

Júlio César Suzuki
Valéria Cristina Pereira da Silva
Organizadores

Imaginário, Espaço e Cultura

geografias poéticas e
poéticas geografias

Apoio:



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E

CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dra. Maria Armanda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof. Dr. Julio César Suzuki

Departamento de Geografia/FFLCH/USP

Editora Imprensa Livre

Editora-chefe

Karla Viviane

Rua Comandá, 801

Cristal – Porto Alegre/RS

(51) 3249-7146

www.imprensalive.net

imprensalive@imprensalive.net

facebook.com/imprensalive.editora

twitter.com/editoraimprensa

Comitê Editorial

Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu (USP)

Prof.^a Dr^a Liliana Laganá (USP)

Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz (UFES)

Prof.^a Dr^a Lúcia Helena Batista Gratão (UEL)

Prof. Dr. Carles Carreras (Universidad de Barcelona)

Prof. Dr. Luiz Afonso Vaz de Figueiredo (CUFSA)

Prof. Dr. Claudio Benito O. Ferraz (UFGD/UNESP-PP)

Prof.^a Dr^a Marcia Manir Miguel Feitosa (UFMA)

Prof. Dr. Eduardo Marandola Jr. (Unicamp)

Prof.^a Dr^a Maria Geralda de Almeida (UFG)

Prof. Dr. Eguimar Chaveiro (UFG)

Prof.^a Dr^a Maria Helena Braga e Vaz da Costa

Prof. Dr. Everaldo Batista da Costa (UnB)

(UFRN)

Prof. Dr. Flaviana Gasparotti Nunes (UFGD)

Prof. Dr. Oswaldo Bueno Amorim Filho (PUC-MG)

Prof. Dr. Ilton Jardim de Carvalho Júnior (UEM)

Prof. Dr. Percival Tirapelli (UNESP)

Prof. Dr. Jânio Roque Barros (UNESB)

Prof.^a Dr^a Solange Guimarães (UNESP-RC)

Prof. Dr. João Baptista Ferreira de Mello (UERJ)

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Prof. Dr. Jones Dari Goetttert (UFGD)

(UNICAMP)

Prof. Dr. Jörn Seemann (URCA)

Prof. Dr. Werther Holzer (UFF)

Júlio César Suzuki
Valéria Cristina Pereira da Silva
[organizadores]

Imaginário, Espaço e Cultura

**geografias poéticas e
poéticas geográficas**

DOI: 10.11606/9788576974482

ISBN 978.85.7697.448-2

1ª edição – 2016.

Obra financiada com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - Brasil (Processo PAEP 670/2013).

Foto da capa:

Júlio César Suzuki

II Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte

I Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S968i Suzuki, Júlio César
Imaginário, espaço e cultura : geografias poéticas
e poéticas geografias [livro eletrônico]
Júlio César Suzuki e Valéria Cristina Pereira da Silva,
Organizadores. -- Porto Alegre : Imprensa Livre, 2016.
392 p.

ISBN 978.85.7697.448-2
DOI: 10.11606/9788576974482

1. Geografia humana . 2. Literatura. 3. Poética.
4. Espaço. 5. Cultura. I. Título. II. Silva, Valéria Cristina
Pereira da.

CDU 911.3

Bibliotecária responsável: Maria da Graça Artioli – CRB10/793

Sumário

APRESENTAÇÃO

VALÉRIA CRISTINA PEREIRA DA SILVA E JÚLIO CÉSAR SUZUKI

A IMAGINAÇÃO RASURADA: ARTE, LINGUAGEM E DERIVA NO PENSAMENTO DA GEOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

ANTONIO CARLOS QUEIROZ FILHO, FABIANNE TORRES OLIVEIRA, HADASSA PIMENTEL DAMIANI E LORENA ARANHA

PAISAGENS E POÉTICAS URBANAS: ENTRE IMAGENS, PALAVRAS E RASURAS

ANTONIO CARLOS QUEIROZ FILHO, VITOR BESSA ZACCHÉ E RAFAEL FAFÁ BORGES

PAISAGEM FÍLMICA E IMAGINÁRIO GEOGRÁFICO: REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO NORDESTINO NO CINEMA DA RETOMADA CARLA MONTEIRO SALES

GEOGRAFIA E LITERATURA: ENTRE A CIDADE E A CIDADE ILHADA ELIETE JUSSARA NOGUEIRA, MARIA LUCIA DE AMORIM SOARES E LEANDRO PETARNELLA

SÍMBOLO IMAGINÁRIO E SENTIDO EM "A GAME OF THRONES"

GABRIEL MAIA DE OLIVEIRA

VEREDAS METODOLÓGICAS: A "PALAVRA" GEOGRÁFICA EM
GUIMARÃES ROSA

GABRIEL TÚLIO DE OLIVEIRA BARBOSA

GEOGRAFIA E LITERATURA: ENSAIO SOBRE O LUGAR EM PA-
TATIVA DO ASSARÉ

GERVÁSIO HERMÍNIO GOMES JÚNIOR

A ARTE DE VER A ARTE NA GEOGRAFIA

HELOISA ARAÚJO DE ARAÚJO E MARIA AUXILIADORA DA SILVA

O HOMEM/RIO E O RIO/HOMEM NA TRÍADE DA ÁGUA DE
JOÃO CABRAL DE MELO NETO

JOSÉ ELIAS PINHEIRO NETO E WELLINGTON RIBEIRO DA SILVA

SEMBLANTES DOS TERRITÓRIOS NEGADOS NA "SAGA DA
AMAZÔNIA" DE VITAL FARIAS

JOSÉ RODRIGUES DE CARVALHO

VELHOS COMEÇOS: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE GEOGRAFIA
E LITERATURA MÍTICA HEBRAICA E BABILÔNICA NO ANTIGO
ORIENTE MÉDIO

JOSUÉ DOMINGUES NUNES DA SILVA

OS ESPAÇOS DA FESTA: OS BOLIVIANOS NA CIDADE DE SÃO PAULO

LUIZA NOGUEIRA LOSCO

A CONSTRUÇÃO POÉTICA DO ESPAÇO GEOGRÁFICO E O CONTEXTO FÍLMICO

MARIA HELENA BRAGA E VAZ DA COSTA

REPRESENTAÇÕES GEOGRÁFICAS NA POESIA DE MÁRIO QUINTANA

PRISCILA VIANA ALVES E MARCELO WERNER DA SILVA

ACORDES DE MEIO DE ANO E BATUQUES CARNAVALESCOS EM TONS E VERSOS DO CANCEIONEIRO CARIOCA

STEPHANIE REGINA OLIVEIRA DA SILVA E JOÃO BAPTISTA FERREIRA DE MELLO

O JAGUNÇO E O VAQUEIRO NA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: NOVOS OLHARES SOBRE O SERTÃO SÃO FRANCISCANO

TEMÍZIA C. LOPES LESSA E FERNANDO LUIZ ARAÚJO SOBRINHO

ENSAIO PARA REFLETIR AS POÉTICAS GEOGRÁFICAS NA OBRA DE MANOEL DE BARROS

THIAGO RODRIGUES CARVALHO E JONES DARI GOETTERT

APRESENTAÇÃO

Imaginário, Espaço e Cultura: geografias poéticas e poéticas geográficas, sob este eixo temático, detém-se o conjunto de textos apresentados nesta coletânea. Trata-se de um painel múltiplo, colorido e variado de como o espaço, nos seus mais diferentes recortes, pode ser lido a partir de poéticas visuais e literárias. A cidade, o sertão e os territórios simbólicos são aqui penetrados através dos campos do imaginário. Uma instigante Geografia Literária é traçada a partir das obras de *João Guimarães Rosa*, *João Cabral de Melo Neto*, *Patativa do Assaré*, *Manoel de Barros*, *Milton Hatoum*, *Vital Farias*, *Mário Quintana*, *George R.R. Martin*.

A partir desses escritores e poetas, regiões, lugares, paisagens e territórios descortinam-se em sentidos e imagens simbólicas profundas, retratadas na sua essência cultural pelas mais refinadas letras. Uma poesia do sujeito em seu lugar afetivo e pleno de lembranças.

Do sertão à cidade, vislumbramos, por exemplo, na literatura reflexiva de Mário Quintana, uma geografia do sentimento na qual a Porto Alegre existencial do poeta fazia-se presente. Na *Rua dos Cataventos*, uma escrita plena de *lugaridade*, de *geograficidade*. Esse viver urbano intenso também está presente também na Manaus dos contos de Milton Hatoum e o atravessar a fronteira do livro-cidade para a cidade-livro permite-nos acessar espaço-tempos experimentando a *aventura-vertigem-viagem* do trânsito entre ficcional e não-ficcional.

Além dessas dimensões do urbano, os textos aqui presentes também exploram outras vertentes do imaginário que podem ser acessadas pelo espaço da festa, pelo batuque carnavalesco, pelos versos do cancionário carioca. Ser vislumbrando por dentro de imagens místicas e míticas como a arquetípica Babel e outras cidades imaginárias ou ainda por espaços simbólicos ultramodernos como *A Game of Thrones* de George R. R. Martin - ficção científica e fantasia - que atualizam as estruturas arquetípicas, colocando em marcha novas faces do tempo e do imaginário.

Desse modo, a literatura abre-se ao enigma da vastidão do espaço e a Geografia mergulha na amplidão do simbólico e da imaginação. Todavia, a representação dos lugares, das paisagens culturais urbanas e sertanejas não se esgota na literatura.

Adentrando e explorando outras poéticas e seus universos sígnicos, por um lado, temos a abordagem sobre as imagens advinda das Artes Visuais, da propaganda, da *Pop Art*, que se revela nos textos críticos e propositivos de intervenções urbanas imaginárias que discutem o papel político das imagens,

seu excesso e seu caráter polifônico. Por outro, a cidade e o sertão são descritos e analisados também em imagens fílmicas que vão do filme *O Auto da Compadecida* a *Ônibus 174*, completando o circuito de imagens poéticas.

Sob diversos ângulos e perspectivas importantes, um espectro significativo de obras de arte nacionais e estrangeiras são investigadas e amadas nestes trabalhos e por seus autores.

Contudo, merece destaque nesta coletânea também a imaginação de um Brasil profundo. Muitos autores aqui presentes, amparados na literatura, em filmes e obras nacionais, elaboram e demonstram na análise de regiões, lugares e paisagens a perspicácia da *Geografia da Arte* em representar e trazer universos de sentido desses espaços, desde o Nordeste brasileiro à Amazônia, mas também o Mato Grosso, exemplos dessa abordagem, dos mais longínquos sertões aos espaços metropolitanos, como Manaus, Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo ou a Salvador do artista Carybé. Tem-se, assim, um quadro instigante. Não são lugares apenas retratados, mas revelados e cantados por essa *Geografia Literária*, por essas *Poéticas Geográficas*.

A arte de ver e sentir os lugares é fabricada também pelo olhar teórico-metodológico e estético, assim, cabe ainda sublinhar a contribuição, nestes textos, da filosofia da imaginação G. Bachelard, da teoria do imaginário de G. Durand, da Literatura de Italo Calvino, a teoria da imaginabilidade de K. Lynch, de teóricos diversos da Geografia Cultural, como Tuan, Dardel, Holzer, entre outros.

Por fim, cabe ainda dizer ao leitor, que o melhor destes textos estão neles mesmos, reiterando o convite à leitura e o

adentrar nessa *Geografia Poética dos Lugares* com seus sentidos e sujeitos plenos de afetividade, de imagens e de lembranças.

Valéria Cristina Pereira da Silva

Professora do Departamento de Geografia/UFG

Júlio César Suzuki

Professor do Departamento de Geografia/FFLCH/USP

A IMAGINAÇÃO RASURADA¹ ARTE, LINGUAGEM E DERIVA NO PENSAMENTO DA GEOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Antonio Carlos Queiroz Filho

Fabianne Torres Oliveira

Hadassa Pimentel Damiani

Lorena Aranha

1. PÁGINA EM BRANCO

Eugen, o fotógrafo deficiente visual do filme “Janela da Alma” (2001) nos diz, em uma de suas falas, que ele não precisa enxergar para saber o que se passa nas novelas. As histórias são sempre as mesmas e, de tanto repetidas e clichês, elas podem ser qualquer coisa, menos “um produto direto da imaginação” (BACHELARD, 2005, p. 17). Faço aqui uma

¹ Este texto integra o Projeto “Geografia e Imagens: narrativas e novas políticas na cidade contemporânea”, financiado pela FAPES no Edital CNPq/FAPES N. 02/2011 – PPP e o Projeto da Rede de Pesquisa “Imagens, Geografias e Educação”, Processo CNPq 477376/2011-8.

correlação entre a definição de imaginação dada pelo filósofo e poeta francês Gaston Bachelard e as políticas das imagens na contemporaneidade.

Se Bachelard afirma que a imaginação “é a faculdade de produzir imagens”, podemos nos perguntar: que tipo de imaginação as imagens das novelas, dos telejornais, do cinema, das diversas formas de mídia veiculadas na internet e das milhares de fotografias tiradas a cada segundo no mundo inteiro estão produzindo?

Há outro personagem no “Janela da Alma” que se coloca diante dessa situação de forma mais categórica e até combativa: o cineasta Wim Wenders. Ao falar desse mundo das imagens, mundo de hoje, ele afirma não assistir televisão e que, nem ao menos, possui um aparelho de tevê em sua casa². Essa é a sua forma de “proteção” contra aquilo que comprometeria sua capacidade imaginativa e inventiva. Para ele, essa condição de “superabundância de imagens” implica numa espécie de entorpecimento da alma, pois, em suas palavras, “ter tudo em excesso significa que nada temos”.

Nossa imaginação, no sentido bachelardiano do termo, está comprometida. Wenders fala ainda que as imagens estão nos tirando a capacidade de prestar atenção nas coisas e para que isso aconteça, elas precisam ser “extraordinárias”: não conseguimos mais nos comover com o simples, constata. Isso porque, “a maioria das imagens que vemos hoje não tentam nos dizer algo, mas nos vender algo. (...) Mas a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem um significado”³.

²Trecho retirado da versão final do filme. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=mFIHnl4rmd0>

³ Janela da Alma (2001).

Podemos concluir então que *imaginação e significado* estão alinhavadas e sofrendo as consequências dessa política visual contemporânea. Se previamente nos perguntamos sobre qual imaginação estava sendo produzida, agora também questionamos: qual o *significado* dessa imaginação? É, sem dúvida, intencional não falarmos de *objetivo* ou *propósito* da imaginação (imagens) e sim, de significado.

Para explicar melhor esta escolha (política), retomo Wim Wenders. Buscar o objetivo da imagem seria o mesmo que olhar para uma fotografia ou um filme e se importar apenas com aquilo que está “enquadrado”. Para Wenders, o enquadramento é um processo de escolha por excelência. Ele diz que:

(...) o verdadeiro ato de enquadrar consiste em excluir algo. Acho que o enquadramento se define muito mais pelo que não se mostra do que pelo que se mostra. Há uma escolha contínua quanto ao que será excluído. Para mim, é a parte mais instigante de todo o processo cinematográfico porque a cada fotograma que você realiza você decide o que faz ou não parte da história. Portanto, o enquadramento tem total relação com o contar da história⁴.

O “contar da história” é, para nós a produção de significado que, por sua vez, é resultado do processo das escolhas realizadas a partir de um conjunto de intencionalidades. Não me refiro àquela escolha aleatória do tipo: *se estamos numa bifurcação, qual caminho tomamos: esquerda ou direita?* Falo da escolha como marca autoral e contextual da produção do sen-

⁴ Trecho retirado da versão final do filme. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=mFIHnl4rmd0>

tido e das grafias de mundo que realizamos.

O que nos interessa, então, são as intencionalidades, o que não é o mesmo que *objetivo*. O problema é que elas estão disfarçadas de uma imaginação que é politicamente direcionada e eficaz. É como se elas – intencionalidades – simplesmente não existissem e isso se dá pelo modo como as imagens estão sendo produzidas: como se elas tivessem vida em si mesmas, como se elas independessem de um contexto, afirma Wim Wenders.

Imagens: sem *intencionalidades*, que é a marca da autoria, marca do humano, e com *objetivo*, que é a naturalização do objeto. Uma imaginação naturalizada é, portanto, uma forma sutil de controle, porque o faz pelo convencimento e não pelo uso da força. Imaginação capturada que define nosso comer, ver, sentir, pensar, vestir, falar, ouvir, comprar, pedir, chorar, gozar, cantar, sentar, correr, caminhar, parar, viver...

2. LINGUAGEM DE “PRÉ-COISAS”

Mapas e fotografias nos chegam comumente como coisas que versam sobre outras coisas. Eles participam de uma imaginação espacial capturada pelo paradigma representacional, A aceção de mapa como território e da fotografia como lugar são temas já estudados pela geografia contemporânea⁵, que olham para esses objetos como linguagem e não como uma superfície codificadora daquilo que se vê para aquilo que se quer dizer.

⁵ CF.: Seeman (2003) e Queiroz Filho (2010).

Para substanciar essa reflexão, tomamos fôlego nos “postulados da linguística”, nome do primeiro capítulo do “Mil Platôs, Vol. 02” de Deleuze e Guattari (1995). Ressalto um ponto fundamental para as pesquisas que venho desenvolvendo, pois eles tratam da distinção importante que deve ser compreendida: código e linguagem.

Os autores afirmam que “a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 13), ou seja, *anunciação*, que seria aquela mesma de que falou Manoel de Barros no seu livro de pré-coisas. Deleuze e Guattari, ao dialogar com Émile Benveniste, explicam que:

a abelha que percebeu um alimento pode comunicar a mensagem àquelas que não o perceberam; mas a que não o percebeu não pode transmiti-lo às outras que igualmente não o perceberam. A linguagem não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto. É nesse sentido que a linguagem é transmissão de palavra funcionando como *palavra de ordem*, e não comunicação de um signo como informação (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14 – grifo nosso).

O que nos interessa não é mapa como código, mas a linguagem-mapa. Do mesmo modo, não nos importa a fotografia como código, mas a linguagem-foto. Queremos, portanto, suas palavras de ordem, suas relações intrínsecas, interiores, suas pré-coisas. Isso porque nosso propósito refere-se à produção de uma outra imaginação espacial. Feita de que?

Deleuze e Guattari explicam que Chomsky buscava sempre um padrão homogêneo, por mais heterogêneo que fosse a realidade linguística analisada. Eles exemplificam com o caso dos estudos dos *black-english*: “o linguista se achará na *obrigação* um sistema padrão que garanta a constância e a homogeneidade do objeto estudado” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 38).

O problema está na obrigatoriedade, como uma forma de legitimação do fazer científico, de um modelo paradigmático que opera por redundância, por repetição, por constantes universais. A Geografia, pela necessidade de se inserir, se autoafirmar e ser reconhecida como ciência, defendeu veementemente esse *modus operandi* e assim, elegeu o código como sua gramática e o mapa como sua língua padrão. Mas ela esqueceu de um detalhe:

A unidade de uma língua é, antes de tudo, política. Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos. Podem-se conceber várias maneiras de uma língua se homogeneizar, se centralizar (...) Mas o empreendimento científico de destacar constantes e relações constantes sempre se duplica no empreendimento político de impô-las àqueles que falam, e de transmitir palavras de ordem. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 49).

Todos sabemos qual a imposição conceitual (política) que a Geografia, em especial, a Geografia brasileira, ainda tem empreendido. Posto dessa forma, alguns desafios foram

assumidos pela geografia contemporânea. Desafios esses que se configuram na problematização feita por Deleuze e Guattari ao questionarem: existem dois tipos de língua: as altas e baixas, as maiores e menores?

É importante explicar que as variações não são uma oposição às constantes. Ao diferenciá-las dizendo que “Um se definiriam precisamente pelo poder das constantes; outras, pela potência da variação” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 50), os autores explicam que a potência existe exatamente na influência exercida pela constante em sua variável como possibilidade, necessidade e escolha. Concluem afirmando que:

Não existem então dois tipos de língua, mas dois tratamentos possíveis de uma mesma língua. Ora tratam-se as variáveis de maneira a extrair delas constantes e relações constantes; ora, de maneira a colocá-las em estado de variação contínua (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 52).

Nossa tentativa não tem sido a de inventar uma nova geografia, mas de colocá-la em variação contínua. Assim nos propusemos, em ousadia:

- * derivar o mapa da sua condição de código;
- * destituir o mapa da sua condição de única linguagem geográfica espacializante;
- * problematizar a ideia das demais linguagens que a

geografia entra em contato e as utilizam apenas como ilustração;

* fazer compreender que as demais linguagens também são geográficas, pois elas trazem em si um pensamento espacial, engendram uma imaginação espacial, o que implica noutro desafio:

* compreender que o espaço não se resume a superfície e materialidade;

* enfim, **rasurar** o pensamento espacial hegemônico – estabelecido – a partir dele mesmo.

Rasurar nos é palavra-chave. Implica naquilo que Deleuze e Guattari pontuam para que não se incorra no problema das oposições dicotômicas. Eles nos falam do devir e afirmam que o desafio é o de desterritorializar a língua maior. Dizem que língua maior e menor só existem na relação. A rasura, o ato desterritorializante consiste em ser “o estrangeiro em sua própria língua” e requer que encontremos “o dialeto ou antes idioleto, a partir da qual tornará menor sua própria língua maior” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 55).

E nós encontramos o nosso idioleto... na poesia.

3. “MATÉRIA DE POESIA”

Manoel de Barros tem me ensinado muitas coisas e a principal delas trata da “matéria de poesia”. Com sua poesia, aprendi a desmistificar o olhar, a deixar que as palavras brinquem comigo, a baixar a cabeça e olhar para o chão, a desaprender as muitas gramáticas que grafam a nossa vida e uma dessas grafias, desfeitas, foi a *Geografia*.

Enquadrada, naturalizadamente enquadrada. Geografia esterilizada, límpida, imponente, eloquente, cheia de si. De peito aberto, olhar para frente, queixo levantado, pisada firme e voz convicta. E assim, essa grafia para dentro promovia um esquecimento intencional do que, decididamente, ficaria fora do quadro, tornando-os invisíveis, inexistentes nesse ato de, para lembrar Wenders, “contar a história”. A Geografia negligenciou muitas grafias de mundo, que seria o mesmo que dizer, no dialeto manuelês, as “jogou fora”. Porém...

*As coisas jogadas fora
Têm grande importância
- como um homem jogado fora.*

Manoel de Barros, Matéria de Poesia

O homem jogado fora escreve com palavras tortas, que não cabem nem mesmo numa forma de fazer bolo. Elas são lidas somente por aqueles que não se pretendem. Mas quem seriam esses? As crianças? Os loucos? Os poetas crianças-loucos? Se para o menino Manoel, a “poesia é a loucura das palavras”, o que se poderia dizer de uma Geografia Poética? De uma

imaginação espacial feita de poesia? Se loucura das palavras é a sensatez dos homens que não tem o compromisso com a gramática, a loucura dessa Geografia seria... *Anúncio*:

*Este não é um livro sobre o Pantanal.
Seria antes uma anunciação. Enunciados como
que constantivos. Manchas. Nódoas de imagens.
Festejos de linguagem.*

*Aqui o organismo do poeta adoece a
Natureza (...)*

*(Atribuir-se natureza vegetal aos
pregos para que eles brotem nas primaveras...
Isso é fazer natureza. Transfazer).*

Essas pré-coisas de poesia.

Manoel de Barros,
O Livro de Pré-Coisas.

E nos aventuramos em dizer, parafraseando Manoel: essa Geografia não é *sobre* Espaço.

4. DO MÉTODO

Escolhemos três linguagens para brincar com suas gramáticas e misturá-las a outros universos comunicativos. Cada uma com seus códigos próprios, passaram a dizer não mais de si mesmas, pois seus postulados linguísticos foram diluídos, es-

garçados, fissurados quando entraram em contato umas com as outras. Ao invés de uma geografia informativa, o que nós desejamos foi uma geografia poética, inventiva, delirante, rasurante.

Tomamos o mapa, o vídeo e a fotografia⁶: todos transfeitos em suas conexões, num “aventurar-se de invenções: juntar, sem fundir; articular, sem encaixar; dar consistência, sem homogeneizar” (AMORIM; MARQUES; DIAS, 2012, p. 09). Não seria, portanto, o “efeito Kulechov” e sua “geografia criativa”, nem a ideia da “arte total”, de Wagner⁷. O que buscamos e como buscamos? Todas as escolhas que realizamos são pré-coisas, desde o método, passando pelas referências estéticas, até as inspirações conceituais. Assim:

1) $a + b = c^{ab}/d$: o método.

A ideia da mistura e do “entre” tem me acompanhado. Desafeto com as dualidades opositórias, a fórmula sugerida é uma aferição da proposta feita por Kamada:

Em pleno século XXI, com a convergência dos meios possibilitada pela digitalização das mídias, emergem novas formas híbridas de linguagem, representadas aqui pela fórmula “ $a+b=c$ ”. O princípio da fórmula “ $a+b=c$ ”, onde a combinação de duas ou mais fontes resulta em algo novo. (KAMADA, 2010, p. 12).

⁶ Cada uma dessas linguagens são objetos das pesquisas que estão sendo desenvolvidas pelas alunas Fabianne Torres Oliveira (Mestranda em Geografia/UFES), Hadassa Pimentel Damiani (Mestranda em Geografia/UFES) e Lorenha Aranha (Graduanda em Geografia/UFES), integrantes do Grupo de Pesquisa RASURAS – Imaginação Espacial, Poéticas e Cultura Visual (CNPq/UFES) - <http://rasuras.wix.com/rasuras> Para este artigo, trataremos apenas da linguagem mapa.

⁷ Cf.: Kamada (2010).

O ajuste diz respeito a ideia desse novo que surge a partir da mistura, a partir da ideia de “pensamento menor” e “des-territorialização”, de Deleuze e Guattari (1995, 2003) e de “imensidão íntima”, de Bachelard (2005). Ao *misturarmos* o marcador de poder “a” com o marcador de poder “b”, não teremos como resultado um novo marcador de poder “c” e sim, um “a” e “b” desterritorializado, rasurado, aqui representado pelo “c^{ab}”. Mas e o “d”? O “d” é a poesia...

Nosso método, portanto, propõe realizar colagens que resultem na mistura das regras gramaticais, desterritorializem as marcações de poder, mas sem querer a sincronia ou a coerência. O que teremos são miragens da relação forma-função. Imaginação espacial turva, enevoada, feita de papel molhado e tinta escorrida. Esta sim é uma diluição das fronteiras, colocadas em suspensão pela deriva do pensamento. Sem a suposta segurança dada pela fixidez (ou seria comodidade?), a Geografia se permite.

... Questões para não serem respondidas:

Como a geografia apresenta os lugares?

O que não pode faltar num mapa?

Mapa com arte? com mapa?

Estética e política?

Colocar efeitos nas Fotos é apenas diversão?

Filme mentiroso?

Documentário verdadeiro?

A foto prova?

A geografia prova?

Como?

2) Pop Art: as referências estéticas (a + b = c)



Fig. 01 – Study for a Fashion Plate (B), 1969.

Richard Hamilton.

Fonte:

<http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=873>



Fig. 02 – Fashion Plate, 1969-70. Richard Hamilton.

Fonte:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-fashion-plate-p07937>



Fig. 03 – Pop Art de Andy Warhol.

Fonte: Google Imagens.



Fig. 04 – Pop Art de Andy Warhol.

Fonte: Google Imagens.

5. COLAGENS E MONTAGENS: NOSSAS EXPERIMENTAÇÕES

$$(a + b = c^{ab}/d)$$

a) instamapa: colocar efeitos nas Fotos é apenas diversão?



Fig. 05 – Experimentação em Colagem: “Instamapa”.

Idealização: A. Carlos Queiroz.

Edição de Imagem: Rafael Borges.

b) andymapa: com a geografia apresenta os lugares?

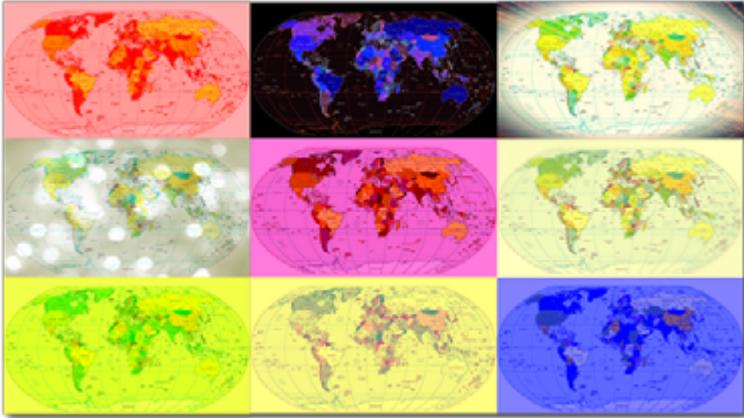


Fig. 06 – Experimentação em Montagem: “Andymapa”.

Idealização: A. Carlos Queiroz. Edição de Imagem: Rafael Borges.

c) escalas: o que não pode faltar num mapa?



Fig. 07 – Experimentação em Colagem: “Escalas”.

Idealização: A. Carlos Queiroz. Edição de Imagem: Rafael Borges.

d) mapa da ilha: mapa com arte?



Fig. 08 – Experimentação em Colagem: “mapa da ilha”.

Idealização: A. Carlos Queiroz e Rafael Borges.

Edição de Imagem: Rafael Borges.

E não há mais nada a ser dito. Por hora, o silêncio opera uma musicalidade singular. De braços abertos e um passo adiante, nos lançamos numa imaginação revolta, sem volta.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; DIAS, Susana Oliveira (Org's). **Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e...** Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq/MCT; Campinas: ALB, 2012.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Eldorado, 2005.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Trad.: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 02. Trad.: Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- JANELA DA ALMA. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. BRASIL, 2002.
- KAMADA, Letícia Casella. **Mashup: o que você vê é o que você ouve**. 2010. (Especialização em Comunicação e Arte) – SENAC. Disponível em: <http://monografacisme.files.wordpress.com/2011/02/monografia_leticia_kamada_mashup1.pdf> Acesso em: 31/03/2013.
- BARROS, Manoel de. O Livro de Pré-Coisas. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. **Matéria de Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. A Edição dos Lugares: sobre fotografias e a política espacial das imagens. In: **Revista Educação Temática Digital – ETD**. 2010. Disponível em: <<http://www.fae.unicamp.br/etd/index.php>> Acesso em: 31/03/2013.
- SEEMANN, Jörn. Mapas, mapeamentos e a cartografia da realidade. **Revista Geografares**, Vitória, v. 4, p. 49-60, 2003.

PAISAGENS E POÉTICAS URBANAS: ENTRE IMAGENS, PALAVRAS E RASURAS¹

Antonio Carlos Queiroz Filho

Vitor Bessa Zacché

Rafael Fafá Borges

1. A TEORIA NASCE DA VIDA

Contra o ortodoxo, é como eu poderia intitular o livro “Morte e Vida de Grandes Cidades”, da Jane Jacobs. Suas palavras, mais que teoria científica, são alimento para a alma. De início, ela já afirma categoricamente: “Este livro é um ataque aos fundamentos do planejamento urbano” (JACOBS, 2011, p. 01) e conclui seu raciocínio dizendo: “escreverei sobre o funcionamento das cidades na prática (JACOBS, 2011, p. 01).

Ainda que essa prática seja, para Jacobs, uma forma de

¹ Este texto integra o Projeto “Geografia e Imagens: narrativas e novas políticas na cidade contemporânea”, financiado pela FAPES no Edital CNPq/FAPES N. 02/2011 – PPP e o Projeto da Rede de Pesquisa “Imagens, Geografias e Educação”, Processo CNPq 477376/2011-8.

olhar para as cidades como um “grande laboratório”, lugar de “teste” onde se coloca à prova as teorias do planejamento urbano (JACOBS, 2011, p. 05), o que considero uma perspectiva utilitarista, reverbera em mim, de fato, é a ideia de pensar o mundo a partir dele mesmo, entrando em contato direto com o fluxo da vida e, fazendo isso, olhando de perto, bem perto e, se possível, com os pés descalços.

É possível?

Quando li Doreen Massey (2008) afirmar que, para ela, “a teoria surge da vida”, aquilo me soou de uma forma, que eu poderia dizer, transformadora. Esse era uma espécie de “estado de espírito” que me acompanhava silenciosamente. Mesmo Clarice Lispector (1998, p. 64) já tendo dito: “Alimento-me delicadamente do cotidiano trivial”, foi com Doreen Massey que pude dar voz a uma perspectiva conceitual e metodológica de investigar o mundo a partir daquilo que muitos consideram banal, colocando-os sempre na condição de indigência investigativa, qualificando-os, muitas vezes, como indignos de se tornar objeto de preocupação científica.

Isso é o que me interessa, porque sou habitado pela “harmonia secreta da desarmonia”... E assim como a referida Clarice, “quero não o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

É possível?

Como te explicar? Vou tentar. É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. (...) A vida oblíqua é muito íntima. (LISPECTOR, 1998, p. 62-63).

Nessa perspectiva, a intimidade da vida urbana tem me interessado de um modo peculiar e a “obliquidade” tem se tornado um desafio perene, tanto quanto foi instigante para Massimo Canevacci quando ele saiu de Roma e se deparou com a imensidão da cidade de São Paulo, a “Cidade *patchwork*” (CANEVACCI, 2004, p.10). Partilho dessa “descoberta do olhar” em que olhar “obliquamente o superconhecido” é premissa quase que inalienável à captura da polifonia como uma possibilidade de fato.

Para Canevacci, “a cidade se apresenta *polifônica* desde a primeira experiência que temos dela” (CANEVACCI, 2004, p. 15). Isso tem sido, tanto um aporte conceitual basilar para as pesquisas que venho desenvolvendo, como também, um procedimento metodológico coerente com a escolha de estar num mundo reconhecidamente feito de muitas vozes:

A cidade polifônica – significa que a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam; e também designa uma determinada escolha metodológica de “dar voz a muitas vozes”, experimentando assim um enfoque polifônico com o qual se pode representar o mesmo objeto – justamente a comunicação urbana. *A polifonia está no objeto e no método* (CANEVACCI, 2004, p. 17-18).

É possível?

Para o poeta Manoel de Barros talvez. Ele me é companhia constante. Com ele aprendi a “escovar as palavras” até elas virarem “desobjeto”. Se a cidade é polifônica, posso dizer que a poesia então lhe é. Mas não qualquer forma-poema. Na *cidade-poema* não cabe a “palavra engavetada. Aquela que não pode mudar de lugar” (BARROS, 2010, p. 43), nem serve de invólucro para as grandes teorias explicativas. Ela não se apega a esses orgulhos bobos... talvez porque ela seja a medida da minha intimidade e como docemente nos diz Manoel de Barros: “O tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas” (BARROS, 2010, p. 67).

É possível?

Canevacci ainda não tinha intimidade com São Paulo quando a viu pela primeira vez. Como pôde ele então se dispor à polifonia? Porque era ele. Ser privilegiado? Não. Ser oblíquo e à disposição de lançar-se ao desconhecido. Ele se permitiu perder-se. Em desapego, lançou-se ao “fluir das emoções” (CANEVACCI, 2004, P. 14). Essa era a sua intimidade.

Estou convencido de que é possível elaborar uma metodologia da comunicação urbana mais ou menos precisa, com a seguinte condição: a de querer *perder-se*, de ter prazer nisso, de aceitar ser *estrangeiro*, *desenraizado* e *isolado*... (CANEVACCI, 2004, p. 15).

É possível...

2. ESPAÇO-POEMA

Retomo meu diálogo com Doreen Massey. Na verdade, quero fazer um paralelo entre a primeira parte de seu livro – Pelo Espaço (2008) e a bela obra de Ítalo Calvino, As Cidades Invisíveis (1990). Ambos tratam a cidade como discurso. Massey primeiro nos explica sobre o papel fundamental dos relatos nas “viagens de descoberta”.

Nessa prática discursiva aparentemente inocente, alerta Massey ao analisar o caso dos Astecas, os habitantes a serem conquistados foram “desprovidos de história”, como se estivessem “imobilizados” aguardando a chegada de seus conquistadores. O resultado político de discursos como esse é o de perpetuar uma imaginação que toma o espaço como superfície. Fazendo isso:

Tal espaço torna mais difícil ver, em nossa imaginação, as histórias que os astecas também estavam vivendo e produzindo. O que poderia significar reorientar essa imaginação, questionar o hábito de pensar o espaço como uma superfície? (MASSEY, 2008, 23).

Para Calvino, as cidades percorridas nas viagens de Marco Polo, à mando do Imperador Kublai Khan, não subsistiam a um discurso que se fundava num espaço como superfície – que seria o *espaço-Zora* – aquele “que tem a propriedade de permanecer na memória”, pelos simples motivo: todos a conheciam de cor, pois ela havia sido “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização” ou o *espaço-Tamara*, feito de “figuras de coisas que significam outras

coisas”, como “o torquês que indica a casa do tira-dentes”.
Símbolos nos ensinando que:

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.²

Há, sem dúvida, outras formas de se imaginar o espaço, como reivindica Doreen Massey. Em Calvino, há o exemplo do *espaço-Dorotéia*, dito tanto pela descrição detalhada de suas formas, objetos e dados matematicamente calculados, quanto pelo mapa-memória do camaleiro que guiou Polo. O *espaço-Zaira*, que comunica sua história pelos “ângulos das ruas”, “grades das janelas”, ou seja, “pela medida de seu espaço e os acontecimentos do passado”, a exemplo

dos rasgos nas redes de pesca e os três velhos remendando as redes que, sentados no molhe, contam pela milésima vez a história da canhoneira do usurpador, que dizem ser o filho ilegítimo da rainha, abanado de cueiro ali sobre o molhe.³

E o passado da imaginação e da poesia contida nessa história dos *três velhos* e nas demais aqui referidas como outras formas de se imaginar o espaço, se presentifica no instante em que palavra e imagem se fundem numa memória, que se pode dizer “manoelescamente”, é uma memória inventada. Feita de

² Trecho do livro “As Cidades Invisíveis”, de Ítalo Calvino.

³ Trecho do livro “As Cidades Invisíveis”, de Ítalo Calvino.

desprezo, pedaços de madeira velha, alguns insetos rasteiros, terra molhada e um olhar ingenuamente curioso que coloca tudo aquilo numa caixa de inutilidades e mistura.... Depois disso, já não se pode mais distinguir. Tudo passa a ser.

3. PAISAGENS PRÉ-FABRICADAS

Diferente da memória inventada de Manoel de Barros, a imaginação pré-fabricada seria o “falso” da expressão “tudo que não invento é falso”. É aquela que impede ou diminui potencialmente a nossa capacidade poético-criadora e se constitui como a experiência em si mesma. O urbanista americano Kevin Lynch chama atenção para o ato de olhar as cidades. Por mais corriqueira e repetida que possa ser nossa prática cotidiana, Lynch nos diz que “Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequencias de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas” (LYNCH, 2010, p. 01).

As paisagens urbanas pré-fabricadas nos tiram dessa possibilidade, múltipla e inventiva. Parafraseando Lynch (2010), não devemos levar em consideração as paisagens urbanas (as cidades) como coisas em si mesmas, mas o modo como elas são experienciadas e produzidas, afinal de contas, “Uma paisagem na qual cada pedra conta uma história pode dificultar a criação de novas histórias” (LYNCH, 2010, p. 07).

E há paisagem mais pré-fabricada que aquelas dos grandes condomínios de luxo? O urbanista e historiador americano Mike Davis (2009) os denomina de “lugares esterilizados”,

de “domicílios verdejantes”, partícipes de uma lógica que, segundo o autor:

evoca muito da evolução anterior das casas pré-fabricadas do Sul da Califórnia. Mas os empreendedores não estão somente reempacotando o mito (a boa vida nos subúrbios) para a próxima geração; estão também se aproveitando de um novo medo crescente da cidade (DAVIS, 2009, p. 40).

A produção do medo também tem sua fórmula pronta, a exemplo da análise feita pelo referido Mike Davis no livro “A Cidade de Quartzo”, quando fala do modo como o “mito do santuário no deserto” foi desfeito por meio de uma série de atos de violência ocorridos a partir da virada do ano novo de 1990 (DAVIS, 2009). Mas há uma outra forma de pré-moldado que Davis trata muito bem: a imagem da cidade. Ele relata que:

Um de meus novos *campañeros* de Llano disse que LA já estava em toda parte. Eles assistiam todas as noites em San Salvador, em infinitas reprises dubladas de *Eu amo Lucy* e de *Starky and Hutch*, uma cidade onde todos eram jovens e ricos, dirigiam carros novos e se viam na televisão (DAVIS, 2009, p. 47).

Essas imagens espetaculares de LA eram a grande imaginação espacial mobilizadora, não apenas dos sonhos de muitos que se dirigiam até lá, como os migrantes ilegais que se arriscavam na aventura de cruzar as fronteiras “superprotegidas” ou os astros do cinema hollywoodiano e suas ações de refúgio e

autorreclusão. Essa prática discursiva é o que legitimava uma condição de cidade feita imagem, produzida no intervalo entre existência e devir, que é o mesmo daquele *entre* da Clarice Lispector quando ela diz: “eu quero uma verdade inventada”.

E assim nasceram as pesquisas de Rafael Borges e Vitor Zacché. Ambas assumiram a poética como suas constituintes. Nos propusemos pensar a cidade para além da perspectiva funcionalista da relação forma-função, onde as principais marcas do viver citadino contemporâneo – automatismo, pressa, insegurança, individualismo e impessoalidade – e as grandes imagens iconográficas das principais capitais brasileiras – cidades *slogans* – nos servem como “matéria de poesia”⁴. Tomamos a palavra para si e assumimos a brincadeira de dizer dessas paisagens urbanas clichês a partir da poesia visual e das rasuras fotográficas.

4. CIDADES SLOGANS, POESIAS VISUAIS E RASURAS FOTOGRÁFICAS

Os nomes possibilitam não só a localização dos lugares, mas também, remontam histórias e ou paisagens do passado. A toponímia se caracteriza como atributo da relação das pessoas com os lugares na construção do imaginário urbano. Nesse sentido, a cidade “(...) pode ser entendida então como uma linguagem. Ela exprime o modo pelo qual os homens de uma determinada civilização imaginam a sua presença na terra”. (PERGOLA, 2000, p. 08), configurando um cenário

⁴ Em alusão ao livro de Manoel de Barros cujo título é “Matéria de Poesia” (2001).

urbano caracterizado por um mosaico de sobreposições paisagísticas compostas, dentre outras coisas, também pelos nomes dos lugares, espécie de “simbologia comum funcionando como mecanismos de reconhecimento entre os membros de um mesmo grupo social, ao mesmo tempo em que os diferenciam dos demais” (NETO; BEZZI, 2009, p. 21).

Sob essa ótica, os nomes estariam em relação direta com a formação de territorialidades. A lógica da percepção territorial não necessariamente está ligada a uma definição ou ordem estabelecida social ou politicamente, espaços iguais podem ter significados diferentes. É o que observamos quando as pessoas, muitas vezes, não se reconhecem nos nomes oficiais estabelecidos para ruas, pontes, bairros, monumentos e demais elementos urbanos.

Em Vitória, Espírito Santo, por exemplo, uma ponte construída sobre a Baía de Vitória para interligar a Ilha ao continente em sua margem Sul é conhecida amplamente como “terceira ponte”, mas seu nome oficial é “Deputado Darcy Castello de Mendonça”. Esse tipo de processo aponta para as relações entre identidade e lugar e exemplificam o imaginário urbano contido na construção das cidades.

Mas há também outras imagens que se constituem como definidoras dos lugares. Elas funcionam como os *slogans* das grandes marcas que conhecemos, a exemplo da *Coca-Cola: abra a felicidade* e da *TIM: viver sem fronteiras*. Para este artigo, selecionamos algumas das principais cidades *slogans* brasileiros, a saber: São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília.

À luz da poética visual (ver Fig. 01) e do *Street Art*, realizamos intervenções na relação imagem-palavra a fim de pro-

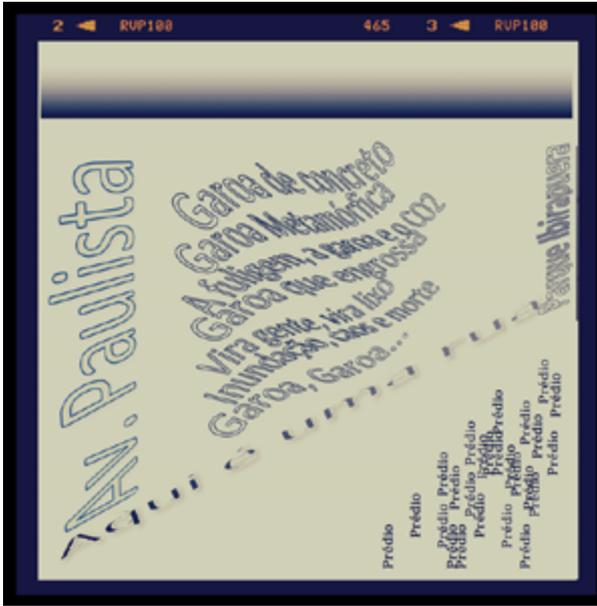


Fig. 02 – Poema Visual de “São Paulo”.

Poesia: Vitor Bessa Zacché.

Idealização: A. Carlos Queiroz Filho

Edição de Imagem: Rafael Borges

No dia seguinte, visitamos o Rio de Janeiro. “Cidade espetacular”. Pelo menos foi assim que ela havia sido anunciada. Esquecemos, no entanto, de observarmos as tão conhecidas “letrinhas miúdas” que sempre aparecem no fim de qualquer contrato. Olhamos de perto e verificamos a seguinte cláusula, propositalmente escrita em *Times*, no. 06: “Esta imagem é meramente ilustrativa. Qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência”. Mas não fomos tolos de tudo. Guardamos a prova da “propaganda enganosa” (ver Fig. 03):



Fig. 03 – Poema Visual do “Rio de Janeiro”.

Poesia: Vitor Bessa Zacché.

Idealização: A. Carlos Queiroz Filho

Edição de Imagem: Rafael Borges

Para compensar nossa reclamação, a agência de turismo resolveu nos reembolsar com outra viagem. Escolhemos a cidade de Salvador. Logo na chegada, fomos abordados por duas mulheres vestidas de “baianas”, como aquelas das novelas de época. Elas diziam: “vamos levar um pedacinho da Bahia”? Na mão, um embolado de muitas camisetas com diversas estampas diferentes. Compramos a mais colorida (ver Fig. 04):

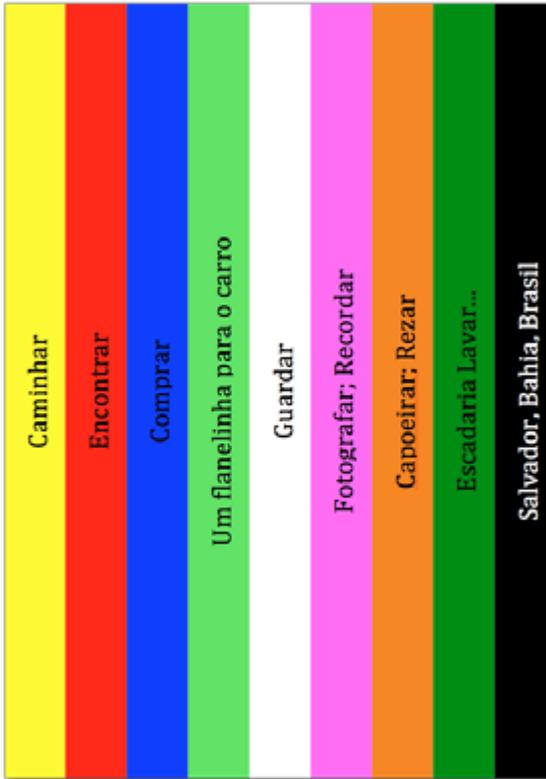


Fig. 04 – Poema Visual de “Salvador”.

Poesia: Vitor Bessa Zacché.

Idealização: A. Carlos Queiroz Filho

Edição de Imagem: Rafael Borges

À noite, já cansados das viagens, voltamos para nossas casas e fomos escrever os relatos das experiências que tivemos em cada uma das cidades *slogans* que passamos. Sentado na minha cadeira, esbarrei no livro do Manoel de Barros que havia ganhado de

presente de dois queridos alunos. Era o “Memórias Inventadas”. Belo livro. Ao apanhá-lo do chão, reli a seguinte frase:

Tudo que não invento é falso.

Essa é a premissa da poesia de Manoel. Ela não tem o compromisso com a verdade, nem ao menos pretende explicar qualquer coisa. Como ele mesmo diz: a poesia serve para aumentar o mundo”. Com a nossa geografia poética, geografia manoesca, não poderia ser diferente. Da experiência capturada pelas imagens clichês, esgarçamos a paisagem consolidada de forma instantânea e automática em nossas memórias. Aumentamos nossos horizontes imaginativos e assim inventamos algumas rasuras fotográficas (ver Fig. 05, 06, 07, 08).





Fig. 06 – Rasura fotográfica: “São Paulo”.

Idealização: A. Carlos Queiroz Filho

Edição de Imagem: Rafael Borges



Fig. 07 – Rasura fotográfica: “Brasília”.

Idealização: Rafael Borges

Edição de Imagem: Rafael Borges



Fig. 08 – Rasura fotográfica: “Rio de Janeiro”.

Idealização: A. Carlos Queiroz Filho

Edição de Imagem: Rafael Borges

Depois de brincar com a gramática da imagem, desliguei o computador, abri um delicioso vinho do Porto e voltei para Manoel e suas memórias inventadas. Parei na página 109:

*Um fotógrafo-artista me disse outra vez:
Veja que pingo de sol
No couro de um lagarto
É para nós
Mais importante
Do que o sol inteiro
No corpo do mar.
Falou mais:
Que a importância de uma coisa
Há que ser medida
Pelo encantamento que a coisa produza em nós*
Manoel de Barros (2010)

Quer dizer, não posso dizer que parei. Nem ao menos saberia afirmar se esta poesia ficou em mim quando ainda estava acordado ou depois que adormeci, mas, afinal de contas, o que importa...

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta, 2010.

_____. **Matéria de Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Trad.: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana. Trad.: Cecília Prada. São Paulo: Nobel, 2004.

DAVIS, Mike. **Cidade de Quartzos**: escavando o futuro em Los Angeles. Trad.: Marco Rocha e Renato Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2009.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. Trad.: Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Trad.: Jefferson Luiz Carmargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Trad.: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NETO, Helena Brum; BEZZI, Meri Lourdes. A região cultural como categoria de análise da materialização da cultura no espaço gaúcho. Revista RA'EGA, 2009. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/viewFile/11862/10662>> Acesso em: 27/03/2013.

PERGOLA, Giuliano Della. **Viver a Cidade**: orientações sobre problemas urbanos. Paulinas. São Paulo, 2000.

PAISAGEM FÍLMICA E IMAGINÁRIO GEOGRÁFICO: REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO NORDESTINO NO CINEMA DA RETOMADA

Carla Monteiro Sales

PPGEO / UERJ.

1. INTRODUÇÃO

O sertão nordestino é uma região com forte apelo visual, sua enunciação raramente é desassociada de um conjunto de imagens mentais que nos remete as suas principais características e compõe certa significação sobre essa porção espacial. Nesse contexto, tão importante quanto as dinâmicas econômicas e políticas que se estruturam no sertão e passam a definir seus preceitos, são os discursos e representações artísticas sobre a referida região que fornecem sentidos de lugar e de unidade. Dito em outras palavras, o sertão nordestino é uma singular região cujos entendimentos ultrapassam as ações

materiais vividas, e passam a figurar nos discursos imateriais responsáveis por propagar as noções e ideias que foram moldando, definindo e diferenciando tal localidade.

O sertão nordestino é fruto de uma complexa estruturação discursiva constituída por diversas esferas ao longo do tempo que vinculam tal região ao atraso e arcaico, ao local da miséria e da pequenez humana. Os pensamentos naturalistas que vinculavam o atraso ao clima semiárido e a seca; as ações políticas embasadas nesse discurso produzindo uma indústria da seca; e as produções da pintura e literatura brasileiras que ilustravam um Nordeste como local de raízes culturais, justamente por não se conectar ao moderno, ou seja serem atrasado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), são discursos que contribuíram na difusão e aceitação desse imaginário geográfico sobre o sertão. Nesse mesmo conjunto, mais recentemente, identificamos a contribuição das narrativas do cinema nacional na manutenção desse imaginário, através de narrativas fílmicas baseadas nessas mesmas características.

Vários filmes do atual momento do cinema nacional nos convidam a apreciar um Nordeste alegórico, fabuloso e arcaico, onde estão presentes elementos da seca e da degradação social da região. Assim, são representações que condizem com noções antiquadas, geradas em contextos pretéritos, valorizando, portanto, continuidades para além de seu tempo e não se preocupando com as discontinuidades presentes (CASTRO, 2001). É interessante notar que mesmo existindo essa inconformidade com a atualidade local, não sentimos estranhamento com as imagens em tela, isso porque tais imagens apresentam estreita relação com o imaginário geográfico sobre o sertão

nordestino compartilhado socialmente. Tais filmes adquirem verossimilhança com as imagens prévias que associam o sertão nordestino como região atrasada e vitimada pelas condições semiáridas e que foram divulgadas e reformuladas por diversas figuras e discursos ao longo do tempo.

O presente texto compõe uma linha de investigação seguida por nós desde a graduação que presente investigar o imaginário geográfico sobre o sertão nordestino, e pretende elucidar quais fatores contribuem e influenciam essas características das atuais produções do cinema brasileiro na representação do sertão, e como essas obras cinematográficas irão participar da manutenção desse imaginário social que vincula a região nordeste ao atraso e pobreza. Nossa pesquisa é baseada na análise da paisagem apropriada e representada por esses filmes, visando compreender o papel da paisagem na atribuição de sentido para essas narrativas fantasiosas sobre o sertão.

Para embasar essa análise não pretendemos dar conta de um diagnóstico geral de todos os filmes pós-1990 locados no sertão. No intuito de focar o estudo em exemplos específicos foram selecionados três filmes, escolhidos com base na expressividade de suas narrativas e no sucesso de público alcançado. A adoção desse critério buscou ressaltar o papel dessas obras na manutenção de um imaginário popular sobre o sertão nordestino, o que é intensificado pela identificação e boa aceitação do público. *O auto da compadecida* (2000, Guel Arraes), *Lisbella e o Prisioneiro* (2004, Guel Arraes) e *O homem que desafiou o diabo* (2007, Moacyr Goes) foram os filmes que pareceram mais interessantes nos critérios estabelecidos.

A paisagem filmica associada às narrativas do Cinema

Brasileiro da Retomada locadas no sertão nordestino nos revelam paisagens remetes à sequidade, às consequências da seca e a natureza árdua do clima semiárido. Os signos e elementos dessas paisagens são comuns e repetidos em vários filmes: tonalidade amarelada pelo sol rigoroso, chão de solo batido ou rachado, galhos retorcidos pelo clima seco. Desse modo, tornam-se símbolos que compõe o discurso sobre o sertão vinculados nessas produções, que tanto utilizam, como retroalimentam, o imaginário social e as imagens mentais sobre a referida região. Ressalta-se, porém, que muitas dessas características já foram aproveitadas ou consagradas em outros momentos e por outras artes, isso porque, o Cinema Brasileiro mantém forte vínculo com as demais produções culturais nacionais, portanto, diversas vezes as narrativas cinematográficas reformulam e reestruturam ideias ou imagens que contribuem na reafirmação de um imaginário social. Claramente, através dessa prática gera-se uma facilidade de identificação e aceitação do espectador diante de narrativas e imagens que se associam ao seu imaginário e concepções prévias.

Por sua vez, o Cinema da Retomada (expressão que, mesmo com seus debates, referência o cinema brasileiro de hoje, ou mais precisamente pós-1990) constitui em um período do nosso cinema onde há uma busca pela aproximação com o grande público. Os principais filmes desse período alcançaram grandes números de bilheteria e apresentam certas características semelhantes em busca desse objetivo em comum, tais como: o foco em dramas pessoais dos personagens e não em questões politizadas; e a própria utilização de imagens e narrativas já consagradas visando uma aceitação imediata ao invés

do impacto do estranhamento da sétima arte. Assim, o sertão da Retomada é retratado em um espaço mítico, em narrativas fantasiosas e com tom humorístico. Personagens caricatos em histórias romantizadas irão resgatar o fabuloso do sertão nordestino, local de histórias de matutos heróis, que com sua esperteza venceram a aridez da seca e da natureza que castiga. Portanto, são construções imagéticas que retomam um sertão quase que encantado, abrindo várias possibilidades às narrativas, desde o folclore até o divino.

Complementarmente, devemos analisar essas representações através da paisagem fílmica, visto que esta se compõe em um meio para interpretar as significações e expressões sociais. A paisagem deve ser analisada não apenas por prismas econômicos ou demográficos expostos em densas descrições, mas principalmente a paisagem deve ser interpretada, visto que se trata de uma maneira de compor e harmonizar elementos do mundo externo em uma unidade visual (COSGROVE, 2004) e, portanto, a paisagem apresenta-se como um inventário de elementos indicativos dos processos que os originaram; como um texto que deve ser lido para ter seus preceitos apreendidos (DUNCAN, 2004). Essas definições passaram a aproximar a paisagem das manifestações artísticas, contribuindo, inclusive, para a investigação do Cinema pela Geografia.

É nesse sentido que a paisagem se configura como a primeira e mais clara forma de aproximação entre Cinema e Geografia, pois participa da concepção fílmica e contribui ativamente na significação que se deseja dar à narrativa.

A forte tradição geográfica de estudo e interpretação da paisagem potência esse tipo de análise que veio a expandir-se ao cinema de ficção no seu conjunto. A manipulação da paisagem através de diversas técnicas cinemáticas com o objetivo de produzir uma determinada imagem de lugar tornou-se técnica recorrente em cinema, suscitando a preocupação dos geógrafos. Deste modo, introduzia-se o estudo do objeto fílmico em toda a sua diversidade nos domínios da investigação geográfica (AZEVEDO, 2006, p. 61).

Entretanto, mesmo a paisagem desempenhando uma clara associação entre Geografia e Cinema, não se trata de uma associação simples. Através da análise da paisagem fílmica, emergem diversas questões: manipulação da narrativa e do local representado; configuração ou apropriação de estereótipos geográficos; políticas culturais referentes às representações dominantes; e tensões entre realidade e representação nos filmes. Nesse contexto, são diversas as formas de investigação da paisagem fílmica, e se tornam relevantes para o estudo da Geografia, enquanto ciência interessada nas construções sociais.

Assim, o estudo da paisagem cinematográfica auxiliará a Geografia na compreensão dos diversos valores da sociedade que estão presentes desde a concepção até a recepção de um filme, sendo legitimados, contestados ou ocultados (HOPKINS, 2009). Não obstante, essa vertente espacial também se configura em um elemento importante para a composição fílmica, visto que a unidade espacial, juntamente com a unidade temporal, trará a singularidade das imagens cinematográficas, permitindo o processo de sequência e constituição narrativa (XAVIER, 2008).

A investigação dos fatores que levam à permanência de

uma imaginação geográfica sobre o sertão nordestino compõe uma relevante contribuição, pois nos leva a questionar concepções e imagens prévias que aparecem de forma naturalizada. Tal imaginação geográfica não se relaciona apenas com a interpretação subjetiva de cada indivíduo, pois diante do sistema compartilhado de signos comunicativos e interpretativos, essas imagens tornam-se inerentemente sociais (DRIVER, 2005). Portanto, configura-se em um tema importante para a ciência geográfica interessada nas formas de visão e interpretação sobre os lugares.

2. DESENVOLVENDO A FITA

A perspectiva cultural associada aos estudos de Geografia proporcionou um acréscimo dos entendimentos da dinâmica espacial, pois acrescentou possibilidades de investigação e estudos aprofundados das relações sociais. Assim, ampliavam-se as compreensões sobre a vertente espacial para além das questões econômicas, políticas ou de natureza, descortinando a contribuição da cultura nos modos de organizar e grafar o espaço. Tais compreensões estão relacionadas ao contexto em que emerge essa nova Geografia Cultural na década de 1970, onde Cosgrove (1999) nos resume:

A emergência de uma *nova* geografia cultural é parte de uma reposta intelectual muito mais ampla ao colapso das fronteiras intelectuais herdadas dentro da academia, e a um trabalho crescente de flexibi-

lidade teórica e empírica que alguns rotulariam de *pós-moderna* (op. cit., p. 19).

As novas proposições de olhares trazidos por tal movimento atingem também o conceito de paisagem. A paisagem cultural admite distintas dimensões, desde a descrição dos artefatos culturais nela implantados, até uma leitura simbólica de seus elementos que expressam valores, crenças, mitos e ideais em uma unidade visual. Novamente, o geógrafo inglês Cosgrove nos fornece uma síntese esclarecedora:

(...) a paisagem está intimamente ligada a nova maneira de ver o mundo como uma criação racionalmente ordenada, designada e harmoniosa, cuja estrutura e mecanismo são acessíveis à mente humana, assim como o olho, e agem como guias para os seres humanos em suas ações de alterar e aperfeiçoar o meio ambiente (COSGROVE, 2004, p. 99).

As expressões culturais na paisagem, intencionais ou espontâneas, não garantem a transmissão de uma mensagem fechada e específica, tais signos tornam-se abertos às interpretações, tal como um texto que permite diversas leituras. Reconhece-se ainda que coexistam leituras mais hegemônicas do que outras, refletindo as relações sociais de poder. Tal proposta de metáfora textual provém de uma abordagem interdisciplinar compartilhada pela antropologia, história, sociologia, semiologia, filosofia e crítica da arte (DUNCAN, 2004). A metáfora da paisagem como um texto visa complementar as investigações desse conceito focadas estreitamente na perspectiva visual, uma vez que admitimos que nosso olhar é moldado

e influenciado pelos discursos sociais e culturais que estamos inseridos.

Uma geografia cultural renovada procura vencer algumas dessas fraquezas com uma teoria cultural mais forte. Ela ainda consideraria a paisagem como um texto cultural, mas reconhece que os textos têm muitas dimensões, oferecendo possibilidade de leituras diferentes simultâneas e igualmente válidas (COSGROVE, 2004, p. 101).

O que se espera ao encarar a paisagem como um texto é compreender seus múltiplos significados simbólicos, mas principalmente, a influência e decodificação geográfica dessas significações. A leitura detalhada do texto é, para a geografia, a própria paisagem em suas expressões. Assim, o desafio está em formular caminhos e metodologias que abranjam as significações do visível e dizível através de artefatos e discursos expressos na paisagem.

Os discursos podem ser definidos como a estrutura de inteligibilidade na qual todas as práticas são comunicadas, negociadas ou desafiadas. Eles são, ao mesmo tempo, recursos facilitadores e coações ou limites dentro dos quais determinados modos de pensamento ou ação parecem naturais, e para além dos quais a maior parte daqueles que aprendeu a pensar dentro do discurso não pode facilmente aventurar-se (DUNCAN, 2004, p. 104).

A paisagem é o conceito da Geografia que se relaciona intimamente com a ideia de expressão espacial; trata-se de um instrumento de transmissão de uma mensagem simbólica, de

uma ordem social ou de um contexto cultural que se manifestam espacialmente. Nesse contexto, a paisagem adquire relevância também por ser um poderoso instrumento ideológico, visto que suas expressões são constantemente lidas e rearticuladas de tal modo que parecem naturalizadas.

Tornando-se parte do nosso dia-a-dia, do que é tido como dado, do objetivo e do natural, a paisagem mascara a natureza artificial e ideológica de sua forma e conteúdo. Sua história como uma construção social não é examinada. Logo, ela é tão inconscientemente lida quanto inconscientemente escrita (DUNCAN, 2004, p. 111).

