narrador:

No meu mapa, ele indica o ponto em Pera a partir do qual pintou Kizkulesi e Üsküdar – um ponto que não fica a mais de quarenta passos do estúdio em Cihangir onde escrevo estas linhas. (p. 81)

Cihangir é um bairro de Istambul em que a família do narrador possuía uma casa e é dali, aos cinquenta anos de idade, que o narrador instala-se para contar sua história. Essa casa e esse bairro são, inclusive, objeto de todo um capítulo do livro em questão. Essas memórias que o narrador escreve da casa em Cihangir coincidem parcialmente com a narrativa, pois além do capítulo já citado, várias vezes o narrador faz referência a Cihangir e narra partes de sua vivência ali. No entanto, a grande maioria dos outros capítulos do livro se passa em espaços e tempos diferentes. Por isso, podemos afirmar que o cronotopo da narração coincide parcialmente com o cronotopo da narrativa. A não coincidência ou a coincidência fragmentária desses cronotopos são uma das características básicas desse tipo textual, as memórias, sejam elas “verdadeiras” ou ficcionais, fiéis ou *romanceadas*. Como o próprio nome indica, o fato narrado está na memória, portanto, no passado. Nesse tipo textual os cronotopos da narração e da narrativa, por definição, jamais podem ser coincidentes, porque se o fossem não haveria memória, mas apenas registro do presente. Outra característica básica dessa categoria textual é a *anacrotopia retrospectiva*, ou seja, a não coincidência entre

o espaço-tempo do discurso e o espaço-tempo da história. Nas memórias o espaço-tempo do discurso é sempre presente, enquanto o espaço-tempo da história é obrigatoriamente passado.

O esquadramento a que Pamuk expõe a cidade de Istambul é um esquadramento cronotópico e contraditório, formando um quiasmo. Do ponto de vista do espaço, salienta-se a dialética entre Ocidente e Oriente, espaços que estão na origem de duas visões de mundo, de duas linhas culturais opostas entre si. Já, em relação ao tempo, frisa-se tanto o presente quanto o passado, numa busca quase impossível de acerto entre esses antípodas temporais.

Em preto e branco

Um dos capítulos mais significativos do livro a respeito da figurativização de Istambul pelo narrador é justamente o que se intitula *Em preto e branco*. Logo no início do texto, essas duas cores paradigmáticas e contrárias já se impregnam de uma perspectiva cronotópica.

Acostumado como estava à penumbra de nossa lúgubre casa-museu, eu me sentia melhor do lado de dentro. A rua abaixo, as avenidas mais além, os bairros pobres da cidade me pareciam tão perigosos como os cenários de um filme de gângster em preto-e-branco. E com essa atração pelo mundo das sombras, sempre preferi o inverno ao verão em Istambul. (p. 44)

Como se vê, o esquadramento do dentro e do fora já se manifesta no primeiro momento do texto. Na memória do menino, o espaço da casa, marcado pelas figuras da “penumbra” e da “lugubridade”, ainda assim o faz se sentir melhor do que do lado de fora da casa. Do ponto de vista espacial, temos uma antítese formada, por um lado, a casa e, por outro, a rua, as avenidas e os bairros. Enquanto o primeiro polo dessa dialética é marcado pelo “melhor”, o segundo recebe a conotação de “perigo”. De um aspecto predominantemente espacial, o narrador passa para um comentário em que espaço e tempo se mostram equilibrados e interinfluentes. A cidade no inverno é a imagem cronotópica que materializa no mesmo evento a memória, o sentimento, as ações e a própria cidade. Da mesma forma que a escuridão domina o espaço da casa e traz ao narrador uma sensação de proteção, contrário ao perigo de “fora”, a cidade torna-se mais atrativa quando a escuridão a envolve também e, em mais uma passagem em que espaço-tempo domina, temos a seguinte confissão do narrador.

Adoro o cair da noite na época em que o outono se transforma em inverno, quando as árvores nuas tremem ao vento norte e as pessoas envergando seus casacos e paletós pretos correm para casa pelas ruas que escurecem. (p. 44)

No trecho acima, para além da estação do ano, um tempo cíclico, temos também marcação do horário do dia. “O cair da noite” acrescenta mais lugubridade dentro da conotação tradicional a que a cor negra nos remete. Segundo Goethe (2011, p. 56) “O preto, como representante da escuridão, deixa o objeto em estado de repouso. O branco, como representante da luz o põe em atividade.” A essa temporalidade específica com efeitos sobre a espacialidade, acrescentam-se dois itens claramente espaciais importantes da cosmovisão do narrador: as árvores e as ruas. Tanto a primeira, quanto a segunda são o palco de acontecimentos que, materializados, via memória do narrador, criam, pela escrita, uma imagem do sentimento que impregna a cena descrita. A temporalidade é marcada pelos verbos “tremar” e “correr”. Essas duas ações verbais, naturalmente, só podem ocorrer no tempo. O ritmo das árvores durante sua tremura harmoniza-se com o corre-corre das pessoas, elas próprias exemplificando um tremor. A finalização do período é um exemplo da grande força cronotópica da linguagem presente no livro: “ruas que escurecem”. Numa síntese, espaço e tempo se envolvem e se revelam e revelam uma cidade polarizada. Espaço e tempo fundidos, aqui o espaço temporaliza-se enquanto o tempo se espacializa.

