

Júlio César Suzuki
Everaldo Batista da Costa
Eduardo Baider Stefani
Organizadores

Espaço, Sujeito e Existência

diálogos geográficos das artes

Apoio:



ISBN 978-85-7697- 439-0

1ª edição – 2016.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra, sem autorização expressa do autor ou da editora. A violação importará nas providências judiciais previstas no artigo 102, da Lei nº 9.610/1998, sem prejuízo da responsabilidade criminal. Os textos deste livro são de responsabilidade de seus autores.

Editora Imprensa Livre
Editora-chefe
Karla Viviane

Rua Comandaí, 801
Cristal – Porto Alegre/RS
(51) 3249-7146

www.imprensalive.net
imprensalive@imprensalive.net
facebook.com/imprensalive.editora
twitter.com/editoraimpresa

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

Foto da capa:
Ana Carolina Oliveira Marques

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S968e Suzuki, Júlio César
Espaço, sujeito e existência : diálogos
espaço geográfico das artes [livro eletrônico]
Júlio César Suzuki, Everaldo Batista da Costa e
Eduardo Baider Stefani,
Organizadores. -- Porto Alegre : Imprensa Livre, 2016.
408 p.

ISBN 978-85-7697-439-0

1. Geografia humana . 2. Estética. 3. Poética. 4.Arte.

I.Título. II.Costa, Everaldo Batista da. III.Stefani, Eduardo Baider

CDU 911.3

Bibliotecária responsável: Maria da Graça Artioli – CRB10/793

Júlio César Suzuki
Everaldo Batista da Costa
Eduardo Baider Stefani
Organizadores

Espaço, Sujeito e Existência

diálogos geográficos das artes

II Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte

I Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte

Departamento de Geografia/FFLCH/USP

10 e 13 de junho de 2013.

Coordenação Geral

Prof. Dr. Júlio César Suzuki (USP)

Apoio: CAPES

Comitê Editorial

Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu (USP)

Prof. Dr. Antônio Carlos Queiroz (UFES)

Prof. Dr. Carles Carreras (Universidad de Barcelona)

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

Prof. Dr. Eduardo Marandola Jr. (Unicamp)

Prof. Dr. Eguimar Chaveiro (UFG)

Prof. Dr. Flaviana Gasparotti Nunes (UFGD)

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

Prof. Dr. Jânio Roque Barros (UNESB)

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

Prof. Dr. Jones Dari Goettert (UFGD)

Prof. Dr. Jörn Seemann (URCA)

Prof.^a Dr^a Liliana Laganá (USP)

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

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

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

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

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

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

Prof. Dr. Percival Tirapelli (UNESP)

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

Prof.^a Dr^a Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior (UNICAMP)

Prof. Dr. Werther Holzer (UFF)

Sumário

APRESENTAÇÃO

EVERALDO BATISTA DA COSTA E JÚLIO CÉSAR SUZUKI

PARTE I – DIMENSÕES EXISTENCIAIS E TEÓRICAS DO ESPAÇO

SANTIAGO EN CIEN PALABRAS: UNA CIUDAD RESUMIDA EN TRECE LUGARES

LUIS CAMPOS MEDINA

A CONFLUÊNCIA DE UMA ONTOLOGIA GEOGRÁFICA E A DIMENSÃO ESTÉTICA

ELVIS CHRISTIAN MADUREIRA RAMOS

PARA UMA GEO-GRAFIA SEM ALMA

FREDERICO BANDEIRA DE ARAÚJO, MARIA REGINA PETRUS, REGINA DE SOUZA GUELMAN

AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E HISTÓRICO DA BELLE ÉPOQUE EM BELÉM

ELIÉZER MIRANDA DA SILVA JUNIOR

LITERATURA E GEOGRAFIA NA ANÁLISE DA FAZENDA - ROÇA GOIANA
JÚLIO CÉSAR PEREIRA BORGES, WELLINGTON RIBEIRO DA SILVA

PARTE II – DIMENSÕES GEOGRÁFICAS DO SUJEITO NA MÚSICA

“... SÓ VENDO COMO É QUE DÓI...” - O TRABALHO NA MÚSICA PO-
PULAR BRASILEIRA

JOÃO BAPTISTA FERREIRA DE MELLO

A REPRESENTAÇÃO ESPACIAL NA MÚSICA DE ARLINDO CRUZ:
MEU LUGAR

AMAURI TADEU BARBOSA NOGUEIRA

VISLUMBRES DO SERTÃO E REPRESENTAÇÕES DO CERRADO NAS
MÚSICAS DE GOIÁ

RICARDO JÚNIOR DE ASSIS GONÇALVES, MARCELO RODRIGUES MEN-
DONÇA

GEOGRAFIA E MÚSICA: UMA TENTATIVA DE ENTENDIMENTO DO
LUGAR MANGUEIRA

ALEXANDRE MOURA PIZOTTI

CONSTRUÇÃO AMBIENTAL NA DANÇA

ARTHUR MARQUES DE ALMEIDA NETO; NILTON ABRANCHES JÚNIOR

PARTE III – DIMENSÕES DA EXISTÊNCIA NO CINEMA E NA LITERATURA

POTENCIAIS DA ARTE CINEMATOGRAFICA: UM ESTUDO PRELIMINAR DO CONTEÚDO GEOGRÁFICO NAS OBRAS FÍLMICAS DE BUÑUEL E BERGMAN

LUCAS GEBRIN, DANIEL OLIVEIRA, DANTE FLÁVIO DA COSTA REIS JÚNIOR

APROPRIAÇÃO E IDENTIDADE ESPACIAL POR MEIO DA CULTURA: O CASO DOS FREQUENTADORES DE CINEMAS DE ARTE NA CIDADE DE SÃO PAULO

EDUARDO BAIDER STEFANI

GENTAMA, FILHARADA DA MANDIOCA: MACUNAÍMA E A PAULICÉIA COMO METÁFORA DO BRASIL MODERNO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

IACI D'ASSUNÇÃO SANTOS

O BLUES EM CRUMB

MARIANA VICENTE OLIVEIRA

APRESENTAÇÃO

Defendemos que ao campo do saber geográfico não cumpre se ocupar da arte pela arte; à Geografia cabe ratificar, nos estudos artísticos (a envolver a literatura, a música, a arquitetura, a poesia ou outras expressões), seu viés analítico-metodológico central, que é a do desvendamento das estratégias e contradições produto-produtoras de distintas espacialidades, particulares paisagens ou singulares territórios.

Com esse pressuposto, trazemos esta coletânea, que se divide em três densas partes e cujos trabalhos tratam: i) *das dimensões existenciais e teóricas do espaço*; ii) *das dimensões geográficas do sujeito na música e*; iii) *das dimensões da existência no cinema e na literatura*.

Abre a coletânea o artigo de Luis Campos Medina, no qual um conjunto de textos literários ajuda a formar uma representação particular da cidade de Santiago do Chile. O autor propõe as categorias de “espaço agregativo” e “representação resumo” para dar conta das principais conclusões ligadas às representações de Santiago.

O artigo de Elvis Ramos dialoga Geografia e Estética. Fundamentado na teoria da reflexividade, sugere a vantagem de reconhecer a ontologia geográfica da “relação homem e meio” enquanto ponto de partida reflexivo; também abre espaço às investigações da objetividade e da subjetividade quanto à compreensão da realidade geográfica vertida na arte.

O terceiro trabalho da primeira parte, de Frederico Araújo *et al*, apresenta um olhar sobre a Geografia através de uma perspectiva crítica à metafísica. Trata de dois tipos de discursos: o da Cartografia, como composição de mapas enquanto representações descritivo-analíticas da Terra em forma pictórica; e o da Geografia, como composição de representações descritivo-analíticas da Terra sob a forma de textos escritos. Como modo de *rasurar* a Geografia, o trabalho experimenta mesmo rasurar um de seus conceitos emblemáticos: território. A *rasura* se materializa no texto.

Com enfoque no patrimônio cultural, Eliézer Silva Júnior analisa as políticas públicas de preservação, em Belém do Pará. Foca nos exemplares mais representativos do período áureo da borracha, quando a região amazônica teve, entre anos de 1870 a 1910, um relativo crescimento econômico, com significativas transformações socioculturais e infraestruturais na cidade. Mostra como Belém, a exemplos da França, dos Estados Unidos e da Inglaterra, alcançou sua prosperidade e a sociedade paraense envolvida com o comércio da borracha viveu um elegante e refinado estilo de vida.

Para encerrar a Parte I, Júlio César Borges *et al* traz a ideia da *Fazenda – roça goiana*, com uma rica discussão sobre a essência da “alma de Goiás”. A Fazenda – roça goiana é debati-

da como a organização espacial que comportou o econômico, o político, o social e o cultural do mundo sertanejo. Mostra como se enraíza os códigos socioculturais da tradição goiana. Mescla o entendimento da existência sertaneja e da organização territorial de Goiás de época, ao partir de suas particularidades nos saberes, falares, cantigas, cantares, religiosidades, folclore, tradições, costumes e toda uma gama que acentua a forma goiana de existir.

A segunda parte do livro, que agrega artigos sobre as dimensões geográficas do sujeito nas músicas, é aberta com o artigo de João de Mello que, com base nos princípios da geografia humanística, busca traduzir a alma trabalhadora dos cariocas através de alguns registros fonográficos conectando geografia, música popular e trabalho.

Amauri Nogueira, no segundo trabalho apresentado nesta segunda parte, analisa o discurso relativo à representação espacial na música de Arlindo Cruz. A música, intitulada Meu Lugar, traduz a conquista espacial sob a ótica geográfica do lugar no cotidiano do bairro Madureira, no Rio de Janeiro, de forma que a identidade emerge dos conflitos políticos, culturais, religiosos e profanos. Os personagens deste universo urbano possibilitaram apreender tais conflitos no contexto da narrativa, que revela uma produção espacial da cidade sob a intencionalidade capitalista.

O terceiro trabalho apresentado na segunda parte do livro, de Ricardo Gonçalves, avalia letras de músicas do compositor e poeta Gérson Coutinho da Silva - o Goiás. Interpreta o sentido da palavra sertão e a relação com o Bioma Cerrado em suas composições. Busca, em sua arte, as maneiras de ver

e representar o sertão, que se confluem com as paisagens, os espaços e os sujeitos que vivem no Cerrado brasileiro.