Os processos pelos quais a paisagem transmite tais mensagens poderosas também se aproximam bastante das figuras de linguagem encontradas em um texto. Por exemplo, a metonímia refere-se a algo que está relacionado por proximidade. Assim, transpondo esse entendimento para a paisagem podem encontrar marcas ou símbolos que indiquem seu significado próximo, ou mesmo quando o lugar de origem é usado para se referir ao objeto original.

Já a figura de linguagem da sinédoque é a que mais nos instiga e tem amplo aproveitamento na leitura da paisagem, seu emprego se dá no sentido de utilizar a parte pelo todo, ou o todo pela parte. Os elementos componentes da paisagem são partes representativas que nos remetem a significados maiores, permitindo, assim, as leituras. Trata-se de significantes poderosos que, mesmo através de partes, fazem surgir na mente do observador uma narrativa completa. Destarte, “a complexidade da narrativa não pode ser reproduzida *in totum* no tecido

arquitetônico da cidade, mas através da sinédoque pode-se aludir efetivamente a ela” (DUNCAN, 2004, p. 114).

Essa concepção de paisagem auxilia também nos entendimentos das expressões artísticas que manifestam ideias e significados dos lugares. O contexto da Geografia Cultural Renovada abarca a preocupação com essas representações artísticas, visto que elas tanto refletem visões consagradas da sociedade, como também influenciam para remodelar, reafirmar ou contestar tais visões. Portanto, torna-se um objeto geográfico importantíssimo para complementar o entendimento da dinâmica social através da vertente espacial. Assim, “o simbolismo é mais facilmente apreendido nas paisagens mais elaboradas – a cidade, o parque e o jardim – e através da representação da paisagem na pintura, na poesia e outras artes” (COSGROVE, 2004, p. 108).

Portanto, esse contexto da Geografia é de grande importância no estreitamento das relações entre Geografia e Cinema. Apesar das dificuldades metodológicas e resistências quanto a seriedade das análises artísticas pela geografia que não nos cabe discorrer no presente texto, a análise da paisagem fílmica encontrou caminhos para evoluir e divulgar sua importância. O avanço dos estudos de Geografia sobre Cinema, possibilitou perceber que as imagens cinemáticas não são meras imitações ou reflexos de uma realidade extraída para as telas, mas que “o cinema disfarça o real ausente com uma realidade simulada e construída e compensa essa ausência devolvendo para o espectador partes de uma inteireza imaginária” (AITKEN e ZONN, 2009, p. 37). Dito em outras palavras, as construções fílmicas ganham aparências de realidade ao se aproximarem e

se utilizarem de concepções sociais já enraizadas, ou seja, de buscarem essa assimilação com noções culturais e ideológicas anteriormente presentes nos espectadores. A identificação que ocorre dos filmes não é com uma realidade concreta, mas sim com outras imagens e discursos prévios que adquirimos socialmente.

Dessa perspectiva desdobra-se a notável e esclarecedora explicação de Hopkins (2009) sobre as representações fílmicas:

A paisagem cinematográfica não é um lugar neutro de entretenimento, nem uma documentação objetiva ou espelho do 'real', mas sim uma criação cultural ideologicamente impregnada pela qual sentidos de lugar e de sociedade são feitos, legitimados, contestados e ocultados (HOPKINS, 2009, p. 60).

Destarte, a paisagem cinematográfica, resumidamente, é uma representação fílmica designada a fornecer ambientação à narrativa, porém, percebemos através de sua interpretação, que a paisagem cinematográfica ultrapassa essa função e passa a fornecer sentidos, expectativas, significações e visões culturais. Trata-se, portanto, de uma forma de representação especialmente sofisticada e poderosa (HOPKINS, 2009). Através dela os filmes se compõem em textos que podem ser interpretados, reproduzidos ou questionados em relação à maneira como são manipulados. Ressalta-se ainda, a grande importância que a paisagem fílmica adquire em conceder significado particular a determinados espaços, personagens ou eventos.

Através dessa noção é que o cinema interessa às pesquisas geográficas. A enorme capacidade do cinema de produzir e

sustentar sentidos de paisagem, a interferência de suas representações nas relações das pessoas com os lugares, a reprodução ou contestação de valores culturais compartilhados socialmente, a utilização de elementos que associem à identidade e, principalmente, a composição e reprodução de uma geografia imaginativa nos filmes são elementos que evidenciam a importância da pesquisa geográfica do cinema. Trata-se, portanto, de considerar como os discursos sobre os lugares compartilhados socialmente têm influência dos filmes e sobre os filmes. Isso por que

o termo geografia imaginativa refere-se a mais que percepções subjetivas dos indivíduos. Por mais que cada ser humano seja único, no sentido de que cada um viva as experiências do mundo de modo particular, as imagens que construímos são ao mesmo tempo inerentemente sociais. (...) elas dependem de um sistema compartilhado de comunicação(...) (DRIVER, 2005, p. 144, traduzido pela autora).

Acreditamos, pois, que este seja um dos efeitos criados pelos filmes que analisamos na presente pesquisa. *O auto da compadecida*, *Lisbela e o Prisioneiro* e *O homem que desafiou o diabo*, articulam-se em suas características semelhantes na composição de uma geografia imaginativa sobre o Sertão Nordeste tal como descrevemos acima nesse processo encaminhado pelo Cinema. São filmes que exploram paisagem de pequenas cidades do interior do Nordeste ou de grandes descampados marcados pela seca, associados a personagens caricatos em histórias de humor e aventura que resgatam o que há de encantado nessa região.

Nesse sentido, tendo como objeto de pesquisa as representações cinematográficas, o presente estudo irá abordar a participação dessas obras artísticas na produção dos sentidos e significados sobre o Nordeste. Esse foco justifica-se por encararmos as expressões artísticas como formadoras de discursos importantes que são de tal modo, repetidos e reestruturados, que se associam ao próprio imaginário social e identidade cultural. Bem como, por já serem consagradas as análises econômicas e políticas que procuram justificar as características do Nordeste. Assim, torna-se necessário buscar os contextos ideológicos e as produções culturais que influenciaram a manutenção de uma visão atrasada do Nordeste, visto que “o nordeste não é recortado como unidade econômica, política ou geográfica, mas primordialmente, como um campo de estudos e produção cultural, baseado numa pseudounidade cultural, geográfica e étnica” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 33).

Todos e quaisquer discursos e imagens que definiam e moldavam o Nordeste passam a ser superados ou substituídos a partir de 1877, no primeiro grande evento de seca que alarma todo o país por sua magnitude e tragédia.

A questão da influência do meio era a grande arma política do discurso regionalista nortista, desde que a seca foi descoberta em 1877, como um tema que mobilizava, que emocionava, que podia servir de argumento para exigir recursos financeiros, construção de obras, cargos no Estado etc. (...). Todas as demais questões são interpretadas a partir da influência do meio e de sua ‘calamidade’: a seca. As manifestações de descontentamento dos dominados, como o banditismo, as revoltas messiânicas e mesmo o atraso econômico e social da área,

são atribuídos à seca, e o apelo a sua ‘solução’ torna-se um dos principais temas dos discursos regionais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 72).

Desse modo, os fenômenos da seca passam a influenciar toda significação da região, por mais que seja expresso em uma porção específica de clima semiárido, o sertão nordestino, inclusive vinculando o fenômeno da seca do sertão a todo o atraso econômico e entraves ao desenvolvimento do Nordeste. A articulação de fatores históricos e geográficos moldou o processo de construção da identidade regional através dos eventos de seca, resultando na preservação de relações sociais verticais e estratégias de obtenção de recursos públicos (CASTRO, 2001).

A Inspeção de Obras Contra a Seca (IFOCS), a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), as ações desenvolvimentistas foram algumas das principais ações políticas direcionadas ao Nordeste e que procuravam superar essa noção vastamente divulgada do atraso regional. Ora, mas se era justamente essa noção que garantia os incentivos federais, sua continuidade tornava-se interessante para a elite local, visando a apropriação de tais investimentos. Assim, tais ações políticas acabavam por reestruturar e remodelar essa mesma noção. O arcaísmo dessa região foi valorizado no contexto de formulação da identidade regional, na resistência as ordens políticas federais de integração nacional. Essa noção de atraso regional envolveria dois interesses: um discursivo-artístico, pela valorização de uma cultura regional autêntica e antimoderna; e um político, pela manutenção dos interesses

das elites locais. Por fim, a construção do Nordeste abarcará essa ideia de rugosidade no mapa nacional, de permanência em um tempo passado.

Destarte, percebemos a ampla relação entre as obras artísticas e os discursos políticos na conjunção de dizeres e saberes sobre o Nordeste. As obras literárias, musicais ou de pintura seguiam características correspondente as especificidades da história do Nordeste, produzindo discursos enunciativos sobre o olhar regionalista, sobre as mazelas da seca, denunciando a miséria e precariedade da região, entre outras colaborações. Em outras palavras, os eventos e práticas fazem emergir e instituir a ideia de Nordeste, que por sua vez vai sendo aperfeiçoada e enraizada por meio dos discursos e expressões representativas, até constituir na mais bem-acabada produção regional do país.

O que podemos concluir é que o Nordeste será gestado em práticas que já cartografavam lentamente o espaço regional como: 1) *o combate à seca*; 2) *o combate violento ao messianismo e ao cangaço*; 3) *os conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios* etc. Mas o Nordeste também surge de uma série de práticas discursivas que vão afirmando uma sensibilidade e produzindo um conjunto de saberes de marcado caráter regional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 88).

Quando analisamos o Cinema Nacional, enquanto participantes desses discursos, não assumimos a pretensão de verificar a veracidade de suas representações, ou mesmo se estas correspondem à realidade local. Não será apontando quem diz a verdade ou quem mente que conseguiremos investigar

o imaginário geográfico sobre essa região, como se o discriminado tivesse uma verdade a ser revelada. Ao invés disso, percebemos as representações cinematográficas como potenciais participantes na manutenção de ideias que vigoram para além do contexto em que foram gestadas, assumindo sentido no imaginário regional, que se coloca tão forte, ao ponto que baliza o novo e define seus contornos (CASTRO, 2001).

Um grande marco na conformação de um discurso característico para definir a significação da palavra “sertão” é a obra de Euclides da Cunha “Os sertões”. Tal obra, publicada em 1906, continha uma imponente descrição da caatinga como repulsiva, fazendo crer na persistência e coragem do povo que tenta habitá-la. As descrições metafóricas de Euclides induzem à repulsa, ao medo, ao estranhamento, levando a conclusão de um ambiente hostil e monótono a ser evitado (ALMEIDA, 2002). O importante é notar que, desde “Os sertões” “explicar o sertão é estabelecer uma dualidade, uma relação entre o homem e o meio ambiente, cuja resultante, o homem como produto do meio, constituiria a singularidade cultural daquela sociedade implantada em meio tão característico” (BARROS, 2007, p. 44). Portanto, desde esta obra existe uma íntima associação entre a natureza semiárida e os homens que a habitam, em uma construção discursiva engendrada intelectual e artisticamente. Tal noção perpetuou e influenciou uma conjunção de imagens e dizeres sobre o sertão, abarcando inclusive as causas para o atraso econômico e decadência social da região.

A compreensão do sertão e, por conseguinte, do Nordeste, desde seu início, não pode ser desassociada da análise de

discursos e imagens que permeiam o entendimento e significação da região. Ambos são produções imagético-discursiva formadas por sensibilidades e historicidades específicas, pela formação regional ou pelo impacto dos problemas da seca. São discursos ideológicos, mas não somente, pois configuram signos, figuras e temas que preenchem a região, que fornece consistência interna, compondo um arquivo de imagens e textos que de tal modo repetidos, adquire nexos de verdade. Ou seja, tais discursos não mascaram uma suposta verdade da região, eles a instituem.

Portanto, o Nordeste é fruto de ações, símbolos, tipos e fatos que foram sendo colecionados a fim de proporcionar uma aceitação interna e externa de sua existência enquanto região. Torna-se necessária a busca por raízes históricas e tradições regionais que será encontrada em tempos arcaicos, na fome e na miséria, à custa de um processo de retardamento do seu espaço. A formulação de tradições busca estabelecer certo “equilíbrio” entre a nova ordem vigente e a ordem anterior lembrada, permite a coexistência de antigas lógicas sociais com novas formas espaciais, relacionando-as a uma identidade regional.

A identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existência cada vez mais em significado. O ‘Nordeste tradicional’ é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 91).

Assim, essa permeabilidade entre o antigo e o novo terá reflexos sobre as representações do sertão nordestino até a atualidade. As formas representativas podem ser novas, porém seu conteúdo e valoração remetem ao pretérito regional, pois focam na sua identidade e buscam a verossimilhança dos entendimentos sobre tal espaço de saudade. De forma bem resumida, e apenas em vias de ilustração, podemos destacar essa percepção nas obras literárias do período regionalista/tradicionista (onde contribuíram autores como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Ariano Suassuna), com ampla colaboração com o saudosismo. Citamos ainda o período politizado das produções literárias, colaborando com denúncias da miséria as camadas populares, das injustiças sociais que contribuíram na formação do discurso da região mais atrasada e empobrecida do país (destaque para as obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos e Cândido Portinari).

Diante do exposto, intencionamos demonstrar como é imprescindível considerar a produção discursiva e imagética ao considerar o Sertão e o Nordeste, visto que desta partem muitas das concepções que permeiam o imaginário geográfico sobre tal região. Além de que, tais formas representativas guardam íntima relação com os contextos políticos, sociais e econômicos que caracterizam o Nordeste. Nesse âmbito e de forma atualizada, o cinema nacional contemporâneo passa a fornecer contribuições na compreensão das imagens e discursos que se perpetuam no ideário sobre a região além dos períodos em que foram gestadas, contribuindo em uma continuidade de um olhar pretérito e demarcado, ao invés de um olhar renovado correspondente às descontinuidades atuais da região.

2.2. ANÁLISES FÍLMICAS

No presente artigo não nos cabe uma interessante, porém longa, descrição e análise de cada um dos três filmes elencados, uma vez que o objetivo do mesmo é apenas apresentar as principais ideias registradas nessas análises separadas já realizadas em trabalhos anteriores. Destarte, os parágrafos seguintes irão focar nas principais semelhanças observadas nesses filmes, sendo, portanto, aquelas que ilustram a apropriação e contribuição do imaginário geográfico sobre o sertão nordestino.

O auto da Compadecida, Lisbela e o Prisioneiro e O homem que desafiou o diabo são filmes com ambientação no Nordeste, predominantemente no sertão e oscilando entre a Zona da Mata, mas sempre distantes do litoral. Suas narrativas acompanham a história de matutos nordestinos em suas aventuras pela sobrevivência, em termos de se esquivar da miséria ou de garantir seu sustento de forma criativa. Suas paisagens são semelhantes, onde não faltam elementos da seca e atraso regional: galhos retorcidos, chão de solo batido, pedregulhos e pequenas vilas de casas em simples formatos retangulares e colorido pastel. O envolvimento com as histórias é garantido pela leveza do tom humorístico e pela agilidade da montagem, com movimentação constante de câmera e personagens. Desse modo, não é necessário assistir os três filmes seguidos para notar as semelhanças entre eles, pois independente da ordem ou do tempo entre eles, um faz lembrar o outro.

Acreditamos que tais semelhanças estão intimamente ligadas às características do período em que esses filmes foram realizados. Ao mesmo tempo, nos parece notável que essas

produções contribuem nas imagens sobre o sertão nordestino que são compartilhadas socialmente, tanto pelo poder influenciador das obras cinemáticas, como também pelo cinema já utilizar de estereótipos e imagens prévias para compor maior identificação com a realidade. O que ocorre, portanto, é a manutenção de um imaginário geográfico sobre o sertão nordestino cujas representações do cinema contemporâneo brasileiro têm ampla contribuição.

O forte apelo visual do sertão, quando representado no cinema, impõe sua presença devido a participação e influência sobre a narrativa. Dificilmente um enredo que depende dessa contextualização espacial deixará de explorar a paisagem fílmica representada, não é à toa que no caso de *O auto da compadecida*, *Lisbela e o Prisioneiro* e *O homem que desafiou o diabo* essa paisagem terá constantes enfoques durante o desenrolar fílmico a fim de fornecer sentido para as narrativas humorísticas e fantasiosas. A paisagem cinemática deve mostrar-se valorizada e presente, a fim de fornecer sentido aos acontecimentos, principalmente se tratando de eventos fantasiosos como nessas representações do sertão da retomada. É necessário, portanto, a aplicação do que concordamos chamar de paisagem-lugar, pois a partir dela é fornecido o realismo a narrativa, onde esta só fará sentido ao espectador se ele tomar seu sentido de lugar (LUKINBEAL, 2005). A paisagem-lugar não é colocada apenas como plano de fundo, mas adquire papel destacável e presente, não toma para si a importância da narrativa, mas fornece bases de sustentação para o evento narrado. Isso porque a paisagem-lugar age como espaço social, reforçando identidades sociais específicas (LUKINBEAL, 2005).

Pois bem, essa definição coincide com a especificidade fornecida pela ambientação do sertão, visto que ela compõe um amplo leque de características próprias que possibilitam a identificação com o imaginário social, ou seja, as imagens e discursos característicos do sertão tornam-se inteligíveis na paisagem fílmica, configurando não apenas um cenário de fundo, mas uma especialização repleta de significações.

Assim, podemos afirmar que as paisagens fílmicas dessas obras são semelhantes em diversos sentidos: pela locação no sertão, pela participação da paisagem na narrativa, e pelas técnicas cinematográficas que a colocam em destaque. A própria ambientação inicial dos três filmes é bastante semelhante, todos iniciam-se com um plano geral que pretende apresentar, e desde o começo fixar, o lugar de ação da narrativa, o que é quase inevitável, tendo em vista a determinação da paisagem fílmica sobre os acontecimentos que se sucedem. Em *O auto da compadecida*, o início apresenta os dois personagens principais (João Grilo e Chicó) pelas vielas de Taperoá anunciando o evento da paróquia local (Figura 1); em *Lisbela e o prisioneiro* o início foca na chegada de Léleu e sua caminhonete a mais uma pequena cidade do interior nordestino (Figura 2); já em *O homem que desafiou o diabo*, o início é composto através de um longo plano que leva a câmera de ângulo baixos a altos, mostrando a praça da pequena cidade e a chegada do ônibus que traz o personagem Zé Araújo (Figura 3).



Figura 1: Cena inicial de O auto da compadecida.

Fonte: DVD de O auto da compadecida.



Figura 2: Cena Inicial de Lisbela e o Prisioneiro.

Fonte: DVD de Lisbela e o Prisioneiro.



Figura 3: Cena Inicial de O homem que desafiou o diabo.

Fonte: DVD de O homem que desafiou o diabo.

Outra importante semelhança entre tais filmes não se encontra na narrativa, mas são percebidas na própria ficha técnica desses filmes: os três utilizam-se na intertextualidade, visto que são baseados em outras obras artísticas e, com isso, obtêm auxílio na identificação dessas imagens em tela pelo público que já reconhece esse tipo de história. Também é importante a visualização do alcance do público desses filmes, que apresenta uma notória expressividade, tornando efetiva a circulação de suas imagens e sua assimilação pelo público.

Quadro 1: Dados de produção de *O auto da compadecida*, *Lisbela e o Prisioneiro* e *O homem que desafiou o diabo*

Filme	Diretor/Ano	Público	Adaptação
O auto da Compadecida	Guel Arraes/ 2000	2.157.166 pessoas. Foi o filme brasileiro mais visto do ano 2000, e o maior sucesso de público da Globo Filmes até então.	da obra (peça teatral) de Ariano Suassuna
Lisbela e o Prisioneiro	Guel Arraes/ 2004	3.174.643 pessoas. Hoje, em 2011, ocupa o 9º lugar na lista dos filmes brasileiros mais vistos desde 2001.	da peça de teatro de Osman Lins
O homem que desafiou o diabo	Moacyr Gões/ 2007	Cerca de 422 mil pessoas, mas foi o 2º filme brasileiro mais visto de 2007, só perdendo para “Tropa de Elite”	da obra literária de Nei Leandro de Castro

Elaborado pela autora, baseado em dados disponíveis no site www.filmebr.com.br, acesso em 05 de agosto de 2011.

Os três filmes analisados contam a caracterização de um dos personagens principais como um viajante do sertão, que através de sua mobilidade vão revelando uma geografia da região expressa em suas falas e andanças. Em *O auto da compadecida* é Chicó que assume essa função ilustrando os locais que já percorreu em suas falas, como Glória do Goitá (PE), Serra Talhada (PE), Amazônas, Serra do Araripe (CE) ou andar a cavalo de Ribeira do Taperoá (PB) até Sergipe (Alertando

para o obstáculo do Rio São Francisco no meio). Já em *Lisbela e o Prisioneiro* é Leléu, espécie de comerciante itinerante, que atravessa diversas cidades em sua caminhonete, dentre as quais Boa Vista, Rosarinho, Nazaré da Mata, São José da Coroa Grande, até chegar a Vitória de São Antão, onde se desenrola a trama. Por fim, em *O homem que desafiou o diabo*, a geografia traçada por Ojuara não é demarcada pelos nomes da cidade em que passa, mas sua vida viajante é marcada desde os tempos de Zé Araújo, como representante comercial que transitava de ônibus pelas cidades à trabalho, e depois como Ojuara sua mobilidade é registrada pelas cenas em que atravessa o sertão em seu cavalo antes de chegar a qualquer cidade.

Ainda no leque de semelhanças entre os personagens, destacamos o exemplo de que os três filmes apresentam um “cabra” macho, ou seja, um valente que se coloca como o mais forte da cidade, mas que são durante a narrativa são postas para trás pela esperteza dos personagens principais: em *O auto da compadecida*, Vicentão é enganado por Chicó e João Grilo; em *Lisbela e o Prisioneiro*, Frederico Evandro é tapeado por Leléu; e em *O homem que desafiou o diabo* é Zé Tabacão que é vencido por Ojuara.

A apropriação da paisagem fílmica em sua designação enquanto lugar apresenta ampla relação com as opções de montagem e a linguagem cinematográfica utilizada, isso porque essas escolhas de filmagem correspondem ao sentido fornecido pela narrativa. Desse modo, Xavier (2008) nos esclarece que

na verdade, a montagem, juntamente com as características próprias do enquadramento (ponto de vista, limites do quadro), é responsável

pela (...) reforma dos elementos reais dados. É nesta reforma que está concentrado o poder do cinema em revelar novas significações; em dizer algo a respeito do mundo (op. cit., p. 93).

Portanto, as opções de montagem são fundamentais na concepção da arte cinematográfica e influenciam nossa interação com aquelas imagens em tela. Nos filmes analisados é notória e similar a opção por planos médios, focando a presença de um ou dois personagens, geralmente da altura da cintura para cima, e permite a nítida visualização do cenário em que estão inseridos (Figura 4 e 5), possibilitando a contemplação da paisagem fílmica. A preferência pelo plano médio também está relacionada com a adequação à uma linguagem fílmica mais acessível e facilmente compreendida pelo público nacional, visto que o plano médio permite a leitura mais imediata através da melhor visualização dos elementos em tela. São poucas as preferências por primeiros ou primeiríssimos planos que geralmente intensificam emoções ou compõem uma estética fílmica diferenciada.



Figuras 4 e 5: Planos Médios.

Fonte: DVDs de O Auto da Compadecida e O homem que desafiou o diabo, respectivamente.

Por fim, destacamos a semelhança do tom humorístico presente em todas as narrativas. Assim, apesar de estarem ambientados em um contexto socialmente degradado (o sertão), os três filmes não abordam discussões políticas. Entretanto, não há uma culpabilidade do cinema quanto essa utilização humorística do sertão, visto que tais filmes se aproveitam de imagens e ações que são previamente identificadas a essa região através de outros discursos e outras visibilidades que foram engendradas, repetidas e adaptadas ao longo dos anos, notadamente, a chanchada, a música e o cordel.

As repetições de fala em contradições, as comparações cômicas e a sinceridade desmedida são alguns dos elementos que garantem o teor humorístico desses filmes e ligam-se diretamente a esse imaginário social e estereotipado dos personagens do sertão. Acreditamos que apesar de diferenciada, a criatividade e genialidade dessas novas obras cinematográficas devem ser reconhecidas, visto que incorporam em seu resultado as intenções da produtora, o gosto do público nacional de seu tempo e a valorização de temas presentes no imaginário brasileiro, que podem sim corresponder a configurações passadas, mas que ao serem revividos e recriados despertam a admiração e imaginação do espectador.

3. CONCLUSÃO

A pesquisa sobre as representações do sertão nordestino no Cinema da Retomada procurou articular as características do cinema aos interesses da Geografia. Assim, arquitetava-se

mais um caminho pelo qual a ciência geográfica pode investigar as ideias e concepções vinculadas socialmente sobre determinado espaço que tanto influenciam as relações, e até mesmo atuações políticas, sobre tal localidade. A via fornecida pelo cinema adquire relevância no atual contexto de ascensão da produção e do acesso às obras filmicas que potencializam seu poder influenciador gestado pelas já debatidas impressões de realidade.

O sertão nordestino é uma região expressiva, dramática e encantadora. Sua inicial delimitação e ocupação já vinculavam as atribuições de terra inóspita que estimulava seu preenchimento por estórias e expectativas. Acrescentou-se ainda uma vasta produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, que foi de tal modo repetido e reestruturado que fixaram valores sobre a região, destacadamente: a concepção determinista sobre a seca e sua vinculação como causadora de problemas sociais, e a interpretação de uma região atrasada economicamente e arcaica em termos de desenvolvimento. Assim, tais compreensões vão sendo, gradativamente fixadas e, com isso, associadas à paisagem local: o mandacaru passa a não corresponder apenas a uma planta, mas uma referência de uma região vitimada pelo seu clima; as imagens da seca não correspondem apenas a um fenômeno climático, mas a um contexto particular que permite apropriação de diversas histórias; dentre tantos outros exemplos que poderiam ser aqui elencados.

A vinculação desses sentidos pela paisagem só ganha notoriedade quando a percebemos como um texto, que podemos ler, comparar e associar com significações prévias ou não. Portanto, ao

aceitar a paisagem como texto, amplamente definido, somos levados a examinar um número de questões que tem sido até agora ignoradas. A primeira é a questão de como a paisagem codifica informações. No coração dessa questão está o conceito de intertextualidade, que implica que o contexto de todo texto são outros textos. No caso das paisagens os contextos em que são produzidos e lidos podem ser textos escritos por outras mídias (DUNCAN, 1990, p. 4, traduzido pela autora).

a paisagem como texto possibilita ampla investigação da apropriação desse conceito nas produções cinematográficas. Por um lado, o cinema também se apresenta como um desses textos que promovem influência sobre a paisagem, por meio de seu poder representativo, onde visões culturais são legitimadas ou contestadas. Por outro lado, a paisagem apropriada pelo cinema é capaz de causar o contexto sobre o qual a narrativa se apoia, visto que sua constituição em tela remete a representação de uma totalidade espacial que contextualiza os acontecimentos do enredo fílmico. Nesse sentido, a paisagem cinemática compõe uma relação de metonímia, passando a representar um todo através de partes significativas, através de símbolos que expressem a ambientação desejada. Claramente, essa comunicação é apoiada por valores culturais compartilhados que possibilitam a identificação das partes constituintes da paisagem. Assim, acreditamos haver, para o cinema, uma melhor apropriação da paisagem quanto mais estas se identificarem com as concepções culturais já consagradas e divulgadas, aproveitando-se da intertextualidade.

Desse modo, os filmes da Retomada alocados no sertão nordestino dialogam com diversas outras produções artísticas

que corresponderam, ao longo dos anos, ao imaginário social sobre a região que permite vinculá-la a um passado, a uma terra de aventuras, de comédias e de personagens caricatos que possibilitam uma apropriação narrativa singular. Tanto o cinema, quanto o sertão nordestino apresentam sua verossimilhança não aportada em uma realidade empírica, mas associadas às imagens e concepções previamente formuladas e fixadas no imaginário social.

O que afirmamos é que o Nordeste quase sempre não é Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado. Ele é uma maquinaria de produção, mas, principalmente, de repetição de textos e imagens. Não se pode ligar esta reprodução de imagens e textos apenas à classe dominante. Não existe nela uma simples lógica de classes; estas imagens e textos alcançaram tal nível de consenso e foram agenciadas pelos mais diferentes grupos, que se tornaram ‘verdades regionais’ (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 348).

O auto da compadecida, Lisbela e o prisioneiro e O homem que desafiou o diabo são produções cinematográficas contemporâneas que buscam aportar-se nessa verossimilhança discursiva e imagética para fornecer coerência às suas narrativas, cuja apropriação fantasiosa e encantada somente adquire sentido através dessa visibilidade e dizibilidade próprias dessa região e engendradas pelos diversos textos e imagens que a “nordestinizaram”. Seus personagens caricatos e tipicamente regionais só ganham sentido de ser por ali estarem alocados, sua aceção humorística só se estabelece diante da caracterização da fala (sotaque, repetição e contradição) e da correspondência a

outras referências humorísticas, como a chanchada e o cordel.

Nesse sentido, podemos afirmar que a paisagem fílmica dessas produções analisadas assume um papel determinante na narrativa, estando presente tanto na locação explorada, quanto na própria caracterização dos personagens e das ações que se sucedem. A paisagem do sertão nordestino nesses filmes é composta de signos diversos e expressivos que formam uma constelação de sentidos e possibilitam a apropriação de histórias fantasiosas e inexplicáveis, porque o sertão não precisa de explicação, ele é um reino próprio cujas possibilidades são traçadas pelos seus personagens, conforme eles se aventuram na imensidão do sertão.

REFERÊNCIAS

- AITKEN, Stuart; ZONN, Leo. Re-apresentando o lugar pastiche. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 15-58.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, p.376, 2011.
- ALMEIDA, Maria Geralda. Em busca da poética do sertão: um estudo de representações. In: ALMEIDA, Maria Geralda; RATTTS, Alecssandro José Prudêncio (Orgs.). **Geografia: leituras culturais**. Goiânia: Alternativa, p. 71-88, 2002.
- AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: SARMENTO, João; AZEVEDO, Ana Francisca de; PIMENTA, José Ramiro (Orgs.). **Ensaio de Geografia Cultural**. Porto: Figueirinhas, p. 59-79. 2006.

- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. **A derradeira gesta: Lamião e Nazarenos guerreando no sertão**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, p. 262, 2007.
- CASTRO, Iná Elias de. Natureza, imaginário e a reinvenção do Nordeste. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 103-134, 2001.
- COSGROVE, Denis. Geografia Cultural do milênio. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 17-48, 1999.
- COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 92-123, 2004.
- DRIVER, Felix. Imaginative Geographies. In: CLOKE, Paul; CRANG, Philip; GOODWIN, Mark (Orgs.). **Introducing Human Geographies**. 2.ed. London: Hodder Arnold, p. 143-155. , 2005.
- DUNCAN, James Stuart. **The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan kingdom**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 229, 1990.
- DUNCAN, James Stuart. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 91-123, 2004.
- HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos: ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 59-94, 2009.
- LUKINBEAL, Chris. Cinematic Landscapes. **Journal of Cultural Geography**, Oklahoma, v. 23, n. 1, p. 3-22, Fall/Winter, 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, p. 212, 2008.

FILMOGRAFIA

O auto da compadecida. Adaptação da obra “O auto da compadecida” de Ariano Suassuna. Direção de Guel Arraes. Elenco: Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Fernanda Montenegro, Rogério Cardoso, Marco Nanini, Denise Fraga, Lima Duarte, Bruno Garcia, Diogo Vilella, Luís Mello, Virginia Cavendish. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão, João Falcão. Produzido por Globo Filmes. Distribuído por Columbia Pictures. 2000. Colorido, 104 minutos.

Lisbela e o prisioneiro. Adaptação da obra “Lisbela e o prisioneiro” de Osman Lins. Direção de Guel Arraes. Elenco: Selton Mello, Debora Falabella, Marco Nanini, Virginia Cavendish, Bruno Garcia, André Mattos, Tadeu Mello. Roteiro de Guel Arraes, Pedro Cardoso e Jorge Furtado. Produzido por Estúdios Mega, Globo Filmes e Natasha Filmes. Distribuído por Twentieth Century Fox. 2003. Colorido, 110 minutos.

O homem que desafiou o diabo. Adaptação da obra “As pelejas de Ojuara” de Nei Leandro de Castro. Direção de Moacyr Goes. Elenco: Flávia Alessandra, Marcos Palmeira, Fernanda Paes Leme, Helder Vasconcelos, Sérgio Mamberti, Livia Falcão, Renato Consorte. Roteiro de Moacyr Goes e Bráulio Tavares. Produzido por LC Barreto Produções Cinematográfica e Globo Filmes. Distribuído por Warner Bros. 2007. Colorido, 106 minu

GEOGRAFIA E LITERATURA: ENTRE A CIDADE E A CIDADE ILHADA

Eliete Jussara Nogueira

Maria Lucia de Amorim Soares

Leandro Petarnella

Encapsulando o tema

A experiência literária é dona de um caráter paradoxal pelo fato de tornar possível o questionamento da oposição entre o real e ficcional. Segundo Wolfgang Iser (1996) para que se rompa com esse sistema de oposições é imprescindível que se conceba uma relação que incorpore uma terceira noção, cuja presença redefine o papel dos outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário. Na tríade, importa o cunho relacional dos termos, o que torna impossível que se estabeleçam fundamentos, mas a rigor, porém, pode-se dizer que o real corresponde ao “mundo extratextual”; que o fictício se manifesta como ato, revestido de intencionalidade e que

o imaginário tem caráter difuso, devendo ser compreendido como um funcionamento.

A adoção da perspectiva aberta pela tríade justifica-se pela tentativa de se evitar o embate que contrapõe a *perspectiva formalista* - cuja premissa básica é de haver uma especificidade no modo como a linguagem literária se configura, premissa verificável, por exemplo, no formalismo russo, na fenomenologia, na estética, no estruturalismo, entre outros – à *perspectiva culturalista* – a qual se esforça para entender a Literatura em seu vínculo com fatores históricos e sociais, como ocorre na estética da recepção e nos estudos culturais. Conforme Brândão (2005, p. 10), pode-se reconhecer, nessa tensão

a luta entre o legado romântico - idealista, que advoga a autonomia da obra de arte, cuja negatividade se manifesta especialmente no universo das formas, e o legado realista – positivista, que concebe a obra como reflexo do mundo, sobretudo por meio dos conteúdos sociais que é capaz de veicular.

Ao pensar, então, a literatura, como produto humano, entendida como operação que converte a plasticidade humana em texto, é possível observar o indiscernível jogo no qual a realidade, ficção e imaginário só se determinam relacionalmente.

Benedict Anderson (1989) define nação como comunidade política imaginada. Nesse caso, pela ênfase na comunidade política, é o substrato de realidade nação que se sobressai. Mas, se ressalta que é a imaginação que constitui uma comunidade como comunidade, é o imaginário da nação que ganha destaque. Se, por fim, as comunidades se imaginam de determinada

forma, com um estilo de feições distintivas, é o ato de ficção

ao mesmo tempo *realizador* do imaginário nacional e *imaginador* da realidade nacional, que fica em primeiro plano. Mas, naturalmente, há formas literárias e não – literárias de se imaginar comunidades, já que as ficções não só existem como textos ficcionais. (BRANDÃO, 2005, p. 12)

As ficções desempenham “um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo”. (ISER, 1996, p. 23 - 24). Contudo, é inegável que, pelo fato de explicitarem sua condição de ficcionalidade, as ficções literárias deixam patente o jogo no qual a plasticidade humana revela seus sentidos.

Daí que, hoje, para se falar de nação é imprescindível que se fale de cidade, forma de organização social mais tipicamente contemporânea e que melhor representa a maneira como o homem atual se relaciona com o espaço e o tempo. A cultura, no mundo contemporâneo é, fundamentalmente urbana, instigando uma intensa perturbação no conceito de cidade e, por consequência, no conceito de identidade cultural. “É para as cidades que os migrantes, as minorias, os diaspóricos vêm para mudar a história da nação”, afirma Homi Bhabha (1990, p. 319-320). Na cidade, especialmente nas metrópoles, os limites da nação reproduzem-se, entram em embate, reconfiguram-se. Na cidade, os imaginários nacional e urbano se interpenetram.

A ideia de cidade

Diz Assunção (2004) que entre os estudiosos da cidade moderna, já é lugar comum a ideia de que ela tem como característica a continuidade fragmentada, ambígua e indefinida, comparada, às vezes, com o conceito de obra de arte. As metáforas se multiplicam: a cidade como texto narrativo, como livro de registro, a cidade como máscara, como fragmentos sobrepostos a outros fragmentos, como labirinto do universo, como um lugar mental e simbólico, a cidade invisível, a cidade mítica, a cidade de vidro, etc. A tentativa dos estudiosos da cidade está centrada na busca de sentidos, sentidos históricos, no movimento das mercadorias, no mundo capitalista industrial ou pós-industrial em que vive o homem moderno. Nesse contexto, a cidade se articula como *locus* por excelência da modernidade e como a arena de lutas de forças com interesses antagônicos engendrados pela própria modernidade. De modo que pensar a cidade é tentar fazer uma aproximação às ideias sobre ela, mesmo pensando-a como um mal irremediável.

Carl Schorske (1997), pensador norte-americano, no seu ensaio *“La Idea de ciudad em el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”*, desenvolve o processo de construção da ideia de cidade, do Iluminismo até o Modernismo, evidenciando, com lucidez, os principais pontos de ruptura no desenvolvimento dessas ideias. Segundo Schorske, a ideia de cidade começa a ser formada a partir do século XVIII, particularmente por meio de Voltaire, Adam Smith e Fichte.

Partindo de Voltaire, o autor aponta a primeira ideia de cidade: a cidade como cenário por excelência da virtude. Se-

gundo essa ideia, a cidade propunha e propiciava o desenvolvimento da liberdade, do comércio e da arte. Londres, que era o cenário de literatura de Voltaire e não Paris insere-se como espaço do progresso não só industrial, mas também do prazer, do desfrute e de um gosto artístico refinado. A existência de uma classe miserável crescente, que surgia na mesma proporção do progresso, era vista não como um perigo iminente, mas como força propulsora desse mesmo progresso, na medida em que os pobres, ao desejarem alcançar as mesmas condições materiais e culturais dos ricos, aprimorariam seus potenciais inatos mudando seu próprio estado. A luta pela emancipação social, por um aperfeiçoamento do gosto – elegância aristocrática, e com o desenvolvimento industrial – estimulado pela razão, faria nascer as artes civilizadas.

A ideia de cidade como virtude está presente também no pensamento do filósofo alemão, Johann Gottlieb Fichte por meio da ideia de moral comunitária. Segundo o filósofo, nos burgos medievais prevalecia um certo espírito comunitário que se materializava entorno de determinados valores ou virtudes: a lealdade, a retidão, a honra e a simplicidade. Essas virtudes permaneceram, ao longo do tempo, acrescentando à ideia de cidade como agente civilizatório e do progresso industrial. A cidade se materializaria como modelo ideal do desenvolvimento para o homem, posteriormente consolidaria o individualismo e a prepotência da cultura burguesa do século XX.

A gestação de uma segunda ideia de cidade, a cidade como vício, pauta-se na ideia de que o progresso e o consequente enriquecimento de determinados grupos e corporações são a causa principal da decadência humana. Com o avanço

do desenvolvimento industrial, a ideia de cidade como vício se fortaleceu. O progresso industrial e social, que se pensava resultante da relação entre ricos e pobres, cidade e campo, começou a ruir, trazendo na sua esteira o aumento dos índices de migração, a miséria, a sujeira, o crime social.

A terceira ideia de cidade, resgatada por Schorske (1997), é a da cidade que se alça com fatalidade para o homem, além do bem e do mal, e que se situa historicamente a partir da metade do século XIX. Esse modo de ver começa na França, com Baudelaire e com os impressionistas, no campo da arte, influenciados por Nietzsche, no campo da filosofia. Agora, todo o julgamento social, moral, político e cultural acontecerá a partir de uma experiência profundamente pessoal, subjetiva, minando a base hegemônica de razão. Na cidade além do bem e do mal está situada a consciência cosmopolita moderna. Ainda, o cosmopolitismo opera nos dois extremos. Seja revertendo os valores de vício e virtude, ou numa nostalgia artificial por um tipo de bucolismo que nunca existiu, ou invocando o deslumbramento pela máquina, por imagens futuristas das tecnologias nascentes.

Esses intelectuais e artistas viam a complexidade, os paradoxos e as ambiguidades da cidade sem se aterem a um julgamento de valor. Assim, tudo o que ela propunha, seus horrores, suas glórias, belezas e abjeções, era concebido como práticas culturais que se davam enquanto experiência de vida moderna. Estes intelectuais e artistas procuravam depreender e traduzir a complexidade desse novo aspecto cultural que se manifestava de forma fragmentada, descontínua e transitória, impossibilitando qualquer prognóstico do futuro. Aboliam a

ideia de volta a um passado redentor, assim como a conquista de um futuro heroico e paradisíaco. “O futuro era hoje”, na formulação de Beatriz Sarlo (1993).

Hoje, a nova ideia de cidade leva ao abandono dos ideais de integração, de progresso histórico enquanto programa que deve ser seguido no seu aparente *continuum*. A ideia de cidade como fatalidade para o homem moderno encontra eco em Walter Benjamin (1989), filósofo alemão, leitor de Baudelaire, que busca nesse poeta e na cidade moderna as chaves de leitura para entender os problemas da modernidade. Esse homem posiciona-se não apenas como leitor da cidade, mas como partícipe dela, assumindo o papel de *flâneur* para ler e traduzir o contexto urbano moderno nas diversas cidades em que vive. Vê na cidade, nas ruas e na riqueza inesgotável de suas variações, o cenário por excelência em que a vida se agita e se dá em toda sua multiplicidade, em um tempo indeterminado. Desvenda um modelo de historicidade que se opõe tanto ao modelo social linear dos artistas e pensadores utópicos socialistas, quanto ao projeto da modernidade de característica burguesa ou aristotélica, propondo em contrapartida uma estética da ansiedade, do desejo, da perda e da negação.

Hoje, verdadeiras cidades invisíveis emergem a partir dos fragmentos de cidades reais. Todas as cidades são a cidade já que uma cidade faz compreender outras cidades. As cidades acontecem no interior da cidade, dentro do dentro, permeadas de duplicidade. Território textual por excelência, polis perversa, lugar de coletividades indefinidas.

Desejo de cidade

As cidades incorporam como parte de sua vida, de sua história, as circunstâncias geográficas que, justamente com a tecnologia, moldaram as condições físicas de sua existência. Mas outros elementos, como as implicações econômicas e políticas, também somam importância na escolha deste lugar para ficar. Mas, também, o desejo da cidade se desloca, do fazer e refazer sua urbanidade no desenrolar a gigantesca passarela da cidade por sobre vales e montanhas.

Os condicionantes geográficos dão alguns limites para pensar a economia, o que mobiliza a criação técnica para superação de limites, para que cada cultura, como segunda natureza, permita o desejo de cidade se expandir, sempre em consonância com o que pode tecnologicamente em seu ecossistema. Cada salto de complexidade, pelo agenciamento coletivo de uma técnica, faz emergir novos desejos gestados a partir desse novo referencial coletivo de pensar numa comunicação em rizoma estratificado. O território se constrói na caminhada já que seu desdobramento se desloca no sentido do desejo.

A cidade não precisa necessariamente destruir sua memória geográfica. Ela pode ser reabsorvida nas formas viáveis pela manutenção da urbe. Segundo Duarte (2006), a memória geográfica fica como mais uma temporalidade do lugar marcando a existência daquele tempo no acúmulo de múltiplos tempos do crescimento da cidade.

Entretanto jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles. Se descrevo Olívia, diz o romancista Italo Calvino (2003, p. 61),

cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar a sua prosperidade e falar dos palácios de filigranas com almofadas franjadas aos parapeitos dos bíficos; uma girândula d'água num pátio protegido por uma grade rega o gramado em que o pavão branco abre a cauda em leque. Mas a partir desse discurso, é fácil compreender que Olivia é envolta por uma nuvem de fuligem e gordura que gruda nas paredes das casas; que, na aglomeração das ruas, os guinchos manobram comprimindo os pedestres contra os muros. [...] para falar de Olívia eu não poderia fazer outro discurso. Se de fato existisse uma Olivia de bíficos e pavões, de seleiros e tecelãs de tapetes, canoas e estuários, seria um mero buraco negro de moscas, e para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas da fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetitivos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, mas nas coisas.

A narrativa abre espaço para outras narrativas, incessantemente. São discursos que preenchem os vazios da armadura que é a cidade. Percorrendo-se esse território, como na cidade de Ercília, deparamo-nos com “teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma” (p. 72): da cidade e da leitura.

Assim, é Despina, “a cidade que se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar, de camelo ou de navio” (p. 23). Ou Irene, “a cidade distante que muda à medida que se aproxima dela: vista de dentro, seria uma outra cidade” (p. 115). Ou Moriana, a quem uma face obscura, tem um avesso, “como uma folha de papel” (p. 101). Ou Sofrônia, composta de duas meias cidades: uma fixa e outra provisória, desmontável (p. 63). Aglaura, a descrita por seus habitantes e

a que se vê: duas cidades distintas, mas apenas de uma delas se pode falar, “porque a lembrança da outra, na ausência de palavras para fixá-la perdeu-se (p. 66)”. Ou Eusápia cidade gêmea – a dos vivos e a dos mortos, a necrópole constituída no subsolo, cópia idêntica da outra, “mas nas duas não existe meio de saber quem são os vivos e quem são os mortos” (p. 105). Ou ainda Eudóxia, que se duplica “num tapete no qual se pode contemplar a verdadeira forma da cidade”: todas as coisas nela contidas no desenho, dispostas segundo suas verdadeiras relações; neste desenho se mostra o esquema geométrico implícito nos mínimos detalhes; o tapete, porém, com sua ordem imóvel não é a cidade, mas uma imagem dela, onde se pode tecer o emaranhado das existências humanas (p 91). Ou Raïssa, a “cidade infeliz que contém uma cidade feliz que nem mesmo sabe que existe”: ambas entrelaçadas em suas raízes (p. 135). Ou Berenice, em que se tramam a justiça e a injustiça, contendo, portanto, cidades diferentes que se projeta em futuras Berenices “já presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas, espremidas, inseparáveis” (p. 147).

O repertório de imagens se prolifera, organizando realidades descontínuas numa verdadeira suíte narrativa. Por essa vertente, a cidade é lugar da estocagem e da transmissão da multiplicidade potencial de mutações rápidas e ininterruptas. Assim, a cidade, para Calvino, é sobretudo o “lugar onde todo o possível é convocado...” (p. 35). É nesse sentido que Benjamim declara (apud BOLLE, 1984, p. 4):

A cidade, na qual os homens se exigem uns aos outros sem trégua, em que compromissos e telefonemas, reuniões e visitas, flertes e lutas

não concedem ao indivíduo nenhum momento de contemplação – a cidade se vinga na memória, e o véu latente que ela tece na nossa vida mostra não tanto as imagens das pessoas, mas, sobretudo os lugares, os planos onde nos encontramos com outros ou conosco.

A Cidade para o homem comum

Para o homem comum, o Mundo, mundo concreto, imediato, é a Cidade, sobretudo a Metrópole. Despiendo a roupa da Natureza e vestindo a roupa da Técnica, a Cidade, é objeto inteiramente histórico, impondo a ideia de um tempo humano, um tempo fabricado pelo homem, tornando-se possível tratá-la de forma empírica, contábil, concreta (SANTOS, 1994).

A Cidade é o lugar em que o Mundo se move mais e os homens também, em movimentos de copresença. A copresença ensina aos homens a diferença existente entre eles e por isso a Cidade é o lugar da educação e da reeducação. Como dado ativo, lugar da educação e da reeducação, porque sendo crítica desde o seu nascimento, visto associar lógicas externas, trazidas pelas transformações mundiais, a lógicas internas, subordinadas às primeiras, a cidade vai se tornando “cidade sem cidadãos” (SANTOS, 1989). Daí, por exemplo, a rua, onde o estacionamento expulsou o jardim, tornar-se arena de conflito e não mais o lugar do encontro e da festa.

Na cidade a natureza está oculta. Como um produto fugaz do território a natureza torna-se fator de consumo, em consequência originando sua marginalidade, ou quando resta, por exemplo, como floresta urbana, sendo apreciada enquanto

paisagem ou lugar para o ecoturismo. A natureza, vista como aquilo que não é produzido aparece como um valor de uso e, sob o capital, como valor de troca largamente explorado.

Quanto à biotecnologia, ao reproduzir a natureza por meio da manipulação genética de animais e vegetais, reduz as formas de vida a mera matéria-prima com a introdução de patentes de genes no mercado e a reivindicação de propriedade intelectual para os bioprodutos inventados. Desta forma, a natureza é, também, reproduzida pela sociedade.

Nesse contexto surge a problemática urbana, refletindo a cidade como objeto de um processo incessante de transformações que atingem áreas necessárias a realização das atividades modernas de produção e de circulação. Já que os recursos disponíveis, ou trazidos de fora, são orientados para essas transformações, o resto da cidade não recebe cuidados, sendo essa diferença de tratamento um dos fatores da crise que se instala nos centros urbanos. Santos (1994, p. 76), tem razão ao afirmar que:

Os novos objetos surgem para atender a reclamos precisos da produção material ou imaterial, criando espaços exclusivos de certas funções. À cidade como um todo, teatro da existência de todos os seus moradores, superpõe-se essa nova sociedade moderna seletiva, cidade técnico-científica-informacional, cheia de intencionalidades do novo modo de produzir, criada, na superfície e no subsolo, nos objetos visíveis e nas infraestruturas, ao sabor das exigências sempre renovadas da ciência e da tecnologia.

Quer se trate de metrópoles, de cidades médias ou pequenas, o fenômeno urbano traduz as circunstâncias da urbaniza-

ção da sociedade. No Brasil, mais de 80% da população vive em cidades e, dentre os 20% que vivem no campo, os hábitos da vida urbana têm sido difundidos rapidamente. Desse constatar pode-se inferir que a educação, formal e não-formal, no seu aspecto de educação política, não pode perder de vista seus inúmeros e complexos desafios com relação à cidadania no cotidiano da vida urbana.

O meio ambiente construído se diferencia pela carga maior ou menor de ciência, tecnologia e informação, segundo regiões e lugares: “o artifício tende a se sobrepor e substituir a natureza” (SANTOS, 1994, p. 73). É nesse sentido que se pode dizer que a cidade, teatro da existência de todos os seus moradores, aquela herdeira dos primórdios da história urbana, uma cidade plástica, foi superposta por uma cidade moderna seletiva, cidade técnico-científica-informacional, lugar onde os objetos contemporâneos são o suporte de ações racionais realizadas em bolsões de modernidade atual. Nas aglomerações urbanas da fase anterior as mudanças ocorriam sem alteração intrínseca de seus objetos físicos, ainda que estes aumentassem em tamanho, em funcionalidade, e buscassem uma nova ordem. Novos modos de ser cidade se adaptavam às velhas formas de ser. Já as aglomerações urbanas atuais resultam de intencionalidades exigentes cujos paradigmas são os edifícios e áreas inteligentes.

Enquanto espaços preparados para exercer funções precisas as aglomerações contemporâneas criam “ecologias exigentes”. No dizer de Santos (1994, p. 77):

Forma-se, assim, o fundamento de uma nova escassez, uma nova segregação espacial, uma nova teoria do valor e uma nova realidade da lei do valor. Mais ainda, cada lugar se torna capaz, em razão exclusiva de tais virtualidades, de transmitir valores aos objetos que sobre ele se constroem, do mesmo modo que os edifícios funcionalmente adequados transferem valor às atividades para as quais foram criados.

O aumento desmesurado da cidade afeta o sistema de movimento, tornando-o anárquico, e a funcionalização de setores hegemônicos agrava a distribuição das atividades dos homens e dos seus ritmos. Graças à nova arquitetura e à qualidade técnico-científico-informacional do meio ambiente construído, a racionalidade urbana é somente a do lucro que se superpõe e deforma o sistema social e o sistema cultural, agindo sobre o restante, não hegemônico, do sistema econômico – os bairros periféricos, os subúrbios, as ocupações de beira de rios e das baixadas insalubres, as favelas, as construções precárias em vertentes íngremes ou mesmo nos conjuntos habitacionais populares. É nesses espaços opacos, onde os tempos são lentos (SANTOS, 1996), adaptados às infraestruturas incompletas ou herdadas do passado, que está o retrato da diversidade das classes sociais, das diferenças de renda e dos modelos culturais, bem como dos graves problemas socioambientais. Há, portanto, dois níveis de territórios no concreto da cidade: as áreas “luminosas” constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõe e contrapõem às zonas “opacas” onde vivem os pobres: “Estas são os espaços do aproximativo e não (como as zonas luminosas) espaços de exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços de lentidão e não de vertigens” (SAN-

TOS, 1994, p. 83).

Aliados aos dois níveis de territórios, no concreto da cidade, há dois níveis de análise que se entrecruzam. O primeiro, já acima explicitado apesar de maneira breve, procura correspondência entre os elementos do processo social da modernidade implicados na mudança das formas de uso do tempo e em suas relações com a valorização do espaço, porque permite aprofundar a temática da segregação sócio espacial, chegando à formação de territórios delimitados no urbano. O segundo nível diz respeito aos elementos que se instalam ao rés do cotidiano banal, a vida do dia-a-dia, onde ainda persistem tradições, hábitos e costumes, base e repertório de crises do povo e de onde podem ser recolhidos saberes, habilidades que podem virar produtos e coisas. E, aquilo que não vira, permanece como resíduo (LEFEBVRE, 1981), em relação ao movimento do mercado.

Cidade ilhada

Não é aleatório, portanto, o fato de uma cidade surgir não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas como referência privilegiada, como agente determinante de significação da narrativa como um todo, a cidade como personagem. No caso da obra de Milton Hatoum, isso ocorre em *Relato de um Certo Oriente*, *Dois Irmãos*, *Cinzas do Norte*, seus poucos romances, na mescla *Órfãos do Eldorado*, nos contos breves da recente publicação *A Cidade ilhada* – simplesmente a cidade de Manaus, sua Manaus que é uma anti-Manaus.

No coração da Amazônia, cercado pela floresta cerrada, Milton Hatoum é um escritor urbano, usando o traço regional de modo apenas epidérmico – demarcador da ilha cultural a qual as personagens pertencem, e a floresta como fonte de constrangimento e mistério. É o autor urbano de uma cidade portuária, cosmopolita

cravada no coração da floresta que mais remete e irradia lugares – comuns de uma vida cotidiana marcada pelo caricato mais turisticamente selvagem: a bijuteria indígena, a onipresença da floresta, a vida lenta e esvaziada. Dessa forma, Manaus é uma cidade ilhada por um imaginário nacional que Hatoum apropria e desconstrói para simplesmente erradicá-la sem clemência de seu mapa ficcional ou sensivelmente retrabalhá-lo em chave irônica, positiva. (JATOBÁ, 2009, p. 17).

O espaço da cidade tende a ser “lugar nenhum”, quase um “vazio” de percepção, nulidade de referências que torna impossível qualquer enraizamento, produzindo um estado de suspensão de vínculos entre o indivíduo e o que está a seu redor. Nas palavras de Henri Lefebvre (1976, p. 242), historicamente

a cidade sofreu um processo de implosão-explosão, cresceu e se concentrou, mas ao mesmo tempo se dispersou em suas periferias, seus bairros cada vez mais distanciados. Ocorre o mesmo com o espaço nacional: “implode”, se divide em regiões e “explode”, quer dizer se mescla com outros espaços nacionais em uma interferência concreta.

O processo de implosão – explosão é vivido de modo difuso e fragmentário pelo habitante da cidade, numa percepção de mutabilidade contínua e da metamorfose incessante. Existem mesmo muitas imagens para uma cidade, ainda que todas levem o mesmo nome: Manaus. Isso é garantia de que a cidade existe? Não, não é. Ao contrário: a multiplicação de imagens ameaça essa convicção e põe em dúvida os mapas oficiais.

Na aparência, os relatos de *A Cidade Ilhada* têm como objeto a mesma cidade: Manaus, afirma José Castello (2009, p. 04) perguntando em seguida: Mas será? “a Manaus em que três amigos, Minotauro, Gerinélson e Tarso, frequentam um bordel (no primeiro conto, “Varandas da Eva”) será a mesma em que Porfíria e Minalvo se apaixonam (no último conto, “Dançarinos na última noite”)”? Indaga ainda, desenvolvendo reflexões:

será mesmo de Manaus, a cidade do Amazonas, só porque o escritor nela nasceu, que tratam as narrativas de Milton Hatoum? É verdade: elas dão muitos saltos para longe dali. Em “Uma carta de Bancroft”, por exemplo, o narrador, numa visita à biblioteca de Bancroft, em São Francisco, nos Estados Unidos, encontra uma carta de Euclides da Cunha ao amigo Alberto Rangel. O escritor relata um sonho – com um certo Godinau, que queria urbanizar a Amazônia – e uma cena – o enterro de um policial, morto pelo amante da mulher. Também Euclides da Cunha morreu, no ano de 1909, nas mãos do cadete Dillermano de Assis, amante de sua esposa Ana. A carta não é mencionada na correspondência de Euclides, o narrador constata. Em quem confiar? Na carta de origem duvidosa? Na morte do PM,

que só antecipa uma segunda morte? Ou no sonho, que antevê um pesadelo de devastação da floresta que, desde então, assistimos?

É num universo embaçado que Hatoum se move. Escreve seus contos acoplados à vida cotidiana, em duas ou mais histórias em paralelo até que, no final, o significado oculto de uma delas se sobressai. É um recurso deliberado e está, por exemplo, em “Um oriental na vastidão”, que inicialmente parece tratar da visita de um japonês apaixonado pelo Rio Negro, mas na verdade o que se sobressai é a morte dele. Um breve resumo explicita esse conto: uma professora do Amazonas é escolhida para derramar as cinzas de um cientista japonês, Kazuki Kurokawa, nas águas do Rio Negro. No passado ela o escoltara em sua única visita ao rio. Naquele dia, o professor lhe deu um rolinho de papel-arroz com ideogramas. Estava escrito: “no lugar desconhecido habita o desejo”. Kurokawa prenunciava o choque que, anos depois, sacudiria a professora, escolhida para executar, por motivos que desconhecia, seu desejo fúnebre. Por que o Rio Negro? Que parte da alma do cientista japonês ali se conservou? Não existem fronteiras entre as águas do rio e os sonhos do professor.

Em “Dois poetas da província”, dois homens, Zéfiro, o velho mestre, e seu jovem aluno Albano, têm as almas misturadas. Albano está de partida para Paris. Aos 88 anos, o mestre o acompanhou em um almoço de despedida. O professor lhe diz: “Um jovem encara a velhice como se fosse uma pura abstração. E eu vejo a juventude como uma quimera”. Há, de novo, uma bruma, que impede que os dois homens se vejam. O velho volta para casa. Recita poemas de Lamartine, repassa de cor as ruas de Marais e da Bastilha, e contempla um mapa

de Paris – onde nunca estive. Quem habita Paris: o jovem que nele chega ou o velho que nela nunca chegará? É disso que escreve Hatoum, levando Castello (2009, p. 04) a perguntar, tendo como referência a configuração da cidade como “lugar nenhum”: Paris (como Manaus) é uma cidade, ou um sonho que Zéfiro (como Hatoum) carrega dentro de si?

Rios, margens incertas que se ramificam em várias direções, tecem um desenho complexo, rabiscos que se infiltram na solidez da terra, levam a narradora de “A natureza ri da cultura” perguntar a Felix Delatour, um professor de francês que trocou a Bretanha pelo Amazonas: “Por que morar em Manaus, essa cidade ilhada, talvez perdida?”. Para Delatour, viajar era uma maneira de viver em tempos distintos. Uma maneira de ter duas vidas, e talvez nenhuma. Como a paixão do velho Zéfiro por Paris, também o amor de Delatour por Manaus começa com um mapa. O que eles verdadeiramente amam: as cidades, ou as representações em que são aprisionadas?

Nas palavras de Castello (2009, p. 04) “Paris está onde não está. De Manaus se pode dizer o mesmo. Cidades não são lugares que habitamos, mas ideias que carregamos”. Vivem à deriva, sempre no limite da realidade:

Dez anos depois, a narradora do conto fica sabendo que Delatour (como Kazuki Kurokawa, no outro conto) também subiu o Rio Negro e desapareceu. Volta à casa do velho, agora em ruínas. Na parede encontra apenas uma inscrição: “A natureza ri da cultura”. É com grande esforço, comovente e inútil, que a cultura luta para dominar o que existe.

Desafiadora, não se trata mais da natureza harmoniosa e boa desvelada nos textos escolares, nos filmes bíblicos e nas agendas dos ecologistas. Mas sim, de uma natureza imprevisível, dentro da qual a vida se agita. Adverte José Castello (2009) “Uma natureza estranha e negra – exatamente como o rio onde os dois heróis de Hatoum desaparecem. A mesma tensão escura com que precariamente, Hatoum ousa escrever o nome Manaus” (p. 04).

No percurso topográfico que demarca, o escritor revela como os contos implicam uma não rejeição do saber social. De modo que, para ficarmos no âmbito da cidade, vincular a cidade à cidade ilhada de Milton Hatoum é exercitar um trabalho fronteiriço, movido por deslocamentos contínuos, fluídos, circulares. Assim, literatura e cidade não só convergem como se fundem: a cidade é o cenário por excelência da Literatura e a Geografia é o meio pelo qual a cidade se arma e se mostra.

Considerações finais

No universo da linguagem tudo é possível, uma vez que tudo pode ser criado por ele. E os sentidos devem ser construídos permanentemente e constantemente renovados, pois é de sua natureza a fragilidade e a perenidade. A Literatura então é um instrumento de resistência, de sobrevivência e de liberdade. Ler a cidade é reescrevê-la, ou seja, senti-la e traduzi-la imaginariamente, num processo constante de literaturização.

Para tanto, voltar ao passado pela memória é escolher fragmentos que lá estão, é a tentativa de juntar os fragmentos que se cindiram pelo vendaval do progresso industrial. Voltar ao passado é discutir questões que já estão de certo modo enterradas, mas como estratégia de instituir um mundo partilhado, contra o individualismo recorrente do sistema capitalista.

A Literatura, como discurso que circula na sociedade que a define, que a avalia, que a questiona, que nela interfere surge como um lugar onde o poder poético e o poder político se confundem. Não fosse isso, escritores em todos os tempos não estariam entre os mais perseguidos pelos regimes e governos que questionam cujas faltas contra o povo foram denunciadas através do riso, da sátira, da ironia ou simplesmente pelo gesto simples de representar uma circunstância, daí o poder irrefutável da ficção (MAQUÊA, 2007).

A decisão de escrever de um escritor tem origem numa determinada realidade social para reconstruir uma possibilidade de futuro. O desejo que move a escrita é o desejo de um mundo diferente deste que aí está. Para falar da cidade o geógrafo e o escritor pensam segundo uma perspectiva gramatical, de carácter mutável e irregular, núcleo de leis básicas que regem o funcionamento da cidade privilegiando um ímpeto ordenador. A Geografia grifa no livro-cidade recorrências, simetrias, regularidades, desconfianças, ambiguidades, tradições, crises, hipóteses, técnicas, informações, significados, perplexidades... A Literatura propõe na cidade-livro, acionar espaços e temporalidades paralelas e experimentar a vertigem poética entre a ficção, entre o vazio volumétrico e o empilhar de horizontes, sabendo (como Marco Pólo de *As cidades invisíveis*), que nun-

ca devemos confundir a cidade com o discurso que a representa, mas, ao mesmo tempo, “para onde eu vou, Manaus me persegue”. (HATOUM, 2009, p. 20).