Quando vejo as multidões em preto-e-branco que se apressam pelas ruas cada vez mais escuras de um começo de noite de inverno, experimento um sentimento profundo de camaradagem, quase como se a noite envolvesse as nossas vidas, as nossas ruas, cada pertence nosso num manto de escuridão, como se, depois de nos refugiarmos nas nossas casas, nos nossos quartos, nas nossas camas, pudéssemos retornar aos sonhos de nossas riquezas de há muito perdidas, do nosso passado lendário. (p. 44)

A noite e o espaço (casa, quarto, cama) remetem o narrador a uma outra importante dialética que caracteriza toda sua narrativa: a lenda. E quando se diz “lenda”, diz-se explicitamente *um tempo remoto*, um passado imaginado ou idealizado, inverossímil. Nesse caso específico, o passado é marcado pela riqueza. Essa *anacrotopia* retrospectiva forma a base de uma dialética de esquitejamento que percorre todo o texto. Antes, num espaço-tempo míticos, havia riqueza, beleza e misticismo. Hoje, num espaço-tempo contemporâneo só restam a lugubridade e a escuridão. Note-se ainda a figura retórica da gradação que aparece no texto: rua → casa → quarto → cama. Nessa gradação, tem-se uma interiorização do ser. Interiorização essa que começa no público(rua), passa para o privado(casa), chegando à intimidade(quarto e cama). E da intimidade espacial, passa-se à intimidade temporal, aos sonhos, aquilo que é de mais pessoal que pode existir. No entanto, nesse caso, há um aspecto que não pode passar despercebido.

Esse sonho é, ao mesmo tempo, particular e coletivo. Na intimidade de cada um, partilha-se um sonho coletivo, daí o uso do pronome possessivo no plural “nossas riquezas” e “nosso passado”. Portanto, nessa passagem entremeiam-se cruzamentos que vão do público ao privado e do individual para o coletivo. Em outras palavras, trata-se de mais uma dialética de esquartejamento cuja síntese parece estar configurada no sonho. Ao adentrar a própria intimidade, o indivíduo encontra o coletivo num passado comum. Na passagem abaixo temos também um aspecto identitário bastante interessante. Mais uma vez vale lembrar Kathryn Woodward (2012, p. 19) quando cita Jonathan Rutherford:

“[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação”.

O que vemos no trecho citado do narrador é exatamente aquilo que Rutherford aponta. O passado e as relações sociais formam a identidade dessas pessoas que vivem hoje em Istambul. Um dos seus traços identitários é justamente essa nostalgia que lhes impregna devido à diferença entre o auge do passado e a decadência do presente.

Na sequência, encontramos um reforço e um acréscimo à temática desse chamado esquartejamento. Afirma o narrador:

Da mesma forma, quando vejo a escuridão cair aos poucos como um poema sobre a luz fraca dos lampiões de rua para engolir esses velhos bairros, sinto-me reconfortado de saber que, pelo menos por aquela noite, estaremos a salvo; a vergonhosa pobreza da nossa cidade ficou oculta aos olhos ocidentais. (p. 45)

Se no passado, Istambul era rica, hoje ela é pobre. No entanto, para além da pobreza, o que incomoda o narrador são os olhos ocidentais voltados para ela. O uso da figura retórica da animalização, para além de significar e ratificar a literariedade do texto, instaura o olhar como a censura e a escuridão como a salvação dessa “vergonha” que, desta maneira, se oculta ao olhar. Aqui temos uma marca importante da divisão que o narrador reitera em muitas passagens. A oposição passado e presente está marcada pelas realidades do Ocidente e do Oriente, de tal forma que podemos criar o seguinte cronotopo: passado-Ocidente X presente-Oriente. Porém esses binômios não estão separados ou estanques. Eles são comunicantes. O passado-Oriente é formado pela concepção do passado-Ocidente sobre o passado-

Oriente. É o que Edward Said chamará de *orientalismo*, isto é, a visão enviesada e abusiva ideologicamente que o Ocidente tem do Oriente. No entanto, na medida em que essa visão ocidental é incorporada também pelo Oriente, e isso fica claro no acanhamento que o narrador sente e manifesta, surge a lenda e a vergonha. Essa dicotomia oblíqua entre Ocidente e Oriente é muito bem captada na bela imagem de Butor quando chama Istambul de *Liverpool do Oriente*.

Esta Liverpool do Oriente, que cresceu com tamanho vigor na margem esquerda do Corno de Ouro, infiltrou-se do outro lado na velha Istambul, na grande cidade otomana que apodrecia há séculos, introduzindo nela de certa maneira as suas raízes, os seus sugadouros, nos interstícios do seu tecido lasso e usado, drenando-lhe a força. (1963, p. 32)

Mas mesmo assim, no trecho de Pamuk acima citado, não se pode deixar de apontar, ainda uma vez, a qualidade do texto que se revela na literariedade. O texto é bem trabalhado em termos dos recursos morfossintáticos de que se vale o narrador. Logo no início do parágrafo temos a comparação entre a escuridão e o poema. A escuridão poética domina a fraca luz que não consegue impedir o encobrimento dos bairros. Vence a escuridão. Porém, na ordem do texto, tal escuridão não significa negatividade. Pelo contrário, a escuridão é tomada e valorizada positivamente porque oculta a vergonha, trazendo o reconforto, o apaziguamento e a salvação.