Já Alessandro Pizotti debate como a música pode contribuir para a diminuição de imagens ou representações estigmatizadas sobre o Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, enquanto lugar simbólico reorientando à topoindiferença ou a topofobia da chamada “cidade formal” em relação a esta comunidade, sempre circundada como o lugar do pobre e do atraso. Traduz, em cada verso musical, o sentimento e o entendimento do mundo vivido dos compositores (como Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho). O trabalho se apoia nos fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia Humanística.

Fecha a segunda parte do livro o artigo de Arthur Almeida Neto. A percepção do ambiente é considerada, no trabalho, como fator intrínseco à relação cultura-natureza. Afirma que, como interpretação, o ambiente é sempre uma construção do mundo subjetivo: “cada pessoa percebe o mundo em que vive de acordo com o modo em que se encontra preparada para essa apreensão, o que pode ser definida pela capacidade de cognição e experiência de vida ou conhecimento”, assegura o autor. Assim, trata de *Frontier*, criado em 1935, pela coreógrafa americana Martha Graham, na busca da percepção da artista sobre o espaço da fronteira americana estabelecido pelos pioneiros. Didaticamente, são analisados aspectos que podem ter influenciado na percepção de Graham a respeito desse ambiente americano, através dos estudos de percepção ambiental do geógrafo Yi-Fu Tuan.

A terceira e última parte do livro contempla cinco artigos

e o primeiro, escrito por Lucas Gebrin *et al*, considera a potencial pertinência das obras filmicas como campo de simulação de espaços e relações. Define como objeto de exame uma amostra de obras de Luis Buñuel e Ingmar Bergman. Escolha que se deu em virtude da identidade de suas produções: re-construtoras de mundos, sugestivas de afetividades ambientalmente condicionadas e indicadoras de lugares simbólicos.

O segundo artigo da parte dois, escrito por Eduardo Stefani, caracteriza um exemplo consolidado de identidade social coletiva e apropriação espacial contemporânea, constituída pela territorialidade de cinemas de arte e seus frequentadores na área da Avenida Paulista, em São Paulo. De maneira clara e didática, questiona, geograficamente, formas e possibilidades de apropriação do espaço por meio de expressões culturais em ambientes urbanos.

O artigo de Iaci Santos apresenta Mário de Andrade, no contexto de *Macunaíma*. A autora faz uso de elementos contidos em lendas, mitos e histórias correlatas à identidade nacional representada por Mário, cujos caracteres buscava delinear a realidade temporal e espacial na qual se inseria a cidade de São Paulo de 1920.

Por fim, Mariana Oliveira avalia como se desenvolve a história do blues, com base na história em quadrinho *Blues*, de Robert Crumb. Busca, no quadrinho, fragmentos da época áurea do estilo, que fundamentam suas afirmações. Para isso, constitui um diálogo entre autores que retratam a mesma época e o mesmo estilo musical.

A coletânea possibilita aos estudiosos de Geografia, Arquitetura, Artes, Sociologia e Antropologia, especialmente,

um conhecimento variado, mas metodologicamente demarcado do tratamento de expressões existenciais do sujeito por meio do espaço que agrega a música, a literatura, a arquitetura e o cinema.


Desejamos uma excelente leitura!

Everaldo Batista da Costa

Professor do Departamento de Geografia/UnB

Júlio César Suzuki

Professor do Departamento de Geografia/FFLCH/USP



**DIMENSÕES EXISTENCIAIS
E TEÓRICAS DO ESPAÇO**
PARTE I

“SANTIAGO EN CIEN PALABRAS: UNA CIUDAD RESUMIDA EN TRECE LUGARES”

Luis Campos Medina

En este artículo se busca delinear la manera en que una actividad peculiar puede contribuir a dar forma al imaginario de una ciudad, interviniendo sobre los modos de observación y significación de la ciudad y del espacio urbano. Dicha actividad es un concurso de micro-relatos que se organiza en la ciudad de Santiago de Chile desde el año 2001. En particular, se pretende mostrar la producción de una particular representación de la ciudad de Santiago que emerge como efecto del funcionamiento reiterativo de tal concurso.

El concurso se denomina “Santiago en 100 palabras” y es organizado anualmente por la revista *Plagio*, el Metro de la ciudad de Santiago y la empresa minera *Escondida*. Se ha realizado ininterrumpidamente desde el año 2001 y su convocatoria, dirigida a todos los habitantes de la ciudad e incluso del país, ha sido, desde entonces, a escribir “cuentos breves” de

un máximo de cien palabras, sobre la ciudad de Santiago y la vida urbana contemporánea en general. Los niveles de participación aproximados sugieren que más de sesenta y cinco mil personas han enviado sus textos entre los años 2001 y 2008.

El concurso invita a participar para obtener alguno de los premios ofrecidos: tres premios en dinero para los tres primeros lugares, y la publicación, como “menciones honrosas”, de otros ocho cuentos breves. Esto ha cambiado a lo largo del tiempo, complejizándose. No obstante, para claridad de la exposición mantendremos esta versión simplificada, en el entendido que, sea cual sea el conjunto de premios, siempre están presentes las ideas de recompensa económica y reconocimiento social como estrategias de fomento de la participación en el concurso.

Conviene indicar, asimismo, que “cuentos breves” es la denominación utilizada por los organizadores. Sin embargo, en esta exposición hablaremos de micro-relatos, denominación que se ajusta mejor a las características de los textos del concurso, entre los cuales se observa una amplia variedad de formas, que no siempre se ajustan a la estructura de un inicio, un desarrollo y un desenlace, típica del micro-cuento y que, como lo recuerda Fernández, constituye “la clásica estructura triádica de la secuencia narrativa” (FERNÁNDEZ, 2005, p.120).

El conjunto de los once micro-relatos premiados en cada versión, ya sea con premios en dinero o como menciones honrosas, es publicado en las estaciones en afiches de gran formato o en afiches más pequeños al interior de los trenes del metro. En ambos casos, los soportes utilizados son aquellos destina-

dos a los afiches publicitarios del ferrocarril subterráneo.

Además de los micro-relatos ganadores, cada dos años los organizadores del concurso editan un pequeño libro denominado “Los 100 mejores”, con los que, a su juicio, constituyen los cien mejores micro-relatos de los dos años precedentes, incluyendo a los ganadores publicados en los afiches (para mayor información ver: www.santiagoen100palabras.cl).

Consideraciones teórico-metodológicas

El concurso es, entonces, una oportunidad organizada institucionalmente para escribir sobre la ciudad y producir significados a través de la escritura de micro-relatos que responden a un formato específico y una convocatoria particular. Si seguimos la terminología de L. Marín, recuperada por R. Chartier (1994), la invitación hecha por los organizadores del concurso (a escribir cuentos breves de un máximo de cien palabras, sobre la ciudad de Santiago y la vida urbana contemporánea en general) es una invitación a producir textos que *dan a ver un objeto ausente*, vale decir, mediaciones textuales cuyo objetivo es representar la ciudad de Santiago de una forma adecuada (a los objetivos y orientaciones del concurso). Pero también se trata de textos que *presentan públicamente* la ciudad de Santiago. Por ambas razones es que resulta plausible considerar los micro-relatos como *representaciones de la ciudad*.

Cabe aquí indicar, además, que los micro-relatos del concurso y, en general, cualquier construcción literaria que haga

referencia a una ciudad, constituyen representaciones en la medida en que refieren a un “objeto que pertenece a otro orden de realidad”: en este caso la ciudad de Santiago. No se trata aquí ni de anclaje ni transposición (VAL JULIAN, 1997): los micro-relatos no están anclados en la ciudad y esta última no pueda transponerse en el texto. Se trata de referencialidad. Por supuesto, el espacio representado en la historia no es necesariamente el espacio “real” de la ciudad, pero mantiene con él un vínculo de referencia, el que puede ir de la simple insinuación a la asignación de predicados más desarrollados. Ese vínculo -resulta necesario subrayarlo- evidentemente depende del lector, para quien la referencia debe ser comprensible.

La afirmación de que los micro-relatos del concurso contribuyen a conformar un imaginario de la ciudad se sustenta en dos puntos. En primer lugar, porque los micro-relatos del concurso participan en la producción de palabras (sustantivos, adjetivos, etc.) utilizadas para referirse al espacio de la ciudad, para describirlo y organizarlo en una narración literaria y, de esa forma, intervienen sobre nuestros modos de observarlo e identificarlo. En segundo lugar, porque ponen en juego la definición misma de la ciudad, puesto que al escribir sobre ella contribuyen a la producción de sus límites y de su imagen, de lo que es y cómo es la ciudad de Santiago. Ambos puntos son reforzados por el funcionamiento reiterativo del concurso.

En esta perspectiva, resulta pertinente hacer alusión a las ideas de A. Berque, en particular su concepto de “*artialisation*”. De acuerdo a este autor, nuestra relación con los objetos de la ciudad, y con el mundo en general, es pre-configurada por las imágenes que ya conocemos, lo que

significa que nuestra relación con tales objetos es una relación de reconocimiento más que de conocimiento. En este proceso de reconocimiento el arte juega un papel crucial, ya que “guía nuestras formas de ver”, es decir, tiene el efecto de orientar nuestro modo de identificación de objetos de nuestro entorno (BERQUE, 1993, p.226). Esta puede ser la razón por la que un autor como R. Barthes fomentaba la producción de lecturas y escrituras de la ciudad, a las que consideraba más importante que las investigaciones y los estudios: “Es por eso que yo diría que lo más importante no es tanto aumentar las investigaciones o estudios funcionales sobre la ciudad, sino que aumentar las lecturas de la ciudad, ya que, por desgracia, hasta ahora, sólo los escritores nos han dado algunos ejemplos” (BARTHES, 1985, p.270, traducción personal).

El corpus de análisis que se ha utilizado en esta ocasión tiene dos componentes. En primer lugar, los micro-relatos publicados por el concurso entre 2001 y 2008: un conjunto de 395 textos, seleccionados entre los años 2001 y 2008. En segundo lugar, un grupo de 625 micro-relatos no-seleccionados, participantes del concurso en el año 2006. El análisis que sustenta este artículo se efectuó en el marco de la tesis doctoral del autor (CAMPOS MEDINA, 2011) y se basa, fundamentalmente, en una lectura sistemática dicho corpus.