Referências

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. 1ª ed. São Paulo: Ática, p. 302, 1989.
- ASSUNÇÃO, Ronaldo. **Mario de Andrade e Jorge Luis Borges: poesia, cidade, oralidade**. 1ª ed. Campo Grande: Editora UFMS, p. 152, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, v III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, p. 238, 1989.
- BOLLE, Willi. Walter Benjamin e a cultura da criança. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Summus, p. 13-16, 1984.
- BHABHA, Homi. **Nation and narration**. 1ª ed. Londres; Nova York: Routledge, p. 282, 1990.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Grafias da identidade**. 1ª ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lamparina, p. 242, 2005.
- CASTELLO, José. Manaus não existe. **O Globo, Caderno Prosa e Verso**, Rio de Janeiro, p. 4, 21 fev. 2009.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Edição: sem data. Rio de Janeiro/São Paulo: *Folha de São Paulo*, p. 151, 2003.
- DUARTE, Eduardo. Desejo de cidade – múltiplos tempos, das múltiplas cidades numa mesma cidade. In: PRYSTON, Angela. (Org.) **Imagens da cidade**. 1ª ed. Porto alegre: Sulina, p. 272, 2006.

- HATOUM, Milton. **A cidade ilhada**. 1ª ed. São Paulo: Cia das Letras, p. 167, 2009.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Eduerj, p. 131, 1996.
- JATOBÁ, Vinícius. A anti – Manaus de Milton Hatoum. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 2009. Caderno 2 – Cultura, p. 03.
- LEFEBVRE, Henri. **Tiempos equívocos**. 1ª ed. Barcelona: Kairós, p. 187, 1976.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. 1ª ed. São Paulo: Ática, p. 322, 1991.
- MAQUÊA, Vera Lucia. **Memórias inventadas: um estudo comparado entre Relato de um Certo Oriente, de Milton Hatoum e Um Rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra, de Mia Couto**. 2007. 293 p. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SARLO, Beatriz Art. Cidade Real, Cidade Imaginária, Cidade Reformada. In: CHIAPINI, Ligia. **Literatura e histórias na América Latina**. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, p. 237, 1993.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 1ª ed. São Paulo: HUCITEC, p. 190, 1994.
- SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo, Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional**. 1ª ed. São Paulo: HUCITEC, p. 259, 1994.
- SCHORSKE, Carl. La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler. In: **Punto de Vista**, nº 30, 10. Buenos Aires, jul. – out., 1987.
- SOARES, Maria Lucia de Amorim. Grafias urbanas: a cidade de vidro de Paul Auster. In: MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia. (Orgs.) **Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, p. 307, 2012.

SÍMBOLO IMAGINÁRIO E SENTIDO EM “*A GAME OF THRONES*”

Gabriel Maia de Oliveira

A Game of Thrones é o primeiro livro da série *A Song of Ice and Fire*, de George R. R. Martin, publicado em 1996 nos Estados Unidos. Desde o princípio, a série que seria uma trilogia foi pretendida a ser um dos grandes nomes do crescente mercado de “ficção científica e fantasia”, uma vez que o autor já havia publicado outros títulos tais como *Dying of the Light* (1977), *Sandkings* (1981) e *A Song for Lya* (1976), especialmente de ficção científica.

Tentando fazer uma breve introdução à narrativa do livro, podemos dizer que histórias dos livros de *A Song of Ice and Fire* se passam num mundo de fantasia em plena crise política. A antiga dinastia de reis dos “Sete Reinos” foi deposta e a partir de então surgem aqueles que querem conquistar o trono para si, não importando o que. Assim, complôs e guerras

surgem tão rápido quanto terminam, e o “trono de ferro” vai se manchando de sangue enquanto ameaças sombrias surgem no extremo norte. Em *A Game of Thrones* o leitor acompanha o início desses conflitos, e entre golpes, complôs e o início de uma grande guerra entre duas poderosas famílias, a chegada do inverno liberta forças mágicas e um inimigo que ameaça a vida de todos os homens.

Os livros de “fantasia” moderna tendem a ser generalizados como literatura de ficção, o que deixa, de certo modo, de lado algumas características que não apenas podem ter o que dizer sobre o “nosso mundo”, o “nosso” cotidiano – numa limitada visão de mundo que separa a leitura e o entretenimento da dimensão “real” da convivência – mas como possuem uma importância própria, um sentido próprio.

Dentro de um livro de fantasia abundam as imagens de monstros e heróis e é a partir dessas imagens que tentaremos demonstrar o porquê do interesse pelo que chamamos de “símbolo imaginário”, seguindo as narrativas de *A Game of Thrones* e as imagens que vão surgindo e interagem entre si e com o leitor. Essa interação é o que permite uma análise sociológica, e a percepção de que o imaginário social se alimenta desses símbolos e os modifica segundo as percepções sociais de mundo se alteram.

O símbolo nos interessa por ser a forma ambivalente que um arquétipo toma na sociedade, ambivalente porque dentro do mundo social ligou-se a imagens e, portanto, torna-se, ele mesmo, imagem. Enquanto o arquétipo é a substantivação de um esquema compreendido como algo entre o gesto inconsciente e a representação – gestos como chupar, mastigar, subir,

“subir” torna-se ascensão, cair torna-se queda -, o símbolo é uma forma singular e ambivalente que surge do arquétipo na sociedade: “singularidade que se resolve na maior parte das vezes na de um objeto sensível, uma ilustração concreta do arquétipo do esquema”. (DURAND, 2002, p. 62). Essa sensibilidade e “factividade” do símbolo é especialmente marcante naquilo que só pode existir na imaginação.

A imagem ou símbolo tipicamente “imaginário” – como o “monstro” - tem, se não uma funcionalidade, uma eficácia social: é nela que aquilo que não é possível de se “dizer” aparece. O monstro, nosso ego glorificado (Legros et al., 2007) nos ajuda a lidar com nossa finitude temporal, nossa mortalidade, porque ele a representa de uma maneira em que podemos destruí-la. Uma das primeiras formas que a imagem do monstro se faz presente é na narrativa mítica.

É o mito que inicialmente detém a força social e que mantém unida uma comunidade, tornando acessível o mundo íntimo do sagrado, o mundo das explicações. O mito é parte “indissociável do estar-junto” (Legros et al., 2007, p.85). É o discurso mítico que primeiramente traduz o símbolo em palavras, e que pode nos levar das imagens no imaginário social “de volta” a seus arquétipos, pois detém um fio narrativo e discursivo. A narrativa mítica apresenta o símbolo imaginário em uma ordem tal que os símbolos se montam em torno do arquétipo dentro (e através) da narrativa: Quando Ícaro voa atraído ao sol, e é derrubado por este, o voo, as asas e o sol juntam-se à ideia de “ascensão”, que por sua vez nos leva até o mar, às profundezas, o arquétipo da queda (Durand, 2002). Sonia Rodrigues (2004) mostra-nos, baseada em Vladimir

Propp, que o conto maravilhoso é mito, mas em sua forma atenuada, ou mesmo, de certa maneira, defasada:

Uma diferença significativa do mito em relação ao conto foi percebida por Propp e, mais tarde por Mircea Eliade. O conto é ficção, é inventado. O mito é verdade, expressa a “fé sagrada do povo”. Quando o mito assume a forma da narrativa artística, deixa de ser mito e passa a ser tragédia de Sófocles, Ésquilo, Eurípedes, os contos dos irmãos Grimm, Andersen, Goethe, porque o relato perde seu caráter sacro. O mito se transforma em lenda e depois em conto (RODRIGUES, 2004, p. 51).

Nos contos maravilhosos mudam as personagens e as histórias, mas as ações e as funções que fazem desenrolar a narrativa são constantes. As personagens partem de uma carência ou dano, para logo passarem por um desenvolvimento, em que sofrem, mas aprendem e crescem, adquirem as armas para vencer o desafio e, finalmente, terminam no casamento, na recompensa, na obtenção do objetivo final. Como indica a autora:

Para Todorov, o primeiro princípio da narrativa maravilhosa é o princípio de um ciclo completo de ações que resume as XXXI ações em cinco essenciais, que representariam situação inicial de equilíbrio; degradação da situação; constatação do desequilíbrio; procura em corrigir o desequilíbrio; volta ao equilíbrio e reintegração. (RODRIGUES, 2004, p.50)

Há aí uma convergência da teoria da literatura e da imaginação, uma vez que para Durand (2002) são exatamente essas características que marcam a eficácia simbólica em um trabalho de ‘eufemização’. Para este autor a estrutura “fantástica” parte do momento em que a personagem se separa de seu meio, adapta-se um segundo meio e a narração anuncia um novo ciclo após o desfecho. Dentro dessa narrativa, a imagem “imaginária” tem por função trabalhar, ao tornar personagem (personificar) aquilo que mais nos angustia, como a morte, transformando-a em algo atingível, controlável e combatível:

Figurar um mal, representar, um perigo, simbolizar uma angústia, é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los. [...] Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão. (DURAND, 2002, p. 123).

Este é o trabalho da imagem que Durand chama de fantástica. Figurar a morte e o tempo é o meio de expulsá-los, de diminuí-los, de “eufemizá-los” e assim realizar uma verdadeira “terapêutica pela imagem” (id. *ibid.*). Os monstros e heróis se encontram no *Regime Diurno*, o regime antitético em que a luz vem aonde há trevas e toda hipérbole “negativa” (o monstro) é contestada (pelo herói, ou pelas próprias características antitéticas do próprio monstro – como beleza, doçura ou obediência) sendo assim eufemizada.

No monstro do conto maravilhoso – imagem exacerba-

da, exagerada e que propositalmente aceita a adjetivação de “imaginário” – através da quantidade de imagens que o próprio monstro enquanto símbolo provoca, mas também por seu sentido de figurar o indizível, podemos encontrar algo mais “palpável” para uma análise sociológica. Como esclarece Legros:

Nós encontramos as grandes figuras do museu imaginário dos símbolos ao longo da história. Entre eles, os monstros (ou seres fantásticos) são, na essência, os protagonistas, como o fantasma, o diabo, a sereia. O que muda são os diferentes aspectos semânticos que nós projetamos sobre esses monstros. Eles são, em cada época, o reflexo de nossa própria imagem conduzida pelo *Indizível*, ou seja, o universo incompreensível, o mais frequentemente angustiante (por exemplo, a morte, o infinito), em direção do qual se tende a compreender o sentido da existência. (LEGROS et al, 2007, p. 116).

Os monstros, na teoria de Durand (2002), aparecem classificados como imagens sob as categorias ora “teriomórficas”, ora “nictomórficas”, ou seja, são símbolos que adquirem formas animais no primeiro caso, ou escuras e tenebrosas no segundo. O animal aí é o animal que causa asco ou pavor, porque é aquele em que vemos a mudança brusca através do movimento – é imagem que invoca o rápido desenroscar da serpente ou do lagarto, o galope do cavalo; ou a mordida, a boca dentada em seu abrir e fechar. O movimento brusco causa pavor porque é a mudança rápida e caótica, de tal forma que a imagem teriomórfica é antes movimento que animal. No caso do símbolo nictomórfico estão as imagens sombrias, a escu-

ridão total das águas profundas, que se opõe diametralmente às imagens de luz e de ascensão – geralmente ligadas ao herói e que, como o rio ou o movimento de ondas do mar, invoca claramente a imagem do “tempo corrente”, do tempo fugaz.

Ainda que a criação de monstros seja ilimitada pela capacidade criativa do homem, e os poderes a eles atribuídos sejam sempre surpreendentes – afinal todo símbolo detém sempre algo de original –, o monstro é sempre limitado em suas características, que são as mesmas com as que nos definimos, como beleza, habilidade e inteligência. Em um primeiro momento, o monstro guarda uma realidade reconstruída, “instinto inconsciente de nossas crenças e desejos” (Legros et al., 2007, p. 117).

Com base nos apontamentos acima, justificamos o nosso interesse em analisar a figura do monstro na obra literária anteriormente apresentada. Reafirmamos que o objeto de análise deste trabalho é um livro de “fantasia medieval”, em que a monstruosidade sintetiza a característica do gênero maravilhoso e os conceitos de imaginação, imagem e imaginário social.

Para simplificar e tentar unir as nomenclaturas do estudo literário e da imaginação passaremos a chamar a imagem que evoca os monstros de “imagem” ou “símbolo maravilhoso”. Símbolo maravilhoso, e não “fantástico” por causa da dubiedade que o termo fantástico ganha, quando se pensa no gênero literário homônimo e na sua relação com a hesitação, muito embora “fantástico” lembre a nossa própria dubiedade ou hesitação em vacilar entre “desejo de crer no museu do imaginário e essa vontade de denegri-lo” (Legros et al, 2007, p. 117). Em nossa opinião, o termo maravilhoso marca a aceitação do leitor, e a “facticidade” da própria imagem para este no ato da leitura.

Para nós é o símbolo maravilhoso do monstro em especial – e as imagens que a ele se ligam - que nos interessa porque é nele que encontramos, resumidas, as características do símbolo e da narrativa maravilhosa: é na atitude ameaçadora, aterradoradora do monstro que o símbolo se faz “objeto sensível”, que nossa razão abandona e dá lugar ao terror de algo que nunca vimos “realmente” e que nem sequer cremos. É no monstro que a morte melhor se faz dizer, simplesmente porque todo monstro é mortal, e que a imagem melhor se faz imaginária, fantástica ou maravilhosa. É no monstro que podemos enxergar a cumplicidade do leitor com um mundo distinto de seu mundo “imediatamente perceptível” quando na narrativa maravilhosa.

A partir do exposto, buscaremos descrever as duas figuras monstruosas “de fato” e as imagens que se ligam de forma mais direta a elas na obra estudada. Essas imagens se constituem como eixo das narrativas de *A Game of Thrones*, que são várias, mas de forma alguma são tudo de fantástico que há no livro, e de modo algum o que há de mais “assustador” nele.

No primeiro volume de “Canção de Gelo e Fogo”, George R. R. Martin nos leva aos continentes de Westeros, ou terras do poente, e ao continente de Essos, situado à Leste do primeiro, sendo os dois continentes separados por uma faixa de mar, mas mantendo fortes relações entre si. As populações descritas vivem em um mundo de “medievalidades” em termos de técnica e costumes¹, Westeros (a Oeste) com um toque

¹ Os “Sete Reinos” mantém um sistema muito parecido com o feudalismo. Existem poucas cidades, e a maioria delas não passa de uma vila construída ao redor de um castelo. O ferreiro é o artesão mais valorizado porque trabalhos em ferro e aço são o melhor em técnica que este mundo dispõe – exceto nos raros momentos em que a mágica é a ferramenta.

“ocidental” e Essos (a Leste) mais “oriental”, com algumas exceções. A maior parte dos enredos se passa no continente de Westeros, e mesmo aquelas situadas em Essos giram todas em torno do “trono de ferro”, o trono onde senta o governante dos “Sete Reinos” em Westeros. Os Sete Reinos cobrem toda a extensão das terras de Westeros, mas são reinos apenas no nome: Foram conquistados e unificados sob uma única dinastia de reis conquistadores. Seis desses antigos reinos se situam na parte Sul do continente e apenas um dominou por milhares de anos o Norte até serem conquistados.

Permeando a geografia e a história desse universo está o maravilhoso. Toda a mágica é parte do passado, e ao contrário do que ocorre em outras obras do gênero, pouca ou nenhuma mágica faz parte do dia-a-dia das personagens que aí habitam. Entretanto, damos logo de cara, no início da leitura, com a mágica na forma de monstros no tempo presente do desenrolar na narrativa. Mas esses monstros, resumidos nas imagens do “Outro” e de Dragões, são considerados inexistentes ou extintos pelas personagens.

1. O Inverno são os Outros.

Nesse mundo, as estações são de duração variada, podendo durar anos, e o mundo vive num verão a nove anos, e há séculos não vê um inverno rigoroso. O inverno é um evento natural em Westeros, e que possui significância muito próxima ao que conhecemos do “nosso” mundo medieval. Especialmente no medo que causa apenas por chegar a nova estação,

medo que requer ações, tanto é que é a razão para muitas das decisões tomadas pelos reis e pelos lordes já mesmo durante tão largo verão. Esse verão de quase uma década é recebido com bastante alegria pela maioria das personagens, porém com certa suspeita, pois não se sabe que influencia a duração do verão tem sobre a duração do inverno que, se teme, que está por vir.

Para o povo do norte de Westeros o inverno é sempre duro e mortal, porém perdeu há muito sua qualidade “mágica”, ainda que as lendas mantenham vivas memórias de um inimigo gélido e mortal. Quanto mais ao “Norte”, mais frio, porém o Norte é limitado fisicamente: no extremo norte há uma muralha de gelo de quilômetros de longitude e tão grossa como alta, chamada simplesmente de “Muro” ou “Muralha”. É descrita como a maior estrutura jamais construída pelo homem:

Séculos de sujeira acumulada pelo vento a havia crivado e manchado, cobrindo-a como uma película, e geralmente sua cor era de um cinza pálido, a cor de um céu nublado... mas quando o sol a atingia num dia ensolarado, ela *brilhava*, viva com luz, um colossal penhasco azul e branco que enchia metade do céu. (MARTIN, 2011, p. 183) [tradução nossa]

O Muro divide o Norte em dois, um “civilizado” (ao sul do Muro, ainda que ao norte de todo o resto) e o habitado pelos “selvagens”, em terras sempre frias. Os “povos livres” são chamados de selvagens pelos que vivem ao sul da muralha pelo fato de que não reconhecem reis ou governantes. Para todo o mundo ao sul do Muro, eles representam algum perigo ao

seu modo de viver: têm, por exemplo, o costume de raptar mulheres e respeitam apenas a força, mas sozinhos não seriam suficientes para o empreendimento da construção do Muro. Embora boa parte das personagens duvide da existência de algo a “mais”, o leitor sabe o porquê da existência dessa barreira de dimensões quase sobrenaturais.

É no prólogo do primeiro volume da obra que Martin, o autor, define como maravilhosa, e não fantástica, a obra, e é também nesse prólogo que se prepara o terreno de nossa sensibilidade e nos comunica algo que nos atrai e nos liga aos demais leitores – pois é quando o primeiro ser mágico, o primeiro monstro aparece, e não sobra dúvida ao leitor de sua facticidade. O narrador nos apresenta aos guardiões do Muro, a Patrulha da Noite. Três de seus patrulheiros acham-se numa missão em território “selvagem”, mas acabam por achar mais do que buscavam. Os “Andarilhos Brancos” ou apenas “Os Outros”, criaturas impiedosas do inverno, são o primeiro encontro do leitor com o horror que o inverno guarda, e a primeira personificação da morte na narrativa. São assim descritos:

Os Outros não produziam nenhum som [...] Uma sombra surgiu do escuro bosque [...] era alta, esguia e dura como ossos velhos, com carne pálida como leite, sua armadura parecia mudar de cor enquanto se movia; aqui era branca como neve recém-caída, ali negra como uma sombra, em todo lugar salpicada do profundo verde das árvores. [...] O outro [monstro] disse algo numa língua que Will não conhecia; sua voz era como o estalido de gelo num lago no inverno.

Will é um caçador que foi mandado ao Muro como punição por praticar essa atividade em terras de um lorde. É esperto e ágil e, no momento da história, já é um patrulheiro veterano de 100 incursões em território selvagem. Como outros, Will já ouviu lendas sobre os Outros (Martin, 2011, p. 2), mas nunca lhe passou pela cabeça sua existência de fato. Ainda assim percebe algo suspeito no escuro do bosque e pede a seu comandante para que voltem ao Muro. Este, um jovem cavaleiro sulista em sua primeira missão, não aceita o pedido e seguem para investigar um comportamento anormal em um grupo de selvagens, que Will acredita estarem mortos. É aí que os Outros aparecem. Neste primeiro momento, “Os outros” são criaturas brancas, relacionadas ao mesmo tempo com o elemento do gelo, com a cor branca, a cor negra e a verde. Há uma oposição de cores, em que o azul do gelo e o verde da floresta se contrapõem ao mesmo tempo em que o branco da neve e o negro das sombras. Como o “Muro”, que adiantamos, foi construído no passado para mantê-los afastados, os Outros apresentam, pelo jogo de luzes, uma beleza própria, ainda que de certa forma “ilusória”. O símbolo aí mostra sua primeira dualidade, em que a morte terrível é já “embelezada”, num movimento em direção a sua eufemização, sua diminuição – isso porque embelezar a morte é uma maneira de torná-la aceitável, antropomorfa e preparada para ser destruída ou incorporada pelo herói. Lembramos que “dizer o indizível” é torná-lo aceitável, ou seja, é eufemizá-lo. Esta é a tendência geral que observaremos em todas as imagens que aparecem em nosso estudo.

O gelo é, de imediato, relacionado com o inverno e não

é diferenciado da neve em nenhum ponto (a dureza do gelo e a maleabilidade da neve não se impõem como distinção), a armadura é “branca como a neve” e sua voz é como “o estalido de um lago no inverno”. Tampouco diferencia o “frio” do “gelo” e ambos se igualam com a morte. Gared, um homem maduro que serve há muitos anos no Muro, avisa dos perigos do inverno ao jovem sulista:

“- O que você acha que pode ter matado estes homens, Gared”? Sor Weymar perguntou descontraidamente [...]. -“Foi o frio”, Gared disse com certeza férrea. “Eu vi homens congelarem no último inverno e no que veio antes, quando eu era apenas um garoto. Todo mundo fala de neves de quarenta pés [cerca de 12 metros] de profundidade, e como o vento gélido sopra uivando do norte, mas o verdadeiro inimigo é o frio. Ele esguia-se em você mais silencioso que Will, e primeiro você treme e seus dentes trepidam e você bate o pé e sonha com quentão e um agradável fogo quente. Queima, ele queima. Nada queima como o frio”.

E assim como o frio, os Outros são silenciosos (não produzem nenhum som), portanto sorrateiros, sua roupagem colorida lhes dá um caráter místico, ao mesmo tempo em que sua linguagem estranha os determina como forasteiros. São realmente “outros”, estranhos e desconhecidos, portanto mortais. São a terceira pessoa do plural: por exemplo, a Patrulha tem por costume avisar com um toque do retorno de patrulheiros (eu), com dois a invasão de selvagens (tu), e com três toques, que apenas foram tocados em lendas, avisar da chegada dos Outros (eles).

Assim, os “outros” são desconhecidos, mas “esperados” e compõem o imaginário desse povo. Para a imaginação, o “outro” é um desconhecido, e o desconhecido e o mortal convergem várias vezes, ao menos para o nosso imaginário social – é a morte “caótica” justamente porque desconhecida e incontrolável, na verdade, quase tudo que representa mudança brusca é “caótico” na interpretação durandiana, e é isso que causa terror. Aqui entendemos terror como fundamentalmente diferente de medo, porque o terror, ainda que se faça sentir apenas pelas personagens, é um sentimento, como bem alude Marshall Berman (2007) ao discutir a imagética de Marx definindo de forma bastante expressiva “o maravilhoso” e o que as imagens provocam em nós, ou que

[...] sempre deve acompanhar todo genuíno sentido de maravilhoso: o sentido de terror. Pois esse mundo miraculoso e mágico é ainda demoníaco e aterrorizador, a girar desenfreado e fora de controle, a ameaçar a destruir, cegamente à medida que se move (BERMAN, 2007, p. 124).

Ainda que tudo aí se refira ao mundo moderno, este “genuíno sentido de moderno”, o terror, surge para as personagens acompanhávamos, que, de fato, os Outros acurralam e matam com espadas de gelo (que possuem o mesmo jogo de luzes que suas armaduras) sem nenhuma hesitação, para logo caçar e decapitar Gared numa cena rica nos detalhes macabros:

Os expectadores [demais Andarilhos] aproximaram-se juntos, como se um sinal houvesse sido dado. Espadas ergueram-se e caíram, tudo

num silêncio mortal. Era uma fria carnificina. As laminas pálidas cortaram cota de malha como se fosse seda. Will fechou os olhos. Bem abaixo dele, escutou suas vozes e riso como sincelos.

Will é o único dos patrulheiros a sobreviver às mãos geladas dos monstros, sob o preço de desertar da Patrulha da Noite. A morte surge como aterrorizadora, porém é encarnada num “alguém”, num monstro de “carne”, portanto, visível, perceptível, tangível e derrotável.

Esse inimigo torna-se bastante real e parte indissociável e inesquecível da narrativa. Contudo, não é tido como “real” pela maioria das personagens. Com um verão de nove anos tem-se que o inverno seja ainda mais longo, e alguns lembram com medo da “longa noite”, episódio na história ancestral de Westeros onde apareceram as histórias sobre os Caminhantes Brancos. É a partir dessas histórias que as personagens acessam o conhecimento sobre essas criaturas e sobre o inverno.

É através da personagem de uma velha, de idade desconhecida, ao contar histórias a uma criança, quem continua a contar ao leitor detalhes sobre os Outros. Ao que parece, num inverno no passado distante, o sol cedeu a uma noite que durou gerações, e nela vieram os Outros. O inverno ganha dessa forma um paralelo com um “fim do mundo”, e os Outros são seus arautos. Nas palavras da personagem:

“Naquela escuridão, os Outros vieram pela primeira vez”, ela disse enquanto suas agulhas faziam clic clic clic. “Eles eram criaturas frias, criaturas mortas, que odiavam ferro e fogo e o toque do sol, e toda criatura com sangue em suas veias. Eles varreram sobre fortalezas e cidades e reinos, derrubaram heróis e exércitos, cavalgando em ca-

valos mortos e liderando hostes dos caídos. Todas as espadas do homem foram incapazes de deter seu avanço, e mesmo donzelas e bebês de colo não encontraram piedade neles. Eles caçavam donzelas pelas florestas congeladas, e alimentavam seus servos mortos com carne de crianças humanas.

O monstro aí é aquele que se opõe ao fogo, o fogo do lar, e também, por isso, ao mundo conhecido, mas também resume e confunde o inimigo num só: “tudo que tem sangue quente nas veias”. Mas um monstro precisa de um herói para ser combatido. Sua característica de passado mítico, já que localizado num passado “a milhares de anos”, nos permite analisar posteriormente, outra importante característica: a presença do tempo “messiânico” na narrativa.

Retornando ao Muro, encontramos a “Patrulha da Noite”. Trata-se de uma ordem milenar de cavaleiros e guerreiros do sexo masculino, dedicados tão somente à guarda do Muro. São politicamente independentes por princípio, mas dependem da ajuda externa para manter-se e para recrutar mais membros. No momento da narrativa a ordem encontra-se em decadência, com menos de quinhentos membros para a supervisão de toda a extensão do muro. São ao mesmo tempo uma penitência e um lugar de exílio. Criminosos em todas as partes do continente podem optar por cumprir pena no Muro e integrar ou fazer parte da Patrulha no lugar da pena de morte, sendo, portanto, igualado a morte. Sua missão é fundamentalmente ligada ao evento da “longa noite”. Para a “Patrulha da Noite” esse papel é claro, tanto pelo nome, sempre alerta à “longa noite”, quanto por seu juramento - quando os novos membros juram ser a “espada que protege os reinos

dos homens”. Mas com o esquecimento dos eventos mágicos do passado distante, essa ordem toma como inimigos imediatos os selvagens, autoproclamados Povo Livre, e os impede de ultrapassar ou escalar a muralha e atacar as terras mais ao sul.

Assim descrita, a imagem da Patrulha é uma inversão do papel dos “Outros”. São contra o monstro mas tomam características do próprio monstro como seus atributos. O gelo torna-se seu amuleto e escudo, sob a imagem do Muro; a noite, seu objeto a proteger. Os patrulheiros são chamados de “corvos” pelos selvagens além da muralha, numa clara isomorfia com a própria morte, só que domada. O corvo e o lobo apresentarão esse papel de mensageiros e guardiões, mas sempre terão sido “domados”, ou seja, sempre serão a morte colocada contra a própria morte, como espantalhos.

Os corvos são um elemento essencial da narrativa. É deles que chegam as mensagens de lugares distantes. São mensageiros treinados por homens cultos e letrados. São sempre relacionados com a tinta (água negra), e com o mau-agouro, isto porque também são comedores de carniça.

2. Os Lobos e as Crianças.

Mais ao Sul estão os Stark, família encarregada de governar o Norte. Da casa Stark saem várias das personagens protagonistas, uma delas, Jon Snow – o filho ilegítimo –, junta-se à Patrulha, enquanto os seus irmãos vão para o Sul. Todas passam pelas etapas pelas quais passam as personagens de contos maravilhosos – sair do meio, adaptar-se a um segundo para

vencer desafios e conquistar o prêmio – que carregam de simbolismo o herói, por exemplo, o patriarca dessa família: Eddard (Ned) Stark. Mesmo recebendo maus agouros sobre sua iminente viagem em direção ao sul (o lobo gigante, símbolo de sua Casa, aparece morto), Ned Stark cumpre com seu dever e vai à capital dos Sete Reinos ajudar seu amigo, o Rei. Lá encontra um ambiente traiçoeiro onde seus valores de honra e lealdade encontram barreiras. Tenta superar as conspirações e trazer a verdade ao reino, ou seja, o fato da rainha ter tido filhos com o seu irmão e não com o rei, portanto, os filhos dela não são descendentes do rei e por sua vez não teriam direito ao trono. Mas Eddard Stark não consegue atingir o seu objetivo e é morto. Ainda assim segue o ciclo de sair de casa, encontrar desafios que o obrigam a mudar e melhorar, e a narrativa anuncia um novo ciclo, mesmo que este seja para outras personagens desta mesma família.

No brasão da família está escrito “o Inverno está chegando” abaixo da figura de um lobo:



*Figura 1: Brasão da família Stark.
Fonte <http://varvara64.deviantart.com/art/Stark-sigil-353704512>
(Acesso em 23/03/2013)*

É o lobo contra o inverno e que alerta o homem, pois abaixo da figura do lobo vem o mote: “O inverno está chegando”, que é repetido uma e outra vez, ora como profecia, ora como lição. O lobo é também aquele que sobrevive ao inverno, e o faz porque se mantém junto em alcateia: “Quando a neve cai e o vento branco sopra, o lobo solitário morre, mas a alcateia sobrevive” (Martin, 2011, p. 222). Devemos, porém, lembrar que para a imaginação clássica Ocidental o lobo é um animal aterrador por excelência, quase que onipresente na imaginação infantil através de suas diversas aparições como Lobo Mal. O que marca este animal é a ênfase em sua boca – não a boca que engole, mas a que morde, que se liga à antropofagia, ao tempo “voraz”, devorador. Durand nos lembra que o lobo e sua versão “caseira”, o cão, estão presentes como divindades ligadas à morte, como na face de Anúbis, nas três cabeças de Cérbero, nos cães de Artêmis que devoram Acteão, entre outros. Os lobos também são ligados à lua, à lua de múltiplas faces, que nos lembra a passagem do tempo já que lua minguante é a lua mordida e para Durand (2002), a outra face da mordida é o uivo. E na noite tenebrosa é a audição que nos guia – por isso que é tão enfatizado o silêncio dos Outros: eles não se fazem perceber mesmo no escuro, na verdade, Will só os enxerga por causa da luz da lua. O som, outrora ameaçador, se faz aliado do homem no lobo e no estridente corvo.

Contudo, conforme mencionado anteriormente, o lobo no primeiro livro de “Canção de Gelo e Fogo”, aparece como profecia e como proteção. Seis filhotinhos de “lobos gigantes” (lobo pré-histórico é o nome a que a denominação faz referência, um parente extinto do lobo cinzento) são encontrados

pelos Stark (logo após a execução do pobre Will por desertar a Patrulha da Noite), e são doados um para cada filho de Lorde Eddard, incluindo seu filho ilegítimo. A partir daí seguirão sempre ao lado dos garotos, cujos destinos se ligam de várias formas. Mas dois lobos e dois filhos de Eddard nos chamam atenção. Os filhotes de lobo tornam-se verdadeiros devotos da proteção dessas personagens e são onde os garotos calor e conforto: “A janela estava aberta e estava frio no quarto, mas o calor que vinha do lobo o encobriu como um banho quente. Seu filhote de lobo percebeu Bran”.

Jon Snow é outra personagem relevante na trama. Como anunciado anteriormente, é o filho bastardo de Ned Stark, e, portanto, não tem direito de carregar o nome da família, nem de herdar o título do pai, ou qualquer título. Sua única esperança de obter uma vida honrada está na decadente Patrulha da Noite, e é para lá que ele se dirige aos seus quatorze anos, e não tem ideia do que deixará para trás nem da vida que levará. Seu lobo, convenientemente chamado de “Fantasma”, é silencioso e branco, como os Outros, mas se torna uma verdadeira arma contra essas criaturas. Fantasma é um “anti-Outro” por definição. É Fantasma que encontra uma mão morta que levará aos patrulheiros a resgatar dois corpos de antigos companheiros, e é ele que avisa e protege Jon quando esses corpos se levantam animados pela magia dos Outros. Quando Fantasma, branco e silencioso como a neve, se opõe a encarnação do inverno mortal que são os Outros, torna-se ao mesmo tempo amuleto e o próprio fim da morte.

Até agora, as imagens todas giram em torno do inverno e daquelas imagens que, são sempre ligadas diretamente ao

inverno, ao frio ou à morte escura e também à morte solitária (Ser Weymar, Gared, Will, Lorde Eddard em outro momento, todos morrem sozinhos). Até o momento, todas as imagens que pousam apresentam uma resposta ao inverno, surgem de muito próximo dele.

Passaremos a analisar a seguir as imagens que se incluem num outro ciclo narrativo e que formam um contraponto mais “externo” aos Outros, o símbolo imaginário do dragão e as imagens que a ele se agregam. Os Andarilhos brancos e os dragões parecem voltar-se um ao outro, ainda que os dois não sejam comparados ou equiparados diretamente dentro dessa narrativa.

Ao Sul encontra-se a capital dos Sete Reinos: Kingslanding. É para lá que grande parte das personagens do Norte marcha – na direção contrária de seu inimigo, avisa uma mulher do povo livre. Neste local a narrativa foca-se no “Trono de Ferro”, o trono do Rei, forjado pela dinastia dos dragões, pelo fogo de dragões. Porém, o último rei dessa dinastia foi derrubado, permitindo que várias casas vassalãs se digladiassem para ocupar seu lugar. Mas as lutas na capital não se dão – geralmente – com espadas, mas com adagas e conspirações. Toda a capital é pintada como ninho de ratos, como lugar de pessoas sem escrúpulos.

Em um enredo quase que à parte, surge Daenerys. Uma menina de quatorze anos, órfã de pai e mãe, que vive no continente de Essos, ao leste de Westeros, com seu irmão mais velho. São os dois sobreviventes da dinastia dos Targaryen. Seu pai foi o “Rei Louco” que foi destronado e morto. Os Targaryens conquistaram Westeros séculos antes do momento

da narrativa com o fogo de dragões. Eram sobreviventes de um império ainda mais antigo e temido em Essos, império também construído por magia e dragões domados, e que ruiu por magia ainda mais poderosa. Todo esse continente é marcado pela antiga dominação desse império. Essa família tinha em seu escudo um Dragão de três cabeças, e é principalmente através de Daenerys que é introduzida este símbolo maravilhoso. (Figura 2).



*Figura 2: Brasão da Família Targaryen.
Fonte: http://awoiaf.westeros.org/index.php/File:House_Targaryen.PNG (acesso em 23/03/2013)*

Daenerys e seu irmão Viserys são príncipes exilados e vivem em constante perigo de assassinato pelo atual rei que ocupa o Trono de Ferro. Mas ao contrário deste, que é um homem simples e “beberrão”, a marca de sua realeza é materializada fisicamente em seus cabelos quase prateados e seus olhos roxos ou de um lilás sobrenatural. Dany, como o narrador se refere a ela, ao completar 14 anos, é vendida por seu irmão a um guerreiro, na esperança de obter em troca um exército. Ela sai de seu mundo em direção a um totalmente diferente. Seu irmão se reconhece como o verdadeiro Rei de Westeros

e espera consegui-lo de volta com o casamento de sua irmã Dany com Khal Drogo, líder de uma enorme e furiosa horda de guerreiros "Dothraki", cuja maior arma são os cavalos e sua habilidade em montaria. Dany casa-se com Drogo, e entre seus presentes estão raros ovos de dragão, petrificados.

É interessante que os guerreiros Dothraki tratam os cavalos não somente como um meio de transporte e de guerra, mas como indispensáveis em várias atividades sociais, variando de eventual comida até símbolo do status de masculinidade e força: "Entre os Dothraki, o homem que não monta não é homem algum, o mais baixo dos baixos".

Quase todos os seus mitos e crenças giram em torno, de uma forma ou de outra, do cavalo, e quando o guerreiro morre ele e sua montaria são cremados e, acredita-se, acendem aos céus. Dany aprende os costumes, a língua e os maneirismos dos Dothraki. Também aprende com ajuda de uma prostituta como "domar" seu marido, ao mesmo tempo em que se apaixona por este. Logo passa a ser chamada carinhosamente de "lua e estrelas", e a chamar Drogo de "Sol e estrelas".

O cavalo é uma imagem que pode ser lida como um símbolo da passagem do tempo, a marca do cavalo (como do boi, do veado...) é o trote. O movimento vem antes do animal, e assim, para Durand (2002, p.75), o cavalo se torna símbolo do tempo que foge. Em "Canção de Gelo e Fogo", o cavalo é, junto com o barco, o principal meio de transporte e marca de guerra: A principal casta guerreira em Westeros são, afinal, cavaleiros, e um dos esportes preferidos da nobreza é a justa. Nos momentos da narrativa sobre os Dothraki, isso se faz mais claro. A qualidade guerreira e mortal desse povo é sua

relação com o cavalo. Os guerreiros colocam pequenos sinos nos cabelos a cada vitória, para que esses soem a cada trote. Novamente, o tempo é a marca. A ideia que marca o cavalo é a ideia da morte que chega, portanto, assim como para os heróis que domam Pégaso para vencer este ou aquele desafio, domá-lo é domar a morte (Durand, 2002). Daí que Drogo se torna “sol” e Dany, “lua”:

Mas não é ao sol enquanto luminária celeste que está ligado o simbolismo hipomórfico, mas ao sol considerado como temível movimento temporal. É esta ligação do cavalo com o sol ou com a lua: deusas lunares dos gregos, escandinavos e persas viajam em veículos puxados por cavalos. O cavalo é, portanto, o símbolo do tempo, já que se liga aos grandes relógios naturais. (DURAND, 2002, p. 78).

Dany não tem direito à coroa, portanto a narrativa precisa de uma saída. Dany, como rainha, é possuidora de outra qualidade mágica: é imune ao fogo, e seu irmão morre com ouro derretido em sua cabeça, símbolo de sua fragilidade e natureza não mágica - é Daenerys, não Viserys, a possuidora do “sangue do dragão”, marca de sua família e de sua dinastia destronada. Como nos casos que vimos de Jon Snow e Bran Stark, a Daenerys se juntam elementos que a marcam como heroína, elementos esses que nos são indicados por sua natureza poderosa ou mortal – como é o fato de que se tem “sangue de dragões”.

Depois de casada, Daenerys engravida de Drogo e seu filho é profetizado a ser o herói que unirá o povo Dothraki, dividido em tribos, numa só. Mas o destino da criança para se

concretizar, requer que Daenerys abandone suas pretensões de conquistar o trono de ferro. Contudo, apenas um destino deve triunfar. Este conflito de destinos que surgem quando algo é profetizado é alvo de uma análise que faremos posteriormente.

Dany não consegue aceitar todos os costumes dos Dothraki, em que escravidão e o estupro estão incluídos. Por isso salva uma velha senhora, sacerdotisa de um templo de um deus desconhecido, do estupro coletivo pela horda de seu marido. Em agradecimento, a velha “maegi” se oferece para curar as feridas de Drogo, mas secretamente o envenena pouco a pouco até a morte deste. Os Dothraki se dividem entre outros líderes e abandonam Dany e o cadáver de seu marido na vastidão seca que é a região onde se encontram. Ainda enganada pela maegi, Daenerys pede à velha bruxa que devolva a vida ao seu marido, e essa assim o faz. Em troca da vida do bebê em seu ventre, retorna dos mortos Drogo, porém transformado, sem se mover ou falar ou sequer pensar. Daenerys, percebendo o que causou com sua ingenuidade coloca seu marido e a bruxa numa pira. Num momento dramático, entra ela também na pira, percebendo sua qualidade de imune às chamas, levando consigo os três ovos petrificados de dragão que ganhou em suas bodas. A bruxa morre gritando, como Daenerys quis, e então os ovos racham - usando a magia que antes foi feita pela bruxa contra ela mesma - e os dragões retornam ao mundo:

Quando o fogo morreu e o solo ficou frio o bastante para se caminhar, Sor Jorah Mormont encontrou-a [...] nua, coberta em fuligem, suas roupas eram cinzas, seu lindo cabelo queimado até a raiz... ainda assim ela jazia ileso [...] De cor creme e dourada, um dragão sugava

seu seio esquerdo, e o de cor verde e bronze o seu direito. A besta preta e escarlate repousava em seus ombros, seu pescoço longo e sinuoso embaixo de seu queixo. (MARTIN, 2011, p. 806). [tradução nossa]

Como anúncio, um cometa surge simultaneamente com esse renascimento mágico do mágico.

Com o aparecimento do cometa vermelho que aparece com o ressurgimento dos dragões, um novo ciclo se anuncia. Esse novo ciclo se anuncia como uma espécie de profecia sobre o retorno da dinastia dos dragões ao trono. Dany tem a espada, falta-lhe a coroa. Para conquista-la, necessitará retomar sua terra que já estará numa luta contra o frio do inverno.

Mas os Outros não são o primeiro obstáculo dos dragões. O primeiro inimigo dos dragões é o próprio Trono ou quem o ocupa. Ainda que a princípio a imagem de “fogo” se oponha à de “gelo” (como frio se opõe a calor), assim como ocorreu com as imagens sobre os Outros e o inverno, os primeiros obstáculos e inimigos surgem de pontos mais “próximos” aos dragões. Encontramos neste caso, porém, uma proximidade que não é localizada geograficamente, mas por isomorfia entre as imagens. A primeira delas é que não há qualquer imagem de gelo ou neve nas narrativas que se centram em Kingslanding ou nas planícies Dothrakis. O inverno é mencionado, mas não tem o peso que tinha para as personagens “nortenhas”. A segunda é uma isomorfia de cores, centrada no vermelho e no amarelo, que aparecem em descrições de vastidões ensolaradas, de capim seco ou de ouro e cobre.

O monstro que cospe fogo veio depois do monstro que surge das profundezas – infernais – das águas:

A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável. Bachelard insiste nesse caráter fatal da água para o poeta americano [Edgar Allan Poe]. A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva. Este devir está carregado de pavor, é a própria expressão do pavor [...]. É o elemento mineral que se anima com mais facilidade. Por isso é constitutiva desse arquétipo universal, ao mesmo tempo teriomórfico e aquático, que é o *Dragão*. [...] monstro antediluviano, animal do trovão, furor da água, semeador da morte, ele é, como notou Donte-ville, uma ‘criação do medo’. (DURAND, 2002, p. 97).

Daenerys e seus dragões se atrelam por um laço hídrico – o leite de seus seios, mas também pelo sangue: O sangue de sua família que aparece no mote de seu brasão: “Fogo e Sangue”. O sangue aí é também água corrente, se seguimos as conclusões de Durand, pois é como o sangue menstrual, ao mesmo tempo feminino e face do tempo (o ciclo menstrual é comumente ligado ao movimento lunar, ou seja, é também uma clepsidra), até mesmo a sinuosidade do pescoço do dragão invoca uma imagem aquática. O nascimento dos dragões segue ao fim da capacidade de reprodução de Daenerys, pela maldição da bruxa. Em vez de mãe de um príncipe, Dany torna-se mãe de dragões.

Destarte, o dragão não se afasta muito da nascente de monstros que é a escuridão (da noite, das águas), e é como o leão, o lobo ou o cavalo, ligado ao ruído (o rugido no brasão dos Lannisters “Ouça meu rugido”, o uivo, o trote e também o ruído das ondas, do correr da água). Ainda que a universalidade ou não da imagem não seja nosso foco, é interessante ver

como se encontram interligadas através da narrativa, e como todas se entrelaçam com uma narrativa extremamente rica em mortes e sangue e em medo. Desta maneira, pode-se observar como a imagem constrói ela mesma boa parte da narrativa: Do Outro ao Lobo, do Cavalo ao Dragão, é um sentido que os perpassa.

O sentido que Durand aponta é aquele da morte, mas também a representação e a ação imaginária do tempo. Para o autor é através dos símbolos imaginários que as percepções de tempo tomam forma, uma forma que é sempre a do tempo da finitude, ou seja, o do tempo que invoca a presença da morte.

[...] faz face a duas angústias particulares, a *morte* e o *tempo*. Nos seus trabalhos, é preciso compreender que o tempo é o tempo da finitude e que eles não abordam outras concepções desse termo. Assim o imaginário faria unicamente face à morte (LEGROS et al., 2007, p. 118) [Grifo do autor]

Neste sentido, Durand nos ajuda a compreender, sem menosprezar, um livro de fantasia épica: Ajuda-nos a encontrar algo de “geral” nas imagens desse tipo de narrativa, um sentido, que, apesar de ser, para ele, universal, nos interessa porque ele toma formas bastante modernas. Durand possibilita que possamos perceber a força da ação da imaginação no imaginário social, e por isso podermos encontrar um “valor” único num *Best-Seller* “comum”, afinal, toda imagem retém uma originalidade, e toda imagem deve ser lida por sua forma e potência.

Existe, claro, milhares de outras interpretações possíveis

para o monstro, para *Game of Thrones*, para a fantasia épica em geral, todavia enxergar nelas a ação de nossa percepção societária específica da morte é, ao menos, um ponto de vista interessante. Assim visto, não só podemos ler algo sobre nós mesmos e nosso mundo, mas a importância da criação de mundos imaginários, especialmente mundos tão ricos em detalhe como o construído por George R. R. Martin. Importância porque, se a imagem diz o “indizível”, ela nos ensina algo, ou pelo menos, nos ajuda a lidar com algo sem que precisemos fazer uma monografia para entendê-la, já que a imagem nos diz algo por si só.

As imagens imaginárias também parecem invocar outros sentidos que nos ajudam a lidar com outras angústias modernas ligadas ao nosso medo da finitude. E, nossos medos tipicamente modernos, como da solidão enquanto noite e escuridão, que Berman (2007) nos aponta: “Enquanto fausto permanece sentado noite adentro, a caverna de sua interioridade cresce em escuridão e abismo, até que ele resolve matar-se, trancando-se na tumba em que se transformou seu espaço interior” (Berman, 2007, p. 58). Este mesmo medo podemos identificar em *A Game of Thrones*, quando lembramos que “o lobo solitário morre sozinho”.

Porém, pelo fato da indústria cultural agir com poder sobre nós, controlando ou, pelo menos, exercendo influência sobre nossas escolhas, tal fato acaba por “colonizar” nosso imaginário – que é, no fim das contas, seu meio de ação - e assim retirar algo da espontaneidade do símbolo imaginário, o que não significa que tudo que surge dela perca totalmente algo próprio, interessante culturalmente valorizado.

O dragão, o lobo, o leão, e aquele que nos é estranho –

seja ele *alien*, estrangeiro ou simplesmente “Outro” – são figuras e imagens bastante repetidas no nosso imaginário social. Porque, então, não nos cansamos de vê-los? Aparecem com toda sua mortalidade como personagens de filmes de terror ou contos infantis e até mesmo em diversas metáforas para a fatalidade do “poder”, como o lobo ou o monstro das profundezas que é leviatã, em *O Leviatã* de Thomas Hobbes.

Até mesmo quem não vê ou lê “fantasia”, assiste novela, filmes e até mesmo jornais, em que, sempre, há um ou outro “Outro” que aparece e assombra, mata ou explode algo ou alguém. Na ficção em geral, não só na fantasia, mas especialmente nesta, aquilo que a promessa moderna de vida segura falha em expurgar, surge, das profundezas da imaginação o que nos diz a verdade: “morrerás”! Contudo, também aparece de forma que o imaginante possa pegar, tocar, sentir, negar ou aceitar, matar ou domar.

Se for possível dizer que de certa forma a modernidade deslocou a imaginação para um lugar periférico, o fez porque quis expurgar a morte. Mas é só na imaginação que a morte pode ser expulsa e dominada. Da arte moderna mais requintada em forma e estilo, até os contos de fadas e livros de fantasia, podemos enxergar sem nos enganar (muito), ao menos algo que diz respeito a todos nós.

As interpretações apresentadas, principalmente no Capítulo Dois, foram apenas análises iniciais. *A Game of Thrones* possui mais de 800 páginas apresenta um mundo ricamente detalhado e abundante em imagens maravilhosas, e qualquer símbolo imaginário abre diversas possibilidades de leitura, diversos sentidos podem ser compreendidos a partir dele. Mas

como afirma Legros et al, “nenhuma interpretação nas ciências humanas pode, sinceramente, ter a pretensão de ser exaustiva. O pesquisador deve se contentar em realçar as relações entre o que já é uma interpretação, aquela realidade distinguida do imaginário” (Legros et al., 2007, p.110).

Se conseguimos realçar essas relações, não sabemos. Tentamos ter o cuidado em evitar relativismos que a ideia de “múltiplas realidades” institui e ao mesmo tempo de não confundir interpretação com a “realidade” do objeto, pois, afinal, alguma ideia de realidade é necessária para que haja qualquer compreensão. Buscamos paralelamente, não dar a impressão de que o imaginário e os símbolos imaginários formam uma categoria secreta a que se deva descobrir ou desvelar – o sentido do símbolo é visível no símbolo, a interpretação apenas busca traduzi-lo em palavras, em signos. Novamente, nos inspiramos em *Sociologia do Imaginário* para tal afirmação:

O imaginário não é uma forma social escondida, secreta, inconsciente que vive sobre as fibras do tecido social. Ele não é o reflexo, o espelho deformado, o mundo revirado ou a sombra da realidade, uma sociedade subterrânea que cruzará profundamente os esgotos da vida cotidiana, mas ele estrutura, no fundo, o entendimento humano. Tudo somado, são os métodos analíticos que do pesquisador que cruzam as galerias subterrâneas. (LEGROS et al, 2007, p.111).

Tampouco foi sem receio que utilizamos *As estruturas antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand. Durand (2002) estabelece um sistema filosófico complexo e bastante “completo” no que diz respeito à amplitude das abordagens sobre

o símbolo e o este apresenta. Contentamo-nos em realidade, com as imagens que o autor descreve como pertencentes ao “Regime Diurno” porque é nele que aparecem com mais “clareza” - a luz é uma das imagens mais presentes neste regime - as imagens de monstros e heróis, as imagens de ascensão e queda e de luta - é o “regime antitético”. Algumas das imagens apresentadas talvez fossem melhor classificadas no “Regime Noturno”, onde as imagens do “retorno” e da escuridão “acolhedora” são localizadas, porém nos pareceu que necessitaríamos de algum desvio do fio de explicação, tendo em vista que a utilização dos dois regimes resultaria numa necessidade de uma abordagem mais ampla e as conclusões seriam, possivelmente, bastante distintas das que se chegou. Assim, nos focamos numa perspectiva “diurna”, mas não necessariamente incompleta: não buscávamos uma classificação das imagens em regimes, mas utilizamos a categoria como meio de ligar as imagens estudadas entre si. Ainda que possa apresentar desfalques e mesmo equívocos na interpretação, tal escolha se mostrou suficiente para uma “narrativa” congruente.

Mesmo a rápida abordagem que foi feita sobre a modernidade e a morte ou o tempo nela foi produzida de um modo um tanto receoso pela grande produção acadêmica existente sobre um tema tão amplo como “modernidade”, que afinal se pretende como uma “era” da humanidade. Igualmente aqui tivemos que nos limitar a mostrar algumas ligações entre a modernidade e o símbolo imaginário, principalmente no que diz respeito ao tema da morte, da percepção de “finitude”.

Finalmente, terminamos reafirmando a eficácia social que o símbolo, compreendido como detentor de sentido que

é independente de toda interpretação e que “não é nunca aleatório; ele possui uma direção e, sobretudo, uma consciência *inconsciente*” (Legros et al, 2007, p. 115), uma eficácia que une pessoas em narrativas, mas que tem também um trabalho elucidador com esclarece Rodrigues: “Engana-se quem pensa que a arte da ficção nos coloca frente ao desconhecido. A ficção nos leva a reconhecer, a compreender o que já sabíamos, ou, pelo menos, teríamos condições de saber. Daí que toda ficção pode ter – dependendo da recepção a ela – elementos de ‘autoajuda’”. (Rodrigues, 2004, p. 41).

É uma tarefa quase que de “mestre”, pois, se a morte é indizível, sua fatal “factividade” nos é certa. Poderíamos dizer que dizer-nos a morte também é de certa forma nos ensinar um pouco sobre ela.

Referências

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BECKER, Howard Saul. **Falando da sociedade**: ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CORSO, Mário, e CORSO, Diana. **A psicanálise na terra do nun-**

- ca: ensaios sobre a fantasia.** Porto Alegre: Penso, 2011
- DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa.** Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HARDMAN, Francisco Foot. **Trem Fantasma: A modernidade na selva.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HORELLOU-LAFARGE, Chantal & SEGRÉ, Monique. **Sociologia Da Leitura.** S/l.: Ateliê Editorial, 2010.
- LEGROS, Patrick et al. **Sociologia do imaginário.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.
- LLOSA, Mario Vargas. Cien Años de soledad. Realidad total, novela total. In **Cuadernos Hispanoamericanos.** Madrid, nº 681, p. 45-82, Março de 2007.
- MARTIN, George R. R. **A Game Of Thrones.** EUA: Bantam Books, 2011.
- PAIVA, Rita. **Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia.** São Paulo: Annablume/ Fapesp; 2005.
- RODRIGUES, Sonia. **Roleplaying game e a pedagogia da imaginação no Brasil.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico.** São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva S.A, 1975.

FONTES E REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

A Song of Ice and Fire Wiki. [acesso em 22/03/2013]. Disponível em <http://awoiaf.westeros.org/>

Best Sellers Weekly Graphic: Fantastical Sales. NY. Times. 22 jul 2011. [acesso em 20/10/2012]. Disponível em: http://www.nytimes.com/interactive/2011/07/31/books/review/bestsellers-weekly-graphic.html?_r=1&

BOSMAN, Julie. *A Fantasy Book Revives Store Sales*. 13 jul 2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/07/14/books/george-r-r-martins-dance-with-dragons-sells-well.html?ref=books>

GROSSMAN, Lev. *Books: The American Tolkien*. Time Magazine. 13 nov. 2005. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1129596,00.html>

HILL, Joshua S. *A Game Of Thrones by George RR Martin*. Fantasy book Review. (s/d). Disponível em: <http://www.fantasybookreview.co.uk/George-RR-Martin/A-Game-Of-Thrones.html>

ITZKOFF, Dave. *His Beautiful Dark Twisted Fantasy: George R. R. Martin Talks 'Game of Thrones'*. NYTimes. 1 abril 2011. Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/04/01/his-beautiful-dark-twisted-fantasy-george-r-r-martin-talks-game-of-thrones/?ref=books>

SMITH, Dinitia. *A Fantasy realm to vile for hobbits*. NY. Times. 22 dec 2005. [acesso em 20/10/2012]. Disponível: http://www.nytimes.com/2005/12/12/books/12crow.html?_r=0

VIZZINI, Ned. *Game of Thrones': George R.R. Martin fights the genre wars*. Hero Complex, 15 maio 2012, [acesso em 03/04/2013]. Disponível em <http://herocomplex.latimes.com/books/game-of-thrones-george-r-r-martin-fights-the-genre-wars/>

VEREDAS METODOLÓGICAS: A “PALAVRA” GEOGRÁFICA EM GUIMARÃES ROSA

Gabriel Túlio de Oliveira Barbosa

Ah, meu amigo, a espécie humana pelega para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz trincha para rir-se da gente... E então?
(Guimarães Rosa – Primeiras Estórias)

Introdução

Uma das definições da palavra *vereda*, amplamente difundida pela região central do Brasil, é atribuída a um tipo de fisionomia ambiental de importante significado ecológico e socioeconômico para o domínio do Cerrado. Trata-se de um arranjo fitogeográfico condicionado ao afloramento do lençol freático, podendo ocorrer tanto nos vales, como nos topos das chapadas, em suaves depressões. É igualmente descrita como cabeceira de drenagem natural, com nascentes em toda a sua

extensão, orladas por belas palmeiras conhecidas como buriti. Já no plano artístico, a vereda ganhou nova acepção ao ser literariamente reelaborada por João Guimarães Rosa, o primeiro a referenciá-la como um “oásis” em meio às vastas terras do *grande sertão*.

No entanto, é outro significado acerca desta palavra que nos atentamos para este trabalho: a ideia de vereda como *rumo, caminho, direção* para novos percursos metodológicos na geografia. A concepção que adotamos deixará se seduzir pela linguagem poética presente na obra de Rosa como uma *direção* que nos fez refletir sobre os estudos socioespaciais.

A literatura se configura como uma legítima interpretação de imagens construídas sobre os lugares e os homens. Ao estabelecer um encontro entre diversos saberes e superando o isolamento das disciplinas, a arte literária compreende em si, um arcabouço de conhecimentos para a compreensão subjetiva do espaço, lançando um olhar atento acerca das dinâmicas do território e sobre as transformações das sociedades e dos lugares. O discurso presente no painel literário preenche, portanto, todos os requisitos para enriquecer a linguagem e fortalecer os argumentos do conhecimento socioespacial.

Será abordada, nos próximos parágrafos, a importância da literatura e da poesia como possibilidades de *representações de mundo* que estabeleçam pontes de diálogo com a “palavra da ciência”. E, em um segundo momento, a obra de Guimarães Rosa será tomada como um exemplo das infinitas alternativas de trocas entre o “olhar geográfico” e “olhar artístico”, sendo que, no caso do escritor mineiro, a realidade mítica e mágica do sertão vai além de sua subsistência geográfica.

A literatura como renovação metodológica

Ao refletir sobre a importância de uma linguagem mais aberta, criativa e menos limitada ao discurso científico, Adriana Melo (2011) aposta na “palavra poética” para dar novos horizontes para a ciência contemporânea. “Na palavra poética, o ponto é móvel e nos mobiliza: desviando-nos do caminho, convocando-nos a visualizar novos caminhos” (MELO, 2011, p. 23). A poesia, ao visar novos caminhos, possibilitaria maior fertilidade ao texto científico, gerando ricas e inusitadas interpretações sobre o espaço.

Os gêneros literários em seus diversos gêneros – romances, poesias, novelas, contos, etc. – abrem-se como possibilidades de abordagens alternativas para tratar os temas socioespaciais. Embora assumidamente ficcionais, eles se configuram também como legítimas *representações do mundo* e de seus significados. Interpretações que lançam olhares sobre o espaço e sobre os lugares, convergindo aos caminhos percorridos por geógrafos empenhados em perspectivas amplas, integradas e multifacetadas da realidade, em múltiplos aspectos da sociedade e da natureza.

Como analisado por Carlos Augusto Monteiro (2006), não quer dizer que o ficcional, o imaginário, o mítico, o metafísico possa substituir o real. Mas é muito provável que isso venha a “iluminar” a percepção daquilo que é geográfico, capaz de enriquecer o conhecimento espacial. Nas palavras do autor, a relação geografia-literatura vai ao encontro de um pensamento mais sistêmico, proposto inicialmente pela nova geografia humanística:

A atual preocupação com um conhecimento mais conjuntivo, uma pregação das virtudes do ‘holismo’ e a proposta de uma nova geografia humanística, poderá promover um benéfico contato com a literatura. § Não se quer dizer, de nenhum modo, que a criação literária substitua a geografia, mas é preciso que se considere uma possibilidade de complementação enriquecedora [...] E reconhecer também que, por mais tabelas de dados e comprovações científicas que uma análise geográfica possa fornecer, haverá uma possibilidade de que um artista criador – na alta literatura – com outros recursos tenha o poder de criar uma ‘realidade infinita’ (MONTEIRO, 2006, p. 61).

Neste sentido, Adriana Melo (2011) considera que a “palavra poética” pode contribuir de forma estimulante à ciência, a partir de uma linguagem mais livre, flexível e fluente para o diálogo (MELO, 2011, p.18). Ao construir um limite da palavra científica em relação às palavras da arte, a ciência moderna instaurou uma dicotomia que tende a esvaziar os argumentos que buscam perfeição e objetividade. Para a autora, o rigor da linguagem científica, ao se colocar refratária à subjetividade, à parcialidade, à proximidade e ao contato, criou uma espécie de “Torre de Babel” de línguas intraduzíveis que não se comunicam.

Concordamos com Melo especialmente pelo reconhecimento de que a ciência, como um exercício de explicação do mundo, necessita de analogias e metáforas como forma de enriquecer e qualificar a linguagem, possibilitando o fortalecimento de seus argumentos. A palavra poética ou a palavra literária são alternativas para “iluminar” o texto científico a partir

de uma linguagem envolvida por sensibilidade, de maneira a proporcionar maior proximidade com aquilo que é discutido nas pesquisas. O poder da palavra remete a consideração de José Saramago sobre o tema:

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos, às vezes são os nervos que não podem aguentar mais, suportaram muito, suportaram tudo, era como se levassem uma armadura, diz-se (SARAMAGO, 2008, p. 267).

A força da palavra, ao “*estalar a compostura dos sentimentos*”, induz ao leitor a adquirir uma nova percepção das coisas, que permita induzi-lo a refletir, a se emocionar, e que seja capaz de levá-lo a um novo estado de ânimo. É justamente nesta direção que o formalista russo Viktor Chklovski (1971) concebe o processo da arte. A arte atua com objetivo de dar novas formas, sensações e intensidades para certos aspectos que o apreciador do objeto artístico ainda não havia experimentado até o momento.

De acordo com o autor, o conteúdo artístico provocaria um novo olhar capaz de despertar o espectador de sua inércia mental, provocada pelo inconsciente humano e pelo comportamento automático em que normalmente estamos submetidos:

Se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem também para um meio inconsciente e automático [...] Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido.

E eis que para devolver a sensação de vida, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama de Arte. O objetivo da Arte é dar a sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da Arte é o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 1971, p. 43-45).

O *olhar artístico* e o *olhar geográfico* - manifestado em suas perspectivas críticas - seriam como lentes essenciais para uma percepção cativante e lúcida da realidade. Por que não dizer que a percepção, o olhar e a observação não são também habilidades atribuídas ao geógrafo, desde os mais remotos insights da disciplina geográfica? O olhar como contribuição para as descrições do espaço, para aumentar a “duração da percepção” sobre o território, para ver aquilo que escapa do inconsciente e do automatismo do cotidiano. Desta forma, tanto a arte como a ciência geográfica muito teriam a contribuir a despeito da forma míope e automática de se ver o mundo.

Um dos personagens mais emblemáticos na obra de Guimarães Rosa, o menino Miguilim de “Campo Geral”, ao final da narrativa descobre um novo mundo através das lentes dos óculos cedidos por um doutor que viera a isolada fazenda do Mutum. Trata-se de uma cena comovente, já que após colocar os óculos, o menino consegue ver além daquilo que seu universo míope conhecia até então. A beleza do horizonte abriria

um novo caminho para o personagem, que em breve se mudaria daquele lugar para uma nova vida:

Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim. § E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de sao-josés, como algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O mutum era bonito! Agora ele sabia (ROSA, 2006, p. 133).

A repentina nitidez das formas da paisagem propiciada pelo par de óculos revela ao menino um mundo de esperança que se refaz em frente aos seus “novos olhos”. Miguilim, que se divertia e se encantava com a exuberância da natureza, ao contemplar a beleza da flora e dos animais presentes naquele ambiente, agora podia enxergar um mundo ainda mais vasto, onde a vista conseguia alcançar mais longe.

Assim como o personagem de Rosa, a geografia e a ciência, de uma maneira geral, podem atingir panoramas ainda mais amplos em suas pesquisas, a partir da palavra poética e literária. Ao projetar uma infinidade de imagens pelas “lentes” feitas de metáforas e analogias, a literatura concede uma estimuladora alternativa de fertilidade aos saberes - dentre eles o conhecimento científico - encorajando uma reflexão ainda mais intensa de suas questões.