A dialética que atravessa todo o texto é reafirmada igualmente pela própria geografia da cidade turca, que tem como um de seus pontos mais marcantes o fato de ser dividida pelo estreito do Bósforo que mede cerca de trinta quilômetros. Ao norte, tem-se o Mar Negro, ao sul, o Mar de Mármara. A cidade de Istambul ocupa as duas margens do estreito do Bósforo, sendo que um dos lados se situa no continente europeu, enquanto a outra margem fica no continente asiático. Dada essa singular posição geográfica, é óbvio que o domínio do estreito do Bósforo sempre foi disputado pelas potências econômicas tanto do Ocidente como do Oriente, que o disputaram com frequência. Em decorrência dessas disputas e alterações de poder político e cultural, ocorrem as variações de toponímia da cidade: *Bizâncio*, depois *Constantinopla* e, finalmente, *Istambul*. Daí provêm, naturalmente, as influências tanto ocidentais quanto orientais que impregnam a cidade. O esarteamento social, ideológico e imaginário que é explorado pelo narrador no livro em foco, transparece também geograficamente, na cidade real e tem suas raízes na extensa e conturbada história da cidade. Mas o narrador percebe ainda um antagonismo entre o próprio estreito do Bósforo e a cidade que se localiza nas suas duas margens.

Enquanto a cidade fala de derrota, destruição, privação, melancolia e pobreza, o Bósforo canta cheio de vida, prazer e felicidade. Istambul extrai sua força do Bósforo. No passado, porém, ninguém lhe dava muita importância. O Bósforo era visto apenas como uma rota marítima, uma beleza panorâmica, e, pelos últimos duzentos anos, uma boa localização para casas de veraneio. (p. 58)

O Bósforo é o centro do parágrafo citado. E o parágrafo citado é um exemplo do cronotopo que envolve Istambul e o Bósforo. Nos dois primeiros períodos do excerto acima, o narrador contrapõe a cidade ao Bósforo. A cidade é caracterizada de maneira negativa pelo uso das seguintes figuras: *derrota*, *destruição*, *privação*, *melancolia* e *pobreza*. Por outro lado, o Bósforo é figurativizado euforicamente pelos termos: *cheio de vida*, *prazer* e *felicidade*. Note-se ainda que essas espacialidades estão contrapostas num período composto por subordinação de sentido temporal. A conjunção “enquanto” marca uma temporalidade de concomitância, isto é, numa mesma temporalidade temos espacialidades diferenciadas. Esse antagonismo, no entanto, que aparece no primeiro período é nuaçado surpreendentemente no período simples que se segue ao primeiro período, que é composto. Apesar dessas diferenças ou justamente por isso, o Bósforo é a fonte de onde a cidade extrai seu vigor, apontando uma oposição e ao mesmo tempo uma complementaridade. Em seguida, o narrador instaura mais uma antítese cronotópica. No espaço-tempo do agora do discurso, ele apresenta um espaço-tempo do passado da história. No agora do discurso do narrador, surge uma reflexão sobre o passado do Bósforo. Temos, portanto uma *anacrotopia* retrospectiva. O período que introduz esse corte entre narração e narrativa é justamente marcado pela conjunção adversativa. O passado do Bósforo é marcado pela disforia, pelo tema do “desimportante”. No espaço-tempo passado, o estreito era visto apenas como uma paisagem ou uma boa situação para lazer, isto é, como um espaço imenso a ser fruído pelo olhar e, para os ricos, um lugar para se descansar e se divertir. Se no passado o estreito era assim visto é porque com o passar do tempo essa avaliação alterou-se e atualmente ele é encarado diferentemente. Hoje reconhece-se sua importância espacial para além da coordenada paisagística e de sítio de repouso. Nos dias atuais, a importância geopolítica do Bósforo é reconhecida internacionalmente e sua situação universal é bastante consolidada, inclusive com tratados internacionais garantindo sua administração e uso. Mas o que marca o narrador não é a importância geopolítica do Bósforo. O que o marca é a importância sentimental do estreito como lugar da infância, da lembrança e da emoção. Ele reconhece que a passagem inexorável do tempo mudou o espaço. É o espaço-tempo transformando-se. Segundo o narrador, as mansões à beira do estreito do Bósforo, também chamadas de *Yalis*, as antigas residências senhoriais dos paxás e sultões, agora em sua idade adulta, foram incendiadas, destruídas criminosamente ou por acaso. Os vendedores de frutas que

por ali circulavam também não existem mais. O tempo em que era levado por sua mãe para nadar no Bósforo já se foi e igualmente desapareceram os barcos dos antigos pescadores.

Mas para mim uma coisa não mudou: o lugar que o Bósforo ocupa no nosso coração coletivo. Como na minha infância, ainda vemos o Bósforo como a fonte da nossa boa saúde, a cura dos nossos males, o infinito manancial de bondade e boa vontade que sustenta a cidade e todos que nela vivem. (p. 71)

O espaço-tempo físico do Bósforo mudou, mas não o espaço-tempo imaginário e sentimental. Do individual ao coletivo, o narrador expõe a presença do famoso estreito no coração das pessoas. Como se sabe, as identidades não são unificadas e pode haver, e geralmente isso ocorre, existem diferenças entre os níveis coletivo e individual. No caso desse trecho, vemos que há um traço identitário unificador entre os *istanbullus*. E esse traço é a posição mítica que o Bósforo ocupa no coração das pessoas. Diferentemente do restante do romance, o narrador, “coletiva-se” ao utilizar a primeira pessoa do plural, transformando a visão que é sua na visão de todos. Nessa perspectiva, o Bósforo representa “saúde, cura, bondade e boa vontade”(p. 71). Novamente, individualizando-se, o narrador termina o capítulo sexto, situando o estreito do Bósforo no plano do sagrado, no nível do graal, o cálice que tudo cura, elevando o espaço geográfico à condição do transcendental ou do filosófico. “A vida não pode ser tão má assim, penso de vez em quando. Aconteça o que acontecer, sempre posso dar um passeio a pé pela beira do Bósforo.” (p. 71).