Resultados

El análisis realizado permitió constatar que los micro-relatos efectivamente representan la ciudad de Santiago, pero lo hacen a diferentes maneras: hay micro-relatos que se refieren a la ciudad de manera global, otros hablan de un lugar en particular, mientras que otros -la mayoría- cuentan una historia que transcurre en algún lugar de la ciudad. A continuación nos referiremos al repertorio de formas, más o menos típicas, a través del cual se representa la ciudad. En este sentido, es necesario repetir que nuestra apuesta es que los micro-relatos, además de crear “espacios geográficos ficcionales” (GENETTE, 2003) específicos de la historia contada en cada texto, contribuyen a dar significado a la ciudad y sus lugares: lo hacen en la medida en que nos muestran la manera en que sus autores conciben las formas reales o potenciales en que esos lugares, y la ciudad completa, pueden ser recorridos, habitados, valorados, etc.

En la mayoría de los casos, los micro-relatos incluyen referencias espaciales muy breves, que se integran a la historia del micro-relato. La principal excepción se encuentra en los micro-relatos cuyo foco, o centro de interés, se encuentra en un lugar específico o en la ciudad misma, lo que hace que todo el texto gire en torno a ellos. El análisis realizado nos ha permitido identificar cuatro grandes grupos: a) las referencias que indican dónde sucede la historia, particularmente su ubicación en el espacio público (por ejemplo, las palabras “calle”, “parque”, etc.); b) las referencias que permiten una aprehensión abstracta de la ciudad (por ejemplo, las palabra “ciudad”,

“urbe”, “centro”, etc.); c) las referencias explícitas a la ciudad de Santiago y; d) referencias a lugares específicos de la ciudad a través de su mención explícita (a través de sus nombres).

Concentrándonos en el cuarto grupo hemos podido constatar que ese tipo de referencia se utiliza en el 31,3% del corpus. Vale decir, en 322 micro-relatos encontramos al menos una referencia a un lugar particular. El número de lugares inventariados alcanza a 223, lo que implica la existencia de repeticiones.

Ahora bien, ¿cuáles son esos lugares? Para responder a esta pregunta observamos, por separado, lo que ocurría en cada uno de los dos componentes de nuestro corpus (micro-relatos seleccionados y no-seleccionados), pudiendo constatar dos cosas: una alta *concentración* de referencias y una fuerte *homogeneidad* entre los lugares más mencionados de los dos componentes.

La concentración refiere al hecho de que en el componente no-seleccionados, hay diez lugares que se mencionaron seis o más veces y que concentran 40,7% de las menciones, mientras que todos los demás lugares mencionados no superaron las dos menciones, lo que permite distinguirlos con claridad.

En el caso del componente de micro-relatos seleccionados, no había tal discontinuidad: había un grupo con cinco entradas, uno con cuatro, uno con tres, etc. Fue necesario, por lo tanto, establecer un punto de corte más o menos arbitrario: se decidió considerar a los lugares mencionados con cuatro entradas y más, con lo que se obtuvo un grupo de doce micro-relatos, que concentra el 43,2% de menciones de nuestra

muestra. La lista de los lugares y el número de entradas es lo que se observa en el siguiente cuadro.

Cuadro nº1: Comparación de los lugares mencionados en los dos componentes analizados

Componente de micro-relatos Seleccionados		Componente de micro-relatos NO-seleccionados	
Lugares	Cantidad de menciones	Lugares	Cantidad de menciones
Alameda	15	Alameda	18
Río Mapocho	10	Paseo Ahumada	15
Paseo Ahumada	9	Río Mapocho	13
Parque Forestal	9	Parque Forestal	12
Plaza de Armas	9	Cerro Santa Lucía	12
Virgen y cerro San Cristóbal	7	Estación Central	9
Cerro Santa Lucia	5	Plaza de Armas	9
Plaza Italia	5	Plaza Italia	6
Estación Baquedano	5	Estación Baquedano	6
La Moneda	4	Cerro San Cristobal	6
La Catedral	4		
Estación Los Héroes	4		

Fuente: Elaboración propia

Esta concentración de las menciones puede ser interpretada como una concentración de las categorías espaciales (“nombres de lugares”) disponibles y utilizadas por los concursantes para escribir sobre la ciudad de Santiago o, en otras palabras, es posible interpretar esta concentración como una *restricción del repertorio de categorías* para pensar y escribir, li-

terariamente, sobre la ciudad de Santiago.

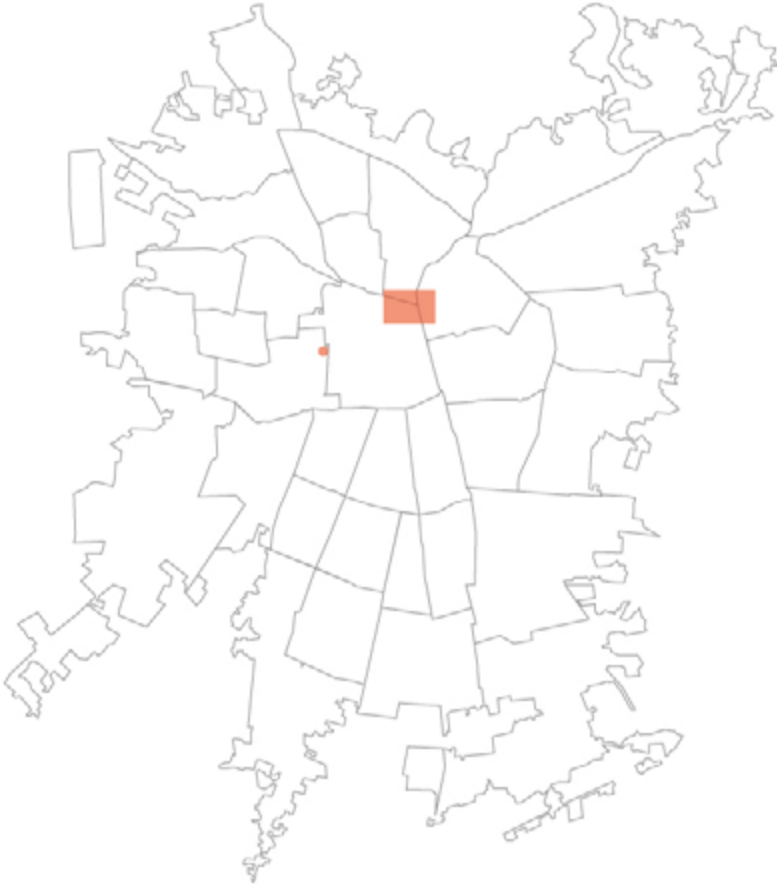
Ahora bien, con respecto a la homogeneidad observada entre los grupos de lugares más mencionados de los dos componentes, la situación es sorprendente: hay una coincidencia en nueve casos, e incluso el orden de las menciones (la jerarquía) es aproximadamente el mismo. En efecto, observamos la presencia de nueve lugares en las dos listas: i) Alameda, ii) Cerro San Cristóbal, iii) Cerro Santa Lucia, iv) Estación Baquedano, v) Parque Forestal, vi) Paseo Ahumada, vii) Plaza de Armas, viii) Plaza Italia y ix) Río Mapocho. A estos lugares comunes se añaden, en el caso del componente de seleccionados: i) La Moneda, ii) La Catedral y iii) Estación Los Héroes, mientras que del lado del componente de no-seleccionados, el único lugar que se añade es la Estación Central.

La homogeneidad de los lugares que concentran las menciones de los concursantes es una información muy elocuente de los lugares que, en términos de K. Lynch, concentran la “*imaginabilidad*” de la ciudad de Santiago (LYNCH, 2000, p.19). Estos lugares parecen causar “una fuerte imagen en cualquier observador de la ciudad” y, por lo tanto, parece que concentran el acuerdo (tácito, implícito) de los participantes en el concurso frente a los lugares susceptibles de expresar sus visiones de la ciudad de Santiago. Es pertinente pensar, en consecuencia, en una suerte de *consenso espontáneo* entre los habitantes de la ciudad respecto de los lugares capaces de transmitir el significado de la ciudad en el contexto de la escritura literaria o, en otras palabras, en que el *potencial metonímico* la ciudad de Santiago se concentra en este grupo de lugares (sin embargo, esto no significa que estos lugares tengan

significados unívocos para todos quienes se refieren a ellos en sus textos).

Tenemos, en consecuencia, que ambas representaciones de la ciudad de Santiago no son tan diferentes, dado que se observa una coincidencia casi completa entre los lugares más mencionados en los dos componentes (una coincidencia de 9 lugares en un total de 13). Considerando dichos lugares en términos espaciales constatamos que doce de los trece se encuentran muy cerca el uno del otro, con la única excepción de la Estación Central, que se encuentra relativamente alejada hacia el oeste. A través de un mapa podemos ver esta proximidad y concentración espacial: hemos marcado un cuadrado que indica el perímetro de la ciudad donde se encuentran los doce lugares próximos y un punto para señalar la posición de la Estación Central. Se hace evidente que los lugares se encuentran en un área extremadamente pequeña en comparación con el tamaño de la ciudad de Santiago (esto, por supuesto, en el contexto de un examen parcial del río Mapocho y de la Alameda que, debido a sus características específicas de río y avenida, respectivamente, salen del perímetro).

**Mapa n°1: Concentración espacial de los lugares más mencionados
de la ciudad de Santiago**



Fuente: Elaboración propia

La proximidad y la concentración también tienen una dimensión histórica, ya que todos estos lugares están situados en un área que corresponde aproximadamente a lo que podríamos llamar el centro histórico de la ciudad.

De hecho, desde un punto de vista histórico, entre los trece lugares mencionados, seis eran lugares de importancia desde los tiempos coloniales. En efecto, el Cerro Santa Lucía es el lugar de fundación de la ciudad, mientras que la Plaza de Armas, la Catedral y el Paseo Ahumada (entonces una calle convencional) son parte del diseño original de la ciudad y sus primeros edificios. El río Mapocho y la Alameda corresponden a los límites originales de la ciudad de Santiago (la Alameda era el brazo seco del río: la ciudad de Santiago se fundó en una especie de isla).