O geógrafo brasileiro Milton Santos já indicava que o “maior erro que a geografia cometeu foi o de querer ser ciência, em vez de ciência e arte” (SANTOS; HARAZIM, 2011, p. 169). A aproximação da geografia com o método de pensamento estritamente científico deixou para trás algumas importantes contribuições, devido ao simultâneo distanciamento da disciplina em relação à literatura, à poesia e à filosofia – campos do conhecimento interdependentes e ricos para a reflexão geográfica.

Além disso, sem estar preso às formalidades da linguagem e das restrições metodológicas da ciência, e sem a pretensão de desvendar com exatidão o “real”, a arte não procura uma verdade única, nem explicações lógicas sobre o mundo. As obras literárias abordam as questões dos homens e de seu ambiente de modo a permitir que elas permaneçam vivas aos olhos e às almas dos leitores. A “literatura faz o saber sem a pretensão arrogante de fazê-lo, sem anunciar promessas que não pode cumprir” (HISSA, 2002, p.291). Um novo paradigma de ciência caminha em direção a um saber mais próximo de questionamentos que movam o pensamento humano, de dúvidas que incitem incertezas, irresoluções. “Com o saber cresce a dúvida, na verdade só sabemos quão pouco sabemos”, afirmava o filósofo e poeta alemão Goethe.

A despreensão de representação do mundo pelas artes não visa obstinadamente “verdades provisórias”, mas sim impulsionar novos olhares para um espaço em constante mutação. Assim, “ao concluir uma pesquisa [o cientista] constata que para uma resposta obtida levantam-se novas indagações. E é isso que impulsiona a ciência” (MONTEIRO, 2006, p.

61.62). Ao admitir a provisoriedade de seus dados, resultados, conclusões e conquistas, as abordagens científicas podem absorver uma maior amplitude de reflexão por meio das suas próprias dúvidas.

Embora ainda em menor número, alguns pesquisadores começam a trabalhar a perspectiva da literatura em consonância com aquilo que é considerado como conhecimento de natureza espacial, ou geográfica. Frederico Roza Barcelos (2009) assinala que o discurso literário pode se afirmar como uma “renovação metodológica”. Uma renovação pelo fato da literatura, ao longo da história da humanidade, se mostrar mais do que outras formas de conhecimento, capaz de representar o “irrepresentável” ou o “indizível”. “Assim sendo, graças às virtualidades imagéticas da criação literária, tornar-se-lhe possível dar materialidade e visibilidade àqueles elementos que, doutra forma, seriam intraduzíveis e imperceptíveis a olho nu” (FANTINI, 2008, p. 245)

Alguns trabalhos devem ser citados como exemplos de abordagens precursoras que levaram em consideração as interpenetrações entre geografia e literatura. Além daqueles já considerados anteriormente, fazemos menção à autores como Fernando Segismundo (1949), Carlos Fuentes (2007), Lúcia Helena Gratão (2006), Eduardo Mandarola Jr. (2005), Oswaldo Bueno de Amorim (2008), Livia de Oliveira (2002), dentre outros.

O espaço-palco de Guimarães Rosa

Desta forma, a literatura de Guimarães Rosa pode ser envolvida a trazer a *arte*, a *invenção* e a *inspiração* para auxiliar a construção do texto científico, em especial, o texto geográfico. Não só pela poesia, pelo poder da palavra “*a estalar a composição dos sentimentos*”, mas também pela possibilidade do romance roseano propor leituras e visões sobre o Brasil e o Cerrado, em sua conjuntura espacial, temporal, social e cultural.

Rosa chegou a admitir que durante a infância, uma de suas preferências era “estudar sozinho e brincar de geografia”. O escritor era publicamente um grande admirador da geografia e de tudo “*que representa, numa câmara lentíssima, o estremunhar da paisagem, pelos séculos*”¹. Os documentos das cadernetas de viagens ao sertão mineiro (1952) e pela França e pela Itália (1949-1950), o diário de Paris (1948-1951) e o caderno de leitura de Homero (1950) reafirmam também seu perfil naturalista, interessado no “*saber da grande vida, do envolvente, do conjunto*”.²

Os gerais descritos na obra de Guimarães Rosa compreendem a vasta região dos cerrados e de fazendas de gado que se estendem desde o Oeste e Noroeste de Minas Gerais até ao Piauí e ao Maranhão, como muito bem descrito pelo próprio escritor ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003, p.40). Trata-se de um grande fragmento do domínio morfoclimático e fitogeográfico classificado pelo geógrafo brasileiro Aziz Ab’Sa-

¹ Publicado originalmente na Revista da Sociedade Brasileira de Geografia, Rio de Janeiro (Tomo LIII, 1946, p. 96-7). Utilizamos como referência a publicação de BEZERRA e HEIDEMANN (2006, p. 16).

² Idem.

ber como o “domínio dos chapadões recobertos por cerrados e penetrados por florestas galerias” (AB’SABER, 2003).

A concepção adotada por Ab’Saber compreende o cerrado como uma das seis feições paisagísticas e ecológicas brasileiras, que se constituem a partir de conjuntos espaciais de certa grandeza territorial – de centenas de milhares a milhões de quilômetros quadrados de área – onde haja um esquema coerente de feições de relevo, tipos de solo, formas de vegetação e condições climático-hidrológicas (AB’SABER, 2003, p. 11, 12). O emprego do termo cerrado adotado aqui pode se adequar também segundo outras interpretações e expressões normalmente concebidas por estudiosos do tema, como área geográfica, biossistema regional, região fitoecológica, província vegetacional, domínio fitogeográfico e por *bioma*, a concepção mais consolidada entre elas.

O bioma do cerrado se caracteriza também pela alternância de verões chuvosos – entre os meses Outubro e Março – e invernos secos – entre Abril e Setembro, com média anual de precipitação de 1500 mm, variando de 1300 a 2000 mm (RIBEIRO & WALTER, 2008, p. 154). A temperatura média anual de 20,1° C varia durante todo o ano de acordo com as duas estações bem definidas entre “seca” e “chuvosa”.

Assim, nos deparamos muitas vezes nos livros de Rosa com expressões frequentemente utilizadas na região como: “entrada-das-águas”, “tempo-das-águas”, “fim-das-águas”, “final das águas”. Elas exprimem os períodos do ano de acordo com suas estações, já completamente incorporadas na relação do homem sertanejo com o seu ambiente. Contudo, o ritmo marcante do tropicalismo regional implica em uma preserva-

ção dos padrões de perenidade dos cursos d'água regionais, mesmo nos períodos secos, fator essencial para a dinâmica ecológica do bioma:

Mesmo nos canais de escoamento laterais aos chapadões e de reduzida extensão permanece uma espécie de linha úmida d'água quase superficial, que atravessa toda a estação seca no meio do ano. Este lençol d'água também sobre variações, de um a quatro metros do subsolo superficial dos cerrados, continuando, porém, tangente à superfície da topografia, o que alimenta as raízes da vegetação lenhosa desta área (AB'SABER, 2003, p. 38).

O protagonista de *Grande Sertão: Veredas* afirma que “[...] nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra” (ROSA, 2001, p. 308). De tal modo que, inclusive durante a estação seca, a dinâmica dos lençóis d'água subsuperficiais permite a alimentação da vegetação do cerrado, já adaptadas ecologicamente a partir de suas longas e pivotantes raízes. Além disso, durante o período de maior deficiência hídrica, em que ocorre grande número de queimadas na região, a vegetação adquire mecanismos de adaptações morfológicas, que possibilita sua sobrevivência ao fogo.

As travessias dos personagens roseanos percorrem a todo o momento um ambiente de configuração mutável: revelado ora pelo aspecto árido da vegetação, o formato tortuoso das árvores e o solo de má qualidade, “onde a terra e o pasto pobrejam tanto” (ROSA, 2006, p. 249); ora pelo maravilhoso mundo dos grandes rios, “num campo de muitas águas”

(ROSA, 2006, p.241) e da diversidade das plantas e animais, da beleza dos buritis, das veredas e formações rochosas.

Segundo avaliação de Monteiro (2006), um dos elementos que exemplificam o vínculo entre o “real” e o “mítico” na geografia do sertão de Guimarães Rosa é, justamente, o contraste entre os oponentes higrométricos: “o difícil e rude sertão e ‘o verde macio’, ‘belimbeza’ das veredas” (MONTEIRO, 2006, p. 50, 51).

No prefácio de *Grande Sertão: Veredas*, Paulo Rónai (2001) chama a atenção para o padrão ambíguo recorrente nesta obra, embaralhado na linguagem e no fluxo de memória do narrador. O protagonista Riobaldo é empenhado em definir o termo *grande sertão*, com nítido conteúdo geográfico e ainda imbuído de outros significados vagos e amplos. Para Rónai, o *grande sertão* é a contraposição simbólica das *veredas*:

Para quem nele nasceu e viveu e com ele se identificou, o “sertão” acaba sendo toda a confusa e tumultuosa massa do mundo sensível, caos ilimitado de que só uma parte ínfima nos é dado a conhecer, precisamente a que avista ao longo das “veredas”, tênues canais de penetração e comunicação. Assim o sinal ____: ____ entre os dois elementos do título teria valor adversativo, estabelecendo a oposição entre a imensa realidade inabrangível e suas mínimas parcelas acessíveis, ou noutras palavras, entre o intuível e o conhecível (RÓNAI, 2001, p.17).

Partindo desta interpretação simbólica, corroborada por outros críticos da literatura brasileira, podemos chegar à ideia da oposição entre o *grande sertão* e as *veredas* também pela

peculiaridade ambiental do espaço-palco roseano, em que o dualismo, desta vez, se configura por meio das diversas fisionomias do cerrado.

É possível verificar na descrição dos *gerais* apresentada por Rosa ao tradutor italiano, indícios que evidenciam a bifacialidade desta vasta paisagem. No trecho a seguir, ele circunscreve a região sob o ponto de vista topográfico, morfológico, pedológico e vegetacional. Além da conotação negativa atribuída ao solo e vegetação do cerrado, verifica-se um amplo conhecimento geográfico do escritor, ao realçar a dinâmica hidrológica, o processo de infiltração das águas das chuvas e a capacidade adaptativa das espécies arbóreas no bioma:

O que caracteriza esses GERAIS são as chapadas (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os chapadões (grandes imensas chapadas, às vezes séries de chapadas). **São de terra péssima**, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. [...] E tão poroso, que, quando bate chuva, não se forma lama nem se veem enxurradas, a água se infiltra, rápida, sem deixar vestígios, nem se vê, logo depois, que choveu. A vegetação é a do cerrado: **arvorezinhas tortas, baixas, enfezadas** (só persistem porque têm longuíssimas raízes verticais, pivotantes, que mergulham a incríveis profundidades). **E o capim, ali, é áspero, de péssima qualidade** [...] Árvores, arbustos e **má relva**, são nas chapadas, de **um verde comum, feio, monótono** (ROSA, 2003, p. 40, grifos nossos).

Logo depois desta caracterização, o autor esclarece também o papel das veredas dentro do contexto ambiental do cerrado, com importante desempenho ecológico e social. Assim,

percebemos que, além daquele significado de “canais de comunicação” dentro do espaço amplo, perigoso e ameaçador do sertão, as veredas também exercem sua função ecológica, cumprindo o papel de *oásis* em relação às áreas de chapadas:

Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas há sempre o buriti. De longe a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. **A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio.** O capim é verdinho-claro, bom. **As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros** (ROSA, 2003, p. 41, grifos nossos).

[...] Nas veredas há às vezes grande matas, comuns. Mas, o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda, é sempre ornado de buritis, buritiranas, sassafrás e pindaíbas, à beira da água. **As veredas são sempre belas!** (ROSA, 2003, p. 42, grifos nossos).

Guimarães Rosa narra com precisão este ambiente para que o tradutor seja capaz de interpretar e compreender a relevância das veredas dentro da realidade do sertão roseano. A ocorrência das veredas, condicionadas ao afloramento do lençol freático, exercem papel fundamental no sistema hidrológico e na manutenção da fauna do bioma, como local de pouso para a avifauna ou como refúgio, abrigo, fonte de alimento e local de reprodução para fauna terrestre e aquática. As veredas também tiveram grande influência para os primeiros núcleos de povoamento humano da região e até hoje é fator condicio-

nante para fixação do homem do campo.

Contudo, ao trabalhar com a obra deste autor, devemos levar em conta a advertência colocada pelo próprio Rosa no prefácio de *Tutaméia*, quando observa que “o livro pode valer pelo muito que nele não deve caber”. E também a declaração do poeta Carlos Drummond de Andrade, ao contemplar a publicação de *Primeiras Estórias*, em 1962: “mais uma vez não facilitem com o Rosa; ele diz sempre *outra coisa* além do que está dizendo”.

Apesar da autêntica descrição de realidades locais, paisagens características do sertão, através de uma fidelidade incrível ao real, Guimarães constrói uma importante linguagem simbólica em toda sua obra. Como exemplifica o trecho a seguir da carta ao tradutor italiano Edoardo Bizarri, Rosa utilizava a realidade sertaneja como pano de fundo para uma mensagem maior, a partir de sua valorização ao metafísico e religioso, despertando o interesse por valores intrínsecos aos seres humanos:

[...] os meus livros, em essência são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a magera cartesiana [...] Por isso mesmo, como apreço da essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico religioso: 4 pontos. (ROSA, 2003, p. 90, 91).

Muito dos méritos atribuídos a Rosa estão vinculados a sua poderosa artimanha em detalhar os aspectos essenciais de uma região – o sertão mineiro – e do homem sertanejo condi-

cionado a sua peculiaridade ecológica. É daí também que irão brotar das páginas roseanas, uma poesia recheada por elementos paisagísticos compostos pelos rios, morros, serras, imensos chapadões, tabuleiros e pela ímpar biodiversidade concernente ao cerrado brasileiro. Contudo, mesmo representando uma localidade delineada espaço-temporalmente, como no caso dos trabalhos do escritor, não podemos reduzir os limites do ambiente artístico a uma paisagem real.

Tratando especificamente de *Grande Sertão: Veredas*, Antônio Candido chama atenção para certas “metamorfoses cartográficas” desta obra:

Cautela, todavia. Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui um vazio; ali uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos escapam de todo. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente à necessidade de composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional (CANDIDO, 1971, p. 124).

Parte do que é descrito nos livros do autor realmente corresponde à lugares espacialmente localizáveis, assemelhando-se a relatos descritivos do sertão mineiro. Aliás, cuidadosos trabalhos realizaram estudos sobre as marcas do tempo e do espaço constatados na obra de Guimarães. Allan Viggiano (1974), por exemplo, rastreia localidades mencionadas no *Grande Sertão: veredas*, chegando à conclusão de que, dos cerca de 230

marcos na paisagem, dentre rios, cidades, vilas, povoados, serras, córregos, mais de 180 podem ser encontradas no mapa.

Entretanto, a transfiguração do real por meio da imaginação poética de Rosa, imprime novos e determinantes significados para os romances. As paisagens inventadas muitas vezes “parecem brotar dentro dos personagens”, para representar determinado papel simbólico (COSTA, 2008, p. 335). É neste caminho, que Candido percebeu o deserto como *projeção da alma* e galas vegetais simbolizando *traços afetivos*, de acordo com a citação anterior. A toponímia real se mescla com a elaboração artística e com a concepção mítica e metafísica, profundamente lapidadas pelo escritor, resultando obras absolutamente totalizantes.

Os livros possuem um conteúdo que vai muito além de seu “contínuum espacial”, se caracterizando, portanto, pelo caráter transcendente e universal. Monteiro (2006), ao comparar a efemeridade dos relatos geográficos e o conteúdo de obras literárias, vê em *Grande Sertão: Veredas* uma obra eterna e “encantatória”:

Os vários relatórios das diferentes missões científicas; os antigos relatos dos naturalistas; as monografias e artigos geográficos que se produziram ao longo dos tempos darão depoimentos circunscritos às épocas de suas produções. A efemeridade dos relatos geográficos diante de um mundo em permanente mutação. O magnífico painel arquitetado literariamente por Guimarães Rosa – como “poema-encantatório” que é – será eterno (MONTEIRO, 2006, p. 61).

Talvez por isso mesmo a obra literária no caso de Rosa e de tantos outros grandes escritores, assuma com veemência a virtude de continuar perpetuando ao longo do tempo na lembrança e na vida dos leitores. Assim, quando discutimos uma ciência que procura alcançar o real e que busca métodos específicos para isso, vemos então que ela precisa, ao mesmo tempo, do *fantástico* – da literatura, das artes, de outros saberes – para encontrar um caminho mais fértil, onde a “*fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano*” (CANDIDO, 1971, p.139).

A paisagem, como produto cultural/hereditário e reflexo subjetivo da experiência, ao se metamorfosear em “paisagem literária”, ganha novas formas mediadas por um renovado conjunto semiótico/artístico (MULINACCI, 2009). No caso de Guimarães Rosa, o sertão e o Cerrado transcendem seus destinos de moldura narrativa, para se conformarem em personagens coprotagonistas da narração. Um espaço-palco permeado por uma rica e sofrida história, um mundo “muito misturado” no coração do país, que carrega em si a “*imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas: dos campos, das matas, dos rios, das montanhas; capões e chapadões, alturas e planuras, ipueiras e capoeiras, caatingas e restingas, montes e horizontes; do grande corpo, eterno, do Brasil*”³.

³ Ibidem, p. 8.

Considerações Finais

A exuberância da natureza e a riqueza dos detalhes descritos sobre a vasta paisagem cultural e natural do cerrado brasileiro se definiram como uma importante marca do projeto literário do escritor João Guimarães Rosa. Devido a um intenso conhecimento adquirido por meio de pesquisas documentais acerca do universo sertanejo, somados aos registros de viagens realizadas pelo sertão mineiro, e por um sentimento telúrico em relação à sua terra natal, Rosa pôde exprimir poeticamente um espaço que se transfigurou - a partir da realidade geográfica - na ambiência artística de seus livros.

No “mundo muito misturado” da literatura roseana e suas interseções com a geografia, uma última questão aqui elaborada esbarra em uma tortuosa e envolvente via de mão dupla: *Afinal, foi a realidade sertaneja que deu origem aos livros de Rosa, ou os livros que deram uma nova moldura ao sertão?*⁴

No caminho aqui traçado nos deparamos com uma reflexão de natureza ambígua a respeito do tema tratado. O enigma do sertão, de sua gente e de um modo de vida específico condicionado a dualidade ecológica do rude *grande sertão* e o mundo “belimbeleza” das *veredas*, despertaram o fazer artístico de Rosa; que, por sua vez, soube dar aos seus personagens e ao cenário um valor mágico e transcendente à realidade regional. Despreocupado em realizar uma síntese definitiva e descritiva dos traços locais ou uma análise histórico-social do homem do sertão, Rosa preferiu se enveredar por outros caminhos. O autor investiga questões relevantes em qualquer parte do mundo

⁴ (FANTINI, 2003, p. 29)

– inclusive no que se refere à alma humana – alcançando o universal a partir de um regionalismo em constante transfiguração entre realidade e ficção. É assim que nos deparamos com o sertão *do tamanho do mundo e em toda parte* no aclamado romance *Grande Sertão: Veredas*.

A experiência documentária de Rosa, esforço que buscou a observação do modo de vida sertanejo e das implicações ecológicas do seu ambiente, ao ser incorporado por valores metafísicos e aos grandes dilemas humanos - os quais a arte se dispõe a investigar – alavanca e fertiliza o conhecimento sobre o mundo. Como uma possibilidade de complementação enriquecedora, a literatura roseana tem a possibilidade de iluminar pesquisas geográficas, envolvendo os aspectos socioespaciais que rodeiam o sertão mineiro, o Cerrado e suas transformações ao longo do tempo.

Referências

- AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno. **Literatura de explorações e aventuras:** as “viagens extraordinárias” de Júlio Verne. Sociedade & Natureza, Uberlândia, 20 (2): 107-119 Dez. 2008
- AB’SÁBER, Aziz Nacib. **Os domínios de natureza no Brasil:** potencialidades paisagísticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BARCELOS, Frederico Roza. Espaço, lugar e literatura: o olhar geográfico machadiano sobre a cidade do Rio de Janeiro. In: **Espaço e cultura**, UERJ, RJ, n. 25, p. 41-52, Jan./Jun. de 2009.
- BARROS, Ana Regina Vasconcelos. **Espaço e literatura:** algumas reflexões teóricas. In: *Espaço e Cultura*, n. 5, jan./jun. 1998.

- BEZERRA, Marily da Cunha; HEIDEMANN, Dieter. **Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta.** Estudos Avançados, v. 20, p. 7-17, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese:** ensaios. 2.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1971.
- COSTA, Ana Luiza Martins Costa. João Rosa, *viator*. In: FANTINI, Marli de Oliveira. (Org). **A poética migrante de Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Pg. 311-348.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura:** formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. P. 43-45v
- FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa:** fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Ed. SENAC; Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- FANTINI, Marli. **A poética migrante de Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FUENTES, Carlos. **Geografia do romance.** (trad. Carlos Nougué) Rio de Janeiro: Recco, 2007.
- GRATÃO, Lúcia Helena B. Da projeção onírica bachalerdiana, os vislumbres da geopoética. In: OLIVEIRA, L. et. AL. (org.). **Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente.** Londrina: Edições Humanidades, 2006. P.165-189.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras:** inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Conversações:** de artes e de ciências. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MANDAROLA JR., Eduardo. **Humanismo e a Abordagem Cultural em Geografia.** Geografia, Rio Claro, AGETEO, v. 30, n. 3, p. 393-420, set./dez. 2005.
- MELO, Adriana Ferreira de; HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Sertões do mundo, uma epistemologia;** Uma cosmologia do sertão. 2011.

2 v.: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O espaço iluminado no tempo volteador** (Grande sertão: veredas). Estudos avançados 20 (58), p. 47 – 64, 2006.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O real e o mítico na paisagem do Grande Sertão. In: MANDAROLA JR., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010. p. 123-140.

MULINACCI, Roberto. Um deserto cheio de lugares: topografias literárias do sertão. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda Ferreira; ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo. **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

OLIVEIRA, Livia de. Sertão Rosiano: percepção, cognição e afetividade geográfica. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 234-242, 1º sem. 2002.

RIBEIRO, José Felipe; WALTER, Bruno Machado Teles. As principais fitofisionomias do Bioma Cerrado. In: SANO, Sueli Matiko; ALMEIDA, Semíramis Pedrosa de; RIBEIRO, Jose Felipe.; BRAGA, Adriana Reatto dos Santos EMBRAPA. **Cerrado: ecologia e flora**. Brasília, DF: EMBRAPA, 2008. 2 v. pg. 151 – 212.

RÓNAI, Paulo. **Prefácio**. Grande Sertão: Veredas. – 19. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães; ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Ed. comemorativa 50 anos

(1956-2006). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 2 v.

_____. **Grande Sertão: Veredas**. – 19. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Primeiras Estórias**. 1. Ed – Rio de Janeiro: MEDIA-fashion, 2008.

SANTOS, Milton; HARAZIM, Dorrit. O mundo não existe. In: **Conversações: de artes e de ciências**. HISSA, Cássio E. Viana (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. 1a. Edição, 48a. tiragem. Editora Companhia das Letras, São Paulo. 2008

SEGISMUNDO, Fernando. **Literatura e Geografia**. Boletim Geográfico. Rio de Janeiro, n 76, p. 327 – 332, jul. 1949.

VIGGIANO, Alan. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Belo Horizonte: Comunicacao; Brasília: INL, 1974.

GEOGRAFIA E LITERATURA: ENSAIO SOBRE O LUGAR EM PATATIVA DO ASSARÉ

Gervásio Hermínio Gomes Júnior

Introdução

Desde o início do século XX, dezenas de geógrafos têm tentando aproximar a Geografia da Literatura. Tal agenda de pesquisas ganhou impulso em meados dos anos 1970, com a emergência dos estudos pautados na Geografia Cultural-Humanista. A partir desse momento os trabalhos inseridos nessa temática proliferaram, sobretudo, como nos relatam alguns autores¹. A abordagem cultural na Geografia conheceu, assim, uma “carga” de novos trabalhos tendo como pressuposto essa perspectiva, de modo que necessitaríamos de um espaço maior para rever as contribuições dessa tendência e as inúmeras investigações – cada uma mais desafiadora que a outra – produ-

¹ Sobre o tema ver CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

zidas por diversos autores.

Os estudos produzidos no âmbito dessa temática partiam – como é possível observar – da representação de categorias espaciais presentes nos textos literários, ou, para citar um importante trabalho brasileiro, do conteúdo geográfico presente nas obras de arte². Assim, ao tratar do lugar, por exemplo, esses estudos preconizavam notadamente a experiência do escritor e o sentido de lugar presente em seu texto.

É dessa maneira que iniciamos o presente artigo, supondo justamente a constituição do lugar representado na poesia de Patativa do Assaré (1909-2002), a partir de sua experiência e percepção.

Mas é preciso que se diga que a intensa exploração desses lugares desconhecidos por quase um século, verdadeiras terras incógnitas³ presentes na literatura, não esgotaram de forma alguma as possibilidades de pesquisas, demonstrando, assim, que há ainda muitos outros lugares a se conhecer; o que demanda um empreendimento intelectual caro e difícil, que em nossa opinião só é comparado metaforicamente à aventura das grandes navegações e à descoberta de novos mundos. Mas para isso, e, talvez o mais complicado, faz-se necessário que primeiramente “quebrems” nossos dogmas científicos.

É nesse contexto que, no segundo momento desse artigo, investigaremos o texto literário enquanto objetivação da rela-

² Trata-se de: MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

³ Ver LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. Perspectivas da geografia. São Paulo: DIFEL, 1982.

ção entre escritor e lugar (SAMARONE, 2010). Nesse sentido, nosso trabalho parte da hipótese de que a experiência do autor e sua relação com o espaço e o lugar atuam como o *leitmotiv* de suas objetivações, ou seja, de sua criação artística. Vamos então nos direcionar ao espaço existencial e ao contexto geográfico-histórico em que o poeta estava inserido, a fim de compreendermos como o lugar influenciou sua criação e, num sentido inverso, para evocarmos a própria dimensão territorial-geográfica propiciadora desse ato criativo.

Procuraremos, com isso, uma análise pautada no homem e em seu cotidiano vivido expresso pela poesia; e a partir disso compreender alguns elementos das “Geografias do Sertão Nordestino”, tendo como ponto de partida o lugar experienciado pelo poeta. Propomo-nos a buscar uma compreensão do espaço social nordestino de um modo pouco convencional as análises geralmente realizadas e que privilegiam o econômico em detrimento do vivido. Com isso, procuramos outros discursos para a região, discursos esses fundamentados nas vivências de um indivíduo, em sua relação com o lugar objetivada em sua poesia.

Nossa análise transitou pela perspectiva fenomenológica largamente trabalhada pela Geografia Humanística e pela perspectiva dialético-existencial. A primeira é acionada ao tratarmos de questões referentes à experiência sensorial e ao conceito de lugar – consciência de lugar – e a segunda ao tratarmos do cotidiano, do indivíduo e da dialética entre o ser e o existir; e o ser e o espaço.

Lugar e experiência

Segundo Holzer (2000), a memória contribui para a constituição de categorias espaciais por meio da experiência. De acordo com esse autor, para Yi-Fu Tuan, o lugar encarnaria as experiências e aspirações pessoais e seria compreendido a partir daqueles que lhes dão significado. O lugar seria, nesse sentido, uma pausa no deslocamento, um sítio estável; ou em outros termos, a constituição do lugar só se daria mediante o acúmulo de experiências e a significação desse espaço pelo indivíduo – seria preciso uma vivência e um conhecimento aprofundado do ambiente por esse mesmo indivíduo. Assim, “(...) para que se constituam efetivamente em lugares é necessário um longo tempo de residência e um profundo envolvimento emocional” (HOLZER, 1999).

Para Yi-Fu Tuan (1983), o espaço – categoria mais abstrata – torna-se lugar na medida em que melhor o conhecemos e que o dotamos de algum valor. E esse conhecimento, na constituição de uma categoria espacial referente à realidade se dá, segundo esse autor, através da experiência. “Um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, através de todos os sentidos, como também com a mente ativa e reflexiva” (1983, p.20). Nessa perspectiva, a experiência, por sua vez, encontra-se voltada para ao mundo exterior, sendo formada pelo pensamento e pelo sentimento, e de tal forma, pela vivência e pela maneira como os homens apreendem o mundo por meio de seus sentidos. É precisamente nessa experiência sensorial que ocorre a criação de símbolos – e por que não dizer de uma estética – como a que está presente na poesia. Podemos ainda pensar juntamente com Tuan que é nessa aventura da imaginação humana observada

na Literatura que se dá a transcendência dos dados percebidos e, conseqüentemente, a extrapolação das evidências puramente sensoriais. O inaparente, aquele invisível presente nas relações entre as pessoas e os lugares estaria, de certa forma, contido na interiorização da realidade – no exame intelectual, impulsionado pelo homem na criação da arte.

Corroborando com essa ideia, Holzer (1999) acredita que o lugar é construído pela consciência humana em sua relação intersubjetiva com as coisas e os outros (eu – outro), pois o mundo é constituído por vivências individuais e coletivas. Dito de outro modo, os lugares são, assim, diferentes modos de ver o mundo. O lugar consiste no fundamentalmente experimentado. E, por isso mesmo, ele tem um sentido e uma originalidade, constituindo-se em um centro de significados dados por aqueles que o vivenciam e o experimentam.

Nesse contexto, o lugar de Patativa do Assaré estaria claramente presente em sua poesia a partir de representações e símbolos construídos por meio de sua experiência e memória. O próprio nome Patativa do Assaré remete, dessa forma, ao lugar de sua vivência. “*Eu sou fio de Assaré,/ Onde viveu meu avô,/ Lugá do meu nascimento/ Que fica no interiô,/ De junto do Cariri*” (Patativa do Assaré, 2003, p. 123). Tendo passado toda a sua vida em Assaré, na região do Cariri Cearense, o poeta adquiriu um profundo afeto e conhecimento de seu lugar. Nesse sentido, haveria propriamente a constituição de um lugar a partir da significação e sentido dado pelo poeta: “[...] *É onde é meu torrão querido./ Lá onde tenho vivido*” (Ibidem). Com isso, poderíamos por meio da representação do lugar na poesia de Patativa e de sua intensa ligação com ele, obter um

conhecimento mais detalhado sobre esse espaço sua apropriação; um conhecimento total, já que a totalidade do homem pode ser reconstruída na criação artística:

Foi aqui, foi nesta Serra
De Santana, onde nasci,
Que da água de tua terra
A primeira vez bebi.
Nesta Serra, eu pequenino,
Tão inocente, tão puro,
Dei as primeira passada,
Triando as tuas estrada
No rumo do meu futuro.

[...]

Mas, meu Assaré amando,
Sinto mundo a tua sorte!
Tu é dos mais deserdado
Daqui das banda do Norte
Tu nada goza da história,
Não tem fama nem gulora,
Nunca argüem te protegeu.
Tu só tem essas riqueza,
As coisa da Natureza,
Que Nosso Senhor te deu.

(Assaré, Patativa do Assaré (2003).

Nota-se nessa acepção de lugar, claramente, a influência de uma concepção fenomênica em sua caracterização (HOLZER, 1997), uma vez que se trata de relacionar sujeito e objeto, partindo da investigação do pensamento, e chegando às ideias, sentidos e significações veiculadas pela percepção. Trata-se, em outras palavras, da constituição dos fenômenos na consciência (HOLZER, 2003). Nessa perspectiva, a Geografia preocupar-se-ia com a existência humana e a experiência no mundo, em contraposição às ciências positivistas que se utilizariam de métodos quantitativos e de mensuração. Daí o lugar ser tratado a partir da descrição do cotidiano e dos diferentes mundos vividos.

Nessa concepção, a Geografia preocupar-se-ia com a consciência geográfica, visto que a fenomenologia guarda uma forte ligação com as origens dos significados e da experiência (RELPH, 1985). Assim sendo, o lugar emergiria como um dos principais conceitos, uma vez que seria definido pelos sentidos a ele atribuídos por intermédio da própria significação e experiência. O mundo vivido descrito por Relph e outros autores, seria captado pela tentativa de se colocar na posição daquele que está experienciando o fenômeno em questão. O espaço, nesse ínterim, seria não apenas o espaço euclidiano, mas, sobretudo, o espaço vivido, já que além de o apreendermos o vivenciamos. E o mundo vivido geográfico, como aponta Relph, seria justamente dado pelas paisagens e lugares onde se encontram nossas vidas diárias – nossa existência. O lugar entendido dessa forma não seria apenas mera localização, mas sim a base de nossa existência e nossas possibilidades, o ponto de partida de nossas experiências e inserção no mundo.

Também para Anne Buttimer (1985), a Geografia teria em seu cerne o relacionamento do ser humano com a terra, ou seja, com a experiência humana do espaço, da natureza e do tempo; com o significado do espaço e do tempo para vida humana. A experiência vivida seria, então, de fundamental importância para a Geografia e tal experiência, assim como para outros autores, seria a responsável por estruturar os espaços. Para Buttimer as noções de corpo-sujeito e de intersubjetividade da Fenomenologia serviriam de base para o diálogo entre os dois campos, Geografia e Fenomenologia, a primeira referindo-se às relações diretas entre o corpo humano e o seu mundo e a segunda aludindo ao diálogo entre as pessoas e o meio-ambiente. Como bem nos lembra Merleau-Ponty, seríamos seres espaciais e temporais, nossa existência se daria originariamente pela inserção de nosso corpo no mundo e nele nossa consciência seria revelada por meio de nossa experiência e percepção. Nessa abordagem, sujeito e objeto – corpo e mundo – são inseparáveis, pois um complementa o outro e é determinante do outro. Assim, cumpre-se a intersubjetividade anteriormente aludida. A relação e identificação com o lugar se dá sempre de forma dialógica: um diálogo constante e diário da pessoa com o seu ambiente circundante.

Outro ponto importante ressaltado por Buttimer é o de que a Geografia Humanística de base fenomenológica e a ciência formal não são necessariamente opostas (1985, p.190-191). O que a Geografia de horizonte humanista sempre procurou foi justamente um conhecimento mais apurado dos lugares por meio das experiências das pessoas, aquela velha *idiosincrasia* dos lugares enriquecida pela experiência dos in-

divíduos e dos grupos. Tal ação contribuiria, de acordo com essa concepção, com a própria conscientização espacial, auto-conhecimento e sedimentação das identidades, uma vez que o indivíduo seria sujeito e não apenas unicamente objeto de pesquisa (1985, p.185). Como podemos perceber, essa Geografia teria por vocação a compreensão do mundo a partir do ser humano e de seus atributos ou, ainda como coloca Tuan (1985), o entendimento do homem e da sua condição (seu comportamento geográfico e seus sentimentos e ideias em relação ao espaço e ao lugar). Trata-se de reestabelecer a importância do ser humano nas análises fragmentadas das disciplinas fundadas sobre a égide de uma ciência formal. E, ainda para citar Tuan, seria justamente nas obras de arte que as experiências pessoais sobre a vida e sobre o mundo seriam vivamente objetificadas (1985, p. 145), tal como podemos observar em Patativa:

*Meu verso rastêro, singelo e sem graça,
Não entra na praça, no rico salão,
Meu verso só entra no campo e na roça,
Nas pobre paioça, da serra ao sertão.
Só canto o buliço da vida apertada,
Da lida pesada, das roça e dos eito.
E às vez, recordando a feliz mocidade,
Canto uma sôdade que mora em meu peito.*

*Eu canto o cabôco com suas caçada,
Nas noite assombrada que tudo apavora,*

*Por dentro da mata, com tanta corage
Topando as visage chamada caipora.*

(O poeta da roça, Patativa do Assaré (2006))

Em Patativa veríamos dessa mesma forma o lugar não apenas enquanto mera localização, mas, principalmente, como experiência que nos remete a noção de familiaridade, na criação de laços afetivos. Na memória do poeta presente em sua poesia oral estaria contida a própria memória do lugar ou, mesmo, a memória dos lugares. Lugares esses objetivados de forma integral, totalizante, e não fragmentada como são as análises que se querem meramente científicas. O lugar não seria simplesmente percebido tal como a paisagem (HOLZER, 2000), mas ele seria, sobretudo, vivenciado. Em contrapartida com a paisagem, o lugar possuiria, assim, uma existência independente de quem o percebe (HOLZER, 2003).

Cotidiano e objetivação

Mas a noção de lugar teria também outro caráter numa concepção não unicamente fenomenológica e humanista da ciência geográfica. Tal atitude com relação a essa categoria espacial seria dada pela entrada da poesia nos estudos geográficos através da objetivação da relação entre escritor e lugar. Para tanto, apoiamo-nos fundamentalmente no estudo *Um homem, um lugar: Geografia da vida e perspectiva ontológica* de Samarone Carvalho Marinho (2010).

O lugar nessa outra concepção seria considerado como um espaço existencial, contexto geográfico-histórico onde o homem por meio do seu corpo estaria inserido. Esse caráter do lugar suporia, por tanto, a corporeidade, uma vez que ela tornaria o homem um ser espacial. A corporeidade seria, com isso, condição fundamental para a existência espacial do homem já que ele próprio estaria no espaço por meio do seu corpo e a partir dele se reconheceria e reconheceria concomitantemente o outro (em sua sociabilidade). O corpo, nesses termos, seria a localização do indivíduo concreto no espaço; condição do agir; objetivação da consciência, e, por isso mesmo, materialização das possibilidades presentes no mundo. Isso porque o corpo existe de modo inseparável da consciência, ou seja, a objetivação realizada na arte acontece sempre mediante o movimento entre corpo e mente. Em outras palavras, a forma como o espaço existencial onde o corpo estaria inserido seria interiorizado e transformado em produto: a poesia em nosso caso. Essa relação seria dada sempre no convívio com outros indivíduos (em sua transindividualidade), numa espécie de intercorporeidade: assim se daria a inserção desse homem no mundo - como um coabitante.

Essa noção de corporeidade teria uma importância ampliada em Patativa do Assaré, uma vez que como poeta oral (que revela e rememora sua objetivação por meio de sua fala e do seu canto), seu corpo estaria explicitamente demonstrando sua condição de elo entre o ser e o lugar. Na sua fala e nos seus poemas gravados todos na memória como reminiscências estariam as marcas de suas práticas espaciais objetivadas: seu imaginário (que parte de um imaginário sertanejo), seus sím-

bolos e referenciais poéticos que remetem à sua relação com o lugar significado e, ao mesmo tempo significante. No seu falar que é expressão direta de seu corpo, de sua inserção no mundo, o poeta objetiva também os traços da cultura popular (do seu saber tradicional) no qual está como que amalgamado. E, por isso, em seu corpo manifesta-se primariamente o contexto no qual está inserido:

Gravador que estás gravando

aqui no nosso ambiente?

Tu gravas a minha voz,

o meu verso e o meu repente,

mas, gravador, tu não gravas

a dor que o meu peito sente!

Tu gravas em tua fita

com a maior perfeição

o timbre da minha voz

e a minha fraca expressão.

Mas não gravas a dor grave

gravada em meu coração.

Gravador, tu és feliz

e, ai de mim, o que será?

Bem só ser desgravado

o que em tua fita está

e a dor do meu coração

jamaiz se desgravará!

(Dor gravada, Patativa do Assaré)

Emerge desse contexto citado a ideia de homem situado trazida também por Samarone Marinho. Mas situando onde? Talvez pudéssemos aqui inserir a noção de situação geográfica apontada por Maria Laura Silveira (1999); situação que é depositária de sentidos. O ser espacial se encontra situado no próprio mundo da vida (seu espaço de existência) e num dado contexto geográfico-histórico, como já abordado. E, fosse ele um contexto contingencial ou pragmático, esse homem situado apreenderia sensivelmente o mundo. Desta forma a emoção faria o pensamento ser concretizado pelo corpo.

Neste sentido, o contexto em que o indivíduo está situado serve de matéria para a sua criação poética. A poesia seria desta feita a unificação do corpo e do pensamento, isto é, do homem situado com o lugar, o cotidiano vivido. A poesia referir-se-ia, assim, espacialmente, ao contexto onde o poeta está inserido, ao lugar. A poesia seria como substância, como parte de um lugar e de um tempo, como momento de autodesenvolvimento do ser espacial, como um modelo de sua existência:

No inverno de trinta e um,
Na terra dos inhamum,
Houve bem pôco feção
Que a gente não esperava,
O povo alegre forgava,
De noite o samba roncava
Em todo nosso sertão

[...]

Mas porém veio depois
O ano de trinta e dois,
Não deu mio nem arroz,
Nem jirmum e nem feijão.

[...]

O sol era tão ardente,
As areia era tão quente
Que parecia que a gente
Pisava em brasa de angico.

(Primeiro amor, Patativa do Assaré (2003)).

Nesse contexto, ir até o lugar, significaria ir até a própria situação geográfica que comporta, por sua vez, uma materialidade e um conjunto de ações. Esses objetos e ações consubstanciados pelo contexto político, econômico, social e cultural impõe uma determinada espacialidade ao homem. Essa espacialidade é objetivada continuamente na relação entre o que Samarone Marinho chama de eu-poetante (a consciência individual) e o eu-empírico (o corpo espacializado em relação com outros corpos). O poema seria como um subjetivo objetivado. Em resumo seria uma busca do contexto que fomentou a fatura poética, a situação que afetou a criação de símbolos e de referenciais poéticos. A gênese poética revelaria desta maneira, a geografia da vida do poeta, isto é, sua inserção no mundo, num determinado contexto.

Com isso, tal busca partiria do indivíduo e não o contrá-

rio; partiria da relação entre o ser (homem situado) e o existir (espaço de existência) ou como ainda como coloca Samaronne: da situação geográfica do homem situado no espaço de existência. O indivíduo estaria situado num mundo de significações. Mas vale lembrar que essa individualidade seria sempre considerada em sua transindividualidade, quer dizer, na relação do indivíduo com o outro, cumprindo, assim, sua socioespacialidade. Seria a partir dessa relação que se daria a conscientização ou intelectuação racional-emocional dos lugares, o que significa a própria interiorização da realidade vivida que está no cerne da gênese poética. Cabe ressaltar que esse indivíduo de que tratamos aqui não seria aquele pensado pelo liberalismo econômico, mas sim imerso numa socialidade e, principalmente, numa socioespacialidade que, por sua vez, escapa a esfera econômica. Seria justamente nessa socioespacialidade que se daria a ação poética, ou seja, a objetivação do indivíduo emocionado.

A espacialidade é uma das bases indispensáveis à realização da socialidade, uma vez que o homem não existe, obviamente, fora de um espaço e de um tempo como já apontado. No entanto, a socialidade se dá sempre na relação do indivíduo com o grupo e aí está contida a ideia de lugar como *locus* da realização da vida. Nessa relação dos indivíduos entre si e uns com os outros é que se dá a *experiência geográfica do nós*, o fenômeno do estar junto, da copresença, o qual por sua vez estimula o impulso racional-emocional presente na ação poética, bem como a tomada de uma consciência crítico-existencial que é a consciência do ser-no-mundo revelada sempre por uma consciência do lugar. O lugar é o local do encontro,

o local do eu-empírico. Esse lugar encerra elementos que são capazes de acionar aquilo que Samarone denomina de clarividência poética.

A ideia de situação geográfica nos remete como afirma Silveira (1999) não somente à noção de localização (sítio) e às características físico-naturais e geográficas dos lugares, mas, sobretudo, está relacionada a noção de evento de Milton Santos (1996). Os eventos seriam como que veículos das possibilidades existentes no mundo que, por sua vez, são concretizadas, isto é, geografizadas nos lugares. Os eventos que se instalam nos lugares a cada momento histórico criam, assim, um determinado arranjo espacial formado por um conjunto de estruturas físicas, mas também por ações ou práticas sociais como querem outros autores. A situação geográfica remete, então, a própria geografia, uma vez que se relaciona aos eventos geografizados em diferentes períodos. Cabe, portanto, em nossa investigação, uma análise da complexidade existente na situação geográfica por meio da poesia, uma vez que supomos que essa situação concorre para impulsionar a gênese artística e estética; e, através dessa última, permite-nos aproximarmos do objeto último de nosso estudo: o lugar. Trata-se de escolher a poesia como variável que nos permite uma compreensão da situação em conjunto (1999, p. 24) já que não é viável apreender a infinidade de todos os elementos presentes nas especificidades dos lugares – encarando a situação enquanto totalidade. A situação segundo Silveira (1999, p. 26) supõe, sobretudo, a análise das existências, pelas formas materiais, jurídicas, discursivas, simbólicas entre outras. Daí encarar – ainda que de maneira polêmica – a poesia como um

desse elementos a compor essa situação, ou seja, a considerá-la como condicionada e, ao mesmo tempo, como condicionante de uma determinada circunstância geográfica. A escolha da poesia também contribuiria para um olhar menos pautado nos objetos técnicos, isto é, na própria materialidade e do território normatizado, mas que tem como ponto de partida o simbolismo, os significados, os discursos e as ideias geográficas presentes na dimensão imaterial e imaginária do espaço. Em outras palavras seria uma visão mais horizontal em torno da existência humana, mas que advertimos: não excluí em nenhum momento a necessidade de compreensão das verticalidades (SANTOS, 1996), já que o lugar ou a situação inclui esses dois elementos. O que buscamos é apenas um retorno do ser humano às análises visto que muitas vezes ele acaba excluído de muitos estudos em prol de uma compreensão do funcionamento do território a partir dos que detêm o poder. Perguntamo-nos, a quem serviriam esses estudos?

Nesse sentido, consideramos a poesia de Patativa do Assaré como um evento, uma possibilidade tornada concreta por meio da objetivação e que somente é possível num determinado contexto geográfico e histórico, numa dada situação geográfica. Trata-se de considerar a dimensão territorial como elemento imprescindível da criação artística e, em contrapartida, por meio dessa criação entrever a geografia revelada no texto literário. Daí podermos pensar que certos referenciais poéticos presentes na obra de Patativa nos remeteriam diretamente a dadas situações. Um avatar poético (SAMARONE, 2010) como *A triste partida* (Patativa do Assaré, 2010) só se tornou viável, por exemplo, no contexto das migrações a partir da

segunda metade do século XX do Nordeste para o Centro-Sul do Brasil, acompanhando o deslocamento da força de trabalho e o chamado êxodo rural, com as populações sertanejas que procuravam fugir da seca e migrar em busca de melhores condições de vida para os centros técnico-produtivos do país. A poesia musicada por Luís Gonzaga nos anos 1960 se tornou uma espécie de símbolo ou ícone do drama nordestino, o que ajudou a promover um determinado discurso para a região. Discurso esse utilizado na destinação de recursos pelo governo central, os quais acabaram por favorecer apenas as elites locais nordestinas e serviram apenas para a manutenção dos poderes central e regional (CASTRO, 1992). Com isso, a gênese criativa de Patativa remeteria propriamente a esse contexto sociopolítico e econômico consubstanciado pelo processo de desterritorialização e reterritorialização da identidade regional nordestina, acionado pelo deslocamento da força de trabalho no território nacional. Assim, a poesia – elemento imaterial e, sobretudo, simbólico –, se relacionaria ativamente a essa dimensão geográfica do território, sendo as relações contidas dentro território impulsionadoras da gênese criativa por um lado e por outro; a própria poesia como acionadora de um discurso que pode ser interpretado geograficamente. E em última análise, tendo a possibilidade de entrever o espaço geográfico a partir da obra de arte:

Em riba do carro se junta a fãmia;
Chegou o triste dia,
Já vai viajá.
A sêca terrive, que tudo devora,

Lhe bota pra fora
Da terra natá.

O carro já corre no topo da serra.
Oiando pra terra,
Seu berço, seu lá,
Aquele nortista, partido de pena,
De longe inda acena:
Adeus Ceará

[...]

Chegaro em São Paulo - sem cobre, quebrado.
O pobre, acanhado,
Procura um patrão.
Só vê cara estranha, da mais feia gente,
Tudo é diferente
Do caro torrão

Trabaia dois ano, três ano e mais ano,
E sempre no prano
De um dia inda vim.
Mas nunca ele pode, só véve devendo,
E assim vai sofrendo
Tromento sem fim.

[...]

Do mundo afastado, sofrendo desprezo,
Ali véve preso,

Devendo ao patrão.
O tempo rolando, vai dia, vem dia,
E aquela fãmia
Não vorta mais não!

Distante da terra tão sêca tão boa,
Exposto à garoa,
À lama e ao paú,
Faz pena o nortista, tão forte, tão bravo,
Vivê como escravo,
Nas terra do Sú.

(A triste partida, Patativa do Assaré (2003)).

Considerações finais

Esse ensaio exploratório constitui-se fundamentalmente na introdução de uma investigação mais aprofundada acerca do Lugar do poeta popular Patativa do Assaré. Nessa medida, nosso texto caminhou pelos percursos teóricos que podem nos guiar nesse estudo mais penetrante acerca do espaço existencial e do lugar do poeta; da situação em que o mesmo estava inserido e que influenciou sua criação poética.

Do lugar enquanto resultado da experiência, representado nas reminiscências poéticas ao lugar enquanto situação geográfica; chegamos à conclusão de que a poesia de Patativa do Assaré tornou-se possível mediante o contexto no qual ele estava inserido. Além disso, consideramos o lugar enquanto

um conceito chave da Geografia, que assume um papel decisivo na criação de sua poesia. Em outras palavras consideramos a existência de um determinismo territorial na sua gênese poética.

Vale ressaltar que não rejeitamos o papel da Literatura enquanto representação de categorias espaciais. Pelo contrário, a representação enquanto forma de ver a poesia nos serve como ponto de partida para outro olhar geográfico sobre a criação literária. E é dessa mesma forma – como foi possível notar – que não desconsideramos aspectos como: o sentido do lugar e da experiência sensorial e a percepção dos indivíduos. Como já dito, é justamente na experiência do poeta na situação geográfica em que estava inserido que o mesmo retirava a matéria-prima para as suas *poiese*. A Geografia teria, dessa forma, papel fundamental em suas clarividências poéticas. E a situação incluiria mais do que a materialidade e os objetos geográficos, seu conteúdo imaterial, simbólico e cultural, responsável também por influenciar a criação artística.

Procuramos nos aproximar da categoria denominada por Milton Santos de espaço banal, o que é segundo a visão desse autor o espaço de todos os alcances e, por isso mesmo, o espaço próprio da Geografia. Ainda de acordo com Santos, por conter os elementos objetivos e subjetivos da realidade geográfica, sua análise decorre por meio do cotidiano. No cotidiano verificamos tanto os aspectos materiais como os imateriais, simbólicos e subjetivos da realidade geográfica. É nesse sentido que acreditamos que a Literatura seja a expressão do cotidiano vivido e compartilhado do escritor. A poesia oral de Patativa do Assaré é um dos ramos das artes da linguagem chamada Literatura (SUASSUNA, 1999), atuando em nosso caso específico

como uma variável que nos ajuda a compreender de forma mais complexa e aprofundada o cotidiano vivido pelo poeta.

Acreditamos que a Literatura está sempre submetida a uma Geografia que se impõe enquanto convite e limite a ação (SANTOS, 2009, p.321). A ação poética de Patativa do Asaré está sempre subordinada à situação geográfica na qual o poeta esteve inserido. Ainda que de forma polêmica, como já afirmamos, temos razões que nos levam a crer mesmo que sua criação poética consubstanciada por suas clarividências, são profundamente influenciadas por sua geografia vivida, não sendo possível um repertório original de poesias e cantos semelhantes em qualquer outro lugar, em qualquer outra região. Acreditamos juntamente com Franco Moretti que: “a geografia não é um recipiente inerte, não é uma caixa onde a história cultural ‘ocorre’, mas uma força ativa, que impregna o campo literário e o conforma em profundidade” (MORETTI, 2003, p.15). A fórmula parece simples, mas há constantemente um mal-entendido comum em se achar a Literatura desprezada da terra. É como se fosse o resultado exclusivo da imaginação e do abstracionismo, como se o espaço ficcional não fosse recriação e transfiguração (SUASSUNA, 1999) do espaço geográfico real ou como se a criação literária ou poética não estivesse submetida a uma Geografia e, conseqüentemente, a um Lugar. Assim, reafirmamos que a Literatura, seja qual for o seu gênero, permite-nos uma possibilidade real e interdisciplinar de entrever o próprio Lugar e, talvez o mais belo para nós geógrafos, permite-nos recolocar a importância da Geografia como conhecimento ativo perante a sociedade, e vivência do ser humano sobre a Terra.

Referências

- BUTTIMER, Anne. **Aprendendo o dinamismo do mundo vivido**. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. **Perspectivas da geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982.
- CASTRO, Iná Elias de. **O mito da necessidade**: discurso e prática do regionalismo nordestino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 247, 1992.
- HOLZER, Werther. **Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente**, Revista Território, ano LI, n. 3, jul./dez., 1997.
- HOLZER, Werther. **O lugar na geografia humanista**, Revista Território, Rio de Janeiro, ano IV, n. 7, pp. 67-78, jul./dez., 1999.
- HOLZER, Werther. **Memórias de viajantes**: paisagens e lugares de um novo mundo. *GEOgraphia*, ano. II, n. 3, 2000.
- HOLZER, Werther. **O Conceito de Lugar na Geografia Cultural-humanista**: Uma Contribuição Para a Geografia Contemporânea. *GEOgraphia* - Ano V – n. 10 – 2003
- MARINHO, Samarone Carvalho. **Um homem, um lugar**: geografia da vida e perspectiva ontológica. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. por Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial (Jinkings Editores Associados Ltda.), 2003.
- RELPH, Edward C. **As bases fenomenológicas da geografia**, GEOGRAFIA, Rio Claro, v. 4, n. 7, Abril de 1979.
- SANTOS, Milton. **Por uma geografia cidadã**: por uma epistemologia da existência. *Boletim Paulista de Geografia*, n. 21, pp. 7-14, 1996.

SANTOS, Milton. O Lugar: encontrando o futuro. **Rua Revista de Arquitetura e Urbanismo**, BAHIA, v. 6, p. 34-39, 1997.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. 5. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SILVA, Antônio Gonçalves da. **Inspiração nordestina: cantos de Patativa**. São Paulo: Hedra, 2003.

SILVEIRA, Maria Laura. **O espaço geográfico: da perspectiva geométrica à perspectiva existencial**, GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, n. 19, pp. 81-91, 2006.

SILVEIRA, Maria Laura. **Uma situação geográfica: do método à metodologia**, Revista Território, ano IV, n. 6, jan./jun., 1999.

SOJA, Edward W; RIBEIRO, Vera. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Geografia humanística**. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. **Perspectivas da geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982.

A ARTE DE VER A ARTE NA GEOGRAFIA

Heloisa Araújo de Araújo
Maria Auxiliadora da Silva

“Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve”. (Ítalo Calvino. *As Cidades Invisíveis*).

Calvino (1998), na obra “*As Cidades Invisíveis*”, apresenta a cidade como protagonista e cenário dos seus personagens. Por meio de uma “geografia poética”, descreve as cidades, imaginadas ou reais, descritas por Marco Polo, comerciante Genovês, ao imperador Kublai Khan. Eram fascinantes as cidades descritas por Marco Polo, após suas viagens ao grande império do Khan, no século XIII, e relatadas ao imperador Kublai Khan, dono daquele imenso império. Este as desconhecia. As cidades, assim construídas pela fala de Marco Polo, implicam uma cartografia imaginária de percursos múltiplos para a complexidade dos espaços destas cidades. As cidades invisíveis

de Calvino contêm símbolos que marcam nosso imaginário sobre a cidade. A cidade há muito sonhada...

O desejo de Khan é de criar um império perfeito a partir dos relatos que recebia. São descritas 54 cidades todas com nome de mulheres. Daí originaram-se Zaíra, a cidade portadora do passado; e Armila, cidade sem pavimentos, paredes ou telhados, apenas encanamentos de água que terminavam em torneiras suspensas sobre lavatórios e banheiras. Sob o olhar e sensibilidade de Calvino, “não é uma cidade deserta”, porém, não se sabe se está em construção ou ruínas. Ainda foi criada Pentesileia, cidade na qual existe uma indeterminação geográfica, onde não há estradas de entradas ou saídas: era formada apenas por periferias, sem nenhum centro. Para Kublai Khan, ficava a dúvida se estas cidades realmente existiam em seu reino tão incrível ou se elas eram apenas cidades imaginadas.

A cidade é um elemento privilegiado na arte. Argan (1998) preconiza a própria cidade como uma obra de arte. A representação da cidade através da arte transcende as dimensões estéticas e insere-se no universo da cultura. Sob a ótica do imaginário, a cidade passa a ser identificada e dotada de significado. A arte, enquanto linguagem, revela, de forma silenciosa, a experiência urbana. Possibilita novos caminhos de sentidos ocultos da cidade, espaço onde se cruzam o tempo, histórias e sentimentos.

Assim, é também a Cidade do Salvador, Bahia, apresentada na arte de Carybé, à luz das marcas do contexto histórico. Carybé, de origem Hector Julio Paride Bernabó, foi pintor, ilustrador, desenhista, ceramista, escultor, pesquisador, historiador e jornalista. E também: impulsivo, participativo, in-

quieto e sensível com intensa afetividade. Internacionalmente, é conhecido como Carybé. Nasceu em 1911, em Lanús, Buenos Aires, de **pai italiano e mãe brasileira**. Conheceu a Bahia pela primeira vez em 1938: “dia mágico em que numa clara manhã de agosto, de um risco verde no horizonte a Bahia surgiu no mar”. Destaca, ainda, que foi neste ano “tarrafeado por sua luz, sua gente, seu mar, sua terra, suas coisas...”. (JESUS, 2008, p. 24). Depois de morar em Gênova, Roma, Rio de Janeiro e em cidades de outros países, mudou-se, em 1950, definitivamente para Salvador. **Em 1957, naturalizou-se brasileiro e o candomblé, que ele representou em cores, sentimentos, riquezas e formas, o reconheceu como Obá¹. Recebeu, em 1959, o primeiro e segundo prêmio do concurso internacional para execução de painéis destinados ao Aeroporto John Kennedy, em Nova York. Em 1981, publica a Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia. Retratou a cultura do povo da Bahia como ninguém, como motivo e cenário para suas obras. Faleceu em 1º de outubro de 1997 durante uma cerimônia no terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá.**

Como um *flâneur*², Carybé retrata o cotidiano baiano, reproduzindo as cenas populares, com baianas, mãe-de-santo, lavadeiras, prostitutas... Encantou-se com o universo miscigenado de Salvador, revelando seu amor pela Bahia e a fé nos

¹ Título honorífico do Camdomblé, criado no Axé Afonjá por Mãe Aninha em 1936. Estes títulos honoríficos de doze Obás e Xangô, reis ou ministros da região de Oyo são concedidos aos amigos e protetores do Terreiro.

² Para João do Rio, ser flâneur “é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população. Flanar é a distinção de perambular com inteligência”. (RIO, João do. A Alma Encantadora das Ruas. Organização de Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 51).

orixás. As cenas do Candomblé ocupam boa parte da vasta produção deixada por Carybé. Sua obra também possibilitou que a Bahia fosse conhecida fora do Brasil e traduziu, com perfeição, o universo de Jorge Amado, além de ilustrar trabalhos para livros de outros autores de grande expressão, como Mário de Andrade, Rubem Braga, Gabriel García Márquez e Pierre Verger. Jorge Amado fala de Carybé como exemplo notável em sua arte... Pintá-la, com tamanho conhecimento e tão extremado amor, não poderia fazê-lo por mais talento que possuísse, se não recriasse a realidade do país e da vida popular, que ele conhecia como poucos, por tê-la vivido como ninguém. Ao retratar o povo, o que ele queria era passar para a tela o testemunho da cultura, rica em detalhes, e da qual ele fez questão de se aproximar. Jorge Amado assim o definia: “O mais baiano dos baianos”. (AMADO, 1997, p. 194).

Carybé foi seduzido por Salvador após a leitura do livro *Jubiabá*, como destaca Schwarcz (2001, p. 80): “Seus personagens são pessoas das ruas de Salvador, a Bahia que descreveu foi aquela que o pintor Carybé encontrou em Jubiabá (1935) e se deixou ficar; o mundo que criou na verdade já nasceu criado”. O nome da obra *Jubiabá*, escrita em 1935, adveio do nome do pai-de-santo, personalidade quase centenário do morro, que era respeitado porque curava doenças, fazia rezas, guiava espiritualmente os moradores da localidade, rezava em nagô. É ele que dá identidade ao povo durante toda a narrativa. No desenrolar do romance, o pai-de-santo é a referência para o negro Balduino, seu principal personagem. Também nos inspira a refletir sobre o papel da identidade e da memória na cultura contemporânea.

O fotógrafo, pesquisador e escritor Pierre Verger também se motivou em conhecer a Bahia após ter lido a tradução francesa do romance *Jubiabá*. Seduziu-se pelo povo, por sua alegria, pelas comidas, pela religiosidade... As cenas de rua são captadas pelo olhar atento de Verger, como o próprio artista revela: “O espetáculo na Bahia está nas ruas. Nos anos 40 eram calmas e agradáveis. Nestas ruas era constante o desfile de pessoas que levavam toda sorte de coisas sobre a cabeça...” (JESUS, 2008, p. 79). É a Bahia experienciada por Carybé.

Uma cena da obra *Jubiabá*, de Jorge Amado, ilustrada por Carybé, em 1961, pode ser visualizada na figura 1.



Figura 1 - Capa de *Jubiabá*, por Carybé.

Fonte:

<http://casaxv.blogspot.com.br/2012/01/centenario-de-jorge-amado-livros-filmes.html>

Ver a cidade do Salvador através de Carybé é viver a experiência da cidade representada, imaginada, vivida e percebida como uma forma de inquietação e recreação da realidade. Carybé percorre a cidade – ruas, ladeiras, feiras livres, mercados, rodas de samba, terreiro – e, no meio da multidão, capta e sente o homem e seu cotidiano, unindo espírito e matéria, relacionando linguagem poética e vida social. Assim, a proposta deste artigo é de promover um diálogo entre a Geografia e a Arte, através da obra de Carybé e da Cidade do Salvador como lugar de memória.

Para Canevacci (1993, p. 22-39), “A cidade é o lugar do olhar. Por este motivo a comunicação visual se torna o seu traço característico”. Nas cidades, a mensagem flui destas para os indivíduos e deles para as cidades... numa simbiose quase perfeita, marcada pela velocidade dos fluxos humanos e de veículos e no qual os signos de comunicação urbana, por sua visualidade, disputam o olhar apressado do passante. A cidade apresenta enfoque polifônico e pode ser “lida” e decifrada de acordo com os novos olhares. A cidade é viva. Revela-se nela a importância não só do olhar, mas do ser olhado.

A cidade polifônica é caracterizada pelas diversas vozes da cidade que configuram o espaço, presentes nas ruas, nas casas, nas praças, nos prédios e em todos os espaços de comunicação urbana. Assim, na “Cidade Polifônica”, a cidade e a comunicação urbana comparam-se à sonoridade das vozes que se cruzam, se relacionam, se contrariam e se afastam. “Estou convencido de que, por meio da multiplicação de enfoques – os ‘olhares’ ou ‘vozes’ – relacionados com o mesmo tema, seja possível se avizinhar mais a representação do objeto da

pesquisa, que é, neste caso, a própria cidade”. (CANEVACCI, 1993, p. 18)

Num sentido amplo e real, a cidade é um lugar, um centro de significados. Possui, por isso, muitos símbolos. Mais ainda: a própria cidade é um símbolo. O espaço, ao considerar as simbolizações e os signos, adquire identidade e passa à condição de lugar. As suas imagens, por isso, são construídas a partir das experiências. A experiência do ser compreende os diversos meios pelos quais se conhece e se constrói a realidade, levando-se em consideração as relações culturais e sociais. Ainda, ele sugere a capacidade de aprender a partir da própria vivência, envolvendo pensamentos e sentimentos. (TUAN, 1983, p. 10-18)

Ler a cidade é um exercício de ler imagens. É uma forma de estudar não apenas os aspectos objetivos da cidade, mas também a subjetividade, decifrando o passado por meio das representações discursivas, sejam elas na esfera do simbólico ou do real. (PESAVENTO, 2004, p. 41). Para Pesavento (1995, p.17), “Tentar reconstituir o real é reimaginar o imaginado, e caberia indagar os historiadores, no seu resgate do passado, se podem chegar a algo que seja uma representação”. Assim, o real é, conjuntamente, “concretude e representação”.