Na visão do narrador, é do cosmopolitismo fluvial que vem a marcação positiva do estreito em relação à disforia que predomina na cidade. Enquanto o Bósforo é marcado pela “vida, prazer e felicidade” (p. 71), a cidade é estigmatizada pela “derrota, destruição, privação melancolia e pobreza.”(p. 71) Ocidente e Oriente convivem num mesmo espaço e suas oposições vão sendo reforçadas pelas representações identitárias que circulam afirmando ora uma, ora outra posição. As marcas identitárias do Bósforo constituem um traço comum a todos os *istanbullus*, mas também há que se considerar os aspectos peculiares aos diversos grupos étnicos-religiosos, muçulmanos, cristãos e judeus, que compõem a cidade turca.

A diferenciação acontece inclusive em termos religiosos:

... tendo despojado a religião do seu poder, podíamos aceitá-la na nossa casa como uma espécie peculiar de música de fundo para acompanhar as nossas oscilações entre o Oriente e o Ocidente.

A minha avó, a minha mãe, o meu pai, os meus tios e tias – nenhum deles jamais jejuava um dia sequer, mas no Ramadã esperavam o pôr-do-sol com a mesma fome daqueles que não comiam nada o dia inteiro. (p. 193)

Como vemos, a família do narrador oscila entre Oriente e Ocidente, isto é, entre o misticismo oriental e o ceticismo ocidental. A dialética de esquarteramento atinge todos os setores da vida em Istambul. Desde o mais concreto, a geografia, até o mais abstrato, a religiosidade, as crenças. Para Stuart Hall

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (2012, p. 108)

É justamente essa fragmentação da identidade apontada por Stuart Hall que constatamos na prática da família do narrador. Enquanto a maioria dos muçulmanos respeitava as regras e praticava o Ramadã, a família do narrador não se preocupava com essa prática religiosa. Assim vemos a fluidez e a diversidade que caracteriza a identidade da população em Istambul que, no que concerne à religião, pode ser dividida *grasso modo* entre muçulmanos, cristãos e leigos.

Outro ponto a destacar é a real predileção do narrador pelas cores preto-e-branco. Isso fica evidente mesmo quando imagina pintar as ruas e as casas como eram antigamente.

Mas os viajantes ocidentais do século XVIII e de meados do século XIX contam que as mansões dos ricos eram pintadas de cores vivas, e enxergavam nelas e nas outras faces da opulência uma beleza poderosa e abundante. Quando criança, às vezes eu imaginava pintar todas aquelas casas, mas mesmo naquela época a perda do manto preto-e-branco que cobria a cidade me dava medo. (p. 47)

Mais uma vez, notamos a oposição entre o passado e o presente e também entre a opulência e a pobreza e, ainda, entre o colorido e o preto-e-branco. Nessa citação, observa-se que a dialética constrói-se em três níveis paralelamente: cronotopicamente, socialmente e visualmente. Temos um passado remoto, século XVIII, em que o ambiente, as mansões e outros componentes do espaço, eram coloridos. Num passado recente, a infância do narrador, esse espaço já não era o mesmo, pois as mansões estavam

envelhecidas e descoradas, marcadas por um “manto preto-e-branco”. Apesar de ser melancólico e de sombrio aspecto, por causa dessas marcas de decadência, é o período da infância, o momento que o narrador prefere e valoriza.

O esarteamento também se faz presente em termos sociais, econômicos e de relação entre as pessoas. O capítulo “Os ricos” é bem exemplificativo desse antagonismo que permeia todo o texto. Para descrever o que acontecia consigo durante as festas que sua família freqüentava, o narrador usa uma metáfora cronotópica: o deslocamento. “Depois que eu dava o meu primeiro giro em meio aos convidados, um estranho vento soprava vindo de lugar nenhum e eu começava a me sentir deslocado.” (p. 210) O tempo é marcado tanto pelo advérbio temporal “depois” quanto pela ação executada pelo narrador “dar um giro”. Note-se a analogia interessante que se pode fazer entre a alteração espaço-temporal apresentada pelo narrador e o “deslocamento” psicológico que o acomete depois daquela ação. Temos aí uma dupla movimentação. A primeira realiza-se em nível físico, enquanto a segunda acontece em nível psicológico. A metáfora consiste em usar o termo eminentemente espacial para se referir a um estado psicológico. Naturalmente que o narrador não se encontrava perturbado simplesmente por andar entre os convidados, mas sim porque via as inúmeras contradições dos comportamentos e manifestações afetivas que ali se apresentavam. Como diz Genette (1972):

As metáforas espaciais constituem, pois, um discurso de alcance quase universal, já que delas nos servimos para falar de tudo, literatura, política, música, e é o espaço que constitui sua forma, nisto que lhe fornece mesmo os termos de sua linguagem. (p. 73)