Más aún, si bien La Moneda y la Plaza Italia no existían como tales, los sitios donde fueron construidas más tarde formaban parte de los puntos de referencia de la ciudad en tanto límites de su espacio de influencia hacia el oeste y al este, respectivamente. El cerro San Cristóbal, por su parte, era un lugar que se encontraba fuera de la ciudad, pero que siempre hizo parte del paisaje de la ciudad: de hecho, fueron los propios conquistadores quienes le dieron ese nombre (los nativos le llamaban “*Tupahue*”, “lugar de Dios” en mapudungun).

Por último, el Parque Forestal, creado en el siglo XX en la ribera sur del río Mapocho, que tiene una forma alargada (en la dirección este-oeste), así como la estación Baquedano, que es una creación más reciente (1975) y se encuentra en el subsuelo de la Plaza Italia, se encuentran ambos en el perímetro de la ciudad histórica. En consecuencia, del grupo de trece

3. Paseo Ahumada
4. Parque Forestal
5. Plaza de Armas
6. Virgen y cerro San Cristóbal
7. Cerro Santa Lucia
8. Plaza Italia
9. Estación Baquedano
10. La Moneda
11. La Catedral

Consideraciones finales

En consideración de esta concentración espacial e histórica y de la homogeneidad de los lugares que concentran las referencias de los concursantes, parece plausible proponer, no sólo que se trata de los lugares que tienen mayor imaginabilidad, sino que el acuerdo sobre la zona de la ciudad que merece ser escrita es una información indicativa de la *ecúmene* de los participantes en el concurso y de los habitantes de la ciudad en general.

La *ecúmene* corresponde a la porción de la tierra que propia del ser humano, cuyos límites son fijados por los límites del lenguaje, en la medida que aquello de lo que no se puede hablar, no puede ser parte de la *ecúmene* (LINDON 2007, p.34). La *ecúmene* se compone, en este caso, de los lugares de los que se puede escribir, mientras que aquellos de los que no se puede hablar ni escribir no forman parte de la *ecúmene*. Dicho acuerdo nos indica la porción de la ciudad por la que

“transitan” la mayor parte de los escritos.

Si añadimos que lo anterior es en gran parte el efecto de las repeticiones y que esas repeticiones pueden surgir sólo a través de la lectura de los micro-relatos de la competencia, resulta plausible pensar que se trata de una representación de la ciudad relativamente inequívoca y potente en el proceso de modelamiento de referencias colectivas que balizan el espacio de la ciudad, ya que tenemos un conjunto de lugares que evocan la ciudad de Santiago por una especie de “asociación privilegiada” (GENETTE, 1991, p.120). Entonces, si el arte dirige nuestras formas de identificar los objetos de nuestro entorno, en el concurso encontramos un claro ejemplo de ello.

Si se retoma la referencia de que la invitación del concurso es a escribir sobre la ciudad y la vida urbana contemporánea, aquellos micro-relatos que refieren a un lugar específico operan al modo de una sinécdoque, en la medida que designan un todo (la ciudad) con el nombre de una de sus partes (un lugar).

Vista así, la representación de la ciudad de Santiago que surge como efecto de la referencia y repetición a un conjunto de lugares puede ser pensada al modo de un espacio agregativo, según el planteamiento de E. Panofsky (BOURDIEU, 1999). Vale decir, se configura como una suerte de conjunto inacabado, construido sobre la heterogeneidad individual, que puede crecer y expandirse mediante la adición de un nuevo elemento (un nuevo micro-relato), pero que, en los hechos, ha mantenido cierta persistencia.

Con una historia de más de una década interviniendo el espacio del metro de la ciudad y con los niveles de popu-

laridad del concurso, con miles de participantes cada año, se vuelve plausible pensar que, además de las significaciones que se asigna a la ciudad y/o a sus lugares en cada micro-relato, existe otro modo o vía de participar de la producción de una representación de la ciudad, no en el nivel de la escritura individual de los textos, sino en el nivel del concurso en tanto “evento de escritura”, esto es, a través del efecto que generan los micro-relatos en conjunto, de manera sinérgica, repitiendo referencia a lugares, connotaciones, asociaciones, etc.

Podemos denominar a este “sinérgico” o “por agregación” destacando el hecho de que los significados que los micro-relatos contribuyen a crear, recrear y asentar se producen, en gran medida, a través de iteraciones sobre iteraciones que van dando forma a la ciudad, produciendo sedimentación de significados, articulando disposiciones y experiencias.

Si el funcionamiento del concurso se caracteriza, primero, por su periodicidad o carácter cíclico, ya que se trata de una actividad realizada anualmente de forma ininterrumpida y, segundo, por la articulación de una especie de ola publicitaria anual cuya caducidad es de aproximadamente tres meses (tiempo de publicación de los ganadores en los afiches en la red de metro), se vuelve plausible pensar que el concurso genera una *representación abreviada* de la ciudad en la medida que ésta remite a conjunto de lugares que parecen poseer una relación privilegiada, debido a su repetición y su agregación. Además, si bien todos los lugares mencionados contribuyen a formar dicha representación, aquellos que se repiten más poseen una fuerza de modelamiento mayor. La representación abreviada de la ciudad de Santiago generada por el concurso

emerge como el espacio agregativo de los lugares que más se repiten en los micro-relatos publicados: esa es “la ciudad del concurso”.

Referencias

- AUSTIN, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- BARTHES, R. *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil, 1985.
- BARTHES, R. *L'effet de réel, en Œuvres complètes*. Tomo II, 1966-1973. Paris: Seuil, 1994.
- BAUDELAIRE, C. *Le spleen de Paris*. Paris: Flammarion, 1987.
- BEDARD, M. Une typologie du haut-lieu ou la quadrature d'un géosymbole. *Cahiers de Géographie du Québec*, Volume 46, n° 127. p. 49-74. http://www.cgq.ulaval.ca/textes/vol_46/no127/Bedard.pdf. 2002.
- BÉDARD, M. *De l'être-ensemble à l'être-au-monde*. Le rôle du haut lieu. *Ethnologies Musées / Museums*, vol. 24, n° 2, p. 229-241. <http://www.erudit.org/revue/ethno/2002/v24/n2/006649ar.html>. 2002.
- BERQUE, A. *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*. Paris: Gallimard, 1993.
- BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.
- BRASCA, R. *Los mecanismos de la brevedad: constantes y tendencias en el microcuento*. Recuperado el 13 de abril de 2009, de http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251.
- CAMPOS MEDINA, Luis. *Les enjeux de la représentation de la*

- ville:** Santiago du Chili en cent mots. Saarbrücken: Editions universitaires européennes, 2011.
- CHARTIER, R. *Pouvoirs et limites de la représentation*. Sur l'œuvre de Louis Marin. Annales. Histoire, Sciences Sociales, n°2, p.407-418, 1994.
- DE RAMON, A. Santiago de Chile. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.
- DEBARBIEUX, B. Les problématiques de l'image et de la représentation en géographie, en Bailly, A. (Coord.), *Les concepts de la géographie humaine*. Paris: Armand Colin, 1998.
- DEPAULE, J.-C. & TOPALOV, C. *La ville à travers ses mots*. Enquête, n°4, 1996.
- ECO, U. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1994.
- EPPLE, J.-A. *Novela Fragmentada y micro-relato, en El cuento en red*. Recuperado el 13 de abril de 2009, de http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251.
- EPPLE, J.-A. *La minificción en Chile*. Recuperado el 13 de abril de 2009, de www.letrasdechile.cl.
- FARGE, A. *Des lieux pour l'histoire*. Paris: Seuil, La librairie du XXe siècle, 1997.
- FERNANDEZ, J.-L. *Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano*. Literatura y lingüística, n°16, p.107-134.
- FRANZ, C. *La muralla enterrada*. Santiago de Chile: Planeta, 2001.
- GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.
- GENETTE, G. *Figures II*. Paris: Seuil, 2003.
- GOODMAN, N. *Manières de faire des mondes*. Paris: Jacqueline Chambon, 1992.

- GORELIK, A. *Imaginarios urbanos e imaginação urbana*. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos. *Eure*, XXVIII (83), p.125-136, 2002.
- JOSEPH, I. *Urbanité et ethnicité*. Terrain n°3, 1984.
- KOCH, D. *Retorno al micro-relato: algunas consideraciones*. El cuento en red. Recuperado el 13 de abril de 2009, de http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=251.
- LANOT, F. La ville et la littérature. En T. Paquot, M. Lussault, y S. Body-Gendrot (Coords.), *La ville et l'urbain*. Etats des savoirs. Paris: Découverte, 2000.
- LARREA, M. *¿Cuál es el futuro de la minificción?*. Recuperado el 23 de abril de 2009, de www.letrasdechile.cl.
- LEPETIT, B. *La ville: cadre, objet, sujet*. Enquête número 4. 1996.
- LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- LINDÓN, A. *Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales*. *Eure*, XXXIII (99), 31-46, 2007.
- MITTERAND, H. *L'illusion réaliste*. De Balzac à Aragon. Paris: PUF, 1994.
- MORAND, C. *Visión de Santiago en la literatura chilena*. Santiago: Aconcagua, 1977.
- MUSSET, A. *Entre la ciencia ficción y las ciencias sociales: el "lado oscuro" de las ciudades americanas*. *Eure*, XXXIII (99), 65-78, 2007.
- MUSSET, A. C'est là que... Peyruis et les petits hauts lieux d'une mémoire familiale. *Cahiers de géographie du Québec*. v. 52, n°145, p. 63-79.
- NOGUEROL, F. *Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida*. Recuperado el 23 de abril de 2009, de [en www.letrasdechile.cl](http://www.letrasdechile.cl).
- RANCIERE, J. *Le partage du sensible*. Esthétique et politique. Pa-

ris: La Fabrique, 2000.

ROGER, A. *Nus et paysages: essai sur la fonction de l'art*. Paris: Aubier, 2001.

ROJO, V. *Breve Manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simon Bolívar - Equinoccio, 1996.

SEARLE, J. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós, 1997.

VAL JULIAN, C. *La Havane de Zoe Valdés*. Villes en parallèle n°25, 1997.