Entender as transformações da cidade do Salvador significa lidar com o processo de construção da sua memória e com os diferentes agentes sociais que nele atuam. Na concepção de Pesavento (2004, p.1), história e memória têm que andar juntas, pois “partilham uma mesma feição de ser: são ambas narrativas, formas de dizer o mundo, de olhar o real. São discursos. Falas que discorrem, descrevem, explicam, in-

terpretam, atribuem significados à realidade”. A cidade tem um papel fundamental na constituição da identidade, a partir das imagens construídas, como afirma a autora. “Em suma, o imaginário, como sistema de ideias e imagens de representação aditiva, teria a capacidade de criar o real”. (PESAVENTO, 1997, p. 8).

Baudelaire concebera a imaginação criadora como a possibilidade do mágico, como o poder do transcendente, do imanente, capaz de romper com a arte mimética. O autor destaca que:

Por imaginação, eu não quero exprimir somente a ideia comum implícita nesta palavra da qual se faz tão grande abuso, a qual é simplesmente fantasia, mas também a imaginação criadora, que é uma função muito mais elevada e que tanto o homem é feito à imagem e semelhança de Deus, guarda esta relação distante com este poder sublime pelo qual o criador concebe, cria e mantém seu universo. (BAUDELAIRE, 1976, p. 55)

Como nos diz Gaston Bachelard (1988, p. 100): “imaginar sempre será mais que viver”, pois permite inventar diferentes modos de viver, reinventando outras realidades onde “razão e imaginação caracterizam-se como criadoras, ativas, abertas e realizantes”.

Bachelard enfatiza, por sua vez, que a memória é uma representação que se coloca pela temporalidade, onde ela é transformada na busca da recuperação do “eu”, importante conexão entre o passado, presente e futuro, que possibilita a (re)elaboração do passado. Bachelard (1989, p. 71) insiste na

recuperação da poética, quando afirma que o “conhecimento do mundo é inicialmente poético. O animismo e o empirismo das experiências originárias atestam a presença de imagens e a relação dinâmica do homem com o mundo”. “O tempo e o espaço estão aqui sob o domínio da imagem”. (BACHELARD, 1989, p. 211). Desta maneira, o autor ressalta que a cidade está “aí, com suas milhares de imagens imprevisíveis, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala nos seus próprios domínios”. (BACHELARD, 1989, p. 13)



Figura 2 - Pelourinho, por Caribé.

Fonte:

<http://paulasouzacartografia.blogspot.com.br/2012/06/iconografia-carybe.html>

Carybé revela a Cidade do Salvador, representando o cotidiano do Pelourinho, na figura 2, por meio do tráfego intenso de operários, carregadores, comerciantes, mães e pais-de-santo, igrejas, casarões... Recria sua beleza, magia e mistério... O mesmo Pelourinho, descrito por Tavares (1961, p. 128), como uma “Praça de muita grandeza, de muita beleza, de muito sofrimento, de muito amor”. Que o visitante saiba que ela não tem somente a face exterior que revela como um assombro: há sua humanidade trágica, por vezes, nas suas ruas e no interior de seus sobrados.

A importância de Carybé foi destacada por Jorge Amado na grandeza de sua obra que fez impedir que a verdade da cultura baiana fosse esquecida: “Fixou para sempre nossa vida de povo e nossa magia. Para sempre, a partir de seus quadros, desenhos e gravuras, os orixás repetirão as visitas, distribuirão justiça, salvarão enfermos...”. (AMADO, 1997, p. 193). Sob o olhar do autor, Carybé escolhe a Bahia como sua terra, sua pátria, seu lar. Ela que será sua maior fonte de inspiração e encantamento. “*Bebeu avidamente essa verdade e esse mistério. Fez da Bahia carne de sua carne, sangue de seu sangue, porque a recriou a cada dia com maior conhecimento e amor incomparável*”. (AMADO, 1997, p. 195).

Tuan inicia sua obra “*Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*”, com a indagação: “Não há lugar como o lar”. Mas, o que é o lar? E, logo em seguida, apresenta a resposta: “É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria”. (TUAN, 1983, p. 3). Este conteúdo, simples na sua genialidade e complexo na sua amplitude, traduz uma “infinita e complexa rede de sentimentos e entendimentos”, no que, segundo o autor,

agrega e une os homens aos seus “nichos de proteção”. Assim, a experiência de habitar transforma o espaço, o lugar, em lar. (TUAN, 1983, p. 142).

Deste modo, o autor relata que “A Terra é o nosso lar”. (TUAN, 1998, p.7). Reforça que os seres humanos se sentem apegados ao lugar, mas desejam a liberdade, sugerida pela ideia de espaço. “O lugar é segurança – começando pela segurança do bebê no ventre materno...” e o espaço é liberdade. (TUAN, 1983, p. 3). Ao tratar da dicotomia “aberta” e fechada” como categorias espaciais, Tuan afirma que “O espaço é um símbolo comum de liberdade... permanece aberto; sugere futuro e convida à ação”. (TUAN, 1983, p. 61). O lugar é fechado. Numa comparação com o espaço, o lugar é um centro equilibrado e sereno de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. A imensidão, a liberdade e a ameaça do espaço, bem como sua antítese, são movimentos dialéticos da vida humana.

Além disso, ao se pensar no espaço como algo que permite movimento, então, o “lugar é uma pausa no movimento”, sendo justamente esta pausa a origem dos sentimentos e do sentido de lugar para os seres humanos, tanto em relação à construção de sua própria identidade individual e coletiva, quanto ao sentido de pertencimento e de enraizamento (TUAN, 1983, p. 153). Significa que o lugar denota a relação inseparável entre espaço e tempo: a pausa, ao permitir a localização, transforma-se em um polo estruturador do espaço.

Simple assim: a construção da identidade passa pelo enraizamento do homem com seu mundo, com sua história e com suas condições naturais de sobrevivência, pois o homem

só se reconhece enquanto sujeito da ação. Ou seja, identifica-se a partir do momento em que desenvolve suas capacidades de agir e pensar livremente. Na visão atenta e crítica de Merleau-Ponty (2000, p. 370):

A coisa não pode jamais ser separada daquele que a percebe, não pode jamais ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência e se põe ao princípio de um olhar ao fim de uma explosão sensorial que a investe de Humanidade.

Ao se recorrer à memória dos relatos das épocas passadas, está-se transformando estas narrativas em história. Assim, o narrador histórico é aquele que procura o sentido das ações humanas e encontra nelas uma conexão com os acontecimentos que se precipitam no presente. Isso está intimamente ligado, naturalmente, à preservação da memória. A sua não conservação, ou sua ausência, leva ao total esquecimento.

Para Le Goff, a função da memória, assim como da História, é estabelecer os nexos entre o passado, o presente e o futuro. E ressalta a importância fundamental da memória como exercício do poder, pois “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam a sociedades...” (LE GOFF, 1997, p. 13).

Ainda sob o olhar de Le Goff (1997, p. 46), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”. A identidade busca, nesta memória em construção, o suporte

ou condição de sua existência. Pensa-se a identidade se produzindo, se modificando, a partir das relações sociais, em um dado contexto. Nestas relações é que emerge o sentimento de pertencimento, o que define a própria identidade. Este “lugar da memória” contém o experienciado e o imaginado, já que a virtualidade é uma das características da memória.

As formas urbanas guardadas na memória articulam espaço e tempo, construídas a partir de uma experiência vivida num determinado lugar. Neste sentido, a construção do lugar revela-se, fundamentalmente, enquanto construção de uma identidade. Para Carlos (2001, p. 423), há ainda uma outra dimensão a ser considerada nesta perda, que abrange os “valores sociais, da perda de referenciais da vida na cidade e, com isso,... cria o esvaziamento e o empobrecimento da memória”.

A arte de Carybé, inspirada pela cultura afro-brasileira, retrata o povo, sua religião, seus costumes, suas crenças, uma cultura rica em detalhes, a qual ele fez questão de vivenciar. “A sintetização natural que aconteceu no meu trabalho, foi talvez pelo fato de que não desenho do natural, apoio-me na memória visual e esta só retém o essencial, o resto ela elimina. O mágico está nas coisas: num vestido vermelho, dentro do mar, na espuma, no pelo de um cavalo, às vezes numa forma ou numa cor também, mas que está por aí, está”. (JESUS, 2008, p. 178).

Ecléa Bosi, em seu livro “O Tempo Vivido da Memória”, de 2003, explora o campo da experiência do cotidiano, registrado nas lembranças. Refere-se à história construída pelas pessoas, ao longo do tempo, entre a rotina diária, os modos de viver e o de perceber que são partilhados pelo morador e

com seu grupo social. Com isso, é possível perceber a grande variação de experiências, de visões sobre um mesmo acontecimento. Efetivamente, Bosi (1994, p.68) confirma a importância do falar sobre si mesmo, do tempo vivido, destacando que o papel da memória na “... narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória”.

Assim, é através dos relatos que se ampliam as experiências. “Viver para Contar”, de 2003, é o título de memórias de Gabriel García Márques. Remete à reflexão sobre a experiência do tempo na construção de significados que cada um pode atribuir a sua própria vida. Assim, ele define que “a vida não é aquilo que a gente viveu, mas como a gente viveu, e como recorda para contá-la” e acrescenta que, se a vida é lembrada, é para contar. (MARQUES, 2003, p. 28)

O cotidiano da Cidade do Salvador, “lavadeiras com trouxas, homens e mulheres com balaios e tabuleiros, flores, cestos, latas d’água, tijolos, frutas, animais, madeira... Aqui, tudo nessa vida se carrega na cabeça!”, está apresentado na figura abaixo. (JESUS, 2008, p. 126). Carybé revela a Cidade, representada e sentida, instigando a construção do nosso imaginário. Nelas, suas imagens leem a cidade, pois são representações do real, experiências pelo artista.



Figura 3 - Cotidiano, de Carybé.

Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2011/02/arte-de-carybe-sua-paixao-pe-la-bahia.html>

Bachelard (1993, p. 18), fenomenólogo atraído pelo imaginário poético, confere à imaginação uma atividade viva. Para o autor, a imaginação não é “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”. A imaginação redimensiona as realidades, reconstrói o mundo e a relação do ser humano com ele e faz emergir a imagem poética da alma e do coração do ser humano. E instiga que “na função do real, instruído pelo passado, é preciso juntar uma função do irreal também positivo. Como prever sem imaginar?”. (BACHELARD, 1992, p. 6).

Evelyne Patlagean delimita o domínio do imaginário como o “conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encaideamentos dedutivos que estas autorizam”. (PATLAGEAN, 1993, p. 291). Esta definição coloca o imaginário associado a cada cultura, a cada sociedade, sendo que cada uma, em cada tempo, e até mesmo os diferentes níveis de uma sociedade complexa tem o seu imaginário. O imaginário resulta de imagens, símbolos, sonhos, desejos, arte. Portanto, representa tudo aquilo que uma coletividade tem de experiências, passando do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal.



Figura 4 - O universo mítico de Carybé

Fonte: <http://nadamixuruca.blogspot.com.br/2012/08/carybe.html>

Vê-se e sente-se a experiência e sensibilidade do artista Carybé ao ver, sentir e perceber o cotidiano da cidade e como seus moradores são e como vivem, trabalham, amam... assim como seus mistérios, o que pode ser visualizado na figura 4. Desenhava pela memória e “só me lembro do que é importante, o que não me lembro é porque não precisava”, numa síntese incomparável. “Para Carybé, popular significa atual, vida se fazendo, vida sendo vivida... por isso, um dos primeiros lugares que visita em qualquer cidade são as feiras e mercados. Só depois é que vai aos museus”. (MATOS, 2003, p. 09). Sua arte seria capaz de dar significado às experiências, através da memória, impulsionada na vivência, dando sentido à existência.

Neste contexto, não se pode deixar de considerar a importância das imagens que falam da vivência urbana. Ao destacarem o espaço, constituem-se subsídios importantes para a compreensão acerca da realidade. A história da imagem urbana colide e se completa na história cultural da cidade, torna-se um sistema que atribui sentido à existência e que vem à luz sempre que se focaliza o espaço urbano na sua dimensão social. O imaginário do artista Carybé relaciona-se com o sentir e o pensar do artista numa experiência autêntica com o mundo, decifrando sinais e imagens e associa-se ao real traçado urbano da cidade exatamente na década em que suas obras foram realizadas.



Figura 5 - Feira de Água dos Meninos

Fonte: http://aquihablamosportunhol.blogspot.com.br/2007_11_01_archive.html

Destaca-se a grandiosidade da riqueza dos detalhes como Carybé descreve a Feira de Água dos Meninos:

Em água dos meninos, se concentra a produção do recôncavo, chegam às mercadorias de Santo Amaro, Nazaré das Farinhas, Cachoeira, São Francisco do Conde e outras cidades, estivadas na barriga chata dos saveiros que esperam banzos, adernados que os livrem desse peso todo. O mal da feira é o cheiro espesso a maresia, o barro se chove ou a poeira se faz sol, mas o colorido e a vida compensam e um gole de cachaça com arruda de um dos inúmeros botequins nos

limpa a goela e o coração fazendo-os esquecer do cheiro do mangue na maré de vazante, o pó e a inhaca das capoeiras de galinha. (CARYBÉ, 1962, p. 59)

A arte e a poesia de Carybé, ao retratar o cotidiano de uma época: a água dos meninos, dos saveiros, da pesca do xaréu, dos bondes... não existe mais. Pode-se, ainda, presenciar nos dias atuais **os terreiros de candomblé, as baianas quituteiras, as rodas de capoeira tão presentes em toda a sua obra.** São os gestos captados em suas imagens de um cotidiano que se funde ao compor uma ambiência urbana perfeita aos olhos do artista e que não existe mais. As cidades transformam-se e transformam-nos com o tempo... Nosso olhar se ajusta a uma nova paisagem, inserida pela nova cidade do século XXI no novo cotidiano urbano e suas formas comunicativas. Vê-se, aí, uma vez mais, o fascínio das cidades, da sua vida urbana, do cotidiano de seus espaços... E o ser humano nela inseridos, complementando-as, por vezes, ou destruindo-as.

O artista apresenta sua obra como testemunho de sua época, tendo a memória como ponto central para sua produção artística, enquanto produto de uma experiência, falando da vida de todos os dias. Oferece uma perspectiva da cidade do Salvador, apresenta o espaço percebido e sentido por ele, na qual suas experiências semeiam memórias e representações sobre este espaço.

As cidades são protagonistas de histórias, através do enredo das recordações. Pensar a cultura é entendê-la dentro de um processo dinâmico e múltiplo, onde práticas e representações se efetivam e ganham sentidos variados, de acordo com as experiências partilhadas e compartilhadas pelos diferentes

atores sociais. E, conforme analisa Certeau (1994, p. 239), entender a dinamicidade da cultura transcorre de certezas e incertezas do que realmente seja cultura e como esta é incorporada ao cotidiano.

Promove-se uma reflexão sobre o espaço que aliena e o espaço da desalienação, quando se afirma:

...existe uma íntima relação entre alienação moderna e a construção do espaço do sujeito. Quando o homem se confronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece e cuja a memória lhe é estranha, este lugar é fonte de uma vigorosa alienação, uma vez que o entorno vivido é lugar de interações e trocas, matriz de um processo intelectual. (SANTOS, 1987, p. 52)

A velocidade das transformações tecnológicas tem desencadeado significativas alterações não somente nos modos de produção, mas também nos de percepção, determinando, assim, novas bases para os processos de subjetivação do homem contemporâneo. Benjamin (1996, p. 225) afirma: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”. Assim, a Ciência deve ser alcançada e interpretada como uma parte da tentativa de a humanidade compreender o mundo em seus diversos aspectos e, sobretudo, suas múltiplas “realidades”. A memória para o artista proporciona uma representação do mundo, capaz de decodificar os signos do presente, pois o ato de retomar o passado exige refletir sobre ele.

O espaço contém um conjunto de símbolos que lhe atri-

bui significados e sentidos. A cidade real e a cidade imaginária misturam-se nos movimentos das mudanças nelas provocadas. As imagens reveladas apresentam, uma leitura do significado de um tempo, repleta de subjetividade, demonstra velocidade das transformações a respeito do comportamento da sociedade moderna. O processo de reprodução do espaço reflete uma nova forma de organização da sociedade, com seus novos padrões culturais, mudando o cotidiano de seus moradores e, destes, com a cidade. A concepção do urbano é deslocada da tradição, no viver individualista, reflexo do desenvolvimento vertiginoso, vivenciado pela sociedade no século XXI.

A arte procura tocar os corações a visualizarem para além da objetividade, revelando uma subjetividade multifacetada. Faz um convite a uma constante reflexão crítica, a partir das experiências humanas. Que a Geografia utilize, cada vez mais, a arte, fonte inesgotável do imaginário, símbolos, história, memória da cidade, cidade da memória..., a alma da cidade! Talvez, por isso, Rubem Braga tenha dito: “Carybé não se inspira na Bahia; parece que a Bahia é que se inspira em Carybé”.

Referências

- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. **Bahia de Todos os Santos**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fon-

tes, 1993.

_____. **La Poétique de L'Espace**. Paris: Les Presses universitaires de France, 1992.

_____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. Le Salon de 1859. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes II*. Paris, Gallimard. 1976.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, E. **Tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação humana. São Paulo: Nobel, 1993.

CARLOS, A. F. A. O consumo do espaço. In: _____. (Org.). **Novos caminhos da geografia**. São Paulo: Contexto, 2001.

CARYBÉ. **As sete portas da Bahia**. São Paulo: Editora Martins, 1962.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

JESUS, José Barreto. **Carybé & Verger**: Gente da Bahia. Salvador: Fundação Pierre Verger: Solisluna Design Editora, 2008.

LE GOFF, J. Memória. In: ROMANO, R. (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1997.

MÁRQUEZ, G. G. **Viver para contar**. São Paulo: Record, 2003.

MATOS, Matilde. A Bahia vista por Carybé (1911-1997). **Afro-Ásia**, 29/30, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jaques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PESAVENTO, S. J. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. **Imagens urbanas**: os diversos olhares na formação do imaginário urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.

_____. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil: século XIX e XX. **Revista Anos 90**. Porto Alegre, n. 4, dez. 1995.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1997.

TAVARES, O. **Bahia**: imagens da terra e do povo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TUAN, Y. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1998.

_____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel. 1983.

O HOMEM/RIO E O RIO/HOMEM NA TRÍADE DA ÁGUA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

José Elias Pinheiro Neto

Wellington Ribeiro Da Silva

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A escrita de João Cabral de Melo Neto marca a poesia brasileira pelo seu concretismo literário, precursor de uma nova forma de se fazer literatura. Poeta do concreto, assim conhecido pela representação de imagens através das letras, iniciou-se como escritor com a geração de 45, logo depois do modernismo. Ele (des)organizou as formas tradicionais da até então poesia coloquial, versos livres. Com João Cabral toda essa geração se volta para as formas rimadas e metrificadas. Essas formalidades nos poemas eram algumas de suas características. Ele as usou para demonstrar a sua preocupação com o ambiente, comparando os problemas ficcionais com a realidade social, em especial, pelos moradores das margens ao longo

do rio Capibaribe, águas que sempre ‘habitou’ desde criança.

João Cabral se apresentava, muitas vezes, como um poeta ‘duro’, com uma escrita fria e racional da qual sua sensibilidade estaria distanciada. Isso porque em seus poemas, ao retratar desigualdades sociais, miséria e fome, se utilizasse de vocábulos concretos em suas ‘descrições’ quando se referia às agruras do povo nordestino, principalmente, da localidade em que viveira. Ele nasceu às margens do rio Capibaribe e isso marcou por muito tempo sua vida. O poeta usou palavras pouco poéticas para chamar a atenção de seus leitores e fez um chamamento para a gravidade dos vários problemas expostos aos olhos de todos, uma delas, a degradação do rio. Em cada palavra ele cria um obstáculo, isso para dizer que o rio Capibaribe é de suma importância para o povo pernambucano.

Durante a leitura de sua poética podemos perceber que João Cabral se utiliza de figuras de linguagem para diversificar nossas interpretações, proporcionando diversos sentidos e também construções reais e ficcionais. É interessante observar que o poeta faz uma construção metafísica com intuito de impactar o leitor, de aguçar sua curiosidade e sua perspectiva para compreender o espaço e a paisagem pernambucanos. Ele descreve, através da ficção, a realidade do Capibaribe que está retratada nos poemas. “A relação entre rio e cão é uma analogia entre rio e homem. A negatividade da expressão “sem plumas” se transmite por meio de diversos degraus semelhantes e intensos.” (SILVA, 2007, p. 134). Uma analogia, feita por Silva (2007) sobre *O cão sem plumas*, que mostra a tênue linha que separa o homem da água, sendo a recíproca verdadeira, nos poemas de João Cabral. É a metáfora que aproxima o real

do ficcional.

Nosso objetivo neste trabalho é, a partir das leituras da poética de João Cabral de Melo Neto, apontar os enfoques possíveis para um diálogo entre Geografia e Literatura. Especificamente no sentido de estudar a paisagem e o espaço vivido pelo homem Severino e pelo Rio Capibaribe, fazendo uma relação entre o homem e natureza. Como um instrumento de interpretação, abordado pela geografia cultural, buscamos identificar nesses espaços alguns fatos *reais* descritos nos poemas de João Cabral, conhecidos como tríade do rio, que são: *O rio*, *Morte e vida severina* e *O Cão sem plumas*. Sua escrita trata, tanto do sertão como do urbano recifense, lançando um olhar geográfico no *corpus* ficcional literário. Este que pode, como fonte histórica, oferecer experiência, aproximando-se da realidade.

O HOMEM/RIO E O RIO/HOMEM

A paisagem na literatura expressa muito do que conseguimos decodificar através de nossos sentidos, é subjetiva ao que podemos perceber nas suas entrelinhas. Dizemos assim, porque nossa análise se dirige ao estudo da paisagem na poética cabralina. Em vários pontos em que são abordadas caracterizam as percepções sentidas pelo leitor. Esse entendimento depende do estado em que cada pessoa a vê e/ou a analisa, tendo uma imagem voltada para o que vivenciou individual e/ou socialmente, seja ela real ou fictícia. Cada ser humano tem a sua forma de pensar, ver, criar e interpretar. Então, sentimos

as coisas de acordo com nosso ponto de vista de diferentes formas, mesmo fazendo parte de uma mesma sociedade.

Através deste trabalho mostramos João Cabral como um poeta preocupado com a temática social, analisando a realidade humana do povo pernambucano. Em seus poemas faz um desafio, o de tentar desvendar os elementos da realidade, para ele a poesia pode apresentar uma linguagem sensorial com palavras concretas, elas conseguem se dirigir aos sentidos e isso é mostrado em sua poética. Um dos objetivos do seu trabalho foi dar ao mundo uma mostra da realidade, através da literatura, da luta pela sobrevivência tanto do homem quanto do rio.

João Cabral de Melo Neto ficou conhecido como o poeta do concreto por trabalhar com temas mais próximos da realidade. E, seguindo essa linha de pensamento, abordando a tênue linha que separa a realidade da ficção, podemos perceber que ele criou coisas que se interconectam com o real, ou não, porque isso pouco importa. Sua escrita traz certo (des)entendimento ao leitor. Isso se dá por causa do jogo que ele faz com as palavras. Descreve as condições vividas por toda aquela população ribeirinha. Eles necessitam da água do rio, só que, em alguns casos como mostraremos mais adiante, ela está contaminada pela própria ação humana. Toda essa poluição do Capibaribe é mostrada na paisagem descrita pelo autor que estabelece entre a natureza e o ser humano aspectos que se confundem. O poeta descreve seu lugar de produção intelectual ao lado das águas, assim o faz como nos ensina Pereira, escrevendo que “o rio, [...]”, representado como o espaço, tornou-se importante para trazer à memória do homem sua fragilidade e sua nudez diante da miséria que o impedia de tomar

uma posição frente ao mundo. Por esse valor e importância, [...] tornou-se um lugar, o lugar da reflexão” (2011, p. 19).

O poema *O cão sem plumas* nos aponta um cão feio em que o dono tem a preocupação de enfeitá-lo. O Capibaribe era um rio que ninguém enfeitava, por causa disso faz uma comparação do cão com o rio, um cão maltratado, desplumado, desnutrido e mirrado. A situação do Capibaribe no poema é descrita por vários problemas enfrentados pelo próprio rio e por toda a população ribeirinha. Miséria, fome, pobreza e principalmente o lixo que lhe é despejado. Isso porque com o processo de crescimento urbano o Capibaribe foi poluído com a grande quantidade de esgotos e lixos. Essa poluição está estampada na própria paisagem poética. E é esta paisagem que demonstra a estreita relação entre a natureza e o homem.

O poema foi uma transição entre a primeira poesia de inspiração surrealista e a mais realista que fez João Cabral. Depois com *O rio* e *Morte e vida severina* ele ainda continua a tratar da natureza e do homem com suas agruras. *O rio* uma escrita mais popular e *O cão sem plumas* um poema mais sofisticado onde a imagem descrita é bem mais forte, é latejante. O poeta escreveu pensando em como chamar a atenção dos leitores em relação à tamanha poluição sofrida pelo rio e a sua preocupação com o que viria acontecer nos anos seguintes se ele continuasse sendo atacado. Como escreve Pereira, dizendo que:

[...] o Capibaribe vai sendo descrito como infértil, estéril, que não experimenta emoções como alegria, que não se abre em flores. Aos peixes porque não tem condições de alimentar vidas. O homem é descrito como amargurado, marcado pela dor e pelo sofrimento que não se abre a dinâmica da vida pois o ambiente é tão infértil e essa

infertilidade chega ao coração humano que possibilita a existência de sentimentos que se voltam para a afetividade (2011, p. 18).

Nesse sentido, podemos, no seguinte questionamento: como pode o Capibaribe com toda essa poluição gerar algum tipo de vida se está contaminado por impurezas que impossibilitam a existência de algum tipo de vida?, observar que o próprio homem, o principal causador de toda essa poluição, sofre com os efeitos de sua irresponsabilidade. João Cabral traz em seu discurso toda uma estruturação lógica de pensamentos, ele não só descreve a problemática das águas do rio como também contrapõe, ressaltando que suas águas constituem uma riqueza do rio e do Pernambuco. Seguindo esse ponto de vista, conseguimos perceber que o poeta faz uma descrição das imagens, constituindo toda a situação de precariedade do rio, e ao mesmo tempo, uma preocupação com a preservação ambiental que está entrelaçada entre a realidade e a arte.

Notamos as características das pessoas que vivem nas margens do rio Capibaribe. Percebemos a degradação do rio e, conseqüentemente, o ser humano enterrado na lama. Como dissemos anteriormente, são as descrições cabralinas das imagens do rio. Assim, apresentamos as palavras de Bosi, corroborando nossas alegações. O autor escreve que

O Cão sem plumas (=pelos) é o Capibaribe, rio que carrega detritos dos sobrados e dos mocambos recifenses, rio que seria também matéria do complexo poema O Rio, ou relação que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife, onde a poesia nasce de um sábio uso do prosaico, do polir rítmico, aderente às flutuações da linguagem

coloquial (1994, p. 470).

Podemos perceber, como nos ensina Bosi (1994), a proposição de uma imagem do Capibaribe voltada à descrição de todas as misérias que existem naquela localidade. Seja em função da exploração do trabalho ou das péssimas condições de habitação ali existentes. Assim, o poeta constrói sua obra descrevendo essa dura realidade do Capibaribe em textos poéticos, ficcionais. O rio Capibaribe se torna um berço para a análise de categorias geográficas. É através dele que nos baseamos para um estudo no sentido de conseguir entender o que se passa em suas margens, por intermédio da linguagem utilizada por João Cabral.

O poema *O cão sem plumas* possui quatro momentos. E entre os dois primeiros está o título *Paisagem do Capibaribe*, percebemos no início, com o jogo com as palavras, uma apresentação da ideia do poeta ao trabalha-las, utilizando à sua própria maneira. O rio se torna o principal eixo de estudo cabralino e reflete o sustento da maioria das pessoas que de certa forma conseguem sobreviver por causa dele. Vejamos:

A cidade é passada pelo rio

Como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,

ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

(MELO NETO, 2007, p. 137).

Como se pode deprender das estrofes acima, mesmo que elementos surreais pululem em outros momentos da escrita cabralina, o realismo é todo muito flagrante. O rio comparado a “um cão sem plumas” está longe de abrigar a essencialidade conferida ao elemento aquoso por autores como, por exemplo, Bachelard (2002). Para o filósofo francês a água é condição fluídica de materialização dos devaneios, com todas as singularidades que acompanham a percepção humana. Segundo ele “Foi perto da água e de suas flores que melhor compreendia ser o devaneio um universo em emanção, um alento odorante que se evola das coisas pela mediação de um sonhador” (BACHELARD, 2002, p.08).

No entanto, nas águas do Capibaribe todo e qualquer devaneio é tributário do gume cortante da realidade que chega

ao paroxismo de desumanizar o homem. A essa altura da análise da poética cabralina, arrisca-se a dizer que em João Cabral a singularidade perceptiva-imagética, fundamental na episteme bachelardiana, é atropelada pela noção de particularidade. Tem-se a impressão que não só o poeta, mas o sertanejo em geral é impelido a ler o rio não com suas emanações alentadoras ou como via de correspondência ontológica com a esfera humana, mas como “aquoso pano sujo”.

Não se quer aqui afirmar que Bachelard não considerou a dimensão onírica na água suja, putrefata e invadida por esgotos humanos. No seu livro “A água e os sonhos”, o filósofo dos regimes diurno/noturno sustenta que

Esses impulsos oníricos nos trabalham, para o bem como para o mal; simpatizamos obscuramente com o drama da pureza e da impureza da água. Quem não sente, por exemplo, uma repugnância especial, irracional, inconsciente, direta pelo rio sujo? pelo rio enxovalhado pelos esgotos e pelas fábricas? Essa grande beleza natural poluída pelos homens provoca rancor. (Idem, p.143)

Mas, como pretendemos demonstrar na próxima sessão deste artigo, na obra de João Cabral a poluição não vem provocar nos homens apenas o rancor, ou seja, o “aquoso pano sujo” não preside apenas uma sensação de repugnância e ressentimento humano diante da perversão da pureza das fontes hídricas que, uma vez então convertidas à condição de “um receptáculo do mal, um receptáculo aberto a todos os males; é uma substância do mal” (idem, p.145).

Nas mesmas estrofes o autor nos remete para a imagem

do Recife, com as suas águas e os moradores. Nessa parte do poema, apontamos uma metáfora utilizada por João Cabral para descrever o rio, contrapondo-o com o cão. Na primeira estrofe, o rio corre, cortando a cidade de um lado a outro. O poeta revela a verdadeira condição ou estado em que o rio Capibaribe se encontra, ele desvenda então, o título do poema, utilizado para alertar as pessoas de todas aquelas condições sofridas pelo Capibaribe. Ao qualificar as ‘plumas’ ou a falta delas, o poeta transforma todas as qualidades do rio para chegar à metáfora do título do poema, descrevendo uma situação de agrura de suas águas.

Podemos percebermos a frieza com que João Cabral compara o Capibaribe com um cão totalmente desprovido de cuidados, sujo e miserável. É a este cão que ele assemelha o Capibaribe, nas mesmas condições em que o cão sujo e miserável passa pelas ruas, o Capibaribe também passa pela cidade do Recife. O cão é o rio poluído e o rio é o cão violentado e os dois representam a imagem do próprio homem que se faz. O rio se torna um cão indefeso. Em um sentido lógico “[...] podemos escrever: 1) Se: RIO = CÃO SEM PLUMAS; 2) e: HOMEM = CÃO SEM PLUMAS; 3) logo: RIO = HOMEM = CÃO SEM PLUMAS” (REIS, 1980, p. 112). Em todo o trajeto do rio João Cabral descreve a paisagem, ele a configura, fazendo uma aproximação ou comparação da história do Capibaribe com o povo nordestino por causa de toda situação apresentada pela própria paisagem do rio, totalmente descuidado e com muito lixo.

Evidentemente que em João Cabral de Melo Neto a descrição da realidade que poderia apresentar para um observador

mais apressado, um enquadramento típico da lógica formal logo se desfaz. Ao lidar com natureza-rio/sociedade-homem, de maneira simbiótica e interdependente, a apreciação do autor ganha um teor dialético e a despeito do caráter de vanguarda de sua leitura crítica da questão ecológica, atinente aos efeitos antrópicos sobre o rio e sua paisagem, a poética cabralina usa tal crítica apenas como pretexto para então falar das múltiplas e cambiantes relações entre o rio e o homem. Não só o rio é poluído, não só o rio é ora cortante, ora espesso, o homem também o é.

Ao longo do poema a palavra ‘espesso’ aparece várias vezes. Ela foi colocada pelo poeta para entendermos que todo mundo precisa trabalhar para conseguir ter uma vida mais digna. O poeta faz isso no sentido de retomar a vida de dura realidade de Severino. Protagonista de *Morte e vida severina*. Nesse contraponto trazemos à tona, no poema dramático, o homem que desce do interior para a capital, tendo como guia o próprio rio. Severino é, assim como o rio, um personagem de João Cabral. O poeta o descreve para caracterizar todos os nordestinos que deixam as suas casas em busca emprego em outros lugares. Vão atrás de melhores condições de vida.

Severino é mais uma caracterização do poeta para descrever todas as pessoas que vivem nesse mesmo nível de pobreza em que estão ‘os cães sem plumas’. O “auto de natal pernambucano”, subtítulo do poema, gira em torno do dilema nordestino, caracterizado como um sofredor. *Morte e vida severina* é o texto mais político de João Cabral, nele todos os retirantes são batizados por “severinos”, Como nos ensina Sodré, escrevendo que é a

[...] obra mais popular de João Cabral é um Auto de Natal do folclore pernambucano, sua linha narrativa segue dois movimentos que aparece no título: Morte e vida, no primeiro movimento há o trajeto de Severino personagem protagonista, que segue do sertão para o Recife em face da opressão econômica e social, Severino tem a força coletiva de um personagem típico, representa o retirante nordestino. Já no segundo movimento, o da “vida”, o autor chama a atenção para a confiança no homem e em sua capacidade de resolver problemas (2010, p. 2).

Sodré (2010), explica, analisando o poema, a dureza da vida de alguns pernambucanos que vivem em situação de muita carência. E se retiram de seus lugares em busca de melhores dias. Ainda de acordo com o autor, rio, lama e homem, no poema, se fundem através das semelhanças, onde tanto o homem quanto o rio são cães sem plumas. Numa perfeita simbiose eles se interconectam, formando um só corpo, confundindo onde um começa e/ou o outro termina.

O ‘caminhar’ entre os poemas é um entrelaçar de abordagens que desembocam num mesmo sentido. Assim, no verso “O rio que carrega a sua fecundidade pobre” (MELO NETO, 2007, p. 139), o poeta revela uma perspectiva e uma expectativa de vida, mesmo que simples, desde o nascimento dos ‘severino/rio’, fecundando em seu ventre as pessoas de suas águas, onde a esperança de vida, muitas vezes, está enterrada na lama. O verso se completa dizendo, “grávido de terra negra” (MELO NETO, 2007, p. 139). Esse pensamento se volta para que compreendamos a situação materna do rio Capibaribe. “As palavras: fecundidade e grávido remetem a ideia de “vida

nova”, mas no contexto do poema analisado elas ressaltam a continuidade do sofrimento e o futuro obscuro: cheio de lama ou “grávido de terra negra””. (SILVA, 2007, p. 130).

Diante disso, não existe uma esperança certa para os ribeirinhos de como ficará o Capibaribe, mesmo sabendo que toda a ‘problemática’ jogada ao rio durante esses anos está nas próprias mãos humanas. Tudo que existe está enterrado na lama, até mesmo as esperanças de um Capibaribe saudável e despoluído está por baixo de muita lama e a paisagem descrita nos poemas consegue revelar como é a situação de desespero dos ribeirinhos.

Nas obras ora analisadas, subsiste uma dialética na qual rio e homem são concebidos e percebidos na sua integralidade e se numa parte da obra João Cabral o rio “parece” amesquinhar o homem, subtraindo-lhe sua humanidade, é tão somente porque, na parte seguinte da mesma obra, o homem é que é quem “parece” comandar uma desnaturalização do rio, subsumindo-o na lógica perversa das relações sociais desiguais. Todavia, postula-se aqui a ideia de a “aparência” é apenas um recurso estilístico utilizado pelo autor para “aparentemente” apresentar um quadro dual da interface homem-rio/rio-homem. Na verdade, em todas as sessões da obra de João Cabral o autor dá pistas de sua concepção dialética como se verificará, logo adiante, na interpretação da obra *O cão sem plumas*.

POÉTICA CABRALINA: DUALISMO OU DIALÉTICA NA RELAÇÃO HOMEM/MEIO?

Para Pereira e Feitosa (2011), na obra *O cão sem plumas*, um dualismo parece reger a leitura de João Cabral sobre as causas e consequências sociais, morais e ecológicas da relação entre o homem e o rio. Conforme as autoras, a descrição da paisagem, inicialmente, “se dá num plano superior, como se o eu-lírico estivesse fora, apenas apresentando o rio. Posteriormente, porém, observamos que essa situação se modifica e o rio personifica-se e age em sua própria defesa”. (PEREIRA e FEITOSA, p. 17 e 18, 2011).

Para defenderem a ideia de que o rio, antes percebido e lido como espaço, passa a ser percebido e lido como lugar, as autoras reiteram o dualismo, contribuindo para reforçar a interpretação dualística da obra cabralina. Além disso, em contrapartida, acabam referendando a noção de que, sob as lentes da perspectiva humanístico-fenomenológica na Geografia, o espaço seria dono de uma dimensão objetiva enquanto o lugar seria repositório da dimensão subjetiva.

Tanto espaço e lugar, lidos como categorias estanques, conformariam a relação, também estanque, entre rio e homem na obra cabralina. Porém, acredita-se que seja possível uma leitura diferente desta obra, até porque, no âmbito da própria geografia, esta perspectiva estanque é duramente combatida. Tomemos inicialmente uma das estrofes da primeira parte do poema *O cão sem plumas*, intitulada *Paisagem do Capibaribe*

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

(MELO NETO, 2007, p. 137).

Nesta estrofe, o poeta para dar conta da descrição do rio Capibaribe, usa de metáforas que tem uma expressividade metonímica e a alternância de impressões que o leito do rio causa no observador não é usada para sugerir estados opostos da paisagem do rio. O autor fala de “um rio” tão somente que, apesar de subvertido à lógica da ocupação humana que lhe impingiu o “aquoso pano sujo”, não deixou de correr para o mar como “língua mansa de um cão”. Já na segunda sessão de *Paisagem do Capibaribe* temos algumas estrofes que corroboram o ponto de vista aqui defendido, senão vejamos:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

(MELO NETO, 2007, p. 142).

Ao comparar “aqueles homens” aos “cães sem plumas”, João Cabral além de exercitar prosaicamente a simbiose homem/animal, traduzida no jogo entre zoomorfismos e antropomorfismos recorrente ao longo do poema, parece encontrar a unidade sintetizadora entre esses dois pares aparentemente opostos. Além disso, o caráter de denúncia social, de crítica à exploração socioeconômica mais candente de sua época, comandada pelas “grandes famílias espirituais” da cidade, vai ganhando mais força e nitidez, na medida em que

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo

é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça.

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco.

(MELO NETO, 2007, p. 143).

Quando empresta onisciência ao rio o autor mostra que o mesmo sabe da existência de “homens ossudos”, “vestidos de brim” que compõem a paisagem urbana, onde os espólios da exploração dos engenhos e usinas são trazidos para os “galpões da beira dos cais”. Todavia, o Capibaribe conhece “melhor os homens sem plumas”, conhece-os em todas as esferas de sua existência, a ponto de confundir-se com eles. Tudo se passa como se uma verdadeira “terceira margem” desse conta de entabular e compreender sociedade, economia, política, ideologia e, mais ainda, a existência que, na visão do autor, vai muito mais além “de sua calíça extrema”

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

Difícil é saber
se aquele homem
já não está

mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

(MELO NETO, 2007, p. 145).

Abordando dialeticamente a relação rio\homem, o poeta mergulha profundamente na existência humana. Nos versos acima subjazem noções que poderiam informar tacitamente apenas um grande efeito da simbiose em questão, como, por exemplo, amesquinamento humano via exploração econômica; conformação social, naturalização da condição humana, etc. No entanto, sem esperar pela conclusão do poema, João Cabral mostra que a vida é vivida não “apenas dissolvida naquela água macia”, mas é “mastigada” pela moenda que “mastiga o braço”. É como se o poeta dimensionasse o grito não apenas como um grito de dor, mas um grito de desabafo, que, no que pese a insistência do rio em convergir para um mar in-

sensível, gigantesco e indiferente. É esse mesmo rio o veículo onde outros rios, então convergidos em sua profissão-rio se juntam e lutam. Assim, toda a lama só é sem vida aos olhos daqueles que só veem o rio como água macia, límpida e cálida.

Convém salientar que o tríptico, bem como, outras temáticas que perfazem o universo da obra cabralina, são analisados por Albuquerque Júnior (2001), enquanto dignos de prefigurarem uma forma de ver, perceber, ler e interpretar o próprio Nordeste. Para esse historiador, João Cabral de Melo Neto teria empreendido uma depuração linguística na representação tradicional do Nordeste, invertendo-lhe a centralidade e a essencialidade, mirando no e a partir do sertão e não mais do litoral. Assim sendo, o Nordeste “mais do que ser dito pela linguagem, seria uma forma de falar, de dizer, de ver, de organizar o pensamento, seria o espaço da não metáfora, da dicção em preto e branco, do não florido. Seria um canto a palo seco.” (ALBUQUERQUE JR. 2001, p.252).

Para o autor de “A Invenção do Nordeste e outras artes”, João Cabral teve uma postura artesanal, buscando polir palavras, expressões e toda a linguagem que, até então, recobria, floreava e desvirtuava o “verdadeiro” Nordeste. Para tanto, “O próprio Nordeste forneceria o ensinamento de como fazê-lo, educando pela pedra. Expondo a sua forma seca e não fluvial” (Idem, p.253).

Tal assertiva continua indo ao encontro ao caráter dialético e não dualístico que a obra cabralina teria, enfim, produzido. O seu realismo poético, seria áspero, anguloso, tórrido como a terra, o homem e a vida no sertão. E o despojo da “retórica emplumada”, possibilitaria ver a verdade sob a fraude.

Fica evidente que para João Cabral, a linguagem não é algo alheio a realidade, nem estética, nem ideologicamente.

A poesia cabralina rompe com essa falsa oposição entre forma e conteúdo, ao mostrar a ligação inseparável entre estes dois momentos da criação artística. Se quer ferir o leitor com uma mensagem contundente, a forma também de sê-lo. O Nordeste é conteúdo e forma que ferem, que cortam, que perfuram, que doem e que fazem sangrar. É ferida exposta na carne da nação. (Idem, p. 253).

Essa busca em registrar aspectos geográficos nos aportes literários já está sendo feita no mundo acadêmico há muito tempo. A literatura serve não só para retratar os acontecimentos e desenhar ficcionalmente fatos ocorridos. Ela pode ser, mesmo enquanto arte, suporte para extração histórica, dando base a outras ciências, não só para a Geografia. Neste caso, mostramos um delinear geográfico na poética cabralina, onde o escritor denuncia, exalta e aponta as mazelas do povo ribeirinho do Capibaribe. Há uma quebra de paradigmas onde a contraposição formal e de conteúdo traz à tona o real e o ficcional, separados, contudo num imbricar tão enfático que às vezes nos confundimos em que lado estamos, se na arte ou na ciência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

João Cabral nos mostra em seus em seus poemas a cidade e a vida do Recife, procurando conscientizar a população da destruição e da poluição do rio, o homem das margens do

Capibaribe a que o escritor fala o tempo todo vive em condições miseráveis. Ele sofre por saber que o rio está em situação de precariedade. Contudo, continua inerte diante da situação. Podemos perceber que o poeta se refere aos mangues, caranguejos, lama e homem, deixando uma marca pela forte presença de metáforas. Essa marca é uma crítica que identifica a população das margens do rio com o restante que não se mistura com aquela realidade. A classe média, essa é a maior parte e que polui o rio Capibaribe com lixos, esgotos, matadouros, entre outros. João Cabral escreve sobre essa contraposição, dizendo que

(É nelas,
Mas de costas para o rio,
Que “as grandes famílias espirituais” da cidade
Chocam os ovos gordos
De sua prosa
Na paz redonda das cozinhas,
Ei-las a revolver viciosamente
Seus caldeirões
De preguiça viscosa.).

(MELO NETO, 2007, p. 140)

O autor faz uma crítica à sociedade de classes média e alta. Estes não fazem parte das pessoas que estão expostas às margens do Capibaribe, a procura do que comer nos seus mangues. Eles estão de costas para o problema, se preocupam apenas em seu próprio bem-estar, estão todos desinteressados

com toda situação de pobreza que circunda o rio. No decorrer do poema, quando o poeta se refere aos mangues, caranguejos lama e ao homem, explica a divisão da população que sobrevive cada um de seu jeito às margens do rio, com o restante da população que de maneira alguma se misturam com a paisagem do rio, com a dura realidade enfrentada pelos moradores, em geral os mais pobres.

A imagem do rio está ligada a pobreza entre o homem e a lama. Não existe limite entre terra e pele, as condições são desanimadoras e mesmo assim os moradores querem e lutam para sobreviver. Todas essas informações concretas foram retiradas do plano ficcional. A literatura descreve as manifestações culturais, sociais, políticas, econômicas e entre outras. E o poema, romance ou qualquer outra expressão artística podem contribuir, de certa forma, para o estudo da Geografia, seja na transcrição da experiência dos lugares, nas transformações espaciais, na delimitação territorial, no descrever a percepção da paisagem ou outra abordagem intrínseca ao estudo geográfico, numa perfeita relação entre ficção e realidade.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangama; São Paulo: Ed. Cortez, 2001.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BISCHOF, Betina. Matéria informe e a forma Lúcida em O Cão

- sem Plumas de João Cabral de Melo Neto. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. USP. São Paulo. 2008. <http://www.abralic.org.br/anais>. Acesso em: 15/03/2012.
- BOSI. Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- MELO NETO. João Cabral. **Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta**. 18 ed. Editora: José Olympio. Rio de Janeiro: 1983.
- _____. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- RAMBOURG. Márcia Marques. **O modernismo cabralino e a estrutura do horizonte: breve estudo sobre paisagem em O engenheiro e O cão sem plumas**. Disponível em: <http://www.textopoe-tico.org>. Acesso em 04/05/2011.
- RAMIRES. Francisco. **Literatura e seus deslocamentos: Uma leitura de o cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto**. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br>. Acesso em 04/05/2011.
- PEREIRA. Amanda Pestana. FEITOSA. Márcia Manir. A percepção do espaço em João Cabral de Melo Neto: uma leitura da experiência em “O cão sem plumas”. In: **Cadernos de Pesquisa**. v. 18. n. 2. São Luiz: EDUFMA. 2011.
- SILVA. Luciane Aparecida Matheus; STEFENS. Adriana Inês Martos. A Imagem Poética da Realidade do Capibaribe: uma Análise do Poema ‘O Cão sem Plumas’, de João Cabral de Melo Neto. In: **Diálogos Pertinentes**. v. 3. n. 3. Franca: UNIFRAN. 2007.
- SODRÉ. Valmira Rodrigues. **A poesia dramática e engajada de João Cabral de Melo Neto**. In: <http://www.webartigos.com/articles/37100/1/A-POESIA-DRAMATICA-E-ENGAJADA-DE-JOAO-CABRAL-DE-MELO-NETO/pagina1.html> Acesso em:

10/04/11.

REIS, Roberto. Os dentes do poema. In: **Revista Letras**, América do Norte. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19409/12674>. Acesso em: 16/06/2011.

SEMBLANTES DOS TERRITÓRIOS NEGADOS NA “SAGA DA AMAZÔNIA” DE VITAL FARIAS

José Rodrigues de Carvalho

**Era uma vez na Amazônia...a poesia revelando
semblantes da geografia**

Entre minha alma e a paisagem havia uma secreta correspondência,
uma afinidade misteriosa.

Bachelard (1996, p. 191)

A partir dos anos de 1970 a maneira de ler a paisagem pelos geógrafos mudou. De acordo com Claval (2012) foi Sauter (1978), o autor de uma nova formulação propondo estudar a paisagem como convivência (cumplicidade), pois “não é mais a realidade objetiva que nela reconhecemos que deve reter a atenção, mas a maneira como essa realidade fala aos sentidos

daquele que a descobre [...]” (CLAVAL, 2012, p. 263). Esse tipo de análise significa explorar fios cruzados e trocas recíprocas entre os seres humanos e o meio.

As imagens reveladas na poesia em estudo convergem para as interpretações que a geografia cultural faz das paisagens numa aproximação cada vez mais profícua e reveladora de realidades antes invisibilizadas por visões geográficas monofocais.

A geografia descobriu que as imagens poéticas são expressões do real captadas pela sutileza imaginativa que se esforça para dar sentido às mais inusitadas ou invisíveis situações e realidades. Para Chaveiro (2001) citado por Sousa (2010, p.62) “ as imagens são desvelos do suor metafórico de poetas, romancistas, cronistas e contistas, fundados na possibilidade de inventar o real pela imaginação e a criatividade”.

Esse chamado da geografia para a literatura tem feito com que muitos pesquisadores geógrafos se utilizem da literatura

para conhecer e compreender regiões, paisagens ou lugares. Esse movimento na geografia ganha força e corpo com os estudos humanista, a partir dos anos de 1970, e da renovação da geografia cultural, especialmente a partir dos anos de 1990. (BROUSSEAU, 1996). De lá para cá os estudiosos dessas abordagens vêm resgatando o valor humano da ciência geográfica, reformulando princípios do humanismo romano, renascentista e moderno, buscando reaproximas a geografia das humanidades (MARANDOLA JR; GRATÃO, 2010, p. 8-9).

Em busca do entrelaçamento maior dos saberes que se tecem também pelos fios de entendimento da espacialidade e geograficidade a geografia cultural tem cada vez mais palmilhado os caminhos das artes e da literatura. Pois se passou acreditar na opinião de Casey (1997), citado por Marandola e Gratão (2010), de que a essência da existência humana contém o espaço como fenômeno que contém uma dimensão espacial marcada pelo modo dos seres humanos produzirem suas espacialidades. O espaço aqui entendido na perspectiva cultural, o espaço que “emerge da interação entre cultura e espaço, lugares que o sujeito constrói enquanto constrói a si mesmo” (BERDOULAY, 2012, p.121). Espaço concebido como manifesto da “complexidade e da diversidade sociais, uma dimensão fundadora do ‘ser no mundo’, mundo tanto matéria quanto simbólico, expresso em formas, conteúdos e movimentos” (CASTRO et al. 2012 p. 7).

O poema de Vital Farias¹ sobre o espaço amazônico mostra o entrelaçamento entre o autor e o lugar, mesmo ele sendo natural de outra região. A aproximação do poeta com o lugar concreto Amazônia possibilitou-o estabelecer relações que foram além da objetividade, proporcionou-lhe a oportunidade de sentir, perceber e interpretar sonhos, utopias, esperanças e sofrimentos do homem amazônida, bem como se deixou seduzir pelas riquezas e belezas naturais da mata como ele mesmo diz:

¹ Vital Farias, músico/compositor e poeta paraibano de formação e profissão, nascido no sítio Pedra d'Água, município de Taperoá. Gravou seu primeiro disco em 1976, enquadrando-se na categoria MPB ou Música Regional. Possui oficialmente sete discos gravados.

Era uma vez na Amazônia a mais bonita floresta
mata verde, céu azul, a mais imensa floresta
no fundo d'água as Iaras, caboclo lendas e mágoas
e os rios puxando as águas.

De comum acordo com Almeida (2010) acreditamos que a identidade, em grande medida, é algo que se constrói. Percebe-se que em face à identidade amazônica, a identidade nordestina do poeta foi reelaborada nesse encontro com o outro, o que lhe fecundou a imaginação e aguçou a percepção sobre o espaço Amazônico. De modo que, para o poeta o lugar Amazônia – aqui entendido na concepção de Tuan (1983), como lugar do vivido, significativo e de relações afetivas -não é apenas uma região administrativa do Brasil, ele adentra nas trilhas da floresta e nos revela um lugar exuberante, rico, mágico e belo, apesar dos problemas. Ao geógrafo cabe aí interpretar a paisagem poética e enxergar as processualidades, fundamentos, conflitos e contradições que elaboram e reelaboram o espaço amazônico.

A centralidade, o fio condutor, a trilha mais reveladora na poesia “Saga da Amazônia” é o que contém o conflito da desterritorialização. Isso nos faz tratar a desterritorialização numa perspectiva cultural, mas também política, porque, questões relacionadas ao território entre os geógrafos, na opinião de Haesbaert (2011) é pensada política e culturalmente. Pois se acredita que qualquer atividade humana, inclusive materiais é produtora de sentido e de símbolos. Dessa forma, ao abordar a Amazônia, cabe tratarmos a questão do território e da desterritorialização numa perspectiva política-cultural. Pois se trata de uma desterritorialização com caráter tanto concreto quanto

simbólico, o que converge para a definição de desterritorialização feita por Haesbaert (2011) ocorridas em territórios profundamente marcados por traços étnico-culturais. Na Amazônia isso significa a destruição das “geografias imaginárias” e de base material, cujas identidades dependem fundamentalmente delas como referenciais para se constituírem.

A intenção nesse artigo é enxergar a partir do poema “Saga da Amazônia”, de Vital Farias, musicado e gravado em 1982, no LP – “Sagas Brasileiras”, pela gravadora PolyGram, o processo de territorialização dos grandes projetos do capital internacional e nacional na Amazônia e a desterritorialização dos povos nativos da região e, as consequências dessa ocupação para “a imensa floresta verde, as Iaras, os caboclos, os rios, as águas e o Céu azul”.

A relação da problemática do poema com nosso objeto de pesquisa se encontra nas encruzilhadas da mobilidade e trajetórias socioespaciais de homens e mulheres no espaço amazônico motivadas por fatores de ordem política, econômica e cultural. Fronteira das frentes de expansão e pioneiras desde o período colonial, a geograficidade Amazônica foi se constituindo de/em diferentes modos de viver. Ao ser ocupada por migrantes vindos das mais diferentes regiões do Brasil a Amazônia resultou num mosaico de culturas com ritmo e vida própria, a ponto de inspirar o poeta Vital Farias quando viu e viveu o *ethos* da região ser agredido, em nome de um progresso com rosto e alma de destruição.

Na tentativa de evidenciar a contribuição da poesia de Vital Farias para perceber e compreender a realidade amazônica, procurou-se fazer uma interpretação geográfica humanista

cultural pelos remansos dos igarapés amazônicos metaforizados no poema à luz das ideias de autores como Bachelard, Tuan, Grató, Chaveiro, Marandola, Almeida, Claval e Souza. Tal escolha se justifica pelas abordagens humanísticas que esses autores trabalham na geografia. Categorias como território, territorialidades, desterritorialização, espaço e paisagens serão utilizadas como sustentação conceitual do texto nas visões dos autores antes citados bem como de Haesbaert e Saquet, Teisserencet al. As fontes da pesquisa constituíram-se de bibliografias compostas por livros impressos, teses de doutorados e artigos em periódicos eletrônicos.

Um mergulho no passado recente da Amazônia, tal qual fez Vital Farias, trouxe à tona situações problemas que, no bojo do discurso oficial brasileiro passaram como defesa do território e das fronteiras, desenvolvimento regional, defesa nacional e, ultimamente como preservação ambiental. Se olharmos atentamente às imagens construídas por Vital Farias no poema *Saga da Amazônia*, outro quadro bem desolador se desnuda aos nossos olhos. No poema o autor apresenta a Amazônia em forma de saga, ou seja, uma narrativa poética onde aspectos históricos e mitológicos estão em relevo como signos e símbolos de um espaço que na poesia vai além da materialidade do real. A poética é a lente que o poeta utiliza para nos fazer ouvir o gemido e o clamor da floresta e seus habitantes.

O poeta denuncia “era uma vez na Amazônia...”, pois só no seu imaginário habitam ainda a “imensa floresta, o Céu Azul, as Iaras e os rios”. Vital Farias não abre mão, como fez Bachelard em “A água e os sonhos” (1998, p. 8), de “[...] acompanhar o riacho, caminhar ao longo das margens, no sentido

certo, no sentido da água que corre, da água que leva a vida alhures, à povoação vizinha [...]”. Mas o poeta teme que isso não seja possível devido ao avanço da destruição da floresta e toda sua riqueza florística, faunística, humana e mística/encantada, por isso ele poetiza já falando de uma existência num tempo que “era”:

Papagaios, periquitos, cuidavam de suas cores
os peixes singrando os rios, curumins cheios de amores
sorria o jurupari, uirapuru, seu porvir
era: fauna, flora, frutos e flores.

Nesses versos o poeta mostra o ritmo permanente e inerente à harmonia da natureza em sua abundância e fecundidade, modo de vida que está ameaçado pela ação voraz do “dragão-de-ferro” que come a mata na visão do poeta. A vigília do caipora protetor da mata já não tem mais efeito diante do “caipora de fora que veio definhar a mata”. A territorialidade simbólica perde espaço para a territorialidade material dos agentes do capital que instauram outro tempo e uma nova ordem na floresta: o “estilo gigante para acabar com a capoeira”. Caipora, capoeira, mata, são símbolos que ajudam a formar a identidade territorial amazônica.

Toda mata tem caipora para a mata vigiar
veio caipora de fora para a mata definhar
e trouxe dragão-de-ferro, prá comer muita madeira
e trouxe em estilo gigante, prá acabar com a capoeira

Esse conflito está instalado a partir do que Lefebvre (1986) apud Antonello (2010, p.174) aduz a respeito da produção social do espaço, esse autor mostra que,

nesse processo entrecruzam-se dialeticamente, o poder de dominação e o poder de apropriação. O primeiro advindado diretamente da concepção de espaço concebido, que se encontra imbuído da ideia de finalidade do território, o que subentende o domínio do capital, apresenta-se como valor de troca, uma mercadoria – propriedade, enquanto o poder de apropriação volta-se para as práticas espaciais, permeadas pelas representações que forjam o espaço como fruto do tempo e do espaço vivido. Trata-se do espaço da experiência imediata, do valor de uso, das representações simbólicas (LEFEBVRE, 1986 apud ANTONELLO, 2010, p.174)

Questões como territorialidade e espaço precisam ser ressaltadas no entendimento da formação do território amazônico. De acordo com Haesbaert (2005) é preciso conceber as multiterritorialidades na constituição do território, já que ele é alvo ao mesmo tempo de apropriação, que tem a ver com o simbólico, e dominação, que está relacionada ao campo material.

Quanto ao espaço, Rocha (2008), baseado em Brunet et. al. (1992) concebe o espaço como fontes de recursos, de possibilidades de reprodução biológica e sociocultural, e ainda como suporte material e base simbólica. Em sua visão o território constitui instrumento indispensável à construção das identidades coletivas.

A poesia de Vital Farias ao falar do Caipora vigilante da mata apresenta uma imagem da apropriação do território e, enquanto que o “dragão-de-ferro”, refere-se à dominação do capital, que ele, na sua condição de poeta viu e escreveu. O poeta evidencia o conflito espacializado no lugar. Segundo Almeida (2010, p. 11) “a linguagem literária tem a particularidade de comunicar aspectos da realidade ou fatos e tempos da experiência humana”. Experiências de desterritorialização como a mostrada nos versos abaixo por exemplo:

Fizeram logo o projeto sem ninguém testemunhar
 prá o dragão cortar madeira e toda mata derrubar:
 se a floresta meu amigo, tivesse pé prá andar
 eu garanto, meu amigo, com o perigo não tinha ficado lá.

Impostos de fora para dentro e de cima para baixo, num ato de assalto ao território amazônico, os Grandes Projetos² chegaram à Amazônia sem avisar e, como bem destaca o poeta, tratava-se de um projeto feito às escondidas “fizeram logo um projeto sem ninguém testemunhar”, gestado longe da Amazônia, sem a mínima negociação prévia. Acredita-se como Magalhães (2008), que o território é o lugar por excelência do conflito, mas também da negociação. Qualquer proposta visando desenvolvimento, para ter legitimidade deveria vir de uma construção coletiva, e não unilateral como foram as po-

² Autores como Hebette & Marin (1977) e Becker (1990) chamam de Grandes Projetos na Amazônia os empreendimentos de mineração, agropecuária, hidrelétricos e de extração de madeiras, implantados na região a partir de 1970. Segundo Becker a implantação dos grandes projetos no Brasil fez parte da construção da economia planetária por corporações transnacionais e também era uma forma de afirmação do Estado nacional naquele contexto [...].

líticas oficiais e as ações privadas para o território amazônico.

Antonello (2010), ao analisar as territorialidades amazônicas na obra literária de Peregrino Júnior conta que, os povos indígenas sempre tiveram um papel visível na construção das identidades territoriais na Amazônia, marcadas por mudanças. Segundo esse autor, o movimento para os povos da floresta é marcado não pelo profícuo e frutífero entrecruzamento de culturas diferentes, “mas pelo contínuo processo de desterritorialização, desencadeado pela visão civilizatória, cujo imperativo era passar uma doutrinação para se viver perante o designo da sociedade moderna cristã” (ANTONELLO, 2010, p. 184).

Essa desterritorialização histórica é percebida nas entrelinhas quando Vital Farias imagina e diz “corre-corre tribo dos Kamaiurá”. Esse processo está associado ao processo de modernização do espaço amazônico, que visa à exploração e à expropriação das terras indígenas, justificado pela “ideologia do Estado Nacional”.

Viagem onírica pela mata

O poeta já não descreve — exalta. É preciso compreendê-lo seguindo o dinamismo de sua exaltação.

Bachelard (1996, p. 182)

A perícia e o vigor com que o Vital Farias constrói, forja edesenha com palavras os impactos socioambientais que os Grandes Projetos trariam à Amazônia, nos traz imagens muito realistas da mata fugindo para se proteger da devastação. Essas

imagens para a geografia revelam-se paisagens constituídas das espacialidades humanas. Fato que o poeta em suas relações com o lugar, a partir de agudas observações, mediadas pela sensibilidade lírica, apresenta-nos em um quadro resultante dos Grandes Projetos: “o dragão-de-ferro cortar madeira e toda mata derrubar”. A preocupação do poeta aqui transcende o mero lirismo, sua poética o apresenta como um “sujeito coletivo, diferenciando-se da pessoa privada do poeta” (SUZUKI, 2010, p. 247). Seu poema se coloca como um painel visual paisagístico-geográfico, composto de um realismo revelador da desterritorialização irreversível,

O que se corta em segundos gasta tempo prá vingar
e o fruto que dá no cacho prá gente se alimentar?
Depois tem o passarinho, tem o ninho, tem o ar
igarapé, rio abaixo, tem riacho e esse rio que é um mar.