Concordamos com o teórico francês, mas vale destacar que, no trecho acima citado, a metáfora espacial só se mostra após uma ação, que é a do tempo. Portanto, acreditamos que mais do que uma metáfora espacial, temos aí uma metáfora cronotópica, pois a metáfora só resulta devido à conjunção entre tempo e espaço. O espaço oferece a forma, como acentua Genette, mas é o tempo que lhe fornece o motivo. Esse deslocamento psicológico do narrador é explicitado logo adiante:

Mais tarde eu descobriria que a minha mãe, que tinha um prazer autêntico com a companhia, e o meu pai, que provavelmente estaria flertando com alguma das suas amantes, não tinham exatamente esquecido os mexericos sórdidos que comentavam em casa, mas os tinham simplesmente deixado de lado, ainda que só por uma noite. Afinal, todos os ricos não faziam a mesma coisa? Talvez, achava eu, aquilo fizesse parte da condição de rico: estar sempre fingindo. (p. 210)

Antes de qualquer reflexão ou interpretação, note-se o movimento espaço-temporal feito pelo narrador no início do excerto acima. No *aqui-agora* do discurso, o narrador antecipa a história, mostrando-nos o que irá acontecer no *lá-então* da narrativa. Portanto, temos uma *anacrotopia* prospectiva, isto é, ocorre, no discurso, uma antecipação da diegese.

Esse parágrafo, o penúltimo do capítulo “Os ricos” é bem exemplificativo das contradições que cercavam as pessoas, começando pelo próprio narrador que se sentia incomodado com as fraquezas morais das pessoas pertencentes àquela sociedade, passando por seus pais que fingiam esquecer os mexericos e tratavam os outros de tal modo que se sentissem ricos também, até os próprios ricos que falavam em banalidades como se fossem a coisa mais importante do mundo. O narrador se espantava ao observar o dinheiro que era enviado para bancos suíços a título de segurança financeira. O dinheiro estava longe, mas, ao mesmo tempo, estava perto e seguro, pois eles, os ricos, poderiam lançar mão da fortuna na hora que quisessem ou necessitassem.

O retrato de Istambul, por seguir uma dialética de esquarteramento, é o de um retrato binário. Com efeito, do início ao fim do romance sobressalta essa estrutura, que é a coluna dorsal de todo o livro. É difícil não pensar aqui na pobreza do texto como um todo, se nos colocarmos a partir desse ponto de vista. Apesar de a escritura ser agradável, com construções sintáticas bem interessantes e com imagens criativas, com reflexões bem profundas e tocantes, o narrador atém-se a uma polaridade não convincente, difícil de aceitar. Em vez de uma coluna dorsal bipolar, a escritura talvez ganhasse se fosse articulada em escamas. Trata-se um texto monofônico e não polifônico, como seria de se esperar de uma obra tida como rica e complexa na sua recepção. Por exemplo, os gregos, antigos moradores, desde que a cidade se chamava Bizâncio, são vistos, na maior parte das vezes, como os perseguidos pelos turcos. Em que pese a tradição de toda uma perseguição e exclusão históricas, o retrato fica falho na medida em que não vemos nenhum personagem grego que não seja assim, estereotipado. O maniqueísmo é bastante evidente. O narrador leva-nos a acreditar que os gregos moradores de Istambul são realmente seres afáveis, incrivelmente sempre perseguidos pelos mulçumanos. Trata-se, enfim, de um retrato bem enviesado e de *parti pris*.

Outra dialética presente no texto encontra-se na dualidade prosa e poesia. O décimo capítulo, “A hüzyün”, parece-nos ser a parte mais alta do livro. Nele, o narrador aventura-se a realizar uma poeticidade bastante intensa, o que confere a sua prosa um caráter poético, com ótimos resultados estéticos. Se não estamos diante de uma narrativa poética propriamente dita, estamos, com certeza, adentrando o seu umbral. *Hüzyün* é a palavra turca para *melancolia*. E, em todo o capítulo, o narrador esmera-se em defini-la, em entendê-la e em transmiti-la ao leitor do livro. Daí a abundância de passagens poética:

É vendo a **hüzün**, é prestando nossos respeitos às suas manifestações nas ruas, nos panoramas e nos habitantes da cidade, que finalmente conseguimos senti-la em toda parte. Nas frias manhãs de inverno, quando o sol toca de repente as águas do Bósforo e aquele vapor tênue começa a subir da superfície, a **hüzün** é tão densa que quase se torna palpável, e quase a vemos formar uma película que cobre o povo e suas paisagens. (p. 110)

Cronotopicamente, a *hüzün* materializa-se no texto e na recepção. De um lado, temos a temporalidade da manhã e do inverno. De outro, as águas do Bósforo e a neblina que se estende e engloba toda a cidade. Poderíamos dizer que o espaço-tempo da *hüzün* é esse. Trata-se de sua fonte, sua origem no tempo e no espaço. Mas a poesia não se mistura com a prosa somente no capítulo décimo. Ao falar do Bósforo quando o narrador via à noite e os barcos que por ele passavam, temos novamente a intersecção de prosa e poesia. Inclusive, nessas noites, o narrador tinha o costume de memorizar poemas. O ritmo, as metáforas, o predomínio da subjetividade, tudo isso, impregna várias páginas das memórias do narrador.