ZAVALA, L. *El cuento ultracorto: Hacia un nuevo canon literario*. Recuperado el 26 de abril de 2009, de <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm>.

ZAVALA, L. *Nouvelles, Cuentos, Short stories*. Recuperado el 26 de abril de 2009, de <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>.

A CONFLUÊNCIA DE UMA ONTOLOGIA GEOGRÁFICA E A DIMENSÃO ESTÉTICA

A arte pura, segundo o poeta, se caracteriza por criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista - Charles Baudelaire

Elvis Christian Madureira Ramos

Este artigo busca refletir, a partir de algumas bases teóricas e pressupostos, sobre a confluência da geografia com a dimensão estética. O termo confluência transmite aquela imagem de rios que se encontram e se mesclam formando único caudal. É com essa imagem tão íntima dos geógrafos, ou seja, desta metáfora inicial que servirá ao propósito de se pensar o encontro de uma realidade geográfica e a expressão artística.

Tal confluência proposta ainda parece estranha a muitos e até mesmo difícil de localizá-la no discurso geográfico. Mesmo para aqueles que a localizam, naquele que tem sido o

principal flanco exploratório - que é a relação entre geografia e literatura- há uma dificuldade em vislumbrar toda a extensão desse campo. Entrementes, os geógrafos estão experimentando novamente a sensação da aventura exploratória, buscando conhecer e estender as fronteiras do conhecimento geográfico, não apenas no sentido terreal, mas agora no sentido etéreo da arte.

Com efeito, é preciso alimentar essa reflexão com algumas premissas que estão postas já há algum tempo, embora, não escapem de controvérsias: (1) Há uma realidade que a geografia como ciência institucionalizada investiga e a faz através de um discurso conceitual público; (2) Esta realidade geográfica também é experimentada através de estados subjetivos; (3) As expressões artísticas são trabalhos materiais, que comunicam sob várias formas e conteúdos aquilo que os artistas, em seus estados subjetivos e objetivos, experimentam na sua relação com o meio.

O passo adiante é destacar que, se a geografia é uma realidade material e vivida, a mesma também pode ser refletida nas obras artísticas, mas com a condição de ser representada sob formas e conteúdos que transcendem a realidade objetiva, embora sem dela se afastar totalmente.

Antes da discussão que se segue, deve-se deixar claro que o rigor do raciocínio especulativo, embora não seja uma exclusividade da filosofia, é o campo onde se deu os grandes debates no contexto da tradição ocidental sobre: o ser, o conhecer, o verdadeiro, o bom e o belo. Temas estes desenvolvidos nos campos, respectivamente, da ontologia, da epistemologia, da lógica, da ética e da estética. Deste modo, utilizar-se-ão considerações trazidas destes campos, especialmente inseridos na

filosofia para esta discussão geográfica, mais especialmente da ontologia e da estética.

Discussão

A primeira premissa poderia ser justificada dizendo que a ciência geográfica investiga a realidade e, a partir dessa realidade abstrai seus objetos e temário do seu interesse sem maiores justificativas epistêmicas. Mas não é assim que acontece, embora a geografia exista como disciplina acadêmica e marque presença enquanto ciência, as discussões sobre sua unidade de análise, fronteira disciplinar, objetos de pesquisa e mesmo seus métodos de interpretação e análise, constituem a principal fração das discussões sobre aquilo que se chama pensamento geográfico. E nunca saíram de pauta. Contudo, a ciência geográfica e seus estudos caminham a despeito das suas dúvidas, por isso, é possível dizer, com alguma variação, que seu temário é tão amplo quanto as bases teóricas que os inspiram.

Ciência geográfica não é a mesma coisa que a realidade, aliás, realidade esta, o qual acabará por se tornar um objeto de análise ou que ainda sofrerá recortes epistêmicos. Isto porque, o discurso é feito em torno de uma realidade. Muito embora, existam esforços na contramão, já que buscam justamente reificar o próprio discurso, isso ocorre tanto com a ciência, como com a filosofia. Tal situação cria muitas vezes, um clima babélico, ou pior, recai em idealizações sem comunicação com a prática social ou empírica. Esse descolamento entre discurso e realidade empírica, às vezes também tem como consequência

uma profusão de termos e conceitos que mais tem o papel de encobrir a realidade, do que mesmo, clarificar as descobertas e análises.

Porém, a posição defendida é que, seja, qual for o tipo de discurso geográfico, recorte epistêmico e metodológico, há uma realidade para qual a geografia olha, observa e analisa, é uma intencionalidade dirigida para a realidade. Mas é também uma realidade que vai ao encontro dessa intencionalidade, ela também se transforma diante do observador e mesmo o observador interfere nela. Eis o campo ontológico. Conceitos como espaço geográfico, territorialidade e lugar constituem parte daquelas discussões epistêmicas e não se pode, a princípio, discutir estes conceitos, isoladamente, sem fazer articulações com outros conceitos.

E estes conceitos têm, sobretudo, ligação com um pano de fundo ontológico, isto é, uma base empírica e concreta da qual devem emanar a iniciativa epistêmica e o desenvolvimento de uma rede conceitual para entender essa mesma realidade. Discursos sobre o urbano, sobre a geomorfologia do sudeste, sobre a territorialidade dos quilombolas, e outras tantas iniciativas, programas de pesquisas e estudos importantes na geografia, estão enraizados numa base empírica comum e fundamental.

Mas a distinção sobre o que se pensa sobre “geografia enquanto discurso científico” e “geografia enquanto realidade” (MACHADO, 2007) tem o mérito de localizar o que é do domínio epistêmico e o que é do domínio ontológico em geografia. E é uma distinção importante, cujo propósito favorece entender os largos horizontes que uma ontologia geográfica

abre ao se pensar a geografia num sentido mais lato. Deve-se deixar claro, que é uma distinção analítica. Se pensarmos a realidade como uma dimensão total que não é estática, mas uma soma totalizante de coisas em movimento e permanência pode-se então reconhecer o esforço que é conhecer a realidade. O que impõe a necessidade de distinções, teorias e discursos. A ciência geográfica não se furta a este esforço, seu maior desafio talvez, a meu ver seja de entender justamente a realidade em seus múltiplos movimentos. Por isso, as conceituações e reconceituações sejam tão ricas em geografia, e seu afã em buscar em outras ciências novos recursos para entender a realidade.

É preciso dizer que esta realidade que se trata aqui é uma totalidade¹ e inclui coisas que se costuma separar nas variadas práticas e discursos das disciplinas científicas: como sujeito e o objeto, conteúdo e forma, objetividade e subjetividade, físico e mental. No caso da geografia enquanto discurso científico, quase sempre, esse olhar sobre a realidade geográfica é centrada nos cânones da objetividade científica. Significa dizer, acesso direto ao mundo real, sem envolvimento com suposições e instâncias subjetivas, avaliadas como desnecessárias e/ou encobridoras quanto a real identificação e conhecimento do objeto. Contudo, existem iniciativas e esforços, na direção de buscar estreitar o diálogo da geografia com outras formas de linguagem. Por exemplo, a linguagem literária.

A origem dessa visão dominante tem certamente ligação com o contexto histórico, quanto ao nascimento institucional

¹ **Totalidade e subtotalidade:** No caso dos estudos da geografia, Silva (2007) fala numa subtotalidade, num sentido, que mais parece epistêmico (recorte) do que talvez ontológico, embora, aqui fosse isso também plausível, afinal a geografia não se interessa por toda a realidade, mas uma dimensão dela.

da geografia no final do século XIX. Mas, o determinante é sua permeabilidade a uma forma de realismo, que é o realismo externo, ou seja, a crença em uma realidade externa ao sujeito e sua consciência, cuja ortodoxia, é se afastar ao máximo do mundo das idiosincrasias dos estados mentais e subjetivos, a fim de explicar o objeto.

Essa é talvez a razão de predominarem e persistirem alguns dualismos em geografia, tais como: materialidade e percepção, objetividade e subjetividade, físico e humano. Tais clivagens e especializações, que advêm dessa racionalidade predominante, acabam usadas elas mesmas para defender o *status* científico da ciência geográfica quanto sua permanência no rol das ciências empíricas, porque, isolar o objeto das interferências subjetivas é a posição-padrão.

Esta racionalidade mencionada aqui, sempre procurou se estabelecer como um procedimento que se vê numa autonomia plena, alimentada pelas tradições do racionalismo e empirismo, uma busca de autonomia direcionada para o “conhecimento das coisas [...] e inteiramente liberada da sociedade e da história” (OLIVEIRA 1997, p. 24). Portanto, é uma ciência que se quer independente das preferências pessoais, da história e das interferências que emergem da sociedade. É certo que a geografia, com seu amplo temário, têm apresentado variações quanto ao abraço dessa posição-padrão. Muito embora, não queira dizer que iniciativas extremas não foram tentadas - mas ao mesmo tempo, não existe um passo decidido para outras possibilidades de ver a realidade sob outros ângulos e linguagens. Aliás, qualquer olhar para outras janelas do conhecimento e experiência é ainda considerado uma heterodoxia entre os

pares.

Contudo, a ciência como linguagem da objetividade, também está envolvida, com algum processo de subjetivação, pois, certamente há perspectivas e métodos oriundos e desenvolvidos por pessoas que fazem ciência, portanto, tomam decisões pessoais sobre certos interesses e pressupostos. Isso também se dá com a geografia. Mas, a posição-padrão é o suposto de uma realidade externa e passível de ser descoberta ou entendida como unidirecional discurso da objetividade científica. O sujeito acaba reduzido àquele que conhece o objeto. Desse modo, a consciência e sua subjetividade ficam em segundo plano, ou nas entrelinhas do discurso. O sujeito da vivência e de uma realidade interna é ocultado no processo de conhecimento. Mas, não se está a dizer aqui, que isso seja falho ou errado. Apenas, que é um caminho entre outros, pois entender a realidade remete para uma totalidade de múltiplas facetas e dimensões, e para tanto, exige aberturas e novas iniciativas.