O poeta procura perceber a Amazônia a partir do olhar dos que ali vivem e se alimentam de suas riquezas naturais. Ele capta o significado da floresta e o valor da vida que ela encerra para as populações que ali habitam. O poeta concebe a floresta como o *cosmo* dessas populações pelo que ela significa no sentido prático e emocional, alimentando, orientando e conduzindo os habitantes em suas existências. E, assim, a floresta vai sendo investigada pelos ‘olhos’ do poeta. Pela imagem das matas e das águas, “as suas múltiplas dimensões vão sendo (des)veladas e (re)veladas. Um ato de olhar significando um dirigir a mente para um ato de intencionalidade” (GRATÃO, 2008, p. 201).

As águas constituem-se em elemento presente na poesia de Vital Farias. “igarapé, rio abaixo, tem riacho e esse rio que é um mar”. As experiências de vida e as origens permeiam a imaginação do poeta. Talvez Vital Farias, nordestino do Estado da Paraíba, traga no imaginário a escassez de água, fator natural que influenciou toda uma construção cultural da população daquela região. Isso faz com que ele perceba a água como “o reservatório de todas as possibilidades de existência, que precedem toda forma e sustentam toda criação.” (ELIADE, 1992, p. 65). No ninho dessa criação uma complexa e rica relação ecológica se substancia entre o homem, as águas, a floresta e os animais. O poeta acredita que a dimensão do humano está na poética do mundo.

O dragão de ferro devora a floresta

A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência.

Eliade (1992, p. 75)

A preocupação do poeta é com o avanço do dragão-de-ferro sobre a floresta. Aflito ele exclama e pergunta: “mas o dragão continua a floresta devorar, é quem habita essa mata, prá onde vai se mudar!?” Nessa denúncia sobre a desterritorialização dos habitantes da mata percebe-se a sua preocupação com a quebra da coesão entre homem, mitos e animais,

unidade que gera todo o respeito à biodiversidade pelo o homem amazônida. A identidade desse homem está estritamente pautada no espaço vivido. De acordo com Antonello (2010), identidades construídas a partir das relações afetivas com o espaço se dão pela apropriação direta do simbólico-expressivo do espaço, na vivência do dia-a-dia: a festa, o lazer, o prazer, os mitos e a afetividade no lugar.

Mas o dragão continua a floresta devorar
e quem habita essa mata, prá onde vai se mudar???
corre índio, seringueiro, preguiça, tamanduá
tartaruga: pé ligeiro, corre-corre tribo dos Kamaiurá.

É fato que a Amazônia pensada a partir da lógica capitalista está conectada à rede da globalização, e isso preocupa do poeta. A apropriação produtiva para atender os mercados não respeita os que vivem e dependem da floresta, por isso o poeta alerta para a expulsão das tribos indígenas, do seringueiro e dos animais, estes simbolicamente representados nas figuras do tamanduá e da tartaruga pé ligeiro. A partir da percepção, que é “uma janela aberta para o mundo”, o poeta ler a realidade amazônica e a descortina, apresentando-a, não mais na vida de paz que ali havia, mas sim nos conflitos de territorialidades que se instalaram no lugar. O poeta percebe e denuncia essa nova espacialidade e diz:

No lugar que havia mata, hoje há perseguição
grileiro mata posseiro só prá lhe roubar seu chão
castanheiro, seringueiro já viraram até peão

afora os que já morreram como ave-de-arribação
Zé de Nata tá de prova, naquele lugar tem cova
gente enterrada no chão:
pos mataram índio que matou grileiro que matou
posseiro
disse um castanheiro para um seringueiro que um estrangeiro
roubou seu lugar.

Os sentimentos transbordam a alma do poeta e se materializam nas entrelinhas de sua poesia. As projeções que o corpo e a mente denunciam em cada verso do poema vislumbram uma paisagem que já não é mais a da Amazônia imaginária, mas de um lugar real, inserido na 'bruta' realidade da territorialidade do capital, que instaura o conflito e a violência como método de dominação e a apropriação do lugar.

Essa trama/drama, captada pela percepção do autor é uma representação social, e como tal deve ser também entendida conforme diz Miranda apud Sousa,

A representação social é constituída em um processo que envolve o sujeito e o contexto social das suas experiências, mas não pode ser entendida como se fosse uma cópia fiel do que é representado. Contudo não se difere totalmente do objeto a que se remete. Na representação social se estabelece uma dinâmica que envolve o sujeito e o contexto sociocultural em que está inserido. (MIRANDA, 2006, p. 29 apud SOUSA 2010, p. 43).

A representação do poeta permite conhecer o universo da Amazônia, e dela fazem parte o seu imaginário, sua memória

e os significados que a mente absorveu e revela como imagens vividas, presenciadas e imaginadas. Os meandros da mente com sua sensibilidade poética constroem paisagens imaginárias sobre o mundo de conflito no território amazônico difíceis de serem percebidas por outros sentidos.

É possível aludir pelos versos de Vital Farias em “A saga da Amazônia” que o lugar Amazônia é uma terra padecente de uma grande enfermidade, a contaminação pela doença crônica chamada progresso capitalista, que se expressa nas paisagens conflituosas da região. A poesia de Vital Farias brota do seu olhar persuasivo permeado pelo senso crítico-humanista que lhe permite, olhar, ver, sentir, comparar, analisar e denunciar as transformações ocorridas, e as que ainda estão ocorrendo na paisagem amazônica, mostrando assim que seu compromisso e envolvimento cidadão/político com o lugar vai além da emoção poética.

A poesia é o instrumento que o poeta utiliza como meio de dizer, mostrar denunciar as consequências danosas dos Grandes Projetos sobre os modos e projetos de vida que estão sendo transformados e destruídos no espaço amazônico. Percebe-se na sua poesia que os Grandes Projetos rompem e desmancham os laços afetivos que ligam o homem à sua terra, fragilizando sua territorialidade. A instabilidade espacial assim se instala de forma que os povos da Amazônia não conseguem impedir tal desterritorialização, não lhes restando outra opção, a não ser fugir.

No percurso da devastação, as identidades dos homens da floresta como o índio, o castanheiro, o seringueiro e o posseiro são alteradas e entram em confronto, embalados pela lógica

da competição e da propriedade privada. A mata não é mais um espaço de relativa comunhão, mas sim alvo de disputa pela posse da terra e das riquezas naturais que a floresta produz, visando atender uma demanda criada pelo mercado local e exógeno, ao qual a região está interligada. A sensação que o poeta transmite é a dos ‘corpos tombados’, numa luta fratricida que, no final favorece à territorialização do estrangeiro, como anunciam esses versos, “pois mataram índio que matou grileiro que matou posseiro disse um castanheiro para um seringueiro que um estrangeiro roubou seu lugar.”.

Semblantes desolados de um não lugar

A essa luz e sobre essa base descerra-se a geografia que se abre à experiência do mundo. Uma geografia que ao mesmo tempo sonha e fixa o homem no lugar de sua existência. Uma geografia que se faz pela imaginação enraizada na experiência telúrica.

Gratão (2012, p. 33)

Segundo Eliade (1992, p. 75), “Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos “encantos” da Natureza. A intensa e galopante destruição da natureza no espaço amazônico causa estranhamento ao poeta, a Amazônia das suas lembranças e memórias já não existe mais. O processo de ocupação e transformação ali em curso conflita com a imagem de felicidade que o mesmo construiu sobre a região, portanto, lhe resta o punho poético para levantar o lençol de fumaça e destruição que cobre o ter-

ritório, e mostrar a Amazônia nua e dilacerada ao mundo.

O poeta interpreta o espaço amazônico a partir das suas subjetividades, sentimentos, emoções e valores, resultado da sua afetiva relação com esse espaço e seus habitantes. Essas relações foram estabelecidas através do corpo e/ou sentidos olfato, visão, tato entre outras coisas. Tomado de emoção e desespero profundos, o poeta constrói seu refúgio interior no coração, e segue, quase impotente, as trilhas dos desterritorializados “sem rumo e sem direção”, talvez em solidariedade aos tantos outros que seguem as mesmas trilhas.

Foi então que um violeiro chegando na região
ficou tão penalizado que escreveu essa canção
e talvez, desesperado com tanta devastação
pegou a primeira estrada, sem rumo, sem direção
com os olhos cheios de água, sumiu levando essa mágoa
dentro do seu coração.

A realidade geográfica complexa da Amazônia, apresentada sobre o olhar do poeta, traz à luz entranhas de uma paisagem transformada onde não cabe mais o poeta, a não ser como observador. Os inventores e criadores da paisagem agora são outros... lhe resta a estrada, “levando a mágoa dentro do coração”.

Ao pegarmos carona com Vital Farias em sua viagem/vivência pela Amazônia, podemos perceber as convergências entre as percepções da poesia e da geografia sobre a realidade e, nem uma nem outra, e nem ambas juntas dão conta de uma apreensão totalizadora do cosmo Amazônia.

A poesia de Vital Farias demonstra-se revolucionária ao denunciar a forma predatória com que o capital se territorializa na Amazônia, e desterritorializa suas populações, convergindo para a opinião de Haesbaert (2011, p.146), sobre a poesia na geografia, quando aduz que a poesia é sinônimo de emoção e ritmo, e geralmente rompe com a linearidade e a funcionalidade promovida pelo mundo moderno capitalista.

Nesse caso, a poesia de Vital Farias faz o papel duplamente revolucionário, além de ir contra o mundo mercador que vem dominando o espaço amazônico, apresenta-se transgressora por meio do seu caráter lúdico. O poeta lança mão da sua “liberdade criadora” para revelar seu amor e compromisso com a Amazônia, mesmo que assustando e confrontando os interesses capitalistas na região.

Aqui termina essa história para gente de valor
prá gente que tem memória, muita crença, muito amor
prá defender o que ainda resta, sem rodeio, sem aresta
era uma vez uma floresta na Linha do Equador...

O poeta se mostra vinculado à terra amazônica, mesmo que por laços imaginários. Por isso não desiste da defesa do território, para isso conta com a memória, a “crença e o amor”, valores do povo amazônida que ele coloca em relevo, como elementos mobilizadores da luta para “para defender o que ainda resta” da Amazônia, e talvez como uma forma de preencher o vazio deixado pelo dragão-de-ferro no espaço.

Na opinião de Haesbaert (2011), embora a poesia esteja reduzida a um simples instrumento de denúncia, ela extrapola

o mero discurso regional e se torna um mecanismo de liberdade de sentimentos e imaginação. Em seu poema Vital Farias, além de outras coisas, quis dar voz aos milhões de amazônidas “arrancados” de seu espaço sem chances e condições de reações que pudessem reverter a desterritorialização. Sua poesia comprova para a geografia o que pensa Dardel (1990) apontado por Haesbaert (2011), de que há uma profunda e misteriosa geograficidade que se desenha entre o homem e a terra. E, só a razão, a crítica e a objetividade não dão conta de decifrá-la.

Ciente de que toda obra literária sobre cada região, além de destacar aspectos do cotidiano de seu povo como as conquistas e a derrotas, evidencia também um cenário de nostalgia inerente ao ser humano, percebe-se que, em sua saga pela Amazônia o poeta Vital Farias responde nostalgicamente quando anuncia: “era uma vez uma floresta na Linha do Equador...” Esse depoimento atesta sua percepção diante do que viu e viveu nas trilhas de um espaço ferido e em guerra consigo mesmo e contra as agressões externas.

Considerações finais - Sem olhar para trás e as lágrimas na imagem

Assim as imagens do devaneio do poeta cavam a vida, engrandecem as profundezas da vida.

Bachelard (1996, p. 149)

Após trilharmos as linhas e entrelinhas do poema/música

“A saga da Amazônia” de Vital Farias, em uma viagem densa e tensa, buscando “compreender e desvelar as múltiplas imagens” (GRATÃO, 2005, p. 1) criadas pelo o poeta, foi possível perceber quão longe e ousado foi esse cantador poeta, ao expor o seio da “terra mãe Amazônia” violentado e dilacerado pela implantação dos Grande Projetos (agropecuários, mineralógicos, madeireiros e hidrelétricos) na região.

Em sua saga o poeta trouxe a Amazônia para nele respirar, como uma forma de refazer - mesmo que em sonhos - um mundo que deixou de existir no plano concreto e subjaz apenas na memória e no inconsciente do poeta e dos sujeitos desterritorializados pelos Grandes Projetos. Nessa viagem, mesmo que indiretamente, o poeta nos coloca frente ao esfacelamento de um modo de vida fundado no respeito mútuo entre os seres vivos, a água e a floresta e, o que resta em seu lugar, a destruição da mata e sua biodiversidade como ele diz nesse versos: “no lugar que havia mata hoje há perseguição.”.

Resulta dessa perseguição levas de migrantes sem rumo - povos que habitavam a mata - levando consigo apenas as marcas do seu antigo território no imaginário. Nas entrelinhas do poema/música se ler os processos de interferências do capital privado com a anuência do Estado brasileiro que, em nome da ideologia da segurança nacional e de integrar o território nacional promoveram na verdade, uma grande insegurança e instabilidade para milhões de brasileiros que habitavam o território amazônico, desintegrando um modo de vida ecológico, colocando em seu lugar o modelo de produção altamente destruidor, destruindo as tradicionais territorialidades e identidades territoriais. Identidades (re)construídas na fusão das culturas

dos índios e não índios que se entrecruzaram desde o período colonial passando pela época da borracha. Desse diálogo saiu o “jogo dialético da diferença”, que nem sempre foi harmoniosa, mas havia o limite de respeito necessário, que foi quebrado com o advento da implantação dos Grandes Projetos.

Referências

ALMEIDA, Maria Geralda de. Os cantos e encantamentos de uma geografia sertaneja de Patativa do Assaré. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (Orgs.). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação.** Londrina: EDUEL, 2010.

ANTONELLO, Ideni Terezinha. As territorialidades amazônicas re-luzem na narrativa literária de Peregrino Júnior. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (Orgs.). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação.** Londrina: EDUEL, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BECKER, Bertha K. **Amazônia.** São Paulo: Ática, 1990.

BERDOULAY, Vincent. Espaço e cultura. In: CASTRO, Iná Elias de et al. (Orgs.). **Olhares geográficos: modos de ver e viver o espaço.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da C. CORRÊA, Roberto L. Olhares geográficos: modos de ver e viver o espaço. In:

CASTRO, Iná Elias de et al. (Orgs.). **Olhares geográficos: modos de ver e viver o espaço**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. (Orgs.). **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: edUERJ, 2012. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 05 de fev. de 2013.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

FARIAS, Vital. **Saga da Amazônia**. In: Lp Sagas Brasileiras. São Paulo: PolyGram, 1982.

GRATÃO, Lúcia Helena Batista. O 'olhar' a cidade pelos 'olhos' das águas. **Geografia**, Rio Claro, v. 33, n. 2, p. 199-216, mai./ago. 2008.

HAERSBAERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização: do "Fim dos Territórios" à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios alternativos**. São Paulo: contexto, 2011.

HEBETTE, G. & MARIN, R. **Colonização espontânea, política e agrária e grupos sociais**. Belém/NAEA, 1977.

MAGALHÃES, Sônia Barbosa. Territórios ocupados: um ensaio de reflexão sobre política pública de desenvolvimento nacional e desenvolvimento territorial. In: TEISSERENC, Pierre et. Al. **Coletividades locais e desenvolvimento territorial na Amazônia**. Belém: NUMA/UFPA, 2008.

MARANDOLA Jr., E.; GRATÃO, Lúcia H. B. Geograficidade, poética e imaginação. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (Orgs.). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010.

ROCHA, Gilberto de Miranda. Estado do Pará: divisão ou construção de um projeto de desenvolvimento territorial? In: TEISSE-RENC, Pierre et. Al. **Coletividades locais e desenvolvimento territorial na Amazônia**. Belém: NUMA/UFPA, 2008.

SOUSA, Andréia Aparecida Moreira de. **Geografia e literatura: apresentação de Goiânia em fragmentos de viver é devagar e Brasília Felício**. Goiânia: Kelps, 2010.

SUZUKI, Júlio César. O poeta, a cidade e o esfacelamento do indivíduo na modernidade: uma leitura de A Rosa do Povo. In: MARRANDOLA Jr., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (Orgs.). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço & Lugar**. São Paulo: DIFEL, 1983.

VELHOS COMEÇOS: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE GEOGRAFIA E LITERATURA MÍTICA HEBRAICA E BABILÔNICA NO ANTIGO ORIENTE MÉDIO

Josué Domingues Nunes da Silva

Introdução

A história das sociedades humanas sempre esteve entranhada à história do pensamento religioso. Talvez nenhuma outra instituição seja tão antiga quanto a própria humanidade como a instituição das crenças mágico-religiosas. Buscar as respostas para o que inquieta a consciência do homem é a força motriz de nossa criatividade enquanto seres racionais. Para nossos antigos ancestrais, sendo eles partes das sociedades primitivas, a inquietação em relação ao mundo e o senso de identidade grupal ligam-se à criação de mitos fundadores. A

explicação das origens, as cosmogonias, as cosmologias e as práticas religiosas daí derivadas, sugeriram respostas à agitação humana pelo desconhecido. Contar um mito e estabelecer rituais a partir deles trazia a liga desejada pelo grupo com fins à solidificação social. Nosso “DNA social” está repleto das histórias compartilhadas ao redor das fogueiras por velhos sábios ancestrais, os doutores de então. Para estes, a vida aqui não se agarrava somente ao visível nem tampouco encaravam os elementos naturais como objetos fechados em si; antes, o mundo humano era uma faceta da existência, dividido entre homens e seres espirituais, em que os limites não eram rígidos e permeavam-se mutuamente. Os fenômenos e objetos naturais, assim como animais, acessavam também este mundo holístico divino-humano e partilhavam da noção de sagrado.

A sociedade moderna, recheada e posta sobre os olhos da ciência, talvez encontre muita dificuldade ao adentrar ao mundo mágico dos antigos. Jung (1978, p. 39) constata que

“(...) nossa mentalidade moderna olha com desdém as trevas da superstição e a credulidade medieval ou primitiva, esquecendo-se por completo de que carregamos em nós todo o passado, escondido nos desvãos dos arranha-céus da nossa consciência racional.”

Toda essa mística que hoje é desdenhada e enfrentada como ingenuidade causado pela ignorância, já foi a pedra fundamental de sociedades inteiras. O mito já determinou guerras e construiu e configurou espaços sociais em escalas micro e macro.

Vários povos, das mais variadas etnias desenvolveram mi-

tos distintos (ainda que haja boa dose de histórias e narrativas semelhantes e paralelas) e em grande parte fizeram das oralidades o meio para subsistir culturalmente, fato que se aplica às etnias indígenas do continente americano, por exemplo. Entretanto, no oriente médio neolítico, o desenvolvimento da escrita dá um passo distinto e leva seus mitos à gravação em tábuas argilosas de narrativas que já não dependiam apenas das velhas histórias em roda, mas era a base para a gênese de sistemas sociais mais complexos.

Segundo o famoso assiriólogo alemão Wolfram von Sonden (1994, p. 3), o antigo Oriente Médio é compreendido pelas seguintes regiões: Babilônia, Assíria, Mesopotâmia, o norte da Síria antiga, Elam e Urartu (região pré-armêna). No mesmo contexto da obra referida, Sonden reconhece o peso que os estudos realizados sobre o povo de Israel trouxeram para a Assiriologia, mas este não possui papel central dentro desta disciplina. O *Middle East Interactive Atlas* (recurso eletrônico) da Universidade de Chicago, trata da região apenas como *The Ancient World* e coloca em destaque a região do Crescente Fértil, a área verde irrigada ao longo dos rios Tigre e Eufrates, passando pela costa do Levante e atingindo a região do Nilo, no Egito. Essa área inundável foi a responsável pelo estabelecimento de grupos sedentários primitivos e, a partir dali as grandes civilizações do passado puderam se desenvolver, tendo como forma inicial o modelo de cidade-estado, apoiadas sobre os mitos.

Devido a esta proximidade geográfica e literária, como veremos mais à frente, foram escolhidos dois mitos sobre a criação. Um deles advém da Mesopotâmia, do povo babilônio;

o outro consta na Bíblia hebraica e mais conhecido como o relato da criação do livro de Gênesis. Não nos aprofundaremos na questão histórica, ou da ordem cronológica em que surgiram os textos, ou ainda sobre qual foi influenciado por qual. Procuraremos miscelaneizar, acima de tudo, o fator geográfico presente nesta literatura e a exploração que esta faz daquele. A pesquisa é incipiente e trata-se de um objeto não muito explorado por pesquisadores de língua portuguesa. A ampla gama de livros, artigos e demais materiais encontra-se principalmente em linguagem anglo-saxônica (importante parte em alemão), contudo esperamos contribuir, ainda que levemente, por agora, para o enriquecimento de tais estudos no Brasil.

Geografia, mito, religião

Segundo Durkheim, “como em toda instituição humana, a religião não começa em parte alguma.”. Assim, não é possível determinar a partir de quando o homem passou a pensar e sentir religiosamente. Ao que parece, o sentimento atraído por aquilo que Rudolph Otto (2007) chama de “numinoso” está presente no homem desde que este passou ao nível de *sapiens*. Eliade (2010, p. 22) o coloca como “*sapiens*” e “*religiosus*”. As relações sociais humanas eram pautadas nas crenças estabelecidas pelo grupo. Os tabus eram práticas ou objetos não permitidos pelo coletivo, geralmente por conotações ou significados religiosos. Estavam de alguma forma postos sob o domínio do sagrado, o qual deveria receber tratamento distinto do seu oposto, o profano. Essa é a dicotomia básica so-

bre a qual Durkheim e outros estudiosos da religião baseiam suas observações: as noções de sagrado e profano. As paisagens doadas pelos mitos fundamentaram o desenvolvimento das civilizações. A religião faz parte do espaço, pois só pode existir espacialmente e é, assim, elemento importante dele, manifestação da cultura, a qual é formadora e moldadora da paisagem, resultado direto da ação humana na construção do espaço geográfico.

Milton Santos (2006, p. 67) explica da seguinte maneira a distinção entre paisagem e espaço:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente.

É dentro destes valores, frutos e formadores da cultura, que podemos explorar aspectos que a sociedade traz em si enquanto anima a paisagem imprimindo nela objetos que transporão os tempos. Um destes aspectos é a religião, carregada de mitologias.

Durkheim tentou buscar a fundo as causas da sociedade

e achou na religião a pedra fundamental sobre a qual se assentam os ajuntamentos humanos. Até mesmo nossa orientação dentro do tempo e do espaço teriam advindo da religião, ele afirma que as categorias do intelecto “nasceram na religião e da religião; são produtos do pensamento religioso” (2008, p. 38). Um esforço de imaginação de nossa parte rumando das conclusões obtidas pelos cientistas que se debruçaram sobre o tema nos levará a um mundo primitivo movido pelo imaginário simbólico-religioso de seus habitantes. Mesmo os paleantropídeos provavelmente já olhavam a existência dentro de uma perspectiva mágica (ELIADE, 2010). O desenvolvimento das sociedades estava diretamente ligado ao ambiente dentro do qual acontecia. A partir deste ambiente também os mitos eram fabricados e apresentados como explicação para as questões normais apresentadas por seu contexto natural.

Ora, os povos da montanha desenvolveram conjuntos de mitos diferentes dos povos da planície desérticas; estes não possuem as mesmíssimas histórias dos habitantes do ártico, os quais são religiosamente distintos dos homens praianos. As savanas, as florestas, as zonas agropecuárias para os povos sedentários, enfim, o ambiente influencia diretamente os contos, os causos, as histórias com as quais os humanos tocam o sagrado e conforme os homens configuravam o espaço no qual agiam criavam também espaços sagrados.

Templos, casas, simples áreas abertas, mas delimitadas pela noção de sagrado sofreram interditos segundo os quais estavam proibidas a todos exceto a alguns escolhidos. Estes escolhidos por motivações sociais detinham a permissão de adentrar a estes locais para ali manter contato com o sagrado.

Estes escolhidos mais tarde receberiam em algumas religiões o nome de sacerdotes e eram os protótipos de cargos políticos. Lembremo-nos que até poucos séculos reinava no ocidente o Absolutismo, segundo o qual a autoridade real derivava da divina. Os exemplos são fartos. Durkheim equipara atos civis e religiosos e conclui questionando (p. 505):

Que diferença essencial existe entre uma assembleia de cristãos celebrando as principais datas da vinda do Cristo, ou de judeus celebrando a saída do Egito ou a promulgação do decálogo, e uma reunião de cidadãos comemorando a instituição de nova carta moral ou algum grande acontecimento da vida nacional?

Mito e literatura: o caso do Oriente Médio

Os mitos são fontes e frutos da sabedoria e do conhecimento dos povos de todas as eras. Conhecer a elaboração dos mitos nos permite conhecer também concepção de mundo apreendida por determinados agrupamentos humanos e daí extrair dados importantes para o conhecimento das diversas culturas, mesmo as que já não são mais acessíveis e se encontram somente no tempo passado. Os mitos são narrativas que ora são fantásticas dadas em um tempo inexistente dentro de um cenário inconcebível com personagens irrealis; ora aquelas que oferecem todos os seus aspectos dentro do possível, mas dialogando sempre com o fantástico. O enredo mítico geralmente procura dar sustentação e identidade a um determinado agrupamento sugerindo, via de regra, a origem de al-

gum povo e as explicações para os fenômenos naturais, daí que muitas narrativas mitológicas bebem do contexto geográfico para fundamentar seu conteúdo e, uma vez solidificada, migram para outras regiões sofrendo adaptações particulares. Como afirmou Nelly Novaes Coelho (1987, p. 17) a respeito das semelhanças entre as literaturas dos diversos povos,

(..) teria havido um fundo comum a todas elas, pois de outra forma não se poderia explicar a coincidência de episódios, motivos etc., em contos pertencentes a regiões geograficamente tão distantes entre si e com culturas, línguas ou costumes absolutamente diferentes.

As diferentes sociedades distinguem-se não somente por seus disparates geográficos, mas também pelo modo de desenvolvimento material e imaterial. Os gêneros de vida variam como variam seus contos, mitos e histórias internalizadas, ainda que haja um fundo comum entre elas. Além disso, suas técnicas também não são as mesmas e, de forma profunda, ocorre a diferenciação pela presença ou não da escrita em determinado grupo. Dentro deste quadro, salientam-se as culturas do Oriente Médio antigo, pioneiras na arte da escrita e das quais advém belíssimos mitos, também muitas vezes semelhantes entre si, que mais tarde influenciarão grande parte do mundo conhecido a partir do aspecto religioso, tocando com não leves mãos a política e, por conseguinte, a configuração espacial dos territórios.

O desenvolvimento da escrita cuneiforme entre os sumérios a partir de 3200 a.C., permitiu a gravação em tábuas das cosmovisões primitivas do passado. As tábuas que chegaram

até nós revelam-se literatura mitológica, trabalhada com técnicas primitivas. A arte de escrever sobre tábuas, imprimindo ali seu imaginário, o qual baseava seu mundo concreto, está na genética literária. Os textos ali escritos permitem-nos perscrutar um mundo regido pelos mitos e a partir daí aprofundar-nos no âmago do imaginário do homem que vivenciou, em sua forma primeva, aquilo a que alguns chamam de “alvorada da história”, a formação de civilizações e do próprio Estado como organização social e política. Gottwald (1988, p. 48) sugere:

Quando falamos da “alvorada da história” queremos dizer o início de um documento escrito de eventos e realizações humanas, mas também queremos dizer a emergência de uma organização social mais elaborada a qual introduziu liderança e administração autorizadas a fim de supervisionar a subjugação dos rios e o cultivo dos campos, como também a fim de pôr em vigor certas distribuições de riqueza acrescida que as novas técnicas e a organização tornaram possíveis. Esta forma de organização social foi o Estado, e com seu desenvolvimento a política, no pleno significado da palavra, começou a existir.

A escrita surge dentro de um mundo colado à magia e à crença religiosa. As tábuas escritas carregavam em si toda uma visão de mundo que possibilitava a organização estatal. Os mitos, nesse sentido, faziam-se concretizar através de um aparelho de organização social que se enrijecia e consolidava conforme se valia do mito e perpetrava o sagrado. As narrativas mitológicas são o grande instrumento usado até à modernidade para formar uma identidade coesiva em determinados povos. O mito une.

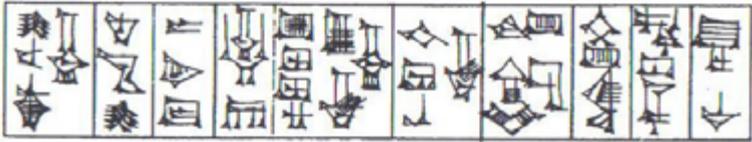


Figura 1: exemplo de escrita cuneiforme suméria do século XXIV a. C. (extraído de *Documentos do Mundo da Bíblia*, p. 29)

Se possível fosse voltar àqueles anos de 3200 a.C., e presenciar a criação da escrita cuneiforme (Figura 1) por parte dos sumérios, povo que habitava a parte sudeste da Mesopotâmia, perceberíamos que os textos cuneiformes eram escritos sobre argila úmida em formas semelhantes a cunhas ou pregos (figura...). Segundo o *Middle East Interactive Atlas*, da Universidade de Chicago, Os semitas migraram da Península Arábica para a Mesopotâmia no milênio posterior à invenção do tipo cuneiforme de escrita. O sétimo volume da coleção *Documentos do Mundo da Bíblia* (Editora Paulus, 1990) informa que a língua suméria, então, foi adotada pela maioria dos povos vizinhos (sobretudo os semitas) para transcrever seu próprio idioma. Todavia ela foi sendo suplantada pelo acádio, língua de origem semítica trazida por estes migrantes, o qual muito se diferencia daquela, possuindo maior semelhança com o hebraico e com o árabe, e que se apropriaram do modelo gráfico sumério. O fim, porém, do sumério como língua usual, não significou seu ocaso completo, pois permaneceu vivo seu emprego como língua cerimonial, à guisa do latim no ocidente moderno.



Figura 2: Mapa traçado em tabuinha de época tardia que tem a Babilônia (retângulo na parte inferior do círculo) ao centro cortada pelos rios Tigre e Eufrates (as duas linhas verticais centrais). A Terra é concebida como um disco cujo centro é a cidade babilônica e todo o resto é rearranjado de acordo com essa cosmovisão (extraído de Sonden, 1994, p. 2; Documentos do Mundo da Bíblia, p. 22).

Foi no idioma acádio que se preservou sobre sete tabuinhas o maior poema épico das civilizações do antigo oriente, o

Enuma Elish. Neste poema, observamos o papel alicerçante e a permanência da geografia na base do imaginário mágico-religioso do homem de então. Encravado entre o Tigre e o Eufrates, o homem mesopotâmico elaborou sua concepção de mundo partindo da geografia que observava (Figura 2). A literatura mitológica descendeu das características locais, dos gêneros de vida, da observação da paisagem, do relevo. A paisagem mítica mesopotâmica, mergulhada nas águas dos dois rios (Tigre e Eufrates), destas também bebia ao conter o surgimento dos deuses advindos de alguma matéria primordial. *Apsu* foi o primeiro deus criado, sendo identificado com a água doce dos rios; *Tiamat* o seguiu e era as águas salgadas. A poesia mítica narra o caos aquático, a desordem das águas misturadas:

Como suas águas se confundiam,
nenhuma morada divina fora construída,
nenhum canal tinha ainda aparecido. (Tabuinha I, linhas 5-7)

Aqui, o narrador-poeta recorre a um tempo localizado no passado, não passível de datação. Mais especificamente adentra ao tempo mítico. Uma contextualização nos indicará a crença religiosa-regional do narrador, na qual o tempo da origem remete ao tempo da formação de uma civilização, uma vez que tal civilização é o centro do mundo, morada dos deuses, réplica da cidade celestial. O cenário é, assim, situado no universo imaginário e caracterizado pelo caos, pela não criação, pela desordem, pela descrição negativa (“Quando no alto céu não se nomeava ainda” e “embaixo a terra não recebera nome” – Tabuinha I, linhas 1 e 2), ou seja, estamos localiza-

dos dentro do “não”, do mais próximo possível daquilo que chamaríamos de “nada” ou “vazio”. O narrador parece propor um esforço imaginativo em seu leitor antes de iniciar sua descrição da criação desenvolvida a partir do seio dos primeiros personagens do poema, a saber, *Apsu* e *Tiamat*, as águas doces e salgadas, respectivamente. Armstrong (2008, p. 19) explica a importância do mito na vida cotidiana, permitindo uma visualização da crença dos babilônios:

Como os outros povos antigos, os babilônios atribuíam suas conquistas culturais aos deuses, que haviam revelado o próprio estilo de vida a seus míticos ancestrais. Assim, achavam que a Babilônia era uma imagem do céu, sendo cada um de seus templos uma réplica de um palácio celeste. Anualmente, celebravam e perpetuavam essa relação com o mundo divino na grande festa do Ano-Novo, já consolidada no século VII AEC¹. Realizada na cidade santa da Babilônia no mês de nissan – nosso abril –, a festa entronizava solenemente o rei e confirmava seu reinado por mais um ano.

Percebemos que as festas eram uma maneira pela qual os homens reconstruíam simbolicamente na terra a morada e a paisagem celestes, o lugar habitado pelos deuses. Além disso, vê-se nitidamente a ligação entre o mito e o poder temporal político exercido pelo rei, mais uma vez apontando o forte elo entre política e religião na idade antiga. Armstrong (2008, p. 19) continua:

Esses atos simbólicos tinham, portanto, um valor sacramental; pos-

¹ AEC = Antes da Era Comum. A autora prefere essa terminologia à tradicional “a. C.” (antes de Cristo), uma vez que grande parte das crenças não divide seu calendário a partir do nascimento de Jesus.

sibilitavam ao povo da Babilônia mergulhar no poder sagrado, ou mana, do qual dependia sua grande civilização. Considerava-se a cultura uma conquista frágil, que sempre poderia sucumbir às forças da desordem e da desintegração.

Zeny Rosendahl, geógrafa brasileira das religiões, concorda com Armstrong quando afere que “o ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado é eficiente na medida em que ele reproduz a obra dos deuses. E desta forma habita um mundo ordenado, Cosmos, e não um espaço desconhecido e não consagrado, Caos” (2002, p. 30). A ligação com o mundo mítico era a força pela qual o estado mantinha sua coesão e unidade necessárias às conquistas militares que obteve e que foram meios pelos quais outros povos tiveram contato com a literatura mítica mesopotâmica, porta de entrada do pano de fundo que baseia os mitos dos povos por eles atingidos.



Figura 3: Soldados assírios levando pessoas cativas, com mulheres assentadas em um carro-de-boi (extraído de extraído de Sonden, 1994, p. 13)

A dinâmica espacial, as migrações, as deportações (Figura 3) ocorridas naquele período longínquo permite que a história poética babilônica nos remeta a outro relato muito mais conhecido de cujo espírito nossa sociedade ainda se vale. O primeiro capítulo da Bíblia enleva-nos, pela via da descrição, ao cenário mítico da criação sob a perspectiva hebraica. Ali as águas também estão presentes, separadas do criador, desempenhando um papel de primórdio sobre o resto das coisas criadas:

No princípio, Deus criou os céus e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. (Gn 1:1, 2 - Bíblia de Jerusalém)

Ainda que possível herdeira da tradição mesopotâmica, a narrativa de Gênesis apresenta um personagem principal pré-existente. Não localiza o tempo histórico, pois este é inconcebível tanto quanto no conto poético anterior. O personagem principal é ativo mesmo dentro de um cenário pobre em elementos. Há somente a água e o sopro (outras traduções trazem “espírito”) de Deus que a agitava. O narrador parece propor a existência de uma pré-criação em situação de caos, solidão generalizada, ainda que ocorra interação entre o Ser criador e as águas. Estamos novamente colocados, como leitores, no não-espaço, na não-paisagem, todavia dentro, agora, de um cenário. Nesta literatura, a presença das águas e a comunhão desta com o sagrado revela-nos aspectos do pensamento primitivo daquela região. O oriente médio é uma região ferida pela escassez hídrica em sua maior parte não obstante a região do

crescente fértil onde as águas dos grandes rios, após inundarem a terra (aluvião) fertilizam-na permitindo a agricultura. Gottwald (1988, p. 47), explicando a geografia local, afirma que

Durante os períodos neolítico e primórdios da história, o clima do Oriente Próximo tornara-se deficiente em chuvas. A precipitação atmosférica era periódica, chegando durante o inverno às seções setentrionais atingidas pelas tempestades ciclônicas vindas da Europa e durante o verão às seções mais meridionais atingidas pelas franjas das chuvas das monções vindas dos trópicos. (...) Em conjunto, a combinação da geologia e do clima do antigo Oriente Próximo apresentava condições precárias para a vida humana.

Assim, de um modo geral nota-se a constante falta de chuvas e abundância de desertos nos territórios em questão. A presença do sagrado como agente da criação ligado às águas, assoprando-as ou delas surgindo, é um símbolo do desejo humano em habitar no paraíso repleto de recursos de subsistência pouco encontrados naquele pedaço do globo. A percepção de mundo é ali moldada pela localidade. O Deus criador estava em um mundo mítico próximo às águas ou brotando delas, o elemento eterno pré-existente tão essencial à vida quanto o próprio Deus.

Sequencialmente, a criação é construída e quase totalmente terminada. Tudo estava feito: Sol, lua, vegetação, animais, céu e terra. Segue-se então a criação do homem. De maneira resumida, o primeiro capítulo Bíblico não faz tocar sirenes sobre o sexto dia e seu mais famoso personagem, preferindo a simples descrição da feitura do ser segundo a imagem

do transcendente. Somos induzidos a crer que “no essencial, o crescimento do universo será apenas uma questão de número e de multiplicação dos indivíduos” (Bottéro 1993, p. 191). Aqui, a Bíblia oferece-nos um primeiro poema encravado na prosa narrativa:

Deus criou o homem à sua imagem,
à imagem de Deus o criou,
homem e mulher ele os criou. (Gn 1:27 – Bíblia de Jerusalém)

A criação da espécie humana é destacada retirando-se a prosa e incluindo-se uma breve poesia. Deduzimos daí que o editor bíblico sugere uma visão sobre o homem que rompe com o holismo corrente na região. O homem é diferenciado do resto da criação assim como o próprio Deus é distinto do homem possuindo naturezas desiguais. Ao longo do livro, outros pequenos poemas iluminarão a prosa em pontos cabais, denotando que há uma clara intenção com essa técnica de escrita em se direcionar o leitor para algum ponto específico do livro. “De repente entendemos, com um pequeno sobressalto, que as palavras estão simetricamente alinhadas e que a linguagem se tornou mais intensa” (ALTER 1997, p. 52). De modo geral, o restante do livro de Gênesis tratará de um tema principal: procriação. No decorrer, verifica-se a importância da procriação através de genealogias; da ocorrência do dilúvio; depois do qual os homens e animais salvos da catástrofe climática precisaram recriar a criação através da reprodução; a história dos patriarcas e seus descendentes, dentre outros. Identificamos aí o fio condutor do livro que elimina a possibi-

lidade deste ter sido escrito de forma aleatória.

Mergulhando nas úmidas palavras do texto mítico, notamos que, ao longo da semana, ou de um tempo, primordial indefinido, o criador hebraico e os deuses mesopotâmicos criaram a paisagem, a primeira paisagem. Um observador postado no tempo mítico não veria nada além da natureza natural, funcionando harmonicamente subtraindo-se ao humano. Todavia, o criador passa a ser o agente geográfico principal ao introduzir nessa naturalidade aqueles que suplantariam a paisagem submeteriam a natureza e criariam o espaço.

Saindo de Canaã e voltando à Mesopotâmia, o cenário mítico é ainda mais instigante. A geração espontânea de deuses direciona o mundo mítico a constantes guerras. Os deuses brotam aos pares em constante evolução mórfrica mitologizando a natureza. Assim, após os deuses primeiros, surge o aluvião (*Lahmu e Lahamm*), os horizontes do céu e do mar (*Ansher e Kishar*) e, por final, o Céu e a Terra (*Anu e Ea*). A trama mítica concede a *Marduc*, filho de *Ea*, a vitória bélica suplantando os deuses iniciais informes (sobretudo *Tiamat*). Após inúmeras lutas, *Marduc*

(...) resolveu criar um novo mundo: cortou ao meio o vasto corpo de Tiamat, para formar o arco do céu e o mundo dos homens; e concebeu as leis que manteriam tudo no devido lugar. Era preciso alcançar a ordem. Mas a vitória não estava completa. Tinha de ser restabelecida, por meio de uma liturgia especial, ano após ano. Assim, os deuses se reuniram na Babilônia, centro da nova terra, e construíram um templo onde se executariam os ritos celestes. O resultado foi

o grande zigurate em homenagem a Marduc (...). (ARMSTRONG 2008, p. 22).

O mito transcendeu os espaços celestes misteriosos e se manifestava na Terra, no palpável. Com a narrativa fantástica em mente, os babilônios fundamentavam sua civilização vitoriosa e pujante. A festa do ano-novo era, para eles, o rito responsável por sua manutenção. Mais que isso, a cidade babilônica era concebida como um espaço sagrado, a habitação divina, o centro da existência.

Uma análise mais detida do texto de Gênesis expõe a geografia da literatura mítica oriunda da região entre rios. A criação hebraica, além de partilhar do pensamento da água como elemento pré-existente, oferece ao leitor um enredo de semelhanças com o imaginário do *Enuma Elish*. Gênesis 1: 6-8 (Bíblia de Jerusalém) narra-nos:

Deus disse: “Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas”, e assim se fez. Deus fez o firmamento, que separou as águas que estão sob o firmamento das águas que estão acima do firmamento, e Deus chamou ao firmamento “céu”. Houve uma tarde e uma manhã: segundo dia.

O criador hebraico está ordenando a geografia terrena. Tal qual Marduc, separou águas de águas. Na tabuinha IV (linhas 135-141) de escritos cuneiformes, falando a respeito da vitória de *Marduc* sobre *Tiamat*, os mesopotâmicos poetam:

Tendo-se acalmado, o Senhor examinou seu
cadáver;

quer dividir o monstro, formar algo engenhoso;
 ele a cortou pelo meio, como é em dois
 cortado um peixe na secagem,
 dispôs uma metade como céu, em forma de
 abóbada;
 esticou a pele, instalou guardas,
 confiou-lhes a missão de não deixar sair suas
 águas.

Marduc segue criando holisticamente e finalmente “quase como uma decisão de última hora (...) criou a humanidade” (ARMSTRONG, 2008, p. 22). Diferente, porém, do criador hebraico, *Marduc* não vê o ser humano como a obra maior do ato criativo, o qual é uma arte adquirida após tantas lutas na geografia mítica. O homem é moldado derivante de um deus pouco importante ou considerado culpado (embora algumas análises questionem este último aspecto), a saber, de Kingu, marido de Tiamat. Tal feito opõe as duas tradições orientais e é potencial motivo de emancipação da partícula hebraica em relação aos outros mitos da região regional.

Os pontos de contato continuam em outros setores dos textos. O diálogo entre ambos, porém é força geradora de distinções, sobretudo no caráter dos deuses nas duas tradições. As literaturas conversantes enfrentam momentos de tensão no desenrolar das vias míticas paralelas que desembocarão na realidade objetiva. Enquanto o Deus hebraico separa-se completamente de sua criação, os deuses mesopotâmicos adentram às veredas do holismo. Bottéro (1993, p. 191) fala em um Deus Bíblico cuja religião irá “depurar-se, aperfeiçoar-se e chegar finalmente à sua conclusão inevitável, ao confluir na *transcenden-*

dência, isto é, na distinção radical, na total diversidade entre Deus e o universo” (grifo no original). Essa distinção será fundamental no correr da história e fundante nas três religiões monoteístas hodiernas.

No holismo, contudo, o mundo humano não está separado do mundo divino. A experiência nos revela que, por mais dominante que seja a grande tradição religiosa em voga em nossos dias e em nossos espaços, o diálogo entre holismo e aquilo que Otto (2007) chamou de Numinoso, ou seja, o totalmente outro, permanece em constantes trocas simbólicas. Prova disso é a presença constante de contos e lendas povoadas por superstições em sociedades camponesas tradicionais e urbanas. O holismo permite a mistura de essências e de mundos. Os babilônios não se sentem separados de seus seres míticos, nem seus mundos desfazem-se da mútua mercê. Os rituais são necessários para a manutenção da ordem e os deuses se ligam a eles para explicar esta ordem que é natural. Apenas rituais menores os invocam visando qualquer sobrenaturalidade ou anormalidade (DURKHEIM 2008), os quais enquadrariam-se dentro do conceito de magia, que não abordaremos aqui.

O holismo também estará na causa das construções das hierópolis (cidades sagradas), um dos maiores elos de ligação entre o fenômeno religioso e a ciência geográfica (ROSENDAHL, 2002), das quais a Babilônia é um dos maiores exemplos. As hierópolis são a extensão máxima dos espaços sagrados, ou seja, dos templos. O mundo antigo, segundo as descobertas arqueológicas que baseiam as teorias e pela própria característica do holismo, era em si sagrado, baseado no mito. Todavia era nos templos construídos em honra aos deu-

ses que se praticava de fato a religião. Este era o espaço sagrado por excelência, mas tal proposição não exclui a extensão deste espaço à toda uma cidade, como é o caso babilônico e mesmo o hebraico quando nos deparamos com as passagens do texto bíblico segundo os quais a nação israelita é escolhida como a predileta por um Deus revolucionariamente universal (todavia esta é uma visão desenvolvida após os exílios iniciados no século VI a.C. Antes disso, a religião era estritamente geográfica, regional, sendo as guerras vencidas e perdidas pelos deuses que se confundiam com seus respectivos povos na imaginação da massa).

As Hierópolis são a expressão mais definitivas da ligação entre o ambiente e o mito, quando uma cidade inteira funciona em torno do eixo das narrativas mitológicas. Como já dito antes, são recriações das obras dos deuses, são o símbolo de uma civilização. Rosendahl (2002, pp. 29-30) diz:

O homem religioso sente a necessidade de viver numa atmosfera impregnada do sagrado; é por essa razão que se elaboram técnicas de construção do sagrado. Esse trabalho humano de consagrar um espaço, essa necessidade de construir ritualmente o espaço sagrado, nos revela que o mundo é, para o homem religioso, um mundo sagrado. Daí uma contínua sacralização do mundo, uma religião cósmica, uma santificação da vida.

A religião advinda do mito, dos deuses se concretiza no espaço, onde ela pode ser tocada, onde pode ser vista. É a entrada para o mundo mítico, para a comunhão com o sagrado. Afinal, antes que “as principais invenções e instituições neo-

líticas fossem criadas, o sagrado estava visivelmente presente nos santuários” (ROSENDAHL 2002, p. 41). Nos casos em que essa comunhão não se basta ao culto dentro do templo e espalha-se para os arredores englobando toda uma cidade devido à sua importância nas histórias dos mitos de fundação, temos o estabelecimento de uma Hierópolis, uma cidade de função primordialmente religiosa.

Considerações finais

A relação entre literatura, geografia e religião é íntima. Seus limites são tão móveis quanto os do antigo Oriente Médio e é fato que se apresentam permeando-se mutuamente. Se hoje assistirmos a qualquer culto religioso moderno perceberemos que entre a vasta gama de simbolismos presentes a literatura ganha papel principal assim como a sacralização de um local móvel ou imóvel. Bíblia, Corão, Vedas, Livro dos Mórmons etc., a grande maioria se vale do mito e de ferramentas geográficas para manter a coesão do grupo a que pertence. A prática de indicar locais tidos como sagrados para a prática das peregrinações remete-se à literatura para ser justificada. O mito escrito e, conseqüentemente, perpetuado dá ensejo e segurança para que a religião atue na vida dos homens e a partir dela crie-se identidade e organizações sociais, sendo o Estado a forma mais difundida e rígida dessas organizações.

No caso do Oriente Médio antigo, a gravação em tábuas do poema *Enuma Elish* permitiu uma relativa “fixação” do elemento mítico, antes passado a gerações pela oralidade. Quan-

do se há a presença da escrita, há segurança de que o conteúdo mítico se manterá intacto por um tempo muito maior além de poder ser consultado a fim de evitar desvios nos padrões a partir dele constituídos. Desta forma é que foram formadas as doutrinas ortodoxas e o parâmetro para a acusação do crime de heresia. Sendo a política e a religião entrelaçadas na sociedade humana até a modernidade, a consulta à literatura religiosa é o procedimento de segurança dos poderes consolidados, principalmente no Oriente Médio, ainda hoje uma região subordinada aos escritos religiosos.

É digno de nota acrescentar que a geografia marca presença nos estudos religiosos não apenas por suscitar peregrinações e configurações de território através da política baseada na fé. A geografia é aquela que permite ao homem a formulação dos mitos. É através da observação do meio envolvente que o homem pôde desenvolver seus mitos. O clima, as montanhas, as planícies, as florestas, os desertos, os terremotos, os furacões, as calmarias, o rio, o mar, etc., são todos fatores presentes nos mitos como pudemos exemplificar no desenvolvimento deste artigo. Os mitos viajaram na mente e nos livros dos homens ao longo das migrações e se transformaram conforme sofriam as influências geográficas da nova localidade.

Conclui-se, então, que a geografia atua incisivamente na gênese dos mitos e, destarte, também da religião através de pelo menos dois aspectos mais importantes: o meio natural originário do grupo e a concretização desta através do simbolismo construído na realidade objetiva, a saber, o espaço sagrado desde os templos até as Hierópolis. Exceptuando-se algumas comunidades que ainda mantém a tradição oral como

principal, as comunidades religiosas necessitam da literatura para subsistir enquanto elemento de coesão grupal. Nestas literaturas encontramos as histórias marcadas pela influência que sua localidade originária, o meio natural, exerce sobre elas. Chega-se mesmo a se criar geografias mitológicas como no caso babilônico, cuja força do poema nos leva a imaginar uma localidade celeste habitada pelos deuses e reproduzida na configuração da cidade-estado mesopotâmica.

Referências

- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). **Guia Literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, p. 725, 1997.
- ARMSTRONG, Karen. **Uma História de Deus**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, p. 557, 2008.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, p. 2206, 2002 (2ª reimpressão 2003).
- BOTTÉRO, Jean. **Nascimento de Deus: A Bíblia e o historiador**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 263, 1993.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, p. 155, 2003.
- DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. Tradução de Joaquim Pereira Neto. 3ª. Ed. São Paulo: Paulus, p. 536, 2008.
- ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas, volume I: da idade da pedra aos mistérios de Elêusis**. Tradução de

- Roberto Carlos de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, p. 437, 2010.
- GOTTWALD, Norman K. **Introdução Socioliterária à Bíblia Hebraica**. Tradução de Anacleto Alvarez. São Paulo: Paulinas, p. 639, 1988.
- JUNG, Carl G. **Psicologia e Religião**. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, p. 121, 1978.
- Middle East Interactive Atlas*. Disponível em <<http://ecuip.lib.uchicago.edu/diglib/social/mideast/atlas/index.html>> Acesso em 15/03/2013.
- OTTO, Rudolf. **O Sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/ EST; Petrópolis: Vozes, p. 224, 2007.
- ROSENDAHL, Zeny. **Espaço e Religião**: uma abordagem geográfica. 2. Ed. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, p. 86, 1996.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 259, 2006.
- SONDEN, Wolfram von. *The Ancient Orient*: an introduction to the study of the ancient Near East. Michigan: Grand Rapids, p. 263, 1994.
- VV. AA. **Documentos do Mundo da Bíblia, vol. VII**: a criação e o dilúvio segundo os textos do Oriente Médio Antigo. Tradução de Cecília de M. Duprat. São Paulo: Paulus, p. 122, 1990.

OS ESPAÇOS DA FESTA: OS BOLIVIANOS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Luiza Nogueira Losco

Introdução

A partir do final do século XX, tem-se uma transformação na forma de regulação da produção, quando o modelo econômico capitalista mundial se mostra consolidado e as alterações culturais da sociedade ficam intimamente vinculadas a esta mudança. O avanço da globalização e das novas tecnologias informacionais afeta os Estados nacionais, empresas, economias e trabalhadores, sendo que o trabalho se apresenta repartido pelo mundo, consequência esta do aprofundamento da liberação comercial, da desregulamentação financeira e do mercado de trabalho e das novas formas de organização da produção propiciadas pelas grandes corporações transnacionais (POCHMANN, 2001).

Através de uma “assimetria geográfica no uso e no rendimento da mão-de-obra” (POCHMANN, 2001, p. 14) surge a divisão internacional do trabalho, na qual a tarefa do trabalhador, além de ser especializada, parcelada e submetida ao modo de produção, é combinada ao trabalho de outros, fazendo do conjunto, um produto mercantil desconcentrado pelo mundo inteiro (MARGLIN, 1989).

Segundo Oliveira (2007), devido ao caráter multiterritorial, ou até mesmo transterritorial, que o sistema capitalista adquiriu, a migração de trabalhadores se faz necessária e torna-se parte da estrutura do capitalismo mundializado. O presente estudo pretende retratar como se dá a inserção dos imigrantes bolivianos na cidade de São Paulo, considerando que esta população está incluída no processo social relacionado ao desenvolvimento econômico globalizado.

Sendo a busca de uma melhoria das condições de vida o principal impulso para migrarem, estes bolivianos descobrem nas oficinas de confecção paulistanas um meio relativamente fácil para encontrarem uma forma de trocar sua força de trabalho por uns “trocados” no final do mês. Isso porque é uma indústria que não exige uma mão-de-obra especializada e como a maioria destes imigrantes chega a São Paulo por vias “ilegais” e sem documentação ficam à mercê dos seus patrões.

No entanto, com um aumento significativo da população boliviana na metrópole do estado de São Paulo a partir da década de 1980, novas territorialidades começam a surgir no espaço urbano. A presença do outro, do estrangeiro, começa a fazer parte do cotidiano da cidade, o que pode gerar um mútuo estranhamento, tanto para a população que já estava

inserida anteriormente, quanto para os imigrantes que querem se inserir.

Silva (1999, p. 29) nos coloca uma dificuldade da população boliviana, que passa a enfrentar o preconceito de ser estrangeiro, segundo ele:

[...] para os imigrantes menos qualificados oriundos de países mais pobres em relação ao Brasil e com alto percentual de pessoas com ascendência indígena [...] além das barreiras de ordem legal, expressa na dificuldade para documentarem-se, pesa sobre eles também vários estigmas, tornando ainda mais desiguais e desafiadoras as suas trajetórias na cidade.

O que se espera neste trabalho é mostrar que para transformar os estigmas em uma identidade própria e cultural, os bolivianos começam a recriar o espaço de vida, reproduzindo a cultura andina em São Paulo através das festas religiosas, como as comemorações de N. Sra. De Copacabana e de N. Sra. De Urkupiña. Com isso, através da recriação das práticas culturais os imigrantes passam a ganhar uma grande expressividade no cotidiano urbano, recriando sua própria identidade como grupo.

A Questão do Trabalho e dos Trabalhadores Imigrantes

Numa sociedade industrial complexa, pode o trabalho favorecer a realização dos indivíduos ou será que o preço da prosperidade material é a alienação no trabalho? Stephen A. Marglin, 1989, p. 39.

Para Antunes (2000), com a divisão internacional do trabalho no capitalismo contemporâneo, verifica-se uma desproletarização do trabalho industrial nos países de capitalismo avançado, ou seja, há uma diminuição da classe operária industrial tradicional, surgindo “uma expressiva expansão do trabalho assalariado, a partir da enorme ampliação do assalariamento no setor de serviço” (Id., 2000, p.49). Braverman (1987, p.240), explica este processo da seguinte maneira:

É característico da maioria das funções criadas nesse ‘setor de serviços’ que, pela natureza dos processos de trabalho que elas incorporam, são menos suscetíveis de mudança tecnológica do que os processos da maioria das indústrias produtoras de bens. Assim, enquanto o trabalho tende a estagnar ou encolher no setor fabril, ele aumenta nos serviços e encontra uma renovação das formas tradicionais de concorrência anterior ao monopólio entre as muitas firmas que proliferam em campos que exigem pequeno capital inicial. Essas indústrias, recorrendo à força de trabalho amplamente não sindicalizada e retirada da reserva de pauperizados da parte inferior da sociedade, criam novos setores de baixa remuneração, e essas pessoas são mais intensamente exploradas e oprimidas do que as empregadas nos setores mecanizados da produção.

Os bolivianos que chegam ao Brasil em busca de emprego como uma forma de melhoria de vida são inseridos neste processo de divisão internacional do trabalho e de crescimento do setor de serviços, produzindo artigos, direta ou indiretamente, para as grandes corporações da indústria têxtil.

Eles conseguem se empregar nas oficinas de confecções

paulistanas com certa facilidade pelo fato de representarem uma mão-de-obra sem leis trabalhistas, já que estes são, em sua maioria, imigrantes ilegais, não possuindo documentos e também representando uma mão-de-obra barata, devido à grande disponibilidade da força de trabalho, aspecto fundamental para delimitar o poder de negociação entre empresários e trabalhadores na determinação dos salários (SOUZA, 1983).

É a disponibilidade da força de trabalho, segundo Singer (1979), o principal limite à expansão do capital. O mesmo autor ainda afirma que “ao contrário do que indicam as aparências, o capital não explora recursos naturais ou mercados, mas *trabalho social*” (1979, p. 106). Este trabalho social se converte em valor, sendo parte dele acumulada sob a forma de novo capital. O que importa para o capital geral é o lucro, isto é, a parcela do trabalho social que, não sendo necessária à reprodução da força de trabalho e dos elementos do capital constante, constitui excedente e como tal é apropriada pelo capital (Id., 1979).

Como o capital tem por objetivo sua expansão, mediante a acumulação da maior parte do lucro, o volume de trabalho social que o põe em movimento tem que se expandir com uma proporcionalidade. A expansão contínua do emprego não passa de um aparato do próprio processo de acumulação, fazendo com que a procura por mão-de-obra barata nunca pare de crescer, motivando, assim, contingente de populações que buscam melhorar suas condições de vida, chegando a imigrar para um país onde sua força de trabalho seja bem aceita, como é o caso dos bolivianos em São Paulo.

Os Impulsos da Migração Boliviana

A verdade é que qualquer migração significa quebra de fortes vínculos. Vínculos familiares, grupais, culturais, sociais e econômicos. Quase todos migrantes sonham em voltar à terra natal. Mas, no fundo, sabem que escolheram um caminho sem volta, rumo ao desconhecido. Roseli Galetti, 1995, p.143.

Com a globalização da produção, a flexibilidade dos processos de trabalho e a mudança nos padrões de consumo, fatores ligados à dinâmica do sistema produtivo capitalista, a mobilidade populacional se torna crescente e diversificada, sendo as migrações dirigidas dos países pobres aos ricos, para as chamadas cidades globais (PATARRA & BAENINGER, 1995).

Segundo Vainer (2007) tanto os movimentos dos trabalhadores, quanto os deslocamentos das populações, são reflexos do movimento do capital. Complementando, Oliveira (2007) enxerga a migração como algo necessário e estrutural, correspondendo ao caráter transterritorial que o capital mundializado adquiriu. Sendo assim, o capital concentrado existente na cidade de São Paulo, desde a produção cafeeira no final do século XIX, atraiu e continua atraindo a mão-de-obra migrante, como é o caso dos bolivianos.

A República da Bolívia nasceu em 1825, fruto de uma junção do êxito militar dos Exércitos Libertadores e da revolta de dezenas de guerrilhas locais que enfraqueceram a presença militar espanhola na região (Liner, 2006). Segundo Ribeiro (2007), desde sua independência, a Bolívia consolidou-se como modelo de um Estado nacional dominado por um setor

empresarial monoprodutor, controlado externamente. Exemplo disso é a economia de mineração, explorada por empresários nativos que se tornaram sócios do monopólio internacional do estanho, cujos escritórios centrais se situam no estrangeiro.

Desde 1985, a estrutura social boliviana experimentou grandes alterações. Nesta época, iniciam-se as chamadas reformas estruturais de livre mercado, que proporcionaram um conjunto de transformações materiais nos processos produtivos. Surge então uma nova forma de regulação estatal de reprodução da força de trabalho, cuja tarefa foi a ação compulsiva para que o trabalhador aceitasse a legitimação da desfiliação sindical generalizada e a habilitação de um novo espaço normativo e cultural, legalizando a abrupta incursão dos demais membros da família operária aos processos de proletarização parcial e híbridos, com o objetivo de recair no trabalho assalariado precário do restante da unidade doméstica a quantidade de dinheiro requerido para a reprodução da família trabalhadora (Linera, 2006).

Enfraquecidas as possibilidades de mobilização temporal por tempo de trabalho, as redes territoriais locais conseguiram, nos últimos anos, articular marcos organizativos de mobilização em torno da defesa das grandes necessidades vitais, com grande capacidade de impacto político perante o Estado. Podemos observar, nesse sentido, que:

[...] a economia de subsistência, que devia alimentar e vestir os bolivianos, bem como sua rede comercial, desenvolveu-se deformadas e raquíticas por força do domínio da monoprodução intencional e do

monopólio da terra em mãos de uma estreita camada latifundiária.
(Ribeiro, 2007, p. 107).

A Bolívia está vivendo uma reconfiguração das relações de poder político entre identidades culturais e grupos que questionam simultaneamente as características do modelo de desenvolvimento fundado na simples exportação de matérias-primas, na dualidade econômica e na externalização do excedente (Linera, 2006).

A partir desse breve histórico da economia boliviana, podemos observar seus reflexos na atual condição econômica da população boliviana que, em busca de melhores condições de vida, do ponto de vista econômico, adentra o universo da imigração.

Desde os anos 1990 a lógica do desenvolvimento e da integração passa a ganhar relevância na América Latina. Países como a Argentina e o Brasil passam a ser o grande destino de migrantes provenientes de países cuja economia se caracteriza pelo setor primário-exportador, como é o caso da Bolívia (SILVA, 1995).

A imigração boliviana para o Brasil iniciou-se no final dos anos 1950, com os jovens que vinham para estudar e acabavam permanecendo no país. A partir dos anos 1980, houve um intenso fluxo de bolivianos chegando ao Brasil em busca de emprego, preenchendo a necessidade de mão-de-obra barata para as pequenas confecções, ramo que primeiramente estava nas mãos dos judeus, passando pelo controle coreano e atualmente sob domínio dos próprios bolivianos, que comandam o setor (SILVA, 1997).

Inicia-se, então, uma nova fase, na qual o Brasil, após ter

recebido os imigrantes europeus e asiáticos no século XX, para sustentar o setor agrário, começa a receber imigrantes oriundos de países vizinhos para trabalhar nas fábricas têxteis, no grande centro industrial do país.

São dos bairros periféricos da capital boliviana, como Villa Victoria e Alto Lima, que emigra grande parte dos que trabalham na costura em São Paulo, devido à falta de empregos formais e aos baixos salários pagos, posto que a questão da sobrevivência é crucial para os mesmos. Eles são informados das vagas de trabalho nas fábricas têxteis paulistanas por parentes que já emigraram e até mesmo por anúncios nos programas de rádios locais (Silva, 1997).

A via de entrada para o país mais comum é pela fronteira com o Brasil em Corumbá, Mato Grosso, cruzando-a e viajando até São Paulo conforme podemos observar na figura 1 abaixo:



Figura 1: Rota e pontos de entrada de bolivianos no Brasil
Fonte: Silva, 2006

O perfil característico desses imigrantes é de jovens solteiros, de ambos os sexos, que acabaram de concluir o ensino médio técnico na Bolívia, tendo uma formação técnica específica, como de torneiro mecânico e de técnico em costura. Como existe uma saturação desse tipo de mão-de-obra, sendo esta não valorizada em seu país de origem, eles emigram para a cidade de São Paulo, centro econômico da América Latina, em busca de emprego nas oficinas de confecções de bairros centrais da metrópole como o Pari, o Bom Retiro e o Brás, lugares onde muitas vezes acabam residindo, assim como nos bairros da Moóca, Canindé, Belenzinho, Campos Elíseos, Cambuci,

Liberdade, etc., todos esses localizados próximos às confecções (SILVA, 1997).