Nas manhãs frias de inverno, enquanto eu tremia debaixo das cobertas e decorava o meu poema, eu olhava pela janela para o Bósforo, que tremeluzia à distância como num sonho.

Eu podia enxergar o Bósforo através das lacunas entre os prédios de quatro ou cinco andares abaixo de nós, por cima dos telhados e das chaminés das periclitantes casas de madeira que haveriam de queimar ao longo dos dez anos seguintes... (p. 215)

Na madrugada, os navios deslizam escuros pelas correntezas do Bósforo. A poesia cristalizada no poema reflete-se na beleza da paisagem decifrada pelo olhar. Assim é que o Bósforo, para além de sua geografia, é também fonte de poesia. Daí a afirmação do narrador de que “Ser capaz de ver o Bósforo, ainda que de longe – para os Istanbullus é uma questão de ordem espiritual...” (p. 217)

O narrador vale-se também, várias vezes, de autores famosos que visitaram Istambul, notadamente no século XIX, e que, de volta aos seus países, compuseram sobre ela. É o caso de Théophile Gautier, Gustave Flaubert e Gérard de Nerval, entre vários outros, a maioria, franceses.

Mas Nerval tem uma frase que nunca me deixa o espírito, quando ele descreve essa “planície” onde por toda a minha vida só conheci uma série de velhos edifícios de apartamentos como “uma vasta e infinita pastagem sombreada por pinheiros e nogueiras”. (p. 233)

O narrador fala-nos da paisagem que existia na época da visita de Nerval, mas que é no momento do narrador, o lugar onde ele passou a vida toda. Tal paisagem existia antes de ele nascer, porém não

existe depois, uma vez que está por uma segunda vez no outrora, constituindo referencialmente o local onde morou o narrador, no passado (recente) dele, distante, por sua vez daquele de Nerval. Aquela paisagem não existe no agora do narrador, pois foi fisicamente destruída e outra coisa foi construída no lugar. Mas parece que o narrador equivocou-se ao identificar com o tempo a nostalgia que sente. O problema não é o tempo, mas as metamorfoses do espaço. A transformação da paisagem ocorreu no tempo, mas se não tivesse ocorrido, se ainda existisse, apesar do tempo, a paisagem descrita por Melling ou Nerval, ou mesmo a paisagem em que viveu o narrador, tudo estaria adequado. Portanto, a questão não é com o tempo, mas com o fato de que o espaço mudou *irretornavelmente*, com o andamento do tempo. Nossa mente tende a achar que é tempo o centro, o protagonista das transformações. Na verdade, as transformações ocorrem na duração do tempo e não pelo tempo em si. Ou ainda, as coisas mudam apesar do tempo. Foucault (1992) abordou parcialmente essa questão na entrevista que deu para a Revista *Hérodote*. Com muita acuidade, o pensador francês que até o início do século XX, o espaço foi pensado como aquilo que estava estático, que não mudava, enquanto o tempo era aquilo que estava continuamente em movimento, aquilo comportava uma dialética. Parece que o narrador de *Istambul* comete justamente esse equívoco, que, de resto, é da maioria das pessoas: tomar o espaço como estático ou, o que parece-nos mais grave do que isso, pensar o tempo separado do espaço. No caso do apontamento do narrador, é verdade que o tempo tenha passado, mas é igualmente verdade que o espaço não necessitava fatalmente ter-se transformado tal como de fato aconteceu. A primazia da nostalgia ou, melhor ainda, da melancolia que impregna o narrador está no espaço e não no tempo. O emérito geógrafo brasileiro, Milton Santos, chama a atenção para o fato de que o tempo é somente o presente, enquanto o espaço é o presente e o passado.

O que se acha diante de nós é o agora e o aqui, a atualidade em sua dupla dimensão temporal e espacial. O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente enquanto formas que abrigam uma essência, dada pelo fracionamento da sociedade total. (2004, p. 231)

Provavelmente, é essa sua dialética que institui a riqueza do espaço. É ela que faz um corte epistemológico no narrador. No espaço em que ele morou a vida inteira e que é marcado pela coordenada espacial da verticalidade, isto é, do alto X baixo, uma vez que sempre morou nas encostas de Istambul, é que temos a sobrevivência da paisagem passada em pequenas amostras, tais como as ruínas que povoam

as ladeiras da cidade. Na verdade, é essa síntese de passado e de presente que comove o narrador e envolve o seu leitor. É o espaço, lembrando o passado que já se foi e o presente que não é mais como dantes que nos comovem. Como diria Bachelard:

O espaço já não é senão o tempo que traz verdadeiramente as forças de solidariedade do ser. O *alburne* não age mais sobre o *aqui* do que o *outrora* age sobre o *agora*. (2007, p. 62, grifos do original)

Mais à frente, o narrador afirma que quando passeava com seu pai pelos lugares descritos por Gautier, cem anos depois, ficava admirado de tudo estar igual a não ser o calçamento. “... fico admirado ao constatar que esses lugares que eu via quando passeava de carro com o meu pai cem anos mais tarde ainda estivessem inalterados, salvo pelas pedras do calçamento.” (p. 243) É muito rica essa parte. Temos aí, uma vez mais, o esquadramento. Antes, tudo estava mudado. Agora, nem tudo, ou quase tudo estava inalterado. Vislumbramos no trecho a permanência do espaço através do tempo. Nesse sentido, o espaço é, ao mesmo tempo, passado e presente. Neste ponto, talvez fosse interessante nos perguntarmos como o narrador realiza o retrato de Istambul? Fala de suas memórias, de seus sentimentos e impressões a respeito da cidade; fala de escritores turcos e franceses que descreveram suas viagens a Istambul. Fala de pintores. Narra fatos históricos com emoção. Tenta interpretar a “alma” de Istambul. Ele tece uma paisagem física e humana de maneira sensível, embora nessa sua *démarche* deixe de enaltecer e de endossar diretamente a cidade face aos seus leitores.