Então, a despeito do discurso predominante em torno da realidade geográfica, deve-se atentar que a ciência geográfica emerge de uma ontologia fundamental e não redutível. Embora sob ataque das clivagens epistêmicas, ainda há certo repúdio em geografia, ou estranhamento, quando se tenta reduzir o estudo do trabalho humano somente ao homem e separa-lo do espaço ou meio, assim como, reduzir o estudo do meio e a materialidade sem pensar no trabalho humano ou social. Esta inseparabilidade da relação homem e meio, ou ainda, homem e a terra, ou outras formas desse apontamento relacional. Ainda que cada apontamento relacional implique suas peculiaridades e métodos, todas querem destacar um

tipo de interação necessária, uma relação determinante: a qual aponta o homem como transformador das suas condições ambientais, mas, ao mesmo tempo em que o faz, com seu trabalho, também se transforma nesse processo. Ou seja, uma consciência que muda no processo de fazer e lidar com seu mundo externo. Um trabalho objetivado e subjetivado. Isso que se chama numa perspectiva menos clivado, também de dialética homem e meio.

É importante frisar que há outras ontologias em geografia, mas elas parecem se situar e/ou partir basilarmente dessa relação. Por exemplo, o esforço teórico de Santos (2006), começa a partir, justamente dessa relação fundamental da geografia, não no sentido de ocultá-la, mas de criticar aquelas explicações que se fazem através de uma relação direta homem e meio, ou seja, proposições como “homem produz o espaço”; “homem realiza seus entornos” que costumam deixar de lado a questão de como homem se faz no e pelo meio. Daí, portanto, o conceito de técnica, como mediador entre homem e seu meio.

Agora se pode discutir a segunda premissa desse artigo, pois, ao se aceitar a relação homem e meio como uma realidade geográfica fundamental e irreduzível, isso ainda não basta para se avançar na discussão. É preciso apresentar e discutir as propriedades dessa relação. Mas, por ora, não é objetivo desse artigo uma análise exaustiva e analítica sobre todas as possíveis propriedades que surgem dessa relação em geografia. Não somente porque este não é o propósito aqui. Mas devido o escopo de tal estudo ainda precisar de maiores discussões e aprofundamentos, ainda que, a relação homem e meio tenha perdido o interesse nas discussões do pensamento geográfico.

Por ora, o interesse aqui é apontar como a relação homem e meio pode alcançar a linguagem estética.

Essa realidade que sustenta uma ciência geográfica, é em si uma necessidade, pois tem como núcleo uma interdependência necessária do homem e o meio, ou ainda, por outras expressões, o homem e a natureza, homem e a terra, mas seja qual for a designação para este meio, sempre é de uma relação necessária, afinal, como o homem pode existir e se compreender sem um entorno, sem uma referência externa a ele mesmo, ou ainda, sem um lugar. Essa “relação” tal como entendemos é o âmago da qual parte todo entendimento fundamental da realidade geográfica, é uma relação de coeternidade, pois não se abstrai o homem sem um entorno, sem um meio que o conjuga com as condições de subsistência, de apropriação, simbolização, como meio material para sua expressividade espiritual.

A geografia como estudo, desde os gregos antigos, nasce dessa vontade de falar das ações dos homens inseparavelmente do seu mundo, de contar o mundo dos homens, descrevendo suas culturas, modos de viver e trabalhar. Porque falar dos homens sem falar de onde eles vêm é ocultar uma das determinações do seu modo de ser.

Outro aspecto é quanto ao surgimento de experiências dessa relação. O desenvolvimento da pessoa e da sociedade envolve diretamente lidar com esse mundo. Isso corresponde a estabelecer formas de apropriação e significação, tanto durante sua ontogênese como na sua sociogênese. Tanto se apropriar das coisas do meio, como grafá-lo com mitologias, sacralidade e simbolizações. São atribuições que vão além de um sentido objetivo de sobreviver. Decorre de capacidades subjetivas

e intersubjetivas de se apropriar e transformar sua realidade. O homem trabalha e transforma o meio objetivando e subjetivando ao mesmo tempo.

Pode-se falar nesses termos, de uma relação homem e meio, mesmo no passado remoto, pois, uma pintura rupestre é um registro, ou simples desejo de representar os animais e seu mundo. Mas também, é difícil de não conceber como ato carregado de algum traço de afetividade, emoção ou ainda uma intencionalidade ritualística, elaborada em termos de subjetividade. Isso quer dizer, seja qual for o motivo, foi preciso reelaborar internamente uma experiência com o mundo. Por sinal, tais marcas, como em *lascaux* na França ou ainda as pinturas rupestres no Parque Nacional da Serra da Capivara, refletem uma materialidade particular de um tempo e espaço. Hoje, tais marcas constituem uma forma muda de diálogo com o passado dos homens e seu mundo. Mas para aqueles homens, tais pinturas e traços nas rochas e cavernas eram uma forma de diálogo com seu tempo e seu espaço.

Esta reelaboração interna passa pela ontologia homem e meio. Tal relação não se reduz somente ao fato dos homens construírem imagens científicas da realidade, ou de impor com suas técnicas e lógicas certo domínio do mundo, o que seria uma relação apenas de domínio ou subordinação. Não é uma questão de apenas impor uma vontade ou domínio, mas de necessariamente ele estar no mundo e redimensionar as formas como ele vê esse mundo, a partir dessa própria relação, esse ponto é importante no que virá a seguir sobre o trabalho do artista.

Essa relação não deixa de estar presente nas formas de

domínio e apropriação, nas atividades contemplativas, na vivência do cotidiano, na sacralidade, na economia, etc. Mas a dimensão dessa relação homem e meio, vai muito mais além da experiência direta e objetiva. Ela não se reduz ao realismo externo. Existe a consciência dessa experiência que é interna, qualitativa e em primeira pessoa. Searle (2006) esclarece que estes estados subjetivos, não devem ser simplificados, pois é subjetivo no sentido de ser pessoal, mas é qualitativo porque cada pessoa tem sua maneira de sentir uma experiência; e é interno, pois é uma experiência sentida no interior do corpo, uma dimensão própria do corpo e em relação ao mundo em sua volta.

No realismo externo, tal como adere predominantemente a geografia como ciência, só pode haver, na ampla maioria das vezes, proposições verdadeiras e falsas. Mas para uma ontologia geográfica, há também todo um mundo interno e com experiências qualitativas que embora só possam ser sentidas em primeira pessoa, também podem ser diversamente comunicadas ou exploradas, e cujas variações de visões e percepções escapam à dimensão lógica verdade/falsidade.

Estar ciente de uma dimensão geográfica, no sentido de uma reelaboração interna, numa escala subjetiva, e que não se faz sem o meio, parece se aproximar da concepção de que a ação do homem, isto é, o trabalho, implica duplo processo de objetivação e subjetivação, processos que se articulam mutuamente. Desse modo, a mediação entre o homem e meio é o trabalho. É o trabalho que implica o homem se apropriar subjetivamente também do meio. Desse modo, está instalada aquela relação inseparável: homem e meio, portanto, uma condição

determinante do ser do Homem (MARTINS, 2007). Outra concepção, porém pioneira, é a de Dardel (2011), cujo estatuto ontológico do homem se realiza também junto com sua condição terrestre, portanto, a geografia é um determinante da sua condição de ser. O ser do homem também é determinado pelo tempo e sua geografia, ou seja, uma geograficidade.

Em resumo, está posta essa inseparabilidade homem e meio, sujeito e objeto. Ainda que, pela via da ciência, implique a fragmentação da geografia. O que também, não é um problema apenas da geografia, já que como destaca Lefebvre (1987, p.50) o problema na teoria do conhecimento já nasce quando “é preciso que a análise separe e isole o que é dado efetivamente como indissolúvelmente ligado: os elementos do conhecimento, o sujeito e o objeto”. Mas uma coisa é aceitar a fragmentação, como nos lembra Lefebvre, e outra é eliminar uma dimensão da realidade, nesse caso, o mundo da subjetividade.

Agora, como a premissa da relação homem e meio como um dos determinantes da existência humana se conjuga com a estética, ou seja, com a arte? Como podemos ver essa relação nas artes? Ou ainda, que base teórica nos ajuda a entender essa confluência entre geografia e arte?

Não é tão difícil encontrar elementos do temário geográfico, ou aspectos geográficos, como as paisagens em várias pinturas impressionistas, assim como, encontrar aspectos da tensão urbana e da dialética campo-cidade em “As Cidades e as Serras” de Eça de Queiros, ou ainda, aspectos de representação geográfica e musical no poema sinfônico “A floresta do

Amazonas” de Villa-Lobos². A questão de localizar a geografia nas diversas obras do mundo da arte é sempre algo revelador e interessante, mas impõe um desafio duplo de pronto. O primeiro é indagar como a geografia está sendo dimensionada e/ou representada nessas obras e como explorar isto? O segundo é de natureza mais subjetiva, como os artistas veem, sentem, experimentam a geografia e até mesmo a subvertem?

Para fins deste artigo, e sob o lembrete de Austin (1993) de que sempre existe o perigo de tentar abarcar o mundo com as pernas, seguindo-se tal recomendação, será apartado, o primeiro desafio. Já que é em si, também amplo, pois, há sempre outras interpretações possíveis para uma obra, além de interesses e discussões sobre os vários aspectos geográficos inseridos ou metamorfoseados na arte, mais precisamente na literatura.

Assim, poderia ser o caso, no interior do temário urbano, com o quadro “Moscou” de Kandinsky³. Uma delas seria essa: a cidade nessa obra se entorta, se alonga, refaz suas cores, se funde e se recria impulsionada pela força da sociedade e dos movimentos. A cidade como se destaca na pintura, parece maior que o sujeito, ela é vida como um todo, percebe-se-á como um ente vivo. Mas tal interpretação é uma entre outras. Contudo, a obra poderia ser explorada quanto a destacar quais aspectos urbanos e geográficos anunciavam já naquela época a nova fase do processo de urbanização que viria a se cristalizar.

O mesmo dir-se-ia do desenho “Urban Perspective”⁴, de

² **Heitor Villa Lobos**: site como muitas informações sobre vida e obra. <<http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/index.htm>>

³ **Wassily Kandinsky**: o quadro sobre o qual faço referência, pode ser encontrado neste site: <<http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=725&id=135>>

⁴ **Paul Klee**: sobre esta obra “Urban Perspective”, ver site disponível em: <[**Espaço, Sujeito e Existência**
diálogos geográficos das artes](http://painting-</p>
</div>
<div data-bbox=)

Paul Klee, em 1928. Tais obras citadas destacam o urbano e não deixam de ter uma objetividade. E sua importância é bem salientada por Lefebvre quando diz que “a arte traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição” p.116. Arte é assim, uma meditação, uma forma de ter acesso ao real. E, se é assim, porque, não trazer a arte para o mundo da discussão geográfica?