Segundo Carlos F. da Silva (2009), a entrada dos bolivianos nas confecções paulistas faz parte de “um circuito de dominação e exploração econômica que se baseia na relação ampliada entre imigração irregular, moradia e trabalho” (SILVA, p.9), isso porque muitos dos bolivianos emigrados para a capital paulista moram no mesmo lugar que trabalham, aumentando as relações de exploração, já que os limites de tempo de trabalho se confundem com a vida doméstica, sendo que o ganho de cada um depende diretamente de seu desempenho produtivo.

Esta situação é agravada pelo fato de a maioria dos bolivianos entrarem de forma ilegal no país e, sendo assim, não apresentam a documentação necessária, que os permitam alguns serviços básicos, como saúde e educação. Além disso, ficam restringidos a outros segmentos do mercado de trabalho, e não tem direito aos litígios trabalhistas, o que aumenta sua dependência em relação ao patrão. Ademais, estes imigrantes vivem em constante insegurança com medo de serem denunciados pelos patrões e terem que voltar para a Bolívia sem ter realizado o sonho da melhoria da qualidade de vida.

No governo Fernando Henrique Cardoso, 1995 a 2002, houve uma primeira tentativa de anistiar os imigrantes clandestinos. Em relação aos bolivianos, poucos procuraram as autoridades para a regularização de sua presença no Brasil. Descobriu-se depois que muitos estavam endividados na Bolívia para obter os meios que lhes permitissem ir para a cidade de São Paulo. Suas famílias haviam ficado reféns de credores

inescrupulosos e agiotas que são parte de um sistema de recrutamento de força de trabalho que depende justamente da clandestinidade do imigrante.

A Lei da Anistia, do governo Lula, de 2 de julho de 2009, prevê o registro provisório desses imigrantes, permitindo ao estrangeiro ilegal trabalhar no Brasil enquanto aguarda o registro permanente, que o governo promete emitir dentro de dois anos àqueles que comprovarem ter trabalho fixo e vínculo com o País.

Art. 1ª Poderá requerer residência provisória o estrangeiro que, tendo ingressado no território nacional até 1ª de fevereiro de 2009, nele permaneça em situação migratória irregular.

Art. 3ª Ao estrangeiro beneficiado por esta Lei são assegurados os direitos e deveres previstos na Constituição Federal, excetuando-se aqueles reservados exclusivamente aos brasileiros.

A lei não resolve o problema do endividamento, porém, abre o caminho para que possam entrar no mercado formal de trabalho, mesmo que na situação atual isso possa significar muito mais trabalhadores à procura de emprego do que trabalhadores empregados. Em reportagem de sete de janeiro de 2010, do jornal “O Estado de São Paulo”, foi divulgado que 41.816 estrangeiros em situação irregular foram anistiados no Brasil, deste número mais de 40% são bolivianos.

As Festas Religiosas Como Forma de Recriação do Espaço de Vida

Além do problema da irregularidade de sua situação no país, o imigrante sofre com o fato de estar em terreno de outro, sendo que esta presença causa um “mútuo estranhamento entre nacionais e estrangeiros” (SILVA, 2000, p. 173), podendo ocasionar reações de interesse e até mesmo de desconfiança.

Mesmo não sendo um colono, o imigrante está inserido em uma colônia, termo que serve para expressar as diferenças culturais e uma identidade peculiarizada pela língua falada e pela origem nacional, e uma circunscrição espacial, visto que é muito comum a concentração dos imigrantes em certos bairros (Póvoa Neto, 2005).

Gomes (2005), diz que a criação de redes sociais pelas comunidades de imigrantes nos países de adoção facilita a vinda de novos imigrantes. Estas redes permitem aos novos imigrantes encontrarem mais facilmente um trabalho e uma hospedagem, assim como ajudam na sua adaptação cultural, fato que pode ser observado na evidência de ter um acréscimo cada vez maior do número de bolivianos instalados nos bairros centrais paulistanos. Com isso, acaba ocorrendo uma segregação socioespacial e uma atitude de “evitar do estranho” por parte dos imigrantes como uma forma de preservação da identidade cultural, sem haver uma troca com a cultura do país atual.

A questão cultural pode ser abordada e definida de várias formas, segundo Gomes (2001, p. 93),

Uma delas é vê-la como um conjunto de práticas sociais generalizadas em um determinado grupo, a partir das quais este grupo forja uma imagem de unidade e de coerência interna. O conjunto destas práticas exprime os valores e sentimentos vividos por um certo grupo social e a delimitação de suas diferenças em relação a outros grupos. Trata-se de um processo em que a aceitação de um patamar comum de comportamento é responsável pelas idéias de identidade e de patrimônio próprio. Neste sentido, cultura corresponde a certas atitudes, mais ou menos ritualizadas, por meio das quais se estabelece uma comunicação positiva entre os membros de um grupo.

Para manter suas tradições, os bolivianos fazem festas típicas, como a festa em devoção à Virgem de Urkupinã, realizada no sábado ou domingo mais próximo do dia 15 de agosto, dia da Virgem, e também como a festa da Virgem de Copacabana, mostrando uma grande religiosidade da população boliviana. Além das festas religiosas, todo domingo é realizada uma feira cultural na Praça Kantuta, no bairro do Pari. Nessa feira, as barracas vendem comidas típicas da Bolívia, roupas, cartões telefônicos, *cds e DVDs* bolivianos e até mesmo realização de cortes de cabelo como podemos notar na figura 2:



Figura 2: Feira Cultural – Praça Kantuta, no Parí

Fonte: Silva (2006)

Silva (1997, p.179) expõe a importância das festividades no processo de identificação própria:

Com efeito, são nos momentos específicos, como as celebrações [...] que os sentimentos de pertença a uma origem comum são explicitados e até exacerbados, dando-se uma sobre-ênfase a aspectos da tradição cultural e itens da cultura material.

É através das festas religiosas, ou seja, a partir da recriação de práticas culturais num contexto interétnico que os bolivianos irão se descobrir como grupo. Portanto, a cultura traz à metrópole uma nova dinâmica ao lidar com o outro migrante.

Considerações Finais

O processo de inserção dos bolivianos na cidade de São Paulo, principalmente nos bairros centrais da metrópole é um fato real e vem se construindo ao longo de pelo menos seis décadas. E, apesar das condições de trabalho encontradas por eles aqui no Brasil, a vinda destes imigrantes só tende a crescer através dos anos.

O que se pode inferir sobre a relação dos bolivianos com a nova nação é que eles estão conseguindo criar uma identidade própria e se reconhecer como grupo numa metrópole como São Paulo. No entanto, se deve refletir acerca do relacionamento dos brasileiros com esses estrangeiros.

As festividades bolivianas interferem na territorialidade da cidade e somente a tolerância não é capaz de resolver os conflitos étnicos e o preconceito.

Tolerância é uma palavra densa e estratificada, que surge para traçar uma fronteira para a barbárie, a guerra, o ultraje, o escárnio. Desde sempre oposta ao fanatismo, ao ódio sistemático, à militarização das ideias e das consciências, favoreceu a evolução do espírito e as relações humanas pacíficas. Apesar disso, com excessiva frequência a tolerância foi identificada com os significados de suportar, de concessão, compreensão, indulgência, moderação, conciliação. O termo tolerância nunca alcançou (talvez não pudesse) o sentido de pleno reconhecimento da alteridade e da diversidade. Limitou-se a expressar uma genérica “coexistência pacífica” que não contempla a titularidade dos direitos, a origem dos poderes, a reciprocidade das obrigações, ficando, antes, muito aquém disso (MALDONATO, 2004, p.53).

Como Maldonato expõe, a “coexistência pacífica”, a tolerância não irá permitir que se reconheça o outro enquanto ser. É preciso enxergar o outro como semelhante e só assim poderemos distinguir realidade sociocultural. Esta oriunda de uma imigração relativamente recente, que contribui para uma transformação do espaço urbano e das relações humanas, na qual o estranho irá passar a fazer parte do conhecido.

Referências

ANTUNES, R. **Adeus ao Trabalho? Ensaio sobre as metamorfoses e a Centralidade do Mundo do Trabalho**. 7ª edição, São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2000.

BRASIL. **Lei nº 11.961, de 02 de julho de 2009. Presidência da República Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos.**

Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11961.htm>. Acesso em: 28 jul 2012.

BRAVERMAN, H. **Trabalho e Capital Monopolista: A Degradação do Trabalho no Século XX**. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. 3ª edição, Rio de Janeiro: LTC Editora, 1987.

GALETTI, R. **Migração de Estrangeiros no Centro de São Paulo: Coreanos e Bolivianos**. In: Programa Interinstitucional de Avaliação e Acompanhamento das Migrações Internacionais no Brasil, v. 1, Campinas, 1995.

LINERA, Á. G. **Bolivia**. In: Sader, E.; Jinkings, I.; Nobile, R.; Martins, C. E. (coord.) **Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

- MALDONATO, M. **Raízes errantes**. São Paulo: SESC – SP / Editora 34, 2004.
- MARGLIN, S. A. Origem e funções do parcelamento das tarefas (Para que servem os patrões?). In: GORZ, A. **Crítica da Divisão do Trabalho**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 2ª edição. SP: Martins Fontes, 1989.
- MARTINS, J. de S. **O Cativo da Terra**. 3ª edição, São Paulo: Editora Hucitec, 1986.
- MENDES, V. 41.816 estrangeiros ilegais são anistiados. **O Estado de São Paulo**, 07 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,41816-estrangeiros-ilegais-sao-a-nistiados,491832,0.htm>>. Acesso em: 31 de julho de 2012.
- PATARRA, N. & BAENINGER, R. **Migrações Internacionais Recentes: o caso do Brasil**. In: Programa Interinstitucional de Avaliação e Acompanhamento das Migrações Internacionais no Brasil, vol 1, Campinas, 1995.
- OLIVEIRA, A. U. De. **Território e migração: uma discussão conceitual na Geografia**. In: Coletânea de textos do Simpósio Internacional, Migração: nação, lugar e dinâmicas territoriais. São Paulo, 19 a 25 de abril de 1999. Organizadores: Heinz Dietre Heidemann e Sidney Antonio da Silva. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.
- POCHMANN, M. **O Emprego na Globalização: a nova divisão internacional do trabalho e os caminhos que o Brasil escolheu**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- PÓVOA NETO, H. A criminalização das migrações na nova ordem internacional. In: _____; FERREIRA, A. P. (Org.) **Cruzando fronteiras disciplinares: Um panorama dos estudos migratórios**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005. p. 297-309.
- RIBEIRO, D. **As Américas e a civilização: processo de formação**

e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÃO PAULO. **Informações sobre os distritos.** Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/moooca/historico/index.php?p=435>>. Acesso em: 12 de agosto de 2012.

SILVA, C. F. Da. Precisa-se: bolivianos na indústria de confecções em São Paulo. **Travessia: revista do migrante**, São Paulo, n. 63, 2009.

SILVA, S. A. **Costurando Sonhos: trajetória de um grupo imigrantes bolivianos em São Paulo.** São Paulo: Editora Paulinas, 1997.

_____. **Bolivianos em São Paulo: entre o sonho e a realidade.** Estudos Avançados, vol.20 no. 57 São Paulo, Maio/Agosto, 2006.

_____. **Migrações Laboriais na América do Sul: o caso dos bolivianos.** In: Programa Interinstitucional de Avaliação e Acompanhamento das Migrações Internacionais no Brasil, vol 1, Campinas, 1995.

_____. **Ser “passante” em São Paulo: prática ritual entre os imigrantes bolivianos.** In: Schwarcz, L. K. M.; Gomes, N. L. (orgs) **Antropologia e História: Debate em região de fronteira**, Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

SINGER, P. **Economia Política do Trabalho.** 2ª edição, São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

SOUZA, P. R. Os Impasses Atuais das Políticas de Emprego e de Salário. In: Belluzzo, L. G. M.; Coutinho, R. (org.) **Desenvolvimento Capitalista no Brasil nº 2**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

VAINER, C. B. **Migração e mobilidade na crise contemporânea da modernização.** In: Coletânea de textos do Simpósio Internacio-

nal, Migração: nação, lugar e dinâmicas territoriais. Organizadores: Heinz Dietre Heidemann e Sidney Antonio da Silva. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

A CONSTRUÇÃO POÉTICA DO ESPAÇO GEOGRÁFICO E O CONTEXTO FÍLMICO

Maria Helena Braga e Vaz da Costa

A intenção desse trabalho é apresentar, para discussão, alguns conceitos e tópicos primordiais para o entendimento da *poética* que envolve a produção do espaço geográfico de forma geral e mais especificamente, no contexto fílmico. São eles:

1. A poética:

Surge na filosofia antiga com Aristóteles, que a trata como um dos métodos do discurso estudando mais particularmente a tragédia e dela destacando noções fundamentais para as considerações teóricas posteriores, como a distinção (a partir de Platão) entre: a) *mimesis*, no qual o texto dramático se sustenta por meio do ato de “fazer parecer que é um outro” (um

personagem, por exemplo); e b) *diegesis*, no qual o texto fala por si mesmo, por exemplo, na narração em terceira pessoa da composição literária (e na narrativa fílmica clássica).

Se, no contexto do estudo das obras literárias, a *poética* basicamente se refere particularmente às narrativas, no contexto fílmico isso se dá de maneira semelhante. A poética tem a ver com as características gerais do texto, no caso do cinema, com a *diegese*, a *mise-en-scène*.

A *poética* também pode indicar um ato poético em si, como uma resignificação semântica de determinados elementos, normalmente ligados à palavra e seu significado dentro de um contexto. Assim, é passível de ser aplicável também à imagem, e assim, os códigos e convenções fílmicos são considerados como dispositivos que além de trabalhar para a formação do entendimento narrativo, também resignificam um valor já atribuído ao objeto/pessoa dando novos sentidos a este. Esse processo está intimamente relacionado ao imaginário, onde a atribuição de diferentes significados a imagens semelhantes é constante.

2. O espaço geográfico & a geografia poética

O espaço geográfico, em sua diversidade, comporta uma infinidade de “imagens” e discursos que, inspirados em sua forma e constituição, acabam por atribuir a este uma poética que constitui sua forma/característica/identidade e entendimento enquanto espaço geográfico particular e estabelece o que podemos denominar de “geografia poética”. Aquela, que

se dimensiona a partir de sua imagem e a imagem por sua vez por meio de algum aparato, o cinema por exemplo. Uma “geografia poética” passa a se constituir enquanto texto e discurso. Esse atributo se constrói não apenas no âmbito do próprio espaço geográfico, mas também da estrutura poética construída a partir da diegese fílmica – que em si mesma é também produtora de uma (outra?) “geografia poética”.

O ato constituinte de “olhar a cidade” destacado pelo urbanista americano Kevin Lynch por mais corriqueiro e repetitivo que possa ser no contexto da nossa prática cotidiana, nos ensina que:

“Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequencias de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas” (LYNCH, 2010, p. 01).

Assim, nossos movimentos e ações nos espaços concretos são eivados de uma poética que é “imagnetizada” por meio do cinema. Quando Lynch se refere “à lembrança de experiências passadas”, pode-se argumentar que essas experiências não são apenas aquelas dadas na concretude do real, mas também àquelas da imaginação, da subjetividade. A dita “geografia poética” nasce dessas experiências que não se resumem apenas à noção de “legibilidade” (como defendida por Lynch) do espaço concreto. A legibilidade tem a ver também com lembranças de experiências imagéticas dadas por aparatos como a fotografia e o cinema.

3. O espaço geográfico fílmico & a poética geográfica

O espaço geográfico fílmico condiciona os filmes à possibilidade de serem analisados sob uma perspectiva geográfica já que surge e se constrói a partir da complexa relação existente entre o texto fílmico e o mundo real imagetificado discursivamente pelos filmes. Nos filmes o espaço geográfico integra a *mise-en-scène* se constituindo enquanto texto e discurso, e, portanto, como uma *poética* (geográfica) na medida em que passa a ser e a agir como parte constituinte do significado da realidade geográfica atribuindo a esta um “formato” estético e visual/imagético específico. A geografia fílmica, ou melhor, a *poética geográfica* que constitui essa geografia, é responsável pelo *como* o espaço geográfico têm sido imaginado e re-imaginado e também moldado novas visões do mundo.

Assim, a partir das definições conceituais acima apresentadas e do correlacionamento entre estas, como podemos pensar sobre e/ou entender o espaço geográfico em relação à construção poética e à fílmica?

Responder esse questionamento é refletir sobre o que se põe como “*geografia poética*” e/ou “*poética geográfica*”.

A imagem cinematográfica permite uma aproximação a questões referentes ao território, à identidade, à paisagem e ao lugar, mesmo que se refira a espaços “inexistentes” em sua concretude no mundo “real” *per si*, ou a cidades ditas “glo-

bais”, sem nome e/ou referente. Este é o lugar de onde parto para refletir sobre a *poética geográfica*. Penso no estágio contemporâneo da imagem, onde o espaço por vezes é tratado e tematizado em referência a uma suposta e discutida “crise” que se põe, qual seja: o “descentramento” cultural provocado pela globalização, a crise de identidade do sujeito, a “instabilidade” da paisagem e a perda do sentido da história causadora (entre outros fatores) da “padronização” do espaço urbano.

O filme *Ônibus 174* (Felipe Lacerda e José Padilha, 2003), por exemplo, nesse contexto, pode servir para entendermos a imagem do espaço urbano como uma “escrita” (e “leitura”) da cidade. No caso, os diretores fazem uso de vários depoimentos, imagens da televisão, recortes de jornal, fotografias antigas com o objetivo de construir uma *assemblage* imagética cujo tema é a cidade do Rio de Janeiro. A cidade que, segundo o filme se destaca como “palco de chacinas, assaltos, violência, exclusão social, preconceito e miséria”. (Sales, 2010, p.90).

Sales (2010) destaca que *Ônibus 174* é mais do que tudo, uma tentativa de “explicar o Rio de Janeiro” (p.90). Segundo a autora, o filme

“Tenta compreender como a *cidade-maravilhosa* se converte, na imagem contemporânea, em cenário decadente, corrupto, violento. Tenta apreender o significado social das chacinas de Vigário Geral e Candelária – ambos ocorridos no início dos anos 90 – para relacioná-los com o caso do *Ônibus 174*. Tenta impor uma temporalidade e uma memória para aquela imagem que nos passa em *flashes* instantâneos e ao vivo pela televisão.” (Sales, 2010, p.90-91).

São muitas “tentativas”, contudo resta saber se estas são bem-sucedidas. Em texto anterior eu discuti a representação do “mito” da cidade maravilhosa relacionado ao Rio de Janeiro e à representação fílmica brasileira no período da pós-retomada que lida com esse mito no sentido de desconstruí-lo (ver Costa, 2012). Para efeito da reflexão posta aqui é suficiente chamar a atenção para o fato de que *Ônibus 174* é resultado da vontade contemporânea de falar sobre o tema que adquiriu uma grande complexidade na dita pós-modernidade; isto é, a problemática que envolve o entendimento da vida urbana e da identidade cultural no contexto brasileiro.

A personagem Sandro de *Ônibus 174* é “o rosto” de um Rio de Janeiro que não é mais maravilhoso, mas sim violento, sem futuro, nem destino, que, como destaca Sales (2010), “se veste com a máscara de um menino-de-rua de Copacabana para tentar ganhar ‘algum’ de turistas estrangeiros”. (p.101).

A manipulação imagética do(s) espaço(s) cria uma geografia da violência que é construída pelos meios de comunicação e que comenta sobre a interferência (ou a ausência de uma interferência) do Estado na construção discursiva dessa violência. (Sales, 2010). Formatadas em *assemblage* as imagens do espaço urbano constroem uma mise-en-scène constituinte do discurso fílmico e responsável pela *poética geográfica*.

Parece-me evidente que os temas e textos fílmicos são atualmente discursos claros sobre: a cidade da imaginação; a cidade como produto de um certo desconforto em relação à identidade do sujeito e sua confusa relação com/no tempo e espaço; a cidade como personificação da imagem de todo um país e cultura (aqui me refiro mais especificamente ao Rio de

Janeiro); e finalmente, a cidade como espaço que combina basicamente dois polos opostos: a cidade como um espaço moderno e civilizado e a cidade como um espaço tradicional e primitivo – esse último claramente relacionado à construção e desconstrução (mais recentemente) do “mito da cidade maravilhosa”.

Múltiplas são as complementaridades entre os diversos espaços da cidade. Segundo Peixoto (1996) a “arquitetura localiza suas casas, cidades, monumentos e fábricas, que funcionam como rostos numa paisagem que ela transforma” (p.61). A imagem fílmica, por meio tanto do *close* como da *panorâmica*, coloca a paisagem urbana em destaque, como um rosto que se dá a reconhecer, que reclama uma identidade para si próprio.

O *close* e ou a *panorâmica* cinematográficas tratam a cidade antes de tudo como uma paisagem que se define a partir do olho(ar) da câmera e a coloca espacialmente no campo e contra campo do espaço projetado na tela. Essas correlações espaciais formam a, já definida anteriormente, *poética geográfica*.

Diferentemente de *Ônibus 174*, *Estorvo* (Rui Guerra, 2000) constrói sua diegese em torno de um homem com um comportamento duvidoso, esquizofrênico e sem identidade que foge por um espaço urbano anônimo e que apesar de ser mencionado a toda hora não possui um nome, nem evidências pertinentes que possam indubitavelmente defini-lo; ele “vaga” pelo espaço urbano em um tempo desconexo, circular, imaginário e subjetivo.

O espaço geográfico, a cidade, em *Estorvo* é descrito por Sales (2010) da seguinte maneira:

“A cidade, em sua vez, nos é mostrada apenas por indícios: o táxi que passa pelo túnel, a calçada da praia, as vidraças dos prédios fechadas em frente ao mar por conta da maresia, a zona sul, o subúrbio, pedras portuguesas na calçada, a favela encravada no horto florestal, mas, em momento algum, a cidade do Rio de Janeiro é mencionada ou definitivamente reconhecida. A cidade pode ser outra qualquer.” (Sales, 2010, p.108).

Discordo da autora quando afirma que a cidade nesse caso poderia ser qualquer outra. Mesmo sem ser “assumidamente” e/ou diretamente nominada por meio do diálogo entre os personagens, mesmo que imagens específicas e reconhecidas da geografia carioca estejam ausentes (como o Corcovado ou o Pão de Açúcar por exemplo), a *poética geográfica* estabelecida no filme dá mais do que leves indícios da identidade da cidade do Rio de Janeiro. Imagens do espaço urbano presentes no filme ou até mesmo as imagens mentais que se estabelecem a partir da descrição da autora apresentada acima, como por exemplo: dos túneis, da zona sul, das pedras portuguesas na calçada, da “favela encravada no horto florestal”, em seu conjunto denotam e clamam pela identificação e reconhecimento de uma cidade particular: o Rio de Janeiro.

“...um sujeito em trânsito numa cidade que perde sua identidade – ou pelo menos, numa cidade onde sua identidade não tem mais nenhuma relevância, pois a própria identidade do sujeito – o “Eu” – já havia sido completamente esfacelada.” (Sales, 2010, p.125).

Na verdade, Sales clama para o objetivo de *Estorvo* ser uma demonstração, por um lado, de que a imagem da *cidade*

maravilhosa não existe mais e, por outro, de que o Rio de Janeiro (ou qualquer metrópole que seja) é uma cidade em crise.

“Sabe-se da crise da cidade – a fragmentação do seu centro histórico e geográfico, o seu crescimento exorbitante e suas implicações inerentes, etc. – como se sabe da crise do sujeito: anônimo, desenquadrado.” (Sales, 2010, p.129).

Talvez uma boa questão a ser colocada e discutida seja: qual a participação, e/ou essencialmente como se comporta a *geografia poética* no contexto de uma *poética geográfica* que me parece responde, no mínimo, à famosa “crise” (da cidade e do sujeito).

Outro filme que constrói uma *poética geográfica* que pretende *ser* o Rio de Janeiro - sem que esta cidade apareça na tela - é *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002).

“A imagem da cidade torna-se uma ideia, um conceito falho e subjetivo que muda de acordo com o personagem. O Rio de Janeiro torna-se uma *cidade invisível*, uma cidade imaginária que desaparece de cena e só se consegue captar através da imaginação, através da fala daqueles que a habitam e a habitaram.” (Sales, 2010, p.148).

“Na fala dos moradores, apesar da melhoria recente realizada pelo novo administrador do Master, o que se percebe é um misto de solidão, claustrofobia, reclusão, anonimato e o paradoxo que se estabelece entre a invisibilidade (por não ser conhecido) e a visibilidade (por ser vigiado).” (Sales, 2010, p.146-147).

Coutinho busca, por meio da “forma disciplinadora, geométrica” e racional de vivência na cidade moderna por excelência: o edifício, uma maneira eficiente para “ler” a cidade – no caso, representada pelo bairro de Copacabana. Lugar descrito por Sales (2010) como “da perdição, das drogas, da prostituição, mas também do *glamour* noturno, dos agitos da metrópole, dos lugares turísticos.” (p.154). O bairro, e toda a cidade por sinal, encerra-se no microuniverso dos apartamentos conjugados, para abordar os temas mais comuns à vida nas metrópoles: o isolamento, a solidão, o confinamento.

“O Rio de Janeiro desaparece, está completamente ausente enquanto paisagem urbana objetiva e visível e é trazido à cena apenas pela fala dos entrevistados e pelas perguntas do diretor. Invisível, o Rio de Janeiro transforma-se em muitas cidades, subjetivas, narradas pela confusão da memória, representada pela poesia de um autor desconhecido, pela música de um compositor sem prestígio, pela fala de uma estudante sem esperança. São muitas cidades...” (Sales, 2010, p.165).

Bom, sabemos que filme não é uma história ou a duplicação da realidade. Na verdade, filme “reorganiza”, por meio dos elementos “tirados” da realidade, um conjunto social que, em certos aspectos, evoca o meio/espço do qual saiu. Sendo assim, a imagem fílmica do espaço geográfico, por exemplo, em essência é uma “retradução imaginária deste” (Sorlin, [1992], in Salvadore, 2005, p.32).

A imagem cinematográfica é essencialmente, não importando o seu grau de verossimilhança ou de realismo, produto de um olhar ou muitos olhares subjetivos constituídos pela/na

imaginação. A suposta realidade presente na imagem fílmica é, fundamentalmente, uma construção elaborada pelo “olhar” e este é sempre permeado de constrições e filtros sócio-históricos e culturais particulares e claro, subjetividades.

Referências

- BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta, 2010.
- COSTA, Maria Helena B. V. da. *Brazilian Cinema and the Myth of 'Rio de Janeiro: The Marvelous City'*. Trabalho apresentado na Film & History Conference: Film and Myth, em Milwaukee, USA, de 26 a 30 Setembro, 2012.
- LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Trad.: Jefferson Luiz Carmargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- SALES, Michelle. **Radiografia da Metrópole Carioca**: Registros da Cidade no Cinema e os Paradoxos da sua Imagem. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010.
- SALVADORE, Waldir. **São Paulo em Preto e Branco**: Cinema e Sociedade nos Anos 50 e 60. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2005.

REPRESENTAÇÕES GEOGRÁFICAS NA POESIA DE MÁRIO QUINTANA

Priscila Viana Alves

Marcelo Werner da Silva

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema *Representações geográficas na poesia de Mário Quintana*. A Geografia e a Literatura são maneiras de leitura de mundo, isto é, são representações da realidade. Nas palavras de Moreira (2001, p. 107), “chamamos de mundo ao modo como estruturamos nossa relação com as coisas que nos rodeiam a partir da ideia que formamos dela”. O poeta Mário Quintana era um grande observador do seu entorno, sua existência realizava-se com o espaço do mundo, este mundo adjetivado e personalizado pelo próprio poeta.

Mário de Miranda Quintana é um poeta gaúcho, que

nasceu na cidade de Alegrete, a 30 de junho de 1906, e que morreu em 1994, em Porto Alegre. A capital gaúcha foi sua morada em grande parte de sua vida e também material para muitos de seus poemas. Publicou seu primeiro livro de poesias *Rua dos Cataventos* em 1940, começando então uma grande e variada obra, para pessoas de todas as idades.

Em sua vasta obra, Quintana faz uma leitura reflexiva de mundo e compartilha suas andanças, tanto reais como imaginárias, revelando uma maneira especial de conceber o espaço. Espaços idealizados e espaços concretos se fundem e se confundem em sua poesia, ou seja, os mundos imaginário e pessoal do poeta tem intrínseca relação com sua experiência com o mundo exterior.

Quem bom, depois, sair por essas ruas,
Onde os lampiões, com sua luz febrênta,
São sóis enfermos a fingir de luas...
Sair assim (tudo esquecer talvez!).
E ir andando, pela névoa lenta,
Com a displicência de um fantasma inglês... (QUINTANA, 1976).

A obra de Quintana sob este olhar é cenário de encontro da Literatura e da Geografia. A Literatura com a sua linguagem poética, e a Geografia, a descrever e analisar o lugar e o espaço das ruas da cidade de Porto Alegre. O espaço percebido pela imaginação é uma geografia imaginária, experimentada através da poesia. A realidade é composta também por aquilo que não existe, isto é, as coisas pensadas, sonhadas e idealizadas. Compreende-se, assim, que a que a leitura simbólica do

espaço não se opõe à realidade, sendo um modo de interpretação do real.

Este entrelace entre literatura e geografia, entre espaço vivido e concebido é afim a concepção da Geografia Humanista: “Esta tendência examina e mesmo privilegia as experiências vividas pelos indivíduos e grupos sociais contemplando a maneira de agir, bem como sentimentos, projeções, angústias, entendimentos e delírios das pessoas em relação a seus lugares” (BATISTA, 2005) A Geografia Humanista valoriza as geografias deixadas de lado muitas vezes pela academia, isto é, as geografias subjetivas. Há uma valorização do sujeito e do lugar como geografia vivida em ato (DARDEL).

A questão central deste trabalho é desvelar a geograficidade na obra poética do autor, isto é, identificar o conteúdo geográfico em sua literatura, por meio de suas descrições de cidade e do urbano. Para desvelar-se a geograficidade de sua obra far-se-á a análise de alguns discursos literários selecionados.

Este artigo tem importância geográfica para a academia, pois o espaço é sobremodo exaltado no universo exclusivo e ordinário de Quintana. O que este poeta chama de mundo os geógrafos humanistas chamam de lugar.

O lugar surge como conceito chave na Geografia Humanística advindo da noção fenomenológica do mundo vivido emocionalmente modelado, introjettato e revestido de eventos, pessoas, itinerários, lutas, ambiguidades, envoltimentos, sonhos, desatinos, “canções que minha mãe me ensinou”, base territorial e toda sorte de elementos que permite à pessoa se sentir em casa ou, por outro lado, distancia-

da em meio a um estranhamento topofóbico (Schutz, 1979; Buttimer, 1976, 1985^a, 1985^b; Tuan, 1980 apud BATISTA, 2005).

O lugar eleito pelo poeta como espaço de pertencimento e afetividade são as ruas. Estas são o seu lar natural, no qual constrói sua própria morada em espaço aberto, sendo de todos e de ninguém também. As ruas atualmente são apenas de passagem, assim utilizadas por uma sociedade pressionada pela aceleração do tempo. As pessoas não se apropriam deliberadamente deste território em seu cotidiano. Em meio à pressa, vive-se isolado e submerso de agitação em agitação de indivíduos e de espaços.

Batista (2005), diz que a “intersubjetividade remonta à situação herdada que circunda a vida cotidiana podendo ser igualmente compreendida como um processo no qual os indivíduos continuam a criar seus mundos. Em sua intersubjetividade singular, Quintana estabelece o diálogo entre o ser humano, as coisas, o subjetivo e a externalidade. Acerca das poéticas geográficas de Quintana e sua polissemia é preciso ter zelo, pois

Como se sabe, as palavras ou versos podem permitir múltiplas interpretações. Os geógrafos precisam estar atentos ao lidar com literatura ou poesia. A linguagem é muitas vezes ambígua entrecortada de valores, símbolos, alegorias e metáforas. Os geógrafos da corrente humanística não lidam com aspectos precisos ou concretos (BATISTA, 2005).

Sonhar e imaginar são artifícios da arte, mas também da

vida, para ver com maior clareza o entorno. Em linhas gerais, esses seriam os três principais objetivos do trabalho: a) Identificar as representações geográficas em poesias selecionadas de Mário Quintana; b) Estabelecer um diálogo entre Geografia e Literatura e c) Analisar a geograficidade contida na obra poética de Mário Quintana. O espaço do mundo é adjetivado e personalizado pelo poeta em sua obra, acredita-se na existência de uma geograficidade poética e singular em sua obra.

A GEOGRAFIA HUMANISTA E O LUGAR

A Geografia Cultural ganha visibilidade na geografia com o geógrafo Carl Sauer e sua concepção da cultura como supraorgânica, tendo suas próprias leis, dotada de poder explicativo. Os indivíduos são vistos como “mensageiros” da cultura, não sendo sujeitos de sua autonomia. Com a renovação a partir da década de 70 pelos geógrafos culturais críticos, como Duncan e Cosgrove, houve a influência das filosofias de significados: a Fenomenologia, a Hermenêutica entre outras. Cultura agora é vista como reflexo, mediação e condição social, e não mais como externa ao indivíduo ou com a ausência da sensibilidade social. Não tem poder explicativo, ao contrário, necessita ser explicada. A geografia humanista estabelece o diálogo entre indivíduos e as suas geografias imaginárias e subjetivas. Atualmente o conceito de lugar é muito estudado na ciência geográfica, mas só adquiriu importância a partir da década de 1980 com a corrente humanística.

Dito isso, podemos compreender o lugar de duas manei-

ras, uma não anulando o significado da outra. O lugar inserido em rede na globalização do conceito de Milton Santos e o lugar como espaço vivido do indivíduo do conceito de Yi- Fu Tuan.

Milton Santos considera os lugares como participantes de redes e o ponto de encontro das horizontalidades e verticalidades.

Para Yi- Fu Tuan o lugar é o espaço de intimidade, pertencimento das vivências individuais, dos entes e sua relação intersubjetiva entre coisa e mundo, isto é, o espaço vivido ou existencial (*lebenswelt*), definido de maneira geral como “horizonte abrangente de nossa vida tanto individual quanto coletiva” (BUTTIMER, 1985a:172 apud BATISTA, 2005).

Entendem-se estes conceitos como não sendo opostos e excludentes. Nas palavras de Ruy Moreira

Lugar como relação nodal e lugar como relação de pertencimento podem ser vistos como dois ângulos diferentes de olhar sobre o mesmo espaço do homem no tempo do mundo globalizado. Tanto o sentido nodal quanto o sentido de vivência estão aí presentes, mas distintos justamente pela diferença do sentido (MOREIRA, 2012).

Todo espaço é o lugar de alguém, seja um banco de praça ou apenas uma simples rua. Para Mário Quintana, esse lugar eram as ruas, ele morava nas ruas, era apaixonado por elas como seu lugar de ambiência. As casas onde viveu depois que se mudou para a cidade de Porto Alegre-RS em 1919, são lugares de passagem, isto é, Mário morou em pensões e hotéis. A casa de seus pais permaneceu inalterada como o seu lugar

de pertencimento e perenidade que agora está em suas recordações e poesias. O lugar da infância é protegido do esquecimento, já que em sua memória se projetam passado e presente numa junção intemporal.

GEOGRAFIA DO COTIDIANO?

Ruy Moreira na obra *Pensar e ser em Geografia*, propõe uma discussão histórica, epistemológica e ontológica acerca do espaço geográfico, que se constitui como objeto de estudo da geografia. Segundo este autor o resumo do processo do método em geografia é ver e pensar, isto é, passar da descrição pura e simples da materialidade ou formas espaciais visíveis (paisagem) para uma compreensão da estrutura do invisível do espaço. A produção da representação geográfica é desse modo, entendida como a imagem (o visto) e a fala (o dito).

Werther Holzer, no artigo *O método fenomenológico: humanismo e a construção de uma nova geografia*, do livro *Temas e caminhos da geografia cultural* afirma que o mundo que construímos se trata de uma representação do ser, isto quer dizer que a subjetividade humana se faz com a experiência de mundo.

Esse comum-pertencer entre ser e ente leva à experiência do acontecimento-apropriação (*eregnis*), que, como nos explica Heidegger (1984b), vem de “*er-eugnen*”, ou seja, descobrir com o olhar, desparar com o olhar, apropriar-se (HOLZER, 2010).

O mundo tornado mundo do ente e do ser pela familiarização com o ambiente resulta na geofricidade do poeta, no fazer-se gente do mundo. Quintana fazia andanças com a percepção apurada para o entorno. Ou seja, é ter a possibilidade de conhecer, perceber e sentir os espaços (de)vagar.

Quem bom, depois, sair por essas ruas,
Onde os lampiões, com sua luz febrênta,
São sóis enfermos a fingir de luas...
Sair assim (tudo esquecer talvez!).
E ir andando, pela névoa lenta,
Com a displicência de um fantasma inglês... (QUINTANA, 1976).

Essa possibilidade de reflexão é a capacidade que ele possuía de poetizar seu cotidiano, visto que em suas observações ocorria a transcendência do dualismo entre o objetivo e subjetivo.

O mundo para Quintana se dava entre os entes humanos ou não, isto é, entre pessoas, coisas, ruas. A sua ambiência ou enraizamento era um jogo de espaços simultaneamente percebidos, vividos, e que também era um espaço simbólico (MOREIRA, 2012). Ele era um grande observador do seu entorno, mas, sobretudo um experimentador do diverso. Sua existência realizava-se com o espaço do mundo, este adjetivado e personalizado pelo próprio poeta.

O mundo tornado mundo do ente e do ser pela familiarização com o ambiente resulta na geofricidade do poeta, no fazer-se gente do mundo, geofricidade entendida como

A geografia em ato, uma vontade intrépida de correr o mundo, de franquear os mares, de explorar os continentes. Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível. A inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou procura de novos, uma relação concreta liga o homem à terra, uma geograficidade (*geographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino (DARDEL, 1190, p. 1-2 apud HOLZER, 2010).

A moldagem artística do mundo é entendida como um trabalho mimético, de transformação para compreensão mais significativa da própria realidade. “A literatura, como se vê, goza de uma autonomia sobre o mundo exterior que lhe facultava empreender não cópias ou reproduções da “realidade”, mas representações e interpretações do real, às custas de experiências existenciais imaginárias” (NUNEZ, 2010).

Como se pode perceber a literatura está intrinsecamente ligada ao cotidiano ordinário das pessoas, e às suas experiências e sentimentos construído em relação aos lugares. O poeta tem enfim, uma geograficidade singular. Entretanto optando pela linguagem que se relaciona apenas ao espaço real, a ciência menospreza a linguagem do espaço simbólico e seu subjetivismo. É necessário o romper com a dualidade entre a objetividade e a subjetividade.

POÉTICAS GEOGRÁFICAS

Foram selecionadas quatro poesias específicas que representam a geograficidade em Quintana, a saber, *O mapa* e *Vidas*

da obra *Apontamentos de uma história sobrenatural*, a segunda poesia do livro “A Rua dos Cataventos” que também se encontra na obra *Apontamentos de uma história sobrenatural* e *O pobre do espaço* da obra *Caderno H*.

No universo de Quintana, as coisas e as pessoas são valorizadas. Em sua poesia ele “sujeitificava” o espaço e fundia a sua própria existência e ser na escrita. O poeta com traços românticos coloca-se muitas vezes como externo a sociedade. Analisa minuciosamente as coisas, na qual os seres são reduzidos e as coisas aumentadas, ou até mesmo equiparadas. Diz-se que ocorreu uma redução geográfica do mundo. “Ruazinha em quem eu penso às vezes”, o poeta presta atenção naquilo que no geral os indivíduos não dão valor e até mesmo nem pensam ser importantes e dignas de atenção. Resumindo, no universo de Quintana, as coisas e as pessoas são valorizadas. Em sua poesia aquele “sujeitificava” o espaço e fundia a sua própria existência e ser.

Olho o mapa da cidade

Como quem examinasse

A anatomia de um corpo...

(É nem que fosse o meu corpo!) (QUINTANA, 1976).

O poeta evidencia aqui seu raciocínio geográfico desenvolvido e sua representação do vivido examinado minuciosamente. Revela seu estado de entrega na analogia com o seu corpo.

Sinto uma dor infinita
Das ruas de Porto Alegre
Onde jamais passarei... (QUINTANA, 1976).

Nestes versos clarifica-se qual é a cidade por ele eleita como lugar de morada. Revela também seu ressentimento e pesar frente às ruas de Porto Alegre que ele infelizmente não conheceu e não percebeu seus ínfimos detalhes. Mário Quintana sofreu até pelo que não vivenciou, mas reconheceu como parte da totalidade da cidade. Daí pode-se questionar o porquê dele ser tão apaixonado pelo espaço da cidade.

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de parede, (QUINTANA, 1976).

Diferenciação dos espaços por detalhes singelos em sua estética e sua multiplicidade.

Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei (QUINTANA, 1976).

Reconhecimento da exuberância dos entes até mesmo por onde não andou.

(E há uma rua encantada, que nem em sonhos sonhei...)
(QUINTANA, 1976).

Idealizou espaços reais e concretos que superaram seus mais sinceros sonhos. Ele construiu individualmente a rua dos sonhos em sua poesia.

Quando eu for, um dia desses,
Poeira ou folha levada
No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, delicioso (QUINTANA, 1976).

Pensou em existir ou deixar de existir no mundo e do mundo, ou melhor, pertencia e pertence às coisas mesmo que imperceptível aos sentidos.

Que faz com que o teu ar
Pareça mais um olhar,
Suave mistério amoroso, (QUINTANA, 1976).

A cidade aqui adquire a possibilidade de enxergar, de observar o poeta suavemente e amorosamente. Aquela é sua companheira de viagem, de andanças e descobertas, diz-se que a cidade foi “sujeitificada”.

Cidade de meu andar
(Desde já não tão longo andar!)
E talvez de meu repouso... (QUINTANA, 1976).

Demonstra aqui sua experimentação e movimento no espaço da cidade em “do meu andar” e quiçá da sua morada eterna em “meu repouso”. Em todo momento no desenvolvimento do poema Mário Quintana mostra seu amor à experimentação plural e singular da sua cidade.

Vidas

Nós vivemos num mundo de espelhos,
mas os espelhos roubam nossa imagem...
Quando eles se partirem numa infinidade de estilhas
seremos apenas pó tapetando a paisagem. (QUINTANA, 1976).

O conceito de paisagem é entendido como a aparência da realidade, aquilo que é perceptível, isto é, são as formas materiais. Quintana diz “mundo de espelhos”, Santos (1996) afirma que “a paisagem é história congelada, mas participa da história viva”.

Homens virão, porém, de algum mundo selvagem
e, com estes brilhantes destroços de vidro,
nossas mulheres se adornarão, seus filhos
inventarão um jogo com o que sobrar dos ossos. (QUINTANA,
1976).

Aqui ressalta a importância da sociedade para a existência do espaço. Se civilizações se extinguírem (por diferentes motivos), virá sempre outra e tomará seu lugar e fará com sua herança, espetáculo.

E não posso terminar a visão
porque ainda não terminou o soneto
e o tempo é uma tela que precisa ser tecida...
Mas quem foi que tomou agora o fio da minha vida?
Que outro lábio canta, com a minha voz perdida,
nossa eterna primeira canção?!
(QUINTANA, 1976).

Quintana diz “o tempo é uma tela que precisa ser tecida”. Santos (1996) sobre a paisagem afirma que elas “são as suas formas que realizam, no espaço, as funções sociais”. Desvendar máscaras sociais, como diz Ruy Moreira, requer observação, sensibilidade, e autonomia, é não permitir que outros tenham a possibilidade de tecer a imagem da sua vida nas palavras de Quintana. Para Santos (1996), atribuir valor como protagonista é transformar o espaço.

O pobre do Espaço

O espaço é cheio de buracos: nós, as coisas, os mundos. // A perfeição seria o espaço puro, fica ele a pensar com os seus buracos... // Mas isso, Sr. Espaço, é uma coisa tão impossível quanto a poesia pura (QUINTANA, 1973).

Dizer que os buracos do espaço, somos nós, as coisas, os mundos, é dizer que a sociedade, a técnica e o tempo materializado nos objetos (pensado como história, a possibilidade de existência de diferentes “mundos”) faz parte do espaço geográfico. O espaço é um campo de forças políticas, negando a ideia de perfeição. Já que espaço geográfico sem sociedade não é possível, ele é uma produção humana, é história viva (SANTOS, 1996).

Mário Quintana escolheu as ruas da cidade de Porto Alegre para ser sua nova morada e com elas estabelecer relações de pertencimento. Acompanhou sua evolução e modificação espacial de Porto Alegre desde sua industrialização e metropolização, mas preservou afetivamente em sua memória a sua

paisagem pretérita. A capital gaúcha perdeu seu encanto? Para ele não, já que construía e reconstruía sua relação perene de vivência com o espaço. “Nesta Porto alegre tão diferente, basta eu fechar os olhos para me transportar à Porto Alegre antiga. Porque uma cidade sempre contém a outra dentro de si.” (QUINTANA, 1985). A função de sua poesia é desvelar os encantos da cidade por ele apreendida e experimentada.

Dorme, ruazinha... É tudo escuro
E os meus passos, quem é que pode ouvi-los? (QUINTANA,
1976).

Identifica-se nestes versos a discriminação e personalização da rua, que passou a ser “a ruazinha”.

Dorme o teu sono sossegado e puro,
Com teus lampiões, com teus jardins tranquilos... (QUINTANA,
1976).

Percebe-se o zelo e preocupação com a tranquilidade da ambiência e a sacralização de alguns espaços.

Dorme, Não há ladrões, eu te asseguro...
Nem guardas para acaso persegui-los...
Na noite alta, como sobre um muro,
As estrelinhas cantam como grilos (QUINTANA, 1976).

Evidencia-se a parceria e familiaridade com o lugar. O poeta dispensa em “eu te asseguro” a confiança ao seu lugar, a

sua ruazinha querida.

O vento está dormindo na calçada,
O vento enovelou-se como um cão...
Dorme, ruazinha... Não há nada... (QUINTANA, 1976).

A mudança significada pelo “vento” pode-se considerar como as mudanças provenientes da urbanização e metropolização, isto é, o crescimento das cidades assustava o poeta e condenava ao desaparecimento muitos lugares outrora estimados.

Só os meus passos... Mas tão leves são
Que até parecem, pela madrugada,
Os da minha futura assombração... (QUINTANA, 1976).

Relação de intimidade e confiança. Apropriar-se do espaço da rua como espaço simbólico e concreto é reconhecê-la como espaço de vivência, não de passagem. É valorizar como único particular o de e para todos. “A Rua da Praia é o meu chão e o meu céu.” (QUINTANA, 1985)



*Figura 1 – Mário Quintana caminha pela Rua da Praia, Porto Alegre/RS.
Fonte: NEVES, 2013.*



*Figura 2- Mário Quintana na Feira do Livro em Porto Alegre/RS
Fonte: Papo de Botequim, 2008.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Quintana está repleta de signos espaciais e poéticas acerca da cidade, Porto Alegre- RS e, sua rua, a Rua dos Andradas, antiga Rua da Praia. Considerar o espaço como experiência concreta de estar em casa, ou ainda, considerar como um ente familiar e sujeito das relações subjetivas com o mundo foram marca de identificação da poesia do Mário Quintana. A discussão acerca do pensamento geográfico também como ser observada na obra dele. Estabelecer interseções entre a geografia e a literatura evidencia com mais clareza o rompimento da dualidade objetivo-subjetiva do paradigma científico. O poeta está inserido em um contexto social, sua obra não é apenas resultado de sua imaginação. Trazer a Geografia e a Literatura para debate é interessante, porque traz a discussão temas tais como Imaginário, Espaço e Cultura.

Referências

- BATISTA, J. **Espaço E Cultura**, Uerj, RJ, Nº. 19-20, P. 33-39, JAN./DEZ. DE 2005.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Mário Quintana dos 8 aos 80**. In: Porto Alegre: Relatório da diretoria da Samrig, 1985.
- HOLZER, W. **O método fenomenológico: humanismo e a construção de uma nova geografia**. In: Temas e caminhos da geografia cultural. ROSENDAHL, Z. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- MOREIRA, R. **Geografia e Práxis: A presença do espaço na teoria e prática geográficas**. São Paulo: Contexto, 2012.

_____ **Pensar e ser em Geografia:** Ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico. São Paulo: Contexto, 2007.

NEVES, Liane. **Mário Quintana.** 1 fotografia, color. Disponível em: <http://www.estado.rs.gov.br/arquivos/img_noticias/0300_027.jpg>. Acesso em 25 mar. 2013.

NUNEZ, C. F. P. **Uma Odisseia no espaço: a geografia na literatura.** In: ROSENDAHL, Z. Temas e caminhos da geografia cultural. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

PAPO DE BOTEQUIM. **Mário Quintana.** 1 fotografia, p&b. Disponível em: <http://papodebotequim.wordpress.com/2008/11/01/54a-feira-do-livro-de-porto-alegre/>. 2008.

QUINTANA, M. **Apontamentos de História Sobrenatural.** São Paulo: O globo. Edição integral, 1976.

_____ **Caderno H. In: Poesia Completa.** Editora Nova Aguilar, 1973.

SANTOS, M. **A natureza do Espaço:** Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

ACORDES DE MEIO DE ANO E BATUQUES CARNAVALESCOS EM TONS E VERSOS DO CANCIONEIRO CARIOCA

Stephanie Regina Oliveira da Silva

João Baptista Ferreira de Mello

ENSAIO GERAL

A música popular tem servido, registrado e mesmo ilustrado a cultura nacional. No caso da festa momesca, há mesmo uma retomada que pode ser referenciada como uma verdadeira “ressureição dos velhos carnavais”, se quisermos, livremente, utilizar o título da obra prima assinada por Lamartine Babo nos idos de 1963. Nos dias de hoje, são bandas e blocos que arrastam, pelas ruas da Cidade Maravilhosa, milhares e/ou milhões de foliões. De um lado, temos então a energia da música carnavalesca registrada pela indústria fonográfica e, por outro, canções que sobressaem no clamor popular, exaltando, nar-

rando e questionando seu cotidiano, na chamada música de meio de ano.

No bojo destas circunstâncias, a análise e relevância das canções com toques e abordagens geográficas passaram a ser incorporadas no fabuloso nicho do saber geográfico brasileiro, a partir da aurora dos anos noventa com a defesa da dissertação de mestrado de MELLO (1991), abordando o caudaloso Rio das canções, apoiado nos preceitos humanísticos por onde trilham, como pilares de sustentação filosófica/conceitual, a título de exemplo, os fecundos estudos de Yi-Fu Tuan (1983, 1985, 2011).

Neste embalo, esta pesquisa procura conectar, através do Túnel Rebouças, diferentes lugares da cidade do Rio de Janeiro. Para tanto, estabelece como marcos temporais, muito embora os túneis tenham sido inaugurados em 1967, momentos cantados em músicas, em 1993 e 2008. Quanto aos recortes espaciais, estes vão muito além dos traçados exibidos pelos túneis que homenageiam os irmãos Rebouças, subterrâneos esses que ligam os bairros nobres da Zona Sul à Zona Norte da cidade, constituindo um divisor e, ao mesmo tempo, um elo entre essas porções da urbe carioca. Por esse fecundo caminho do estudo da capital fluminense, enveredaram-se escritores como Carlos Lessa (2000) e, entre outros, o geógrafo Mauricio Abreu (2006),

Neste ritmo, como evidências para o empreendimento do artigo foram selecionados o samba-enredo, da GRES Caprichosos de Pilares, “Não Existe Pecado do Lado de Cá do Túnel Rebouças”, (1993) de autoria de Marco Lessa, Tico Do Gato, Carlos Ortiz, Luizito E Karlinho’s De Madureira e a

música intitulada “Corpicho” de Picolé e Ronaldo Barcellos, que permitem explorar parte da geografia da cidade, tendo como elemento de grande expressão o Túnel Rebouças. Com efeito, a pesquisa se pauta em diretrizes da Geografia Humanística, que procura entender a alma dos lugares a partir das experiências dos indivíduos e dos grupos sociais. No caso específico deste texto, entende-se que os compositores, com sensibilidade, captam o sentimento e/ou entendimento do carioca em relação ao seu próprio universo vivido (MELLO, 1991).

ALGUNS TONS DA ALMA CARIOCA

Tendo como ponto focal o Túnel Rebouças torna-se expressivo abordar um pouco de sua edificação na cidade e a história dos irmãos homenageados que servem de toponímia para estes canais de ligação na urbe carioca.

Consideremos, no bojo das ambições deste estudo, uma primeira música intitulada Não Existe Pecado do Lado de Cá do Túnel Rebouças de Marco Lessa, Tico Do Gato, Carlos Ortiz, Luizito e Karlinho's De Madureira, com a qual o Grêmio Recreativo Escola de Samba Caprichosos de Pilares desfilou no carnaval de 1993, na Passarela do Samba, cujos versos apresentavam a seguinte pauta: “vem pro lado de cá // vem se acabar na minha aldeia // vem do Túnel pra cá // pecado não há e nem areia // sou suburbano // sou caprichoso, assumido e orgulhoso // é isso aí, operário marmiteiro // e muambeiro lá de Acari // é de carona que eu vou, é de carona // nesse vai e vem, no vai e vem // tem surfista diferente // tirando onda em

cima do trem // aqui ô ô, à sombra da tamarineira // pagode, risos, brincadeiras // a praça é criança pé no chão // e bate forte, bate norte o coração // um velho fusca é minha curtição // sou baloeiro, eu sou // sou peladeiro, eu sou // eu sou o Mengo no Maracanã // bato macumba bem rezada na avenida // pra ver a minha escola campeã // eu vou daqui pra lá // de frango e saravá // e no burguês farofafá.”

O entusiasmado samba-enredo foi entoado a plenos pulmões pela comunidade do GRES Caprichosos de Pilares nos idos de 1993. Irreverente, a canção realiza um verdadeiro mapa afetivo do subúrbio da Cidade Maravilhosa, marcada pelo “... vai e vem ...” dos trens urbanos, descortinando-os em prosas e versos.

A composição, até mesmo pelo emprego de vocábulos informais, almeja, desde seus primeiros acordes, delinear e exaltar o espirituoso comportamento do suburbano carioca, traçando como limite o referido Túnel Rebouças, quando convida: “... vem pro lado de cá, vem se acabar na minha aldeia // vem do Túnel pra cá ...”, resumindo, carinhosamente, o subúrbio carioca a uma “... aldeia ...” e delimitando, simbolicamente, o Túnel Rebouças, como um marco na ex-capital do Império. O Túnel Rebouças deriva de uma iniciativa, da aurora dos anos 60, do governador Carlos Lacerda. São, na realidade, dois túneis homenageando os irmãos e engenheiros André e Antonio, sendo este responsável pela construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, uma fantástica obra de engenharia, finalizada graças ao D. Pedro II, que apostou nesse ramo da ciência brasileira quando todos os estrangeiros responderam não ser possível sua construção serpenteando a Ser-

ra do Mar e avançando sobre abismos, lagos e túneis. Quanto a André Rebouças, este ganhou prestígio, ao propor um sistema, fruto de solução brilhante do problema de abastecimento, na então capital da República, deslocando mananciais, provenientes da Serra do Mar, até a urbe carioca. André e Antonio, negros baianos, não restringiram o respeito a eles devotado, ampliando seus esforços junto às questões abolicionistas do país. Hodiernamente, o Túnel, com a toponímia remetendo aos irmãos Rebouças, faz jus a estas grandes figuras do cenário brasileiro, sendo recorrentemente citados na mídia, utilizados na oralidade e mesmo como título de samba.

No “rufar” dos tambores, a comunidade Pilarense nos convida: “... vem pro lado de cá ...”, além de confidenciar que “... pecado não há e nem areia ...”, contrastando com as aclamadas e internacionalmente conhecidas praias do outro lado do Rio. Apesar de tal condição, rompem-se quaisquer resquícios de etnocentrismo às avessas e preconceito provenientes da Zona Sul carioca. Muito pelo contrário, o samba pontua ser “... Suburbano ...”, “... Caprichoso, assumido e orgulhoso ...”, portanto cultuando um etnocentrismo positivo em relação ao seu lugar vivido, o que contribui para autoestima e satisfação, bem como, logo em seguida, descontraidamente, ostentando altivez ao cantar: “... E muambeiro lá de Acari ...”.

No desenrolar da melodia, na passagem “... é de carona que eu vou, é de carona // nesse vai e vem, no vai e vem // tem surfista diferente // tirando onda em cima do trem ...”, o samba faz menção à prática, preteritamente corriqueira, do não pagamento da tarifa do trem, vocábulo esse usado para designar quem se equilibrava no alto dos trens na ida e vinda para

a jornada do trabalho, bem como para aos grandes eventos esportivos envolvendo as torcidas dos clubes do Rio de Janeiro.

Outras situações tipicamente suburbanas são entoadas nos versos a seguir, como: “... pagode, risos, brincadeiras // a praça é criança pé no chão ...”, exaltando o despojamento, a alegria e a cultura popular, orientadas no ritmo do “... bate norte, bate forte o coração ...”, plenos de bens e manifestações muito próprias desta parte do Rio “... um velho fusca é minha curtição // sou baloeiro, eu sou // sou peladeiro, eu sou ...”. Nestes compassos, o samba-enredo ainda documenta experiências como passear a bordo de uma marca de carro emblemática de outros tempos, ao lado de ações lúdicas com o futebol de regras livres e hábito de se soltar balões, notadamente na época de Festas Juninas. E, em um salto, aterrissando no Sambódromo, recorrendo à sua fé proclama fazer uma “... macumba bem rezada na avenida // pra ver a minha escola campeã...” e no trânsito “... daqui pra lá ...” declara, sem pudores, ser adepto da “... farofafá ...”, o carregamento de alimentos como medida de economia para ser consumida em lugares como parques ou praias e condenado por pessoas residentes em lugares de melhor poder aquisitivo.

Do subúrbio pleno de simplicidade, consideremos, nas próximas linhas, novamente o Túnel Rebouças como símbolo delimitador do Rio, mas já com a sofisticação de um “Corpicho”, por vezes, singrando por diferentes lugares, todavia ancorando na escola de samba Império Serrano, do subúrbio de Madureira.

Nestas circunstâncias, o discurso inaugural, a ser analisado, diz respeito ao samba “Corpicho” apresentando o se-

guinte teor: “juro que tentei mudar // para algum lugar longe daqui//pra Quixeramobim, Paraty, Paquetá // Niquiti, Guarujá, Magé, Jericoacoara // mas eu resolvi voltar // não adiantou nada fugir // o mundo é que mudou // o mal globalizou // o bicho tá pegando // e é a guerra das desigualdades // a humanidade lavando a roupa // oportunidade não cruza o Rebouças // é muito louca a vida por aqui // fim de semana eu viro batuqueira // pego o meu pandeiro // vou pra Madureira // pro meu glorioso Império Serrano // que vai ganhar e subir esse ano // pra manter esse corpicho bacana // acho até que vou virar marombeira // corro o calçadão de Copacabana // de segunda a sexta-feira”. O samba “Corpicho”, de Picolé e Ronaldo Barcellos, expressa uma face despojada do carioca e, concomitantemente, entoa aspectos a respeito da desigualdade entre os cidadãos na Cidade do Rio de Janeiro.

Caracterizada pelo ré grave, a música começa com a insatisfação da mulher perante à situação decorrente de uma sociedade carregada de disparidades entre as diversas classes no espaço urbano carioca. Nestes termos, a personagem da música tentou escapar, ao mudar-se “... para algum lugar longe daqui ...”, decidindo migrar para outros pontos, tais como “... Quixeramobim, Paraty, Paquetá // Niquiti, Guarujá, Magé, Jericoacoara...” onde encontraria paz, harmonia e igualdade entre os indivíduos antes mesmo de desfrutar nuances da experiência vivida nessas localidades, sendo Quixeramobim, um município do estado da Bahia, Paraty, um notável centro histórico do estado do Rio de Janeiro, Paquetá ilha-recanto-turístico situada na baía de Guanabara, Niquiti, maneira descontraída e afetiva de se apelidar a ex-capital do estado do Rio de

Janeiro, além de Guarujá, estância balneária do estado de São Paulo, Magé, município do estado fluminense e Jericoacoara, importante marco turístico posicionado entre as delícias do Atlântico, no Ceará, e sua série de dunas. Todavia, a figura central do samba em tela resolveu retornar à Sebastianópolis, por ter entendido que “... o mundo é que mudou...”, “... o mal globalizou...”, sendo o estopim de uma declarada “... guerra das desigualdades...” na qual há vários conflitos entre os cidadãos, traduzidos e confluindo na passagem musicada “... a humanidade lavando a roupa...”, o que significa, na linguagem popular, esclarecer algo conflituoso.

No conjunto dessas circunstâncias, no verso seguinte, “... oportunidade não cruza o Rebouças...” o eu lírico aborda a questão em torno da segregação socioespacial na urbe carioca, mencionando uma relevante via de ligação de intensos fluxos concretizados entre pessoas das Zonas Sul e Norte, constituindo-se a primeira, historicamente, na porção detentora de infraestrutura de admiráveis índices de qualidade de vida e de renda.

No entanto, como se sabe, este mesmo canal facilitador, não exerce fluidez no que se refere às oportunidades de emprego, o acesso à saúde e à educação e condições melhores de vida. Portanto, o Túnel, homenageando os irmãos Rebouças, floresce como um símbolo das diferenças socioeconômicas no âmbito do Rio de Janeiro.

No desenrolar melódico, muito embora a “... oportunidade não cruza o Rebouças ...”, a personagem central rompe com essa barreira, através da cultura, sublinhando: “... é muito louca a vida por aqui // fim de semana eu viro batuqueira //

pego o meu pandeiro // vou pra Madureira // pro meu glorioso Império Serrano // que vai ganhar e subir esse ano ...”, referência à tradicional agremiação do citado bairro do subúrbio carioca e com renovadas esperanças de que esta agremiação verde e branco alcance, novamente, o patamar mais alto no ranking do desfile das escolas de samba. Simultaneamente, “... pra manter esse corpicho ...” move-se alternadamente da zona sul à zona norte, transitando de Copacabana a Madureira exercitando-se no famoso “...calçadão de Copacabana...”. Assim, confessa: no “... fim de semana eu viro batuqueira // pego o meu pandeiro // vou pra Madureira ...”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cancionero popular tem sido um elemento de propagação dos lugares e, nesse contexto, capta igualmente, a segregação existente no Rio de Janeiro, embaladas nos versos como “... e é a guerra das desigualdades // a humanidade lavando a roupa // oportunidade não cruza o Rebouças ...”. Neste aspecto, o Túnel, que homenageia os irmãos Rebouças, transpõe-se como um símbolo dessa segregação socioeconômica entre as Zonas Sul, de estratos de renda mais elevado, e a do Norte. Este arranjo contrapõe-se à funcionalidade primeira desta passagem subterrânea, a qual seria, como se sabe, uma facilitadora do fluxo de pessoas entre as duas localidades no âmbito da Sebastinópolis.

Contudo, a cultura, no ritmo do samba e sem amarras, rompe com esta distinção. Nestas circunstâncias, a protago-

nista da música “Corpitcho” transita pelos dois lados, ao se exercitar no “... calçadão de Copacabana ...” e, concomitantemente, ao recorrer ao consagrado “... pandeiro ...” com destino à Madureira, o Berço do Samba, para gozar e torcer pelo “... glorioso Império Serrano...”.

Neste mesmo embalo, os compositores do outro samba tecem odes e loas ao seu universo vivido, vicejando um etnocentrismo concernente à valorização lugar, proclamando “... sou suburbano // sou caprichoso, assumido e orgulhoso ...” e tracejando, simbolicamente, como componente limitador o referido Túnel.