Deste modo, podemos concluir que *Istambul*: memória e cidade de Orhan Pamuk é essencialmente um livro sobre o espaço. Cada página é povoada de espaços que são retomados pela memória e reinventados pela escritura ágil do narrador. Além da escrita propriamente dita, o livro é povoado de fotografias. A maioria delas são antigas, que também revelam inúmeras, curiosas e intrigantes espacialidades da cidade turca. Fotos antigas e pinturas (de Melling, por exemplo) atualizam a Istambul do passado, seus espaços, sentimentos e memórias. O intertexto imagético que ilustra o livro, porém, só serve para reafirmar nossa hipótese sobre a espacialidade nessa obra. Não há ali contradição ou mudança de atitude do autor com referência à subjetividade do narrador e ao seu projeto de envolvimento do leitor com certa Istambul. Ocorre apenas confirmação do caráter atribuído à cidade e reforço da escritura. Aliás, após o encerramento da narrativa, no final da obra, numa seção intitulada “Sobre as fotografias”, o próprio Pamuk explicita as autorias das fotos, agradece as colaborações recebidas nesse sentido e reafirma sua subjetividade com referência a matéria.

No entanto, diferentemente da visão de outros escritores que escreveram sobre a cidade, como o historiador e escritor Koçu (Reşat Ekrem Koçu (1905–1975), citado no livro por haver escrito uma curiosa enciclopédia-folhetim sobre curiosidades da cidade, podemos afirmar que a Istambul de Pamuk continua sendo vendida em volta do mundo a preços bem razoáveis. Ao final das contas, a melancolia que se arrasta nos escritores biógrafos da cidade turca vem encontrando repercussões diferentes. Do sofrimento em vida, das perseguições e, finalmente, do esquecimento, passamos a Pamuk, um Prêmio Nobel e um bem sucedido escritor. A que se deve tal mudança? Ironicamente, talvez, justamente à ocidentalização que o próprio narrador critica. Segundo ele, as melhores páginas são aquelas que ficam a meio caminho do Ocidente e do Oriente, uma terceira margem, quem sabe, como pontuaria Guimarães Rosa. É dessa procura de síntese, dessa busca de uma singularidade difícil de encontrar, que vem o sonho, a fantasia, o otimismo que permeia as páginas mais interessantes sobre a antiga Constantinopla. Diferentemente de outros “retratistas” literários de Istambul, em Pamuk, a dialética transforma-se completamente a ponto de tornar-se outra coisa. Bem ao gosto ocidental, encontramos aqui um narrador que conta sua história a partir de sua formação. Pamuk mistura histórias pessoais, que vivenciou com sua família ou sozinho, autobiográficas, portanto, com aspectos visíveis da cidade, quase tornando a história da cidade, a sua própria história e vice-versa. Ocidentalizando-se, encontramos uma Istambul melancólica, mas, desta vez, a melancolia é ocidental e, conseqüentemente, de sucesso, de recepção garantida. Para o narrador, não há como falar da cidade sem falar de si.

De modo que o leitor que percebeu como eu descrevo Istambul quando me descrevo, e como me descrevo quando descrevo a cidade, já terá descoberto que eu só menciono essas batalhas infantis, mas sem quartel a fim de preparar a cena para outra coisa. (p. 308)

Mas aqui completamos o círculo, porque qualquer coisa que digamos sobre a essência da cidade fala mais sobre as nossas vidas e o estado de espírito de cada um. A cidade não tem outro centro que não nós. (p. 365-366)

Da cidade para o ser e do ser para a cidade. Nesse trecho encontramos uma das chaves interpretativas mais claras dessas *memórias* do escritor turco. No fundo, o que temos é um mergulho na subjetividade do próprio narrador. Naturalmente, encontramos a Istambul histórica e geográfica nas páginas do livro. De fato, nós a vislumbramos em praticamente todas as páginas. No entanto, no primeiro plano, para além do próprio título da obra, o verdadeiro protagonista é o próprio narrador que nos conta de suas vivências na fase infantil, juvenil e parte de sua vida adulta nessa cidade e as impressões que a convivência com esse espaço deixou em sua formação. E se, como afirma Kathryn Woodward (2012):

É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (p. 18)

Podemos, então, afirmar que uma das representações importantes na construção da identidade é aquela feita pelo próprio escritor a respeito dos importantes espaços que percorreu e ocupou em sua vida. Como vimos, ao escrever sobre sua cidade natal, o narrador está escrevendo sobre si mesmo. Ele está procurando afirmar, em última análise, sua própria identidade ou, pelo menos, uma das facetas dela. Nesse sentido, é bastante relevante a última frase dessas memórias: “Não quero ser artista”, eu disse. “Vou ser escritor.” (p. 385) Essa derradeira afirmação do livro parece sugerir também um fechamento de um ciclo identitário, concomitante com o início de outro. O livro encerra-se com a afirmação de um dos traços de identidade que definiriam dali por diante aquele que, no momento da escritura, registra suas memórias: o escritor que ganhará vários prêmios nacionais e internacionais de literatura, inclusive, o mais prestigiado de todos, o Prêmio Nobel. Escritor e narrador interpenetram-se para dar origem a outra entidade, avassaladora e dominante, o autor implícito, nos termos colocados por Wayne Booth (1980).