Mas a posição que interessa aqui é dizer que o artista, ou seja, aquele que faz arte, também experimenta o meio. Todos nós e também os artistas temos lembranças de certas paisagens da infância, todos nós e também os artistas, escritores, poetas sentem a presença do espaço, de lugares e de alguma região em sua vida, uma presença não somente física, mas afetiva, emotiva, crítica ou consciente. Todos têm alguma relação de afeto com nosso mundo, e em última instância, não há como viver sem sofrer alteridade, sem estar necessariamente numa geografia. E tal experiência encontra expressão ou comunicação artística. Então, mais uma vez, porque, não explorar a geografia onde os homens costumam expressá-la em sua máxima riqueza narrativa e descritiva, sem barreiras e posições-padrão.

O artista, seja ele o pintor, poeta ou fotógrafo têm experiências inescapavelmente com seu meio. Mas eles, em certas ocasiões, querem comunicar essa experiência: às vezes, através de uma paisagem complementar ao seu tema, às vezes como protagonista, e às vezes tudo simultaneamente. Na obra “Grande Sertão Veredas”, o próprio Guimarães Rosa demonstra sua vivência com a geografia do sertão, colheu informações, precisou ir além da verdade e falsidade sobre o sertão

para descrevê-lo, precisou entender a atração do lugar e seu mundo de crenças e simbolismos. Ao ponto do sertão, não constituir mero adorno na sua obra. É difícil não considerar que o sertão tão ricamente descrito na obra, seja apenas um elemento secundário, quando a todo o momento da leitura, ele é chamado em conjunção com alguma experiência existencial, como é o caso dos monólogos reflexivos de Riobaldo Tatarana, personagem destacado dessa obra. Assim o personagem tem no lugar, na região ou seu mundo um determinante de sua trajetória de vida. Mas Guimarães Rosa faz mais do que isso, faz ver o sertão, pelo ser, pelo homem, por Riobaldo Tatarana, naquela relação homem e meio.

O mesmo poderia ser dito das inovações estéticas do pintor suíço Paul Klee, que em certa época de sua trajetória, foi profundamente tocado e alterou sua maneira de ver a realidade a partir da viagem que fez à Tunísia. A luminosidade e as cores em meio a uma geografia árida deste país, em comparação com a Europa, impressionaram Klee, ao ponto de levá-lo ao seguinte depoimento: “A cor apoderou-se de mim: não tenho mais necessidade de persegui-la, sei que me tomou para sempre. Tal é o significado deste momento abençoado. A cor e eu somos um só. Sou pintor”. (PARTSCH 2001, p.18). A cor é um elemento da paisagem e da descrição geográfica, mas é sempre vista nessa perspectiva de componente de uma realidade geográfica física. A cor para Klee vai além, ela altera nossa relação com o mundo, ela tem uma qualidade ontológica.

Portanto, a defesa aqui não é apenas da relação entre o artista e a geografia, mas do artista que experimenta estados subjetivos/objetivos da geografia. Ele sente e expressa artísti-

camente seu modo de experimentar o meio. E tal forma de pensar está em conexão com a teoria do reflexo estético.

Em geral, a teoria do reflexo estético tem como pressuposto central que a realidade objetiva não deixa de ter algum tipo de reflexividade nas artes. O social, as materialidades do seu meio, a vida, o coletivo, a cidade, ou seja, o mundo que se faz com e pelo homem está presente em seu trabalho e expressão. O mesmo dir-se-ia das sensações da luminosidade do lugar, da atmosfera e outros aspectos físicos da geografia que podem ser significativos para qualquer pessoa e inclusive o artista. A terra, o meio, o seu entono, marcam momentos do devir da pessoa, sugere impressões sensoriais e sentimentos. É daí que se conclui aqui que a geografia como uma realidade, centrada na relação homem e meio, conflui nas artes também.

Mas a geografia conflui de modo diferente de outras formas discursivas. Por exemplo, o artista explora também a realidade, de maneira, que o cientista não o faz. O cientista também tem criatividade e precisa dela, mas o faz pautado por uma objetividade e parâmetros verificacionistas. Já o artista, explora a realidade de um modo, que não se sente tolhido em ressaltar ou acrescentar elementos estéticos dos mais variados.

Além disso, o artista tem a licença de explorar os diversos recônditos da consciência, na verdade, ele pode brincar esteticamente com a realidade e nessas ousadias oferecer ao público, formas de ver o mundo, geralmente encobertas pela visão condicionada e alienada. Talvez nesse sentido que Paul Klee tenha dito que a “arte não reproduz o que se pode ver; ela torna as coisas visíveis” (BARRACLOUGH 1980, p. 216). E nesse ponto, há certo ganho cognitivo para a geografia, que

é explorar de forma indireta as matizes subjetivas da relação homem e meio, ou seja, explorar no sentido de transcender as outras formas de ver a realidade.

Essa transcendência, no interior da teoria do reflexo estético, não é isolar-se da realidade. No sentido de esclarecer esta posição e não deixá-la cair em algum simplismo ingênuo. Lukács (1970) destaca que a mesma realidade tem um reflexo na ciências e outra nas artes, mas ambas tem suas distinções. Na estética marxista, por exemplo, a individualização do escritor não ocorre de maneira abstrata, mas “inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela amadurece” p.31. Neste caso, não se perde o elemento individual e subjetivo do artista, mas insere-se-o também na realidade social. Não é que o artista seja o produto de uma época, mas que ele também recebe influxos de seu mundo e os transfigura muitas vezes, ou traz elementos novos para se pensar o mundo, não raro, sua obra atravessa sua própria época.

Contudo, a teoria do reflexo estético não é nova, ela tem muitas variações e sofre diferentes tipos de ataques. Uma forma de ataque é conceber que essa reflexividade é outra maneira de dizer que a arte é somente condicionada pela sociedade e/ou meio, o que seria um desvio ao que é próprio do estético, que é transcender uma realidade, ir além do que está posto ou condicionado. Há também uma forma de refutação do reflexo estético, que é dizer que o artista transcende idealmente a realidade. Mas como salienta Cândido (2006), mesmo qualquer inspiração que vá além do comum e genérico ainda sim é uma fuga da realidade imediata, portanto, não é uma idealização pura.

Outro ponto são as versões do reflexo estético, nas leituras iniciais que embasam este artigo, o problema da reflexividade nas artes e a maneira como se entende esta questão sofre diferentes abordagens. Para Lukacs (1968) essa reflexividade não se detém em uma determinação absoluta, mas relativa, pois a esfera da vida subjetiva e artística tem sua autonomia fundada em “criações precedentes”, sentimentos, reações, personalismos e tendências, mas são influxos que se ligam ao absoluto, enquanto realidade social de seu período e lugar. E de maneira geral, “as artes em certa medida são reflexos dessas sociabilidades e economia, como também exercem influência que rege todo o desenvolvimento social, inclusive o econômico” (LUKACS, 1968 p. 16).

Já na obra de Marcuse (2007) denominada “A dimensão estética”, novamente se destaca a autonomia do artista ou escritor em relação ao seu contexto e mais, pode-se dizer que seu trabalho é uma forma de transcender a realidade, ao ponto de tornar-se revolucionária, de empreender um choque e atingir a visão de novas possibilidades não apenas de ver a realidade, mas também transformá-la.

Ao trazer essa forma de ver a dimensão estética para o campo da geografia, precisamente a geografia nas artes, se introduz uma distinção/conexão, que é uma geografia da ação dos homens e uma geografia das representações. Mas, quando se fala em representações, isso não quer dizer apenas o imaginário das pessoas, as simbolizações ou aquela carga de sentimentos sobre os lugares, o que é também uma exploração geográfica, ou ainda, refletir a geograficidade. O que se cogita, aqui também, é aquela representação da realidade que se rea-

liza de modo estético, que interfere sobre nossa visão de mundo, que é tornada pública pelo artista e pela qual buscamos entender nossa própria realidade social e geográfica.

O reflexo estético da realidade elaborada pelo artista é uma dimensão que busca alterar a própria realidade, muitas vezes produz sensações e experiências sensoriais que constituem um ir além do que estamos acostumados a ver e experimentar, um ir além de nosso entorno. Não é uma defesa da virtualidade da realidade social, também não é uma questão de invenção ficcional da realidade, embora também isso faça parte dessa dimensão estética. O reflexo estético deve ser explorado no sentido de projetar novos conceitos sobre a realidade, de perturbar e causar perplexidade não somente sobre a obra, mas sobre como ela reflete a realidade, nesse ponto, ela é talvez revolucionária, como destaca Marcuse (2007).

Conclusão

O artista não é um observador distante da realidade, ele está inserido na realidade geográfica. Nesse sentido, o artista e seu trabalho estão numa posição diferente daquela que a ciência tradicional costuma separar e colocar como dualismo intransponível. Ou seja, a arte invade os campos da objetividade e da física e ao mesmo tempo o mundo da consciência com todo lastro da vida subjetiva e psíquica da pessoa. O que isso é importante para geografia, tem a ver com o sentido, de que a arte acaba também a se constituir, numa mediadora entre o mundo objetivo e subjetivo da realidade geográfica. E

se formos mais longe, a arte em geografia abre reflexões sobre as possibilidades de ver e alterar a realidade. Mas isso só pode acontecer porque o sujeito é ao mesmo tempo aquele que busca conhecer e o que experimenta a relação com o mundo.

Considerações Finais

Tentei realizar aqui, a partir de algumas leituras uma pequena contribuição para as discussões sobre arte e geografia. Não se espera que seja vista como uma contribuição fixa e acabada, pelo contrário, seja vista como aberta e dialógica. Outra consideração é que a literatura é entre as formas de arte, aquela que mais ganha espaço nos estudos geográficos, isso parece estar justificado devido à própria necessidade que a geografia tem com o elemento descritivo da relação homem e meio. Já nas outras artes, mesmo na poesia, há uma espécie de vacuidade verbal, entre forma e conteúdo, mas, há aí, um terreno a ser mais explorado.