Em suma, as harmonias e dissonâncias, provenientes dos pulsares destas duas canções, enveredaram esta pesquisa na trilha do entendimento e decodificação dos relatos destes compositores em relação ao seu mundo vivido, delineado pelo Túnel Rebouças, ensejando-o de experiências vívidas, sentidas, proclamadas e cantadas.

Referências

ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO/UFRJ, 1997.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. Rio de Janeiro: Ática, 1997.

MELLO, J.B.F. de. **Geografia humanística: A perspectiva de experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo**. Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro: IBGE, 52(4)91-115, 1990.

_____. **O Rio de Janeiro dos com-**

positores da música popular brasileira - 1928/1991 – uma introdução à geografia humanística. Dissertação (Mestrado em Geografia). Rio de Janeiro: Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1991.

_____. A cidade dos homens – algumas interpretações humanísticas sobre o urbano. In: **Anais do 1º Simpósio Nacional de Geografia Urbana**, Rio de Janeiro, 1993.

_____. No Rio de Versos, Harmonias e Dissonâncias. In: CAMPOS, Cleise; LEMOS, Guilherme; CALABRE, Lia. (Orgs.). **Políticas Públicas de Cultura do Estado do Rio de Janeiro 2003-2005**. Rio de Janeiro: Rede Sirus, 2007, v. , p. 71-78.

_____. Simbólicas Datas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Orgs.). **Temas e Caminhos da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, v. 1, p. 261-276.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**. São Paulo: Difel, 1983.

http://www0.rio.rj.gov.br/smtu/smtr/hp_cve_reboucas.htm acessado no dia 26/03/2012.

O JAGUNÇO E O VAQUEIRO NA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA: NOVOS OLHARES SOBRE O SERTÃO SÃO FRANCISCANO

Temízia C. Lopes Lessa

Fernando Luiz Araújo Sobrinho

INTRODUÇÃO

Grande Sertão: Veredas é indissociável à própria ideia de Brasil. Como obra essencialmente sertaneja, a revelar um Brasil profundo e autêntico. Todavia, poucas vezes se questionaram as conflituosas relações entre os conceitos de sertão e fronteiras existentes no pensamento roseano, além de discutir o mito da brasilidade sertaneja.

Como propôs Euclides da Cunha, esta seria “a verdadeira gente brasileira”, isto é, os homens do sertão.

O conceito de sertão era compreendido de forma mais pejorativa possível desqualificando a terra e a humanidade a ela relacionada, reconhecendo neles a impossibilidade de qualquer desenvolvimento rumo à civilização (...) O sertão era percebido como território da barbárie, tal como conceberam, na primeira metade do século, a elite imperial e o olhar estrangeiro, marcadamente ilustrado. A ideia de sertão sintetizava a representação do outro indesejado e distante, símbolo daquilo que não se poderia conceber como nacional. (CUNHA, 1997).

A obra euclidiana é classificada na literatura, como pertencente ao período Pré-Modernista, fase em que os escritores se voltam para a valorização das tradições do interior do país, onde fixam um mundo prestes a desaparecer (BROGNI et. al., 2008, p.64).

Os Sertões, de Euclides da Cunha, conferem vulto e volume imaginário a um deserto até então ignorado pelos próprios brasileiros. O estilo dramático de Euclides, herdado, sem dúvida, do naturalismo dramático de Michelet nos seus retratos d'Omar ou d'A montanha, transforma essa região remota em protagonista vivo, em algo que se parece com a alma secreta do Brasil. (ROSENFELD, 2006, p.16).

O sertão proposto por Guimarães Rosa, por sua vez apresenta a realidade geográfica e política, a dimensão folclórica e psicológica, estabelecendo relação com o subconsciente humano, além de um estudo sistematizado dos fundamentos da realidade e do conhecimento, constituindo uma fusão dos diversos “falares” possíveis no Brasil.

Parte de uma realidade regional, utilizando costumes ser-

tanejos, captando a essência humana em constante evolução cósmica, buscando a realização, a felicidade, a dignidade, a transcendência. Como lembra Finazzi-Agrò in Drumond: “O sertão roseano é como uma paradoxal metáfora do Brasil e metonímia do mundo”.

Um Brasil perenemente suspenso entre a afirmação duma pátria e a persistências de mil pátrias, entre o universalismo e particularismo, entre cidade e interior, entre progresso e atraso, entre autonomia e dependência, entre primeiro e terceiro mundo, e que o escritor deixa, justamente boiar nessa indecisão, nesse entrelugar (...) ‘o Brasil existe e não existe?’. (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 102).

Partindo do conceito de fronteira como zona de indefinição em Grande Sertão: Veredas seria a diluição das reais fronteiras entre os tempos, lugares, valores, ficando difícil distinguir o ‘dentro’ do ‘fora’. O limite entre as coisas, os fatos, os saberes são fundidos. O fascínio pela mistura – ‘o sertão está em toda parte’ – dispensando o limite, as fronteiras, e é justamente na falta de limite que o sertão se localiza: entre o real e o imaginário (DRUMOND, 2003).

O Rio São Francisco é um elemento constante nas obras de Guimarães Rosa, especialmente em Grande Sertão: Veredas; isso se deve à sua importância cultural, econômica e afetiva nos cenários descritos por ele: “vastíssima região, um mundo em si mesmo, impenetrável de matos e brenhas que cobriam as terras sem fim dos gerais de Minas”.

Partindo desse princípio, torna-se relevante abordar características predominantes nos personagens que sobressaem

na obra de Guimarães Rosa, por serem figuras que se confundem com a história sertaneja, onde utilizamos o mesmo valor adversativo proposto por Rosa, que estabelece a oposição entre uma realidade global, inabrangível – os vários sertões possíveis em Grande Sertão: Veredas – e suas mínimas parcelas acessíveis, nesse caso, o sertão São Franciscano, ‘lugares assim são simples’.

Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa ainda encontra vaqueiros? (...) População de um arraial baiano, inteira, que marchava de mudada – homens, mulheres, as crias, os velhos, o padre com seus petrechos e cruz e igreja. (...) outros carregam suas coisas – sacos de mantimentos, trouxas de roupa. (...) No sertão, até enterro simples é festa. (ROSA, 2001, p.76)

A proposta desse trabalho é apresentar um estudo sobre o sertão São Franciscano Norte - mineiro resgatando as figuras do vaqueiro e do jagunço em suas idas e vindas, baseando-se nas histórias de estudiosos da cultura sertaneja, do povo beradeiro e das obras de João Guimarães Rosa. Tal como propôs Rosa, 2001, p.80 “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado (...) eu queria decifrar as coisas que são importantes. (...) Lhe falo de sertão. Do que não sei. Um grande sertão, não sei, ninguém ainda não sabe. (ROSA, 1994, p.68/69).

O são Francisco e as Gentes Sertanejas: Eternas travessias

Os precursores que se arriscaram pelo sertão na conquista de novas terras e em busca de riquezas, firmaram-se às margens do São Francisco através dos currais de gado, economicamente rentáveis e da agricultura de subsistência. Essa gente ribeirinha vivia praticamente isolada dos centros urbanos mais “avançados”, enfrentando dificuldades para manter uma relação mais frequente com as cidades; com isso, desenvolveram costumes peculiares de consumo. As atividades eram baseadas na criação de gado e exportação de peles, buscando com isso, a autossuficiência por meio de uma agricultura sem objetivos de comercialização.

(...) o homem do sertão parece feito por um molde único, revelando quase os mesmos caracteres físicos, a mesma tez, variando brevemente do mameluco bronzeado ao cafuz trigueiro; cabelo corredio e duro e levemente ondedado; a mesma envergadura atlética, e os mesmos caracteres morais traduzindo-se nas mesmas superstições, nos mesmos vícios, e nas mesmas virtudes. A uniformidade, sob estes vários aspectos, é impressionadora. O sertanejo do norte é, inegavelmente, o tipo de uma subcategoria étnica já constituída. (CUNHA, 1985, p.96)

Dessa forma, tanto Euclides da Cunha, quanto Guimarães Rosa se ocupam em “discutir” o significado da seca para o homem sertanejo, bem como eles se relacionam. Por essa

razão, o Rio São Francisco ganha um destaque todo especial.

A seca é inevitável. Então se transfigura. Não é mais o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores. Transcende à sua situação rudimentar. Resignado e tenaz, com a placabilidade superior dos fortes, encara de fito a fatalidade incoercível; e reage. O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve – a insurreição da terra contra o homem. (CUNHA, 1985, p.112)

Euclides da Cunha coloca a superioridade do sertanejo como herói que passa pela seca, que faz até mesmo a natureza se contorcer, mas que apenas fortalece o homem do sertão, que está intimamente ligado com a terra.

Nesse contexto, o Rio São Francisco tem desempenhado importante papel, principalmente na ocupação do território brasileiro. Uma vez que durante décadas, foi a única alternativa de travessia; tal como propôs Azevedo:

O único meio de sair do nordeste e chegar ao sul. Não existia rodovia (...) caminho de tanta importância que o imperador construiu a estrada de ferro até Pirapora – MG para completar a ligação. A produção industrial de São Paulo descia de trem até Pirapora, de onde os barcos saíam cheios de gente e mercadoria para o nordeste, abastecendo a população ribeirinha. De volta, rio acima, traziam a produção agrícola e os migrantes que fugiam da seca. (AZEVEDO, 2002, p.18)

Molhando o seco agreste, levando energia e riqueza ao sertão, fornecendo o pescado, fartando a sede e como lembra Azevedo, 2002: “Transformando em cultura milhares de hectares de Cerrado”.

Agora, por aqui o senhor já viu: Rio é só o São Francisco, o Rio do Chico, o resto pequeno é vereda. E algum ribeirão. (...) Querem-porque-querem inventar maravilhas gloriônicas, depois eles mesmos acabam temendo e crendo. Parece que todo mundo carece disso. (ROSA, 2001, P.90)

Estudar os caminhos do Sertão São Franciscano é reafirmar a sábia lição do jagunço-filósofo Riobaldo Tatarana, personagem rico criado por Rosa: “A verdade é a busca dela. Este é o mote da partida. Mineiro pode até não saber, mas desconfia de muita coisa”, partindo desse pressuposto, Minas e os mineiros são continentes de verdades e buscas. Ademais, Para Guimarães Rosa o mineiro traz mais individualidade que personalidade. Acha que o importante é ser, e não parecer, não aceitando cavaleiro por arqueiro nem cobrindo fatos com aparatos.

Para Rocha, 2003, profundo conhecedor da cultura são Franciscana, as gentes do São Francisco constituem uma sub-raça¹, que em uma existência de mais de três séculos conservou caracteres étnicos já muito nítidos e estáveis. O autor corrobora ainda quando afirma que “o sertanejo São Franciscano ou nordestino é a perfeita encarnação do tipo bandeirante filho, que lutou com a natureza, devassou os sertões ínvios,

¹ Sub-raça, não como raça inferior, mas que desenvolveu cultura própria.

dominou os selvagens e repeliu o elemento estranho”.

Dessa forma, a limitada condição de vida dos beradeiros e demais sertanejos do São Francisco, o analfabetismo e o espírito ingênuo peculiares, formam um chão fértil para o surgimento e a fixação das mais variadas crendices. Haja vista que não dispõem de maiores recursos para abandonarem as duras condições de vida, e, tendo de labutar diariamente pela própria sobrevivência, projetam seus temores na personificação de seres mitológicos como: Anhangá, capetinha, mãe d’água e muitos outros. Todavia, a interpretação mítica não é a única forma de explicar as origens dessa curiosa manifestação cultural e artística das gentes do São Francisco.

Segundo Laraia, 2004, p.21, existe uma limitação na influência geográfica sobre os fatores culturais. Bem como é possível e comum existir uma grande diversidade cultural localizada em um mesmo tipo de ambiente físico.

Se oferecêssemos aos homens a escolha de todos os costumes do mundo, aqueles que lhes parecessem melhor, eles examinariam a totalidade e acabariam preferindo os seus próprios costumes, tão convencidos estão de que estes são melhores do que todos os outros. (LARAIA, 2004, p.11)

Com essa gente sertaneja, não falta hospitalidade, um cafezinho quente, nem as normas do bem receber, em quase todo Sertão Norte – mineiro é assim: não se vai a um velório, e sim a uma “sentinela”, não se fala liberdade, mas “ousadia”. Não se engana a ninguém, mas “lisonja”. Não se visita um presépio, mas uma “lapinha”. E também não se diz caçar pas-

sarinho, mas “pilotar”. O Sertão é assim, constitui um desafio à parte.

Para Dinis, 2003, p.150 “O termo Sertão ganhou o mundo (...) o sertão mineiro, o sertão goiano, o sertão de São Paulo”. Como Guimarães Rosa propõe estabelecer a oposição entre a realidade global, inabrangível, aqui, o Grande Sertão – O mundo em suas mínimas parcelas acessíveis, nesse caso: O sertão São Franciscano.

Coelho, 2003, por sua vez, afirma que “a força da singularidade dos episódios, dos acontecimentos, e da trajetória da vida social na Região do São Francisco refletem-se diretamente na literatura”. Esta impõe entre nós e por várias razões, entre as quais o contraste que estabelece com o cotidiano tão formal dos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro. Pois o que se origina, ou o que tem seu lastro nesse mundo sertanejo apresenta situações inusitadas e fascinantes, que muitas vezes emergem do imaginário do povo beradeiro, sendo quase impossível separar o real do imaginário nos relatos do acontecido nas barrancas do Velho Chico, pois ali tem a vigência de uma lei: “muitos imbróglis não podem ser explicados”.

O Vaqueiro e o Jagunço: Como dois é um par

Até o final do século XII, o gado foi elemento motivador dos grupos étnicos nacionais. O ciclo do gado, ou civilização do couro, período em que o boi se transformou em importante fator para a economia colonial, tanto para auxiliar nos engenhos de açúcar, quanto para a produção de alimen-

to, principalmente para os habitantes de fazendas e pequenos arraiais. Assim, o gado se consagra enquanto ciclo produtivo, que de certa forma passa a funcionar como fator responsável pela interiorização brasileira (ABREU, 1963).

A civilização do couro teve início no Estado da Bahia e ainda no século XVII tomou a direção do Rio São Francisco, acompanhando seu curso pelo nordeste. Nesse contexto, o boi passa a ser percebido como elemento fundamental na produção da renda familiar, uma vez que resiste às diferenças climáticas e auxilia o trabalho das lavouras.

Como lembra Capistrano de Abreu, 1963, “O nordeste semiárido viveu quase dois séculos sob a civilização do couro”. Pois do couro do boi fazia-se quase tudo, tiras que amarravam a taipa das paredes das casas, mobília, vestuário, a carne, o leite era transformado em manteiga, doce e queijo. Segundo Abreu, 1963, o sertão foi conquistado pelo gado. Essa prática determinou o aparecimento do vaqueiro, figura dominante na paisagem sertaneja.

Guimarães Rosa extraiu seus personagens do Sertão. Para alguns estudiosos também extraiu os fatos, os comportamentos e toda a sua riqueza. Desse celeiro cultural que é o sertão, ele retirou em suas pesquisas – no coração do São Francisco. Deu às palavras do povo simples maior sabor aqui ou acolá. Acredita-se também que ele sabia bem os limites da sua recriação, daí a sua legitimidade.

Domingos Dinis, 2003, estudioso da cultura sertaneja, afirma que o Sertão São Franciscano fora conquistado pelo vaqueiro. Para ele, o vaqueiro tem uma relação íntima e forte com o sertão.

Eu venho dêrne menino, dêrne munto pequenino, cumprindo o belo destino que me deu Nosso Senhor. Eu nasci pra sê vaquêro, sou o mais feliz brasileiro, eu não invejo dinhêro, nem diploma de dotô. Sei que o dotô tem riqueza, É tratado com fineza, faz figura de grandeza, tem carta e tem anelão, tem casa branca jeitosa e ôtas coisa preciosa; mas não goza o quanto goza um vaquêro do sertão. Da minha vida eu me orgúio, levo a Jurema no embrúio, gosto de ver o barúio, de barbatão a corrê, pedra nos casco rolando, gaios de pau estralando, e o vaquêro atrás gritando, sem o perigo temê. Criei-me neste serviço, gosto deste reboiço, boi pra mim não tem feitiço, mandinga nem catimbó. Meu cavalo Capuêro, corredô, forte e ligêro, nunca respeita barsêro de unha de gato ou cipó. Tenho na vida um tesôro que vale mais de que ôro: O meu líforme de côro, Pernêra, chapéu, gibão. Sou vaquêro destemido, dos fazendêro querido, o meu grito é conhecido nos campo do meu sertão. O pulo do meu cavalo nunca me causou abalo; eu nunca sofri um galo, pois eu sei me desviá. Travesso a grossa chapada, desço a medonha quebrada, na mais doida disparada, na pega do marruá. Se o bicho brabo se acoa, não corro nem fico à tôa: Comigo ninguém caçoa, Não corro sem vê de quê. É mêrmo por desaforo que eu dou de chapéu de côro na testa de quarqué tôro que não qué me obedecê. Não dou carrêra perdida, conheço bem esta lida, eu vivo gozando a vida cheio de satisfação. Já tou tão acostumado que trabaio e não me enfado, faço com gosto os mandado das fia do meu patrão. Vivo do currá pro mato, sou correto e munto izato, por farta de zelo e trato Nunca um bezerro morreu. Se arguém me vê trabaiano, a bezerrama curando, dá pra ficá maginando que o dono do gado é eu. Eu não invejo riqueza nem posição, nem grandeza, nem a vida de fineza do povo da capitá. Pra minha vida sê bela só basta não fartá nela bom cavalo,

boa sela e gado pr'eu campeá. Somente uma coisa iziste, que ainda que teja triste meu coração não resiste e pula de animação. É uma viola magoada, bem chorosa e apaxonada, acompanhando a toada dum cantadô do sertão. Tenho sagrado direito de ficá bem satisfeito vendo a viola no peito de quem toca e canta bem. Dessas coisa sou herdêro, que o meu pai era vaquêro, foi um fino violêro e era cantadô tombém. Eu não sei tocá viola, mas seu toque me consola, verso de minha cachola nem que eu peleje não sai, nunca cantei um repente, mas vivo munto contente, pois herdei perfeitamente um dos dote de meu pai. O dote de sê vaquêro, resorvido marruêro, querido dos fazendêro do sertão do Ceará. Não perciso maió gozo, ou sertanejo ditoso, o meu aboio sodoso faz quem tem amô chorá. (Patativa do Assaré – Poema: Vaqueiro)²

Para Dinis, 2003, assim é o vaqueiro: Forte, audacioso, trabalhador, mas combalido, exausto, tombado pelas doenças endêmicas. Não se deixa vencer diante dos desafios, mas é vencido pela semiescavidão em que trabalha. No chão, perna arqueada, de cócoras sobre os calcanhares, desengonçado, parece um deus vencido. Cunha, 1985, por sua vez explora a relação carinhosa do vaqueiro com a lida diária:

O vaqueiro é sua antítese. Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há que equipará-los. O primeiro filho dos plainos sem fins, efeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do Norte. Não conhece os horrores da seca e os combates

² Antônio Gonçalves da Silva, uma das principais figuras da música nordestina do século XX, mais conhecido como Patativa do Assaré. Foi um poeta popular, compositor, cantor e improvisador.

cruentos com a terra árida e exsiccata. (CUNHA, 1985, p.101)

Ainda como todo esse aspecto de fragilidade, o vaqueiro, é um forte como todo sertanejo. Quando sai para “campeã”, o analfabeto, de pouca instrução é fonte de muitos saberes, especialmente daqueles que não se encontram em livros e é a verdade do Sertão. Conhece a região, o gado, e tem no cavalo um companheiro de trabalho, respeita a natureza, pois é dela e da lida que ele tira o seu sustento e de sua família

Vaquêro é tocando gado. Carregano, pegano no mato. Viages? Aqui já fiz mais de trezenta. Pra Manga e Januára, nem se Fala. Toda viagem com duzento, trezento gado. Tenho quatro fii que vive da profissão. Aqui tem muitos. O gado acabou. Tem caminhão. Naquela época, nós tocava mil boi de um a veiz. Quando ficava gado pra traiz, nós voltava e pegava. Eu gostava do ofício. Foi a profissão minha que eu gostei e criei os fii tudo nessa profissão. (Zaía de Milú, Vaqueiro no município de Montalvânia – Sertão norte-mineiro)

A política do Norte de Minas, desde o Brasil colônia tem o mandonismo como uma das suas principais características, predominando um número restrito de pessoas com o poder. Este, por sua vez, fundamentado na posse de terra.

O poder se baseava em controlar a população, que não possuía meios para sobreviverem de forma independente. O que fazia com que a população vivesse à mercê dos proprietários de terras, além de não participar das decisões políticas.

Quando os donos de terras tiveram seu poder enfraquecido, aliaram ao estado, através da ligação com líderes regionais, o que deu origem ao coronelismo – sistema de “barganhas”,

onde o coronel apoia o governador em troca da sua manutenção no poder. Conforme sugere Lima, 1996:

O poder do coronel se fundava na sua riqueza, nas relações de parentela e em suas qualidades pessoais de mando, sendo considerado mais relevante do que a quantidade de terra que dispunha, o número de pessoas que nela trabalhavam e de que podia dispor na defesa da propriedade e na luta pelo controle da política local travada entre as facções, que no império se dividiam entre o partido conservador e liberal e passavam à república de acordo com o município – Luzeiro e Escureiro, em Januária; Gaviões e Morcegos, em São Francisco.

Para Mata Machado, 1991, embora esses partidos fossem contrários entre si, eles não se diferenciavam nem por ideologia, nem por condição social, já que a atuação de ambos se dava da mesma forma. Estes recorriam aos camponeses, que se colocavam a serviço dos interesses dos seus patrões por acreditarem estar protegidos.

A figura do jagunço passa a ser constante nas disputas políticas. A serviço de seus coronéis invadiam as cidades em busca de controle político, e como prêmio, tomavam posse de cargos públicos. Já que os recursos do Estado e dos Municípios eram usados na grande maioria das vezes, em benefício próprio pelos políticos “eleitos”. Além de terem o controle das demais instituições públicas, como a polícia. Segundo Lima, 1999 – “Os policiais, se não agiam junto aos jagunços, pelo menos colaboravam através da omissão”.

Essas disputas, muitas vezes pessoal, se deve entre outros fatores, ao isolamento da região, com isso, os coronéis gover-

navam à força. Algumas cidades como São Francisco, Januária e Manga ficaram conhecidas por exercerem em determinado período histórico, esse tipo de política. Época em que o Sertão vivia em permanente estado de tensão.

Alguns sertanejos ao se tornarem jagunços, adquiriram um certo ‘status’, uma falsa notoriedade, por dispor de privilégios junto aos coronéis. Na obra Sagarana de João Guimarães Rosa, no conto ‘corpo fechado’ tem-se algumas passagens que ilustram bem a época de valentões sertanejos.

- Agora, o valentão é o Targino...

- Nem fala, seu doutor. Esse é ruim mesmo inteirado... não respeita nem a honra das famílias! É um flagelado (...)

- O que?! Aquilo é cobra que pisca olho... Quando ele embirra, briga até com quem não quer brigar com ele... Nenhum dos outros não fazia essa maldade... O senhor acha que isso é regra de ser valentão? (...) Deixa ele, seu doutor... Pra cavalo ruim, Deus bambeia a rédea... Um dia ele encontra outro mais grosso. (ROSA, 2001, p.274)

Como lembra Rosa, 2001, ainda em Sagarana: “José Boi, Disidério, Miligido, Dêjo... Só podia haver um valentão de cada vez”. Havia sim, os subvalentões, sedentário de mão pronta e mau gênio, a quem, por garantia, todos gostavam de dar os filhos para batizar.

Hoje é que sei: que para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah basta se olhar um minutinho no espelho – caprichando de fazer cara de valentia; ou cara de ruindade. (ROSA, 2001, p. 62)

No sertão norte – mineiro, a população não tinha representatividade. Isso fez com que o jagunço deixasse de ser apenas um justiceiro, protetor dos pobres e passasse a ser considerado como guardião dos valores nacionais. Dessa forma, a brasilidade passa a ser associada à pobreza e simplicidade nordestina em oposição à prosperidade sulina.

Segundo Coelho, 2003, p.345, a quase totalidade dos personagens de Rosa já foi identificado, bem como os caminhos e andanças do Riobaldo Tatarana, através de estudo realizado por Alan Viggiano.

Talvez essa tenha sido a razão pela qual Guimarães Rosa tenha escolhido o sertão das Minas Gerais e sul da Bahia, atribuindo ao jagunço valores heroicos como forma de immortalizar uma região esquecida, cujo ideal nacional visa homogeneizar e eliminar o conflito.

Levínio Castilho confirma – “Várias estórias contadas por antigos moradores identificam coronéis e jagunços assemelhados aos personagens Riobaldo, Hermógenes, Ricardão, Titão Passos”, magnificamente retratados por Rosa.

Não por mero acaso, Guimarães Rosa, 2001, p.23, começa Grande Sertão: Veredas, advertindo: “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. (...) Olhe: Quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O progresso contagiante, benéfico e triste, que tem o poder de nos envolver a todos, ocupou o espaço do tradicional, do simples. Paulatinamente, o moderno ‘toma’ o lugar do antigo. A televisão arrastou a todos para dentro de casa, fazendo sumir as varandas. Os carros de bois cantando nas estradas foram trocados por automóveis cada vez mais modernos.

A boiada, os vaqueiros vestidos com roupa de couro – gibão, chapéu ‘pernambucano’, e o som do berrante dão lugar às carretas carregadas de bois. As festas animadas com pandeiro e sanfona foram substituídas por outros sons. As ruas eram cheias de gente que passava de um lado para outro em suas idas e vindas. Ali, as pessoas se cumprimentavam, se conheciam, se enamoravam.

Guimarães Rosa conseguiu immortalizar em sua obra, as figuras do jagunço e do vaqueiro, bem como manter acesa a cultura sertaneja interiorana, com seu modo de vida tão único e especial.

Como propôs Rosa, 2001, p.114/115:

O que vale, são outras coisas. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rara importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa.

Não é por acaso que João Guimarães Rosa, é considerado o mago das palavras, e, ainda hoje, tem sido objeto de estudo e discussão, nas mais diversas áreas de conhecimento. Muitos acreditam que isso se deve principalmente, ao caráter de atualidade presente em suas obras, e que estas já foram criadas à frente do seu tempo. Haja vista, que Rosa foi um profundo conhecedor de línguas e sabia explorar ao máximo o potencial das palavras. Ele dizia que assim como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente (NASCIMENTO, 2010, p.01).

Partindo dessa premissa, Nascimento, 2010, corrobora quando afirma que para Guimarães Rosa “somente renovando a língua é que se poderia renovar o mundo, por essa razão ele se entregou completamente a essa paixão. Escrever para o autor era uma verdadeira missão, como ele mesmo diz ‘compromisso do coração’”.

Como propõe Barthes, 1978, p.18 a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. O autor afirma ainda que:

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, 1978, p.19).

Assim, Guimarães Rosa instiga sobremaneira, a capacidade de reconstrução e desconstrução de signos a cada instan-

te, a cada linha. Um recurso, utilizado com frequência e que provoca no leitor certo estranhamento. Todavia, era esse efeito que Rosa buscava: inquietar, provocar, incomodar o leitor, levando-o à reflexão – ação.

Referências

ABREU, João Capistrano de. **Capítulos de História Colonial, 1500 – 1800 & Os Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil**. 5ª Ed. Editora: Universidade de Brasília. 1963.

AZEVEDO, Almir Sabino de. **Montalvão e Montalvânia – Não há como esquecer**. Brasília. Ed. Do autor, 2004.

BROGNI, Lianeide. WOLFF, Selma Barbosa. CANABARRO, Tâmara. **Ensaio ao pensamento de Euclides da Cunha, e a visão do sertanejo nordestino**.

CUNHA, E. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DUTRA, Eliana Freitas. **O não ser e o ser outro**. Paulo Prado e seu retrato do Brasil. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/20.pdf. Data de acesso: 06/05/2005.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LARAIÁ, Roque de Barros. **Cultura: Um Conceito Antropológico**. – 17ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LIMA, Marcela Telles Elian de. **Caminhos da História** (Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES) – Montes Claros, MG, Brasil, 1996.

MATA MACHADO, Bernardo Novais da. **História do Sertão Noroeste de Minas Gerais (1960 – 1930)**. Belo Horizonte: Imprensa

Oficial, 1991.

NASCIMENTO, Cleideni Alves do. As multiplicidades expressivas de Guimarães Rosa em Grande Sertão: Veredas. **Revista Litteris - Literatura**, Julho de 2010 Número 5. Disponível em: www.revista-literis.com.br. Data de acesso: 20 de janeiro de 2011.

OLIVEIRA, Ricardo de. **Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo**. Ricardo de Oliveira. Doutorando – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/20.pdf. Data de acesso: 06/05/2005.

PAULA, Andréa Maria Narciso Rocha de. **Cerrado em Perspectiva (S)** – Montes Claros: Unimontes, 2003.

Revista Historiador. Número 01. Ano 01. Dez. 2008. Disponível em <http://www.historialivre.com/revistahistoriador>. Data de acesso: 20 de janeiro de 2010.

ROSA, João Guimarães. **Noites do Sertão**. 9ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____ **Grande Sertão: Veredas**. 19ª Ed. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

_____ **Sagarana**. 31ª Ed. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

ROSENFELD, K.H.D **Rosa: A obra de Guimarães Rosa e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Tobooks, 2006.

VIGGIANO, Alan. **Itinerário de Riobaldo Tatarana**. Belo Horizonte, Ed. Comunicação, Brasília, INL, 1974.

ENSAIO PARA REFLETIR AS POÉTICAS GEOGRÁFICAS NA OBRA DE MANOEL DE BARROS

Thiago Rodrigues Carvalho

Jones Dari Goettert

Introdução

“Tenho o privilégio de não saber quase tudo.

*E isso explica
o resto”*

(Barros, 2010, in Poesia Completa, 2010, p.461)

“[...] Em poesia, o não-saber é uma condição prévia; se há ofício no poeta, é a tarefa subalterna de associar imagens. Mas a vida da imagem está toda em sua fulgurância, no fato de que a imagem é uma superação de todos os dados da sensibilidade” (BACHELARD, 1993, p. 16)

Elaborar uma proposta de pesquisa de doutorado que busque aproximar e aprofundar diálogos entre Ciência/Geografia e Arte/Literatura foi nosso objetivo fundamental nesse artigo, que é consequência da proposta de pesquisa apresentada e aprovada no processo de seleção de doutorado, junto ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). A perspectiva geográfica da investigação é analisar e refletir no âmbito do espaço e das práticas culturais, o trabalho de um artista que produz pela Literatura e Poesia, um rico manancial de análise sobre importantes referenciais do conhecimento humano (matrizes de espaço e tempo); fazendo de sua obra fonte principal dessa pesquisa.

A proposta de pesquisa além de procurar conceber outras formas de produção do conhecimento humano como fonte de pesquisa científica e geográfica (linguagem literária) tem como objetivo norteador a análise reflexão das percepções, significados e representações espaciais (temporal) presentes na obra de Manoel de Barros, aproximando o discurso literário de categorias e conceitos do discurso geográfico, enaltecendo o diálogo entre diferentes saberes. Trabalho que se soma as crescentes pesquisas no âmbito da Geografia Cultural e Humanística, que procuram analisar e refletir as complexas relações de pensar o texto/autor/mundo (literatura), e suas inscrições de uso e transfiguração dos referenciais de espaços e tempos.

Hoje em dia é comum encontrar menções a Manoel de Barros (1916-) como um dos grandes poetas e literatos do sé-

culo XX¹ ainda vivo. Brasileiro, sertanejo, como sujeito geograficamente localizado, é fronteiroço, é dos pantanais. Nasceu em Cuiabá, mas foi criado na cidade de Corumbá, fronteira do Brasil com a Bolívia, no estado do Mato Grosso do Sul. Atualmente, vive em Campo Grande, capital desse estado.

As ideias do poeta e sua poesia afrontam o mundo e ganham dimensões amplas, que expandem horizontes de diferentes pessoas com distintos interesses. As percepções e construções poéticas “desservem” a romper ordens rígidas na maneira de ver e pensar o mundo. Nesse exercício está condensado um rico potencial da obra do autor, fundamental para o diálogo com o pensamento científico, permitindo ampliar/variar perspectivas de observação e análise, entendimento e explicação, de coisas e percepções de mundo. Desfazendo certezas e desestabilizando verdades totalizadoras, permitindo/provocando outras consciências as pessoas no/do mundo.

Mais do que construir imagens poéticas temos a impressão de ver a subversão preenchendo todo o princípio criador da poesia que, no momento em que é concebida, reinventa as formas e “ordens” do mundo.

A subjetividade poética também se realiza por reinventar valores do mundo, pois, “[...] Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro. Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas)” (BARROS, 2001, *in* Poesia Completa, 2010, p.403). Sua poesia conduz de diferentes formas, (re)significar a relação escalar com coisas, lugares

¹ A notoriedade da poesia de Manoel de Barros também se desdobra em interesses às diferentes áreas do conhecimento científico (não somente estudos linguísticos e literários, mas também análises de dissertações e teses da Artes; História; Antropologia; Educação; Ciências Sociais; entre outras).

e paisagens, produzindo enunciados que revelam outros entendimentos sobre nossa relação com o mundo e suas aparências.

A poesia barreana é produto de um olhar que “desvia”, “perverte”, tornando promiscuas as relações entre coisas no mundo. Faz-se como uma observação construtora, desfazedora do mundo e suas configurações na reinvenção de outras maneiras de percebê-lo. Desse momento inaugural florescem suas poesias, da perturbada relação com o sentido “normal” das ideias, no universo de seu mundo.

Nessa perspectiva, o espaço se revela na poesia de Manoel como a dimensão onde se relacionam/fundem objetos e coisas na produção de sua “artesanaria” em compor imagens poéticas. A poesia nasce como resultado e expressão das relações do poeta com os espaços de vida e memória, de onde vertem as percepções-expressões de lugares/paisagens, narrados/reinventados como imagens-poéticas, criações de “*deslimites*”, que colocam em evidência uma espetacular criatividade em (re) significar as ordens, coisas, espaços, lugares e paisagens.

De tarde fui olhar a cordilheira dos andes que se perdia nos longes da Bolívia E veio uma iluminura em mim. Foi a primeira iluminura. Daí botei meu primeiro verso: *Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem*. Mostrei a obra pra minha mãe. A mãe falou: Agora você vai ter que assumir as suas irresponsabilidades. Eu assumi: *entrei no mundo das imagens* (BARROS, 2000, in Poesia Completa, 2010, p.390 grifo nosso).

A poesia se constrói a partir de imagens poéticas que são produto de experiências espaciais e/ou reproduzidas a partir

dela, sua poética reinventa maneiras de tratar espaço e tempo ampliando e tornando voláteis suas expressões mais rígidas. A paisagem imaginada corpo, ganhou forma poética, e a travessura do olhar inaugurou o processo criativo que é de própria percepção espacial da paisagem. A paisagem corpo foi flagrada quando o morro entortava sua bunda. O mundo das imagens subverteu a lógica da razão em caracterizar o olhar, inventando/imaginando outras maneiras de perceber a paisagem que o cerca.

A paisagem racionalizada pela razão e pelo conhecimento científico moderno (que procura desvendar o que é? E para que serve determinada paisagem?), tem profunda dificuldade em perceber as paisagens do mundo a partir do imaginário, pois busca uma imagem estável e acabada que *corta as asas* da imaginação. Entretanto, no *mundo das imagens* poéticas a imaginação é responsável por criar suas próprias imagens, se apresentando sempre além delas, acaba por ser um pouco mais do que suas imagens, porque o “[...] poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas. Corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano [...]” (BACHELARD, 2001, p. 2). O que faz o universo da de constituição das imagens poéticas a partir do imaginário, uma fonte fundamental e inesgotável de reflexão e pesquisa, pois falamos da capacidade humana em recriar o mundo e sua própria existência com/nele.

Nesse sentido, as dimensões espaciais da poética geográfica de Manoel de Barros são um importante meio de conciliação e diálogo, da Ciência e Geografia, seus conceitos e categorias, com outras formas de produção do conhecimento

humano, que possibilitam inclusive, analisar como a dimensão espacial se revela referência de múltiplas subjetividades na promoção da vida e propriamente, e da arte literário-poética.

Acredita-se possível também observar o movimento inverso, percebendo como a invenção poética pode desestabilizar os sentidos e formas de compreensão das dimensões espaciais e temporais de lugares, indivíduos e devires. Há possibilidades de refletir as espacialidades presente na obra do autor, concebendo a relevância do espaço, como ainda, pensar outras formas de conceber espaços-tempos. Abrindo não só perspectivas de diálogos com o pensamento científico e propriamente a Geografia, mas também, condições de confrontá-los/extrapolar-los com analogias que superem e/ou afirmem o que pensamos e sabemos sobre os fenômenos das espacialidades das pessoas.

Diálogos possíveis com a poesia de Manoel de Barros

“A maior riqueza do homem é a sua incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,

que puxa válvulas, que olha o relógio, que

compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,

que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.

Perdoai.

Mas eu preciso ser Outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas”
(BARROS, 1998, *in* Poesia Completa, 2010, p.374).

A poesia de Manoel de Barros, assim como a incompletude do poeta, forma o conjunto fluido de mistura e transformação com o mundo. O poeta é incompleto e tem avareza a repetição, e sua poesia se mistura ao mundo, rompendo horizontes e olhares que passam, a partir dela, a negar ou se desviar da repetição como única possibilidade. Manoel precisa “ser Outros”, e sua poesia cumpre o legado de desabrochar mudanças para “renovar o homem usando borboletas”.

O território da poesia e a territorialidade do poeta parecem amalgamados para um criativo processo de desterritorialização em transfigurações no/com o mundo. As territorialidades do poeta e da poesia parecem fluir sobre um fluxo temporal descontínuo, não linear, descompassado, fragmentado, que aparece como imanência/subjetividade que na territorialidade cria sua conexão fluída/inventiva com o seu mundo e outros. Pela poesia, a territorialidade do poeta para ser um fluxo que atravessa o devir de seus leitores, quando espacialidades e temporalidades se estilhaçam em multiplicidades de agenciamentos.

É expressiva na poesia a posição de fala do poeta em sua arte de inventar múltiplos/diferentes significados sobre lugares, que não são descritos nem narrados, mas adquirem multiplicidades de sentidos em agenciados criados por sua poesia, o que desperta a relevância geográfica da relação entre corpo, espaço, obra.

O lugar de enunciação poética, durante grande parte da vida do autor, foi à cidade de Corumbá e o Pantanal, o

que também é uma espacialidade de fronteira, ou seja, um território de múltiplas representações². Podendo assumir, as dimensionalidades de um “Entre-lugar” (SANTIAGO, 1978; BHABHA, 1998), um interstício, uma margem que separa, mas também aproxima, onde há limites restritivos ao exercício de poderes, mas também o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente, pois é desregulada em sua regulação, um território híbrido, estando, portanto, preenchida de dimensões do concreto e aquilo que compõe sua representação.

Desse universo de multiplicidades emergiu a pessoa poeta, Manoel de Barros, da/na fronteira nasceu sua poesia, que se enuncia como recriadora, ou produtora de agenciamentos para outros sentidos. A fronteira e a poesia Barreana, parecem se encontrar e transar no “Entre-lugar”, lançando outros significados sobre as coisas e ordens do mundo.

[...] O que temos na cidade além de águas e de pedras são cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turcos. Por mim advenho de cuiabanos. Meu pai jogou canga pra cima no primeiro escrutínio e fugiu para cá. Estamos na zamboada. Aqui o silêncio rende. Os homens deste lugar são mais relativos a água do que a terras... Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvore e aves. Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o verdor primal das águas com as vozes civilizadas. Agora a cidade entardece. Parece

² As espacialidades de fronteira são produzidas por múltiplas representações de poder que vão desde aquelas criadas pelo Estado nação, como no Brasil, com a dimensão político territorial da Faixa de Fronteira nacional, até as diversidades de práticas e hibridismos culturais de trocas em diferentes intercâmbios nos lugares de fronteira, dinâmicas que ganham sentidos e expressões de acordo com as funções as quais investem, o que caracteriza a fronteira como um lugar de multiplicidades em devir, pois está em acontecimento (Cf. CARVALHO, 2010).

uma gema de ovo *o nosso* pôr do sol do lado da Bolívia [...] (BARROS, 1985, *in* Poesia Completa, 2010, p. 198 – 199 grifo nosso).

O território fronteiriço emerge como imagem poética tanto para afirmar a multiplicidade implícita nos acontecimentos do lugar, como ainda aberturas para agenciamentos que criam outras percepções sobre as ordens de tempo, espaço e propriamente do projeto civilizatório da modernidade. Dessa forma, o poeta radicaliza as percepções a tal ponto que, o que é concebido pela sociedade moderna como realidade suja seus olhos, que vê nas diversidades presentes e ausentes na fronteira (de sujeitos e coisas civilizados e não civilizados), o fulcro de constituição de suas imagens poéticas, misturando e agenciando os elementos e/ou “vozes” da civilização *ao verdor primal das águas*. As misturas, assim como a permeabilidade da fronteira, possibilitam interpenetrações que revelam outras características dos homens daquele lugar, *mais relativos a água*.

A territorialidade de Manoel de Barros ao criar a imagem poética a partir da paisagem, da conta de avisar que aquele lugar está feito por multiplicidades, pois, no entardecer parece *uma gema de ovo o “nosso” pôr do sol no lado da Bolívia*. A palavra “nosso”, que poderia ser pensado como pronome possessivo na oração, tornou-se ambíguo, como o próprio sentido da fronteira. O “nosso” indica que o Pôr do Sol do lado boliviano é visto, na paisagem, por outra perspectiva, metaforizado, tornou-se imagem diferente daqui, ainda assim “nosso”, mas, por estar na fronteira, também é dos outros, pois se põe *do lado da Bolívia*. A permeabilidade da fronteira e promiscuidade das imagens poéticas resinificam o sentido de ter e pertencer na territorialidade poética fronteiriça, produzindo “*deslimites*”

para os sentidos da fronteira, na poetização da paisagem, criação de imagens, arranjos de frases, despertando enunciados sobre as multiplicidades das territorialidades fronteiriças.

Como artista intimamente ligado aos lugares onde viveu muitos leitores, provavelmente pelo teor discursivo de alguns de seus livros³, apressadamente, o considerem um escritor/ artista regionalista⁴, ou que sua obra contemple tal façanha. Desviando-se ou superando tal perspectiva, sua poesia é produzida “em linhas de fuga que rompem estratos para produzir e operar novas conexões” (DELEUZE, 1995, p.23). Transistando em territórios outros de multiplicidades e intensidades próprias, que colocam a hegemonia do “significante” em questão. Tanto dos diferentes lugares e coisas – elementos de sua poesia – como também pela própria força de enunciação de sua poética em devir com o mundo.

Contudo, a abordagem da obra de Manoel de Barros – que soma vinte e três livros publicados entre os anos de 1937 e 2012 – não deve, necessariamente, buscar uma linearidade temporal que situe os livros aos momentos históricos de sua publicação, e/ou aos contextos sociais, políticos, culturais,

³ Exemplo se tem com o “**Livro de Pré-coisas**: roteiro para uma excursão poética no Pantanal”

⁴ A obra de Manoel de Barros vista em sua totalidade possui íntima relação com os Pantaneais Sul Mato-grossenses (e a cidade de Corumbá). No entanto, não se limita a contemplar as paisagens do lugar em uma narrativa sobre os pantaneais, mas sim, de imagens poéticas constituídas a partir de elementos que cerceavam suas experiências. Sua poesia parece ser produzida “[...] diretamente sobre uma linha de fuga que permita explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões” sobre conjunto de multiplicidades e/ou intensidades para criar um “[...] traço intensivo [que] começa a trabalhar por sua conta, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa, um jogo de imagens se destacam e a hegemonia do significante é recolocada em questão” (DELEUZE, 1995, p. 23). Fazendo com que os lugares explanados em suas poesias (pantanal), não sejam apenas narrados/descritos, mas, contudo, reinventados por transfigurações de espaços e lugares concebidos poeticamente.

econômicos ou quaisquer que sejam as expectativas. Nem tão pouco, dentro de conjuntos interpretativos que procurem articular a interpretação entre uma obra e outra, associando temáticas e/ou momentos em que foram escritas. Acredita-se que, salve engano, a obra barreana pode ser refletida como um *rizoma* (DELEUZE, 1995). Ou seja, uma produção que não segue um modelo de conhecimento arborescente árvore-raiz, constituído por um fio central condutor das interpretações. Portanto, não participa e nem concebe nenhum modelo hierárquico de valores e nem de origem, não comungando com apenas *uma* lógica de sentido ou de ideologia, pois também não possui início, meio e fim. Além disso, não é tributária de uma matriz de pensamento estético, político e/ou cultural, não estando pautados por lógica nem de decalque e nem de reprodução.

O rizoma é sinônimo da multiplicidade, em outras palavras ele é “[...] o múltiplo efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade” (DELEUZE, 1995, p. 15). A obra de Manoel de Barros sendo concebida como um rizoma faz com que a abordagem se atente para a “[...] questão [de] produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (p.27). Representa uma abertura para o movimento, colocando a obra/livros como potencialidades de movimentos e devires, multiplicidades do rizoma.

[...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General,

sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados (DELEUZE, 1995, p. 32).

A poesia de Manoel de Barros faz rizoma com o mundo, é contexto e interações, movimento de se fazer, é processo. O que aponta para existência, portanto, de evolução a-paralela entre o(s) livro(s) e o mundo, pois “[...] o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo [...]” (DELEUZE, 1995, p. 19). Nesse sentido, o próprio ato de escrever se inscreve como um processo de fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estendendo linhas de fugas na produção de agenciamentos balizados por multiplicidades do/no mundo. O rizoma, “[...] funciona através de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades” (HAESBAERT, 2006, p.113).

Nesse sentido, a obra de Manoel de Barros é rizomática porque apesar de ser tributária de espacialidades e temporalidades dos “estados” de criação, não os afirma e nem os desqualifica. Ao contrário, os convulsiona em agenciamentos múltiplos que os transfiguram para enunciar outras percepções do mundo, dos devires, das palavras e da escrita, do leitor e seus espaços de vida, da ciência e suas referências de conhecimento, dos espaços e tempos que lumiarão suas “percepções alucinatórias”.

Abordar a poesia barreana por conexões de multiplicidades possibilitam lançar intrigantes elementos para refletir e dialogar com dimensões (propriamente espaciais). A poesia-

-filosófica⁵ em seu tratamento de tempo e espaço reinaugura outras percepções sobre os referenciais, revelando temporalidades e espacialidades outras, em valores, sentidos e crenças, fazendo emergir multiplicidades que agem com a força de devir, ressonâncias que em movimento com o mundo, perturbam sensibilidades, percepções e concepções sobre lugares.

Corumbá estava amanhecendo. Nenhum galo se arrisca ainda. Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo. Os ventos se escoravam as andorinhas. Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal. Estamos por cima de uma pedra branca enorme que o rio Paraguai, lá em baixo, borda e lambe (BARROS, 1985, *in* Poesia Completa, 2010, p 197).

A cidade de Corumbá nasceu às margens do rio Paraguai, em uma encosta com elevações de até 200 metros de altitude. Dessa forma, a visão de quem habita partes da cidade é de observar o rio de cima, do alto, quase de onde *os ventos se escoram nas andorinhas*. Lugar para assistir às sinuosas águas do rio Paraguai lambe e bordar a grande pedra branca que sustenta a cidade, Portal de Entrada do Pantanal.

Corumbá, que já foi um importante entreposto portuá-

⁵ Parte-se da impressão/reflexão que a poesia de Manoel de Barros além de assumir uma subjetividade/singularidade própria, também se desdobra em uma forma de filosofia sobre o mundo, talvez não como propôs Deleuze (1992), a filosofia como criadora de conceito. Entretanto, a poesia de Manoel parece desestabilizar a própria ordem dos conceitos da lógica racional-moderna, além de revelar as multiplicidades aprisionadas por decalques das coisas e dos seres, de forma a enaltecer o acontecimento. A ressonância de sua poesia-filosófica desregula a ordem das coisas, da palavra e do próprio mundo. Para tanto, tempo e espaço são reinventados na criação de imagens. A visão que a leitura de sua poesia “[...] nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos (...) expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser” (BACHELARD, 1993, p. 7-8).

rio na virada para o século XX, é corriqueiramente chamada de “Capital do Pantanal”. Pensa-la como “Portal de entrada do Pantanal” só seria possível se reconhecêssemos como entrada para o Pantanal os limites da fronteira Oeste do território nacional⁶.

No Brasil identificar partes e regiões do território alude ao próprio processo de construção da nação, assinalando um sentido geográfico de formação espacial brasileira de Leste para Oeste, ou seja, do litoral em direção aos sertões (SOUZA, 1997). O movimento como característica de construção do território nacional se interpõe entre o imaginário social (sobre a localização do pantanal) e aquilo que o poeta percebe sobre o lugar imaginado poeticamente (o lugar onde habitava enquanto se relacionava e adentrava o pantanal), nesse sentido, o que o poeta faz ao conceber sua imagem poética é, além de transfigurar percepções geográficas é revelar sentidos as “geografias imaginadas” pela sociedade em sua relação com o território nacional. Nesse caso, a imaginação do poeta “desinventar”, pois denuncia à invenção do imaginário social brasileiro em conceber e usar o território.

Por diferentes perspectivas e poesias, as transformações/

⁶ Várias cidades do Mato Grosso do Sul tentam vender a ideia de ser o Portal de entrada para o Pantanal. É possível ver placas dando boas-vindas aos que chegam no “Portal do Pantanal” nas cidades de Três Lagoas, que está localizada na divisa do Mato Grosso do Sul com o estado de São Paulo, como também na capital Campo Grande, e outras cidades pantaneiras como Aquidauana e Miranda. O interessante dessas representações é que todas são referenciais espaciais que partem do Leste em direção ao Oeste, ou seja, procuram difundir a ideia de “Portal do Pantanal” para aqueles que vêm dos demais estados brasileiros em direção ao Pantanal e a Faixa de Fronteira nacional. Sendo uma forma de representação oposta a percepção poética de Manoel de Barros, que pensa a cidade fronteiriça de Corumbá como o Portal de Entrada para o Pantanal, ou seja, o lugar onde o poeta se localizava na enunciação de sua poesia produz outras percepções de centralidades e sentidos de localização para representar o lugar (pantanal) e sua posição em relação ao resto do mundo.

criações/percepções reveladas pela poética de Manoel de Barros, lançam interessantes possibilidades de análise investigativa e reflexiva sobre o que foi denominado por Bachelard (1993) como “Poética do Espaço”. Pois, acredita-se haver um rico material de análise, sobretudo no que tange suas produções líricas que se edificam, reproduzem e transfiguram instâncias espaciais, ou melhor, percepções sobre espaços-tempos recriadas/reinventadas para dar outros sentidos/significados aos objetos, coisas, pessoas, ideias, valores, entre outros.

O “traste”, o “inutensílio”, o “residual”, o “limo”, o “cisco”, o “trapo”, a “pedra”, o “nada”, o “andarilho”, são ideias/elementos presentes/frequentes na poesia do autor, sendo muitas vezes, os descortinadores de outras percepções, pois estão ligados às coisas “miúdas” e/ou “desimportantes”, o “agroval” fértil de sua criação poética.

As coisas “ínfimas” enunciam outras espacialidades e temporalidades. Tanto do ponto de vista das palavras “[...] que possuem em seu corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas [...]”, – sendo necessário “escová-las” (BARROS, 2008, p. 21) para revelar outros significados – quanto das próprias coisas (“matéria de poesia”) e imagens poéticas – que são concebidas/inventadas na própria reinvenção de outras formas de perceber espaços e tempos em múltiplas escalas. Produzindo, assim, sentidos para coisas “despercebidas”.

Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as

taperas abrigam [...] (BARROS, 2000, *in* Poesia Completa, 2010, p. 385-86).

Os “desvalores” resinificados encontram a “tapera” como um lugar funcional, apesar de servir apenas para refugiar o “abandono”, é uma espacialidade/paisagem arruinada à “desimportância”. Pois, para o poeta, “[...] Tudo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia [...]” (BARROS, 1970, *in* Poesia Completa, 2010, p.146).

O universo poético barreano permite divagar por “des-caminhos” que se contrapõem e revelam outros olhares sobre as coisas normais (FOUCAULT, 2008), da racionalidade ocidental moderna.

[...] o garoto que tinha no rosto um sonho de ave extraviada / Também tinha por sestro jogar pedrinhas no bom senso. E jogavas pedrinhas: Disse que ainda hoje vira nossa Tarde sentada sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado na telha. Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou: Mas lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e ademais a lata não tem espaço para caber uma Tarde nela! Isso é Língua de brincar / É coisa-nada. O menino sentenciou: Se o Nada desaparecer a poesia acaba. E se internou na própria casca ao jeito que o jabuti se interna (BARROS, 2007, *in* Poesia Completa, 2010, p 486).

Os valores atribuídos ao *bom senso*, vigiado pela *Dona Lógica Razão*, não conseguem definir os limites dos horizontes criativo/inventivo do poeta. Entretanto, nos diálogos de questionamento e expansão de territorialidades e percepções, a “Tarde”, não sendo definida pela exatidão métrica do relógio,

passa a ser sujeito central do debate. A “Dona Lógica Razão”, inclusive, eleva sua importância há de um “ente” que possui espacialidade própria, que não cabe sobre uma lata. Porém, o garoto chama a atenção para fato de que a “Tarde”, só pode estar sentada sobre a lata por ser imagem poética, invenção à toa do olhar. Contudo, é “Nada”, um (des)invento que cria outros olhares.

A poesia barreana traça uma oposição tão expressiva aos preceitos da sociedade moderna, que o principal personagem inventado por sua poesia é quase uma antítese do “ideal” do “Homem Moderno”⁷ (fortemente centradas na imagem de um sujeito universal, um indivíduo, masculino, ocidental, branco, cristão, heterossexual, adulto, produtivo, acumulador, competidor e conquistador, racional, prático, dinâmico, de coragem, entre outros predicados para afirmação de um “autêntico vencedor”). Qualidades opostas caricaturam o personagem “Bernardo”, que dotado de predicados próprios e significados múltiplos, permite configurar, inclusive, à ideia de um não herói do Pantanal⁸.

O poeta, pela arte, tem o poder de uma “[...] reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono [...]” (BACHELARD, 1993, p. 17). Produzindo, o renovador pro-

⁷ Como proposto por Hall (2004) o pensamento Ocidental produziu três sujeitos, como personificação do Homem Moderno, o Iluminista, Sociológico e Pós-moderno (HALL, 2004, p. 26).

⁸ Bernardo é um dos principais personagens da obra de Manoel de Barros, sua idiossincrasia revela que ele não possui características dos heróis modernos, ao contrário ele se revela personagem não social, sem virtuosismos, ligado ao chão: “[...] é muito apoderado pelo chão esse Bernardo... Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou cresceu e já voou [...]” (BARROS, 1985, in Poesia Completa, 2010, p. 2011).

cesso de recriação dos espaços e tempos, das coisas, do mundo, e da própria vida. Todo horizonte de criatividade que é vida rememorada pela poesia, produz imagens de espaços vividos não em “[...] sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação [...]” (BACHELARD, 1993, p. 19), pois “[...] O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo [...]” (BARROS, 1996, *in* Poesia Completa, 2010, p. 350).

Sem afirmar nem explicar as distribuições das coisas e pessoas nos lugares e suas distâncias, tempo e espaço participam de um processo criativo que vai além, possibilitando elaborar outras perguntas ao mundo e as representações desses referenciais. O que de bom grado faz valer a acertada inferência de que: “[...] O papel do geógrafo não é explicar o homem, a sociedade, a cultura, o espaço, mas se interrogar sobre as razões que levam os homens a construírem sistemas simbólicos que negam a distância, ou as exaltam” (CLAVAL, 1999, p 73).

“Descaminhos” para refletir o espaço da poesia/literatura e a espacialidade poética de Manoel de Barros

O diálogo entre Ciência e Arte, Geografia e literatura/poesia, se constitui propriamente como experimento em ampliar as bases do pensamento e do discurso racionalista científico, provendo diálogos com outras linguagens produtoras de conhecimento para uma mutua troca de aprendizados. Iniciativa que se prescreve como um estudo no âmbito da Geografia

Cultural, na perspectiva de construir um diálogo entre diferentes linguagens de produção de saberes espaciais e temporais. Geografia e Literatura, nesta perspectiva, se aproximam por comunicar referenciais comuns e múltiplos, espaço e tempo, como dimensões fundamentais a construção dos campos discursivos da Geografia e da obra barreana.

A natureza do trabalho proposto é identificar/analisar e refletir as referências espaciais presentes na construção poética da obra de Manoel de Barros e não explicar o sentido e significado de sua poesia⁹.

Há o enaltecimento de um diálogo entre diferentes formas de conhecimentos (Geografia e Literatura) na perspectiva de ampliar os horizontes de compreensão dos referenciais científicos. Procurando, assim, aprofundar o entendimento do espaço e suas múltiplas formas de ser experimentado, tanto na literatura quanto na poesia, “[...] as armas de sua leitura simbólica, rica de significados subjetivos, a literatura acaba por ser uma leitura espaço-temporal do mundo mais eficaz que a da geografia e da história, teoricamente ciências do espaço e do tempo” (MOREIRA, 2010, p. 145).

Entretanto, a prospecção desta pesquisa não aponta para análise de um jogo de forças entre os discursos científico-geográfico e o literário, procurando evidenciar qual é mais “verdadeiro”, e sim para aberturas de diálogos que permitam expandir os horizontes de compreensão e reflexão sobre as matrizes de espaço e tempo. Também não se pretende traçar um esboço

⁹ Como refletiu o poeta: “Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda? Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito. Eu escrevo com o corpo / Poesia não é para compreender, mas para incorporar / Entender é parede: procure ser uma árvore” (BARROS, 1980, in Poesia Completa, 2010, p. 178).

descritivo da literatura barreana, a fim de afirmar expectativas geográficas estabelecidas previamente pelo reconhecimento de elementos regionais. Tão pouco, procurar na literatura/poesia elementos de uma crítica social e/ou ideológica, não se está buscando encontrar afirmação para as próprias teses. Todavia, seria plausível aproveitar a “[...] ocasião para refletir sobre outras formas de discurso [literário], especialmente aqueles que a geografia mobiliza [...]” (BROSSEAU, 2007, p. 115).

A perspectiva de analisar a poética literária de Manoel de Barros sem dúvida é um desafio, dado a imensidade de trabalhos refletindo diferentes aspectos da obra e/ou dos livros. O que aponta para uma vasta bibliografia para investigar e analisar outras pesquisas que trabalharam com autor nas diferentes áreas e âmbitos do conhecimento científico.

A relação entre elaboração da obra, sua interpretação/sensação e as dimensões de suas espacialidades, indica a importante referência a se considerar e refletir: a relação entre imagem-palavra-mundo. Neste sentido, a obra literária não possui um cunho geográfico a ser identificado e trazido à tona pela interpretação dos encadeamentos de palavras e analogia aos conceitos geográficos, pois “[...] a possibilidade de diálogos se dá não por meio da palavra em si presente em cada forma enunciativa, mas através das imagens literárias com os conceitos geográficos [...]” ambos perpetrados pela expressão no/do mundo (FERRAZ, 2011, p. 27).

Outra questão relevante a natureza da pesquisa proposta é a realização de entrevista com o autor Manoel de Barros, uma expectativa bastante significativa para pesquisa e propriamente nossa relação com sua poética literária.

Para “Desconcluir”

Nossa proposta de pesquisa ainda em fase embrionária conta com importante estímulo no que diz respeito à pertinência, pois foi aprovada como pesquisa de tese em um programa de doutorado.

O que exposto aqui foram possibilidades de abordagens e análise sobre os múltiplos caminhos de pesquisa e referências teóricas que poderão ser adotados, e não uma receita pronta e acabada para a pesquisa que estamos iniciando. Portanto, serve mais enriquecer a pesquisa com descobrimentos de caminhos e possibilidades do que para concluir entendimentos e verdades.

A poética literária e filosófica de Manoel de Barros é um importante campo de pesquisa para diversas áreas do conhecimento humano e científico, e, no que toca a Geografia, as dimensões espaciais presentes nas imagens poéticas dão conta de aguçar a imaginação para o profícuo diálogo entre o discurso produzido para o conhecimento (Ciência-Geografia) e o discurso confeccionado a partir de percepções desconhecidas. Fazendo com que, o poder de inovação da poesia sirva como desmedida às conclusões para com os saberes.

Nesse sentido, a discussão tocada texto não pode ter uma conclusão, pois as afirmativas encontradas no texto foram no sentido de desafiar a impossibilidade do diálogo da Geografia e a Literatura barreana, construindo um elo que tornasse possível e justificasse discursivamente a pesquisa. No entanto, o que podemos concluir disso é que os caminhos revelam um horizonte de multiplicidades de imagens poéticas que pos-

suem dimensões espaciais e mobilizam geografidades próprias, subjetivas, sociais, de profunda ligação com o interesse do pensamento científico e da Geografia.

As geografias poéticas que serão analisadas na obra de Manoel de Barros são parte de um complexo campo de análise e reflexão sobre diferentes formas de conhecer o espaço, as paisagens, o tempo, a sociedade, o desejo humano entre outras. O que fortalece a perspectiva de construção de um conhecimento científico mais generoso no diálogo com outras formas de conhecimento, colocando a ciência não como porta voz de um saber verdadeiro, mas como dispositivo capaz de dialogar com diferentes percepções e saberes espaciais e temporais. O que ratifica a possibilidade de alargamento na própria maneira de pensar e discursar sobre os espaços e suas dinâmicas imaginadas.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 242.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Ed. 2ª. São Paulo, Martins fontes, 2001, p. 275.

BARROS, Manoel. Matéria de poesia. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [1970] 2010, p. 23.

_____. Arranjos para Assobio. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [1980] 2010, p. 28.

_____. Livro de pré-coisas: roteiro para uma expedição poética no pantanal. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo:

Leya, [1985], p. 41, 2010.

_____. Livro sobre o nada. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [1996], p. 29, 2010.

_____. Ensaios fotográficos. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [2000], p. 20, 2010.

_____. Tratado geral das grandezas do ínfimo. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [2001], p. 24, 2010.

_____. Poeminha em língua de brincar. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [2007], p. 2, 2010.

_____. Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, p. 58, 2008.

_____. Menino do Mato. In. BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, [2010], p. 20, 2010.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, p. 493, 2010.

BROSSEAU, Marc. O romance: outro sujeito para a geografia. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 43, 1999.

CARVALHO, Thiago Rodrigues. **O Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira e o Mato Grosso do Sul**: discursos e desdobramentos da política governamental na fronteira. p. 241, 2010, Dissertação de Mestrado, unidade II, UFGD.

CLAVAL, Paul. A geografia cultural: o estado da arte. In. ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato. **Música, literatura e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, p. 39, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34 vol. 1, 1995.

FERRAZ, Claudio Benito de Oliveira. Literatura e espaço: aproximações possíveis entre arte e geografia. In. SOUZA, Adauto de Oliveira [et. al.]. **Transfazer o espaço**: ensaios de como a literatura vira espaço e vice-versa. Dourados: Ed. UFGD, p. 47, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território e população**. São Paulo: Martins Fontes, p. 572, 2008.

HAESBAERT, Rogério da Costa. **O mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 395, 2006.

HALL Stuart. **Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

SOUZA, Candice Vidal e. **A Pátria Geográfica: Sertão e Litoral no pensamento social brasileiro**. Goiânia, ed. Da UFG, p. 172, 1997.

MOREIRA, Ruy. **Pensar e ser em Geografia**. São Paulo: Contexto, p. 295, 2010.