Segundo Cintra (1981, p. 20), esse tipo de autor definido por Booth é uma “*espécie de diretor de cena que permanece nos bastidores do romance, não se deixando ver, “à não ser através de uma série de índices como a escolha e as constantes alterações do foco narrativo, a ordem da narração, etc.”* Ou então, age neutramente como propõe Patriota (1981, p. VI), “o narrador permanecendo por trás sem jamais interferir diretamente na narração, consegue mostrar os fatos à medida que atuam de modo intensivo e dramático na consciência da personagem”. E nesse momento as cartas estão bem embaralhadas, os limites entre realidade e ficção ou entre o gênero ensaio e romance, entre memória e invenção estão tensos e o efeito literário instala-se, pleno. No caso presente é esse autor implícito que no universo literário provoca o conflito, pois instaura no leitor, ao mesmo tempo, a dúvida, a indiferença, o fastio, a atração fatal, a memória, o interesse e o esquecimento. O autor implícito não está ligado direta e tecnicamente com a pessoa de carne e osso, com o ganhador dos prêmios, cidadão turco, possuidor de um passaporte e de endereços na Turquia e nos Estados Unidos, mas unicamente com os “fatos” inerentes ao universo literário por mais esses possuam lastros no mundo real. Sua ação criadora e manipuladora está desligada de qualquer ancoragem ou compromisso com a História e com Geografia, para restringir-se ao mundo abstrato, inefável e imaginário

da Literatura. Com esses laços cortados, fica simplificada a tarefa da “leitura” literária de uma obra, mesmo que ela se intitule *Istambul: memória e cidade*, romance (?) que se materializa numa publicação, entre nós, da Editora Companhia das Letras, com tradução de Sérgio Flaksman, etc.

O que temos é uma representação multifacetada de Istambul. Trata-se, inclusive, de algo diferente daqueles retratos apontados por escritores franceses do século XIX como Flaubert, Nerval e Gautier. O misticismo de então é substituído por uma imagem um pouco realista. Em verdade, apesar da tradição histórica, Bizâncio-Constantinopla-Istambul não passa, de acordo com a memória-ficção de Pamuk, de uma cidade bem comum. Demasiadamente comum. Uma megalópole como qualquer outra: Rio de Janeiro ou São Paulo. Enfim, como Braz Cubas e a sua Rio de Janeiro, o narrador constrói um capítulo de negativas, de impressões, de subjetividades inefáveis. A diferença é que o capítulo é um livro. É difícil querer visitar Istambul se nos fiarmos apenas na tessitura de Pamuk. A motivação turística não é forte. Por outro lado, tal como Capitu, pela sua criatividade, pela sua temática e pela sua estrutura, a escritura de Pamuk atrai-nos de maneira incondicional. Se o romance moderno, como disse Jean Ricardou, é a aventura de uma escrita, Pamuk e seus escritos, tal como os olhos de Capitu, possuem grande fator de impacto e atração na contemporaneidade.

O que resta, finalmente, não é uma Istambul, cidade que pode ser registrada simplesmente pelo historiador, pelo cronista, pelo fotógrafo e pelo turista, mas uma cidade que é interior, que é reminiscência e sentimento, subjetividade pura e construção estética na escritura das letras e das palavras. E nesse sentido, sem sombra de dúvida, em que pesem os desgostos, as dores e as decepções tanto do narrador como do autor implícito e até mesmo do leitor, estamos diante não de uma nova Jerusalém, mas de uma Istambul libertada pelo sortilégio da Literatura e de seus encantamentos.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Campinas: Verus, 2007.

BARBOZA, Luciana. Orhan Pamuk: a cidade e o ensaio In: *Revista Garrafa*. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ - n° 28, setembro-dezembro de 2012, s/p.

BARTHES, Roland. *Anla*. Trad. e pós-fácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

- BUTOR, Michel. *O espírito do lugar*. Trad. Rui Guedes da Silva. Lisboa: Arcádia, 1963.
- CAMARGO, Luciana Moura Colucci. *A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico*. In: Congresso da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo, 2008.
- CINTRA, Ismael Ângelo. Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. In: *Revista Stylos*. São José do Rio Preto: UNESP, nº 52, 1981, p. 20.
- FOUCAULT, Michel. *Sobre a Geografia*. In: _____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1992. p. 153-165.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. In SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Por Porto Alegre: Globo, 1970.
- PAMUK, Orhan. *Istambul: memória e cidade*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAMUK, Orhan. Entrevista concedida a André Sollito. In: *Revista Época*. 04/01/2012, p. 4 (da entrevista)
- PATRIOTA, Margarida. Prefácio à edição de *Pobre berdeira de Washington Square*, de Henry James. Trad. Margarida Patriota. Brasília: Alhambra, 1995.
- PAVIANI, Jayme. O ensaio como gênero textual. In: *Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais*, ocorrido em Caxias do Sul, em 2009, p. 2 (interna ao texto da comunicação).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*: essais. Paris: Seuil, 1971. («Tel Queb»)

SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso)

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: EDUSP, 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012.