Por último, apesar do vasto campo que se abre entre a geografia e arte, a princípio, pela própria vastidão da geografia e da arte, penso que tais estudos tem muito a acrescentar num certo direcionamento, que é o ensino de geografia. Nesse campo de prática, pode-se contribuir muito para uma intersecção produtiva e complementar entre a geografia nas artes e o conteúdo mais programático e curricular da geografia escolar. Aproximar arte e literatura ao aluno, não deixa de ser um modo, para que ele venha a perceber que a geografia está presente em nossas vidas de um modo interno e que podemos

pela arte vislumbrar outras maneiras de entender nossa realidade social e material.

Referências

- AUSTIN, J. L. **Sentido e percepção**. Trad. Armando Manuel Mora de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos)
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos F. Maisés. 6º ed. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CÂNDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. São Paulo: Itatiaia, 1981.
- DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werthel Holzer. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- JAMESON, F. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura do século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.
- LEFEBVRE, H. **Lógica Formal e Lógica dialética**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editoras Civilização Brasileira e Difel, 1983.
- LEFÈBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p.178. Tradução de Sérgio Martins e revisão técnica de Margarida Maria de Andrade.
- LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização, 1968.
- LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**. Trad. Carlos Nelson Coltinho. Rio de Janeiro, Civilização, 1970.
- MACHADO, M. **Implicações do realismo na Geografia e no seu objeto de estudo**: a geografia como materialidade, categoria da de-

terminação do real. Geo UERJ - ano 9 - número 17 - v. 1 - 1º semestre de 2007.

MARANDOLA, E; GRATÃO, L. H. B. **Geografia e Literatura: Ensaio sobre geograficidade, poética e imaginação.** Org: Londrina; editora EDUEL, 2010.

MARCUSE, H. **A dimensão estética.** Trad. Maria Elisabete Costa. Edições 70. Lisboa, 2007.

MARTINS, E. R. **Geografia e Ontologia: O fundamento geográfico do Ser.** GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, nº 21, p. 33 - 51, 2007.

MORAES, R. **Na trilha do Purgatório.** La Insignia. Disponível em: http://www.lainsignia.org/2005/diciembre/ibe_057.htm. Acesso em 05 de Janeiro de 2007 e datado em como referencia em 2005. PARTSCH, S. Paul Klee [1879-1940]. Editora Taschen e Pequena Casa das Linguas, 1993. p. 96.

NAGEL, T. **Visão a Partir de Lugar Nenhum**, trad. Silvana Vieira. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.

QUINE, W. V. **Sobre o que há.** Coleção Os Pensadores, Abril Cultural, 1980.

ROSA, J. G. **Grande Sertão Veredas.** 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SEARLE, J. **Mente, linguagem e sociedade: filosofia no mundo real;** trad. F. Rangel. Rio de Janeiro: Rocco, editora 2000.

SILVA, A. C. da. **A aparência, o ser e a forma: geografia e método.** Rev. Geographia, Niteroi, nº 3, p. 7-25, 2000.

STRAWSON, P.F. **Análise e Metafísica.** Trad. Armando Mora de Oliveira. São Paulo. Discurso Editorial, 2002.

THOMASSON, A. L. **Geographic Objects and the Science of**

Geography. In.: Philosophy Department University of Miami.
Disponível em; < <http://consciousness.anu.edu.au/thomasson/Geographic%20Objects.pdf>> Acesso em 12 de janeiro de 2007.

OLIVEIRA, M. **Sobre fundamentação.** Editora EDIPUCRS. Porto Alegre, 2ª edição, 1997.

PARA UMA GEO-GRAFIA SEM ALMA

Frederico Guilherme Bandeira de Araujo

Maria Regina Petrus

Regina Prado Lima de Souza Guelman

Por injunções da postura epistemológica e da metodologia construída no trabalho, esta própria apresentação é considerada como um discurso vivo, ou seja, é considerada como algo que não está constituído plenamente antes deste ato de enunciação.

Em decorrência, esta exposição é toda configurada de forma dialógica e composta na primeira pessoa do singular, ainda que o exposto seja de autoria do coletivo constituído por mim, Frederico Guilherme Bandeira de Araujo, por Maria Regina Petrus e por Regina Prado Lima de Souza Guelman.

Assim, dando início efetivo à apresentação dentro dessa proposta, esclareço de saída o entendimento deste ato ago-

ra em curso: esta fala, nesta Sessão Livre, como parte do XII ENANPUR, trata-se de um processo de fala-escuta-fala infinita, uma relação interdiscursiva enquanto processo de resignificação constante.

Toda fala é um discurso por que destinada e referida: não há fala sem um formulador/enunciador/destinador, um destinatário/receptor/reformulador e um objeto/tema. Essas figuras da relação interdiscursiva não são existentes prévios à própria relação em causa.

Toda relação social, exclusivamente ou não, é uma relação interdiscursiva (como intercâmbio de idéias, questões, prescrições, normas, costumes, valores, juízos, descrições, etc.), é uma relação entre sujeitos discursivos ajuizantes de si e do que designam como outros e coisas.

Esta apresentação é, portanto, como relação social, uma relação interdiscursiva.

1. Nesta relação, aqui e agora, de onde eu falo?

Falo “a partir” de uma formação discursiva rasurada.

“Formação discursiva”, nos termos de Foucault, corresponde a um domínio constituído por conjunto de regras de formação comuns: regras de formação dos sujeitos, dos objetos, dos conceitos, das teorias e temas.

“Rasura”, nos termos de Derrida, indica negação de qualquer determinante absoluto, externo, do presente.

“Formação discursiva rasurada”, portanto, indica arranjo presente de cada uma das regras de formação referidas, em si

devidamente rasuradas, que opera como referência não determinística a minha fala.

2. Quem sou eu, como sujeito discursivo aqui agora? (Um sujeito discursivo).

Sujeito discursivo nos termos foucaultianos: é trama entre **personagem** (indivíduo definido por status social), **lugar institucional** (lugar de legitimação / aplicação do discurso) e **situação** (posicionamento frente aos diversos domínios de objetos). Esse sujeito é positivado, não por síntese de uma consciência idêntica a si, mas pela especificidade de determinada prática discursiva.

O sujeito é então o enunciador/receptor que se constitui como sujeito específico em determinada prática discursiva.

Assim tendo em conta, eu, como sujeito desta fala, auto proclamamo-me, nesta relação interdiscursiva, como um personagem triádico, misto de professor orientador e orientandas de doutorado, da academia portanto, inconformado com o domínio de qualquer suposto absoluto inquestionável, mas sem deixar de estar sempre assombrado por fantasmas dessa ordem. Auto proclamamo-me também, estrategicamente, como sujeito preocupado em se fazer entender nesta apresentação, especialmente em trazer aos presentes campos reflexivos em geral não contemplados ou mal vistos na auto designada “área de Planejamento Urbano e Regional”.

3. A quem destino minha fala? (o outro deste meu discurso, para mim)

Esse outro é também um sujeito, portanto, constituído no exercício desta relação interdiscursiva.

Assim, neste momento, constituo para mim (isto é, como algo constitutivo de meu discurso) esse outro, vocês plateia, como um coletivo de personagens, por vezes híbridos, alunos, professores, pesquisadores e funcionários de instituições governamentais, acadêmicos, burocratas, acadêmico-burocratas, todos formalmente críticos, todavia dominados pela ideia de absoluto (críticos sem deixar de ser metafísicos), curiosos, seduzidos, mas efetivamente desconfiados da anunciada geografia sem alma, muito pouco passíveis de aceitar para si o novo fora do cânone.

4. Qual o caráter da relação entre os álates sujeito-eu e sujeito(s)-outro(s)?

Trata-se de um dialogismo.

No dialogismo bakhtiniano um determinado signo (como o todo composto de objeto, significante, significado e sentido, mas especialmente o sentido) constitui-se numa relação interdiscursiva viva, situada espaço-temporalmente, entre sujeitos autônomos e independentes entre si, ainda que reciprocamente influenciáveis. Essencialmente, esses sujeitos constituem-se fora e anteriormente ao processo em pauta. São

eus identitários que se colocam em relação, constituídos como verdade de si por trama de memória e imaginação próprias. Constituem sujeitos metafísicos.

Por que um dialogismo? Porque, como visto, os sujeitos que constituem os polos dessa relação são rasurados, assim como aquilo de que trata.

Mas aqui cabe apontar ainda um outro âmbito dessa rasura: esses sujeitos podem ser heteroglósicos e/ou polilinguísticos e/ou polifônicos, ou seja, podem conter em si, no momento de determinada relação dialógica, também as linguagens, e/ou as línguas e/ou as vozes de outros outros (no espaço e no tempo), e de outros eus (no tempo: memória e protensão) na configuração do discurso que enunciam. O dialogismo é também um modo possível de relações internas a um discurso.

5. Qual minha estratégia (teoria) primordial como sujeito dessa fala?

Desconstrutivismo derridarreano.

Noção chave: **escritura**, como “inscrição” de um signo; não é sinônimo de “escrita” ou grafia, mas diz respeito àquilo que permite tanto a escrita quanto a fala, possibilidade da própria linguagem, portanto. Mas, ao mesmo tempo, não é algo exterior, regulador à fala e à escrita. Tem o caráter de “jogo” que, mergulhado em si mesmo, permite a fala e a grafia. Este jogo é ilimitado, exatamente em função da não suposição de um significado transcendental externo regulador. O próprio significante que dá partida a determinado processo de signi-

ficação já é também um portador de significado. Esse jogo constitui-se como um vir-a-ser do signo.

O modo próprio da escritura é a **diferança**. *Diferança* não é algo sensível. É, ao contrário, a condição da sensibilidade. Embora não exista, sua possibilidade é “anterior”, em termos lógico-formais, a tudo a que se denomina signo. Ela é espaçamento e temporalização. É o que permite a articulação dos signos entre si. Ela permite a articulação da fala e da escrita, assim como possibilita a própria oposição metafísica entre o sensível e o inteligível, em seguida entre significante e significado, expressão e conteúdo etc.

A *diferança* é, então, diferença e articulação, melhor: indica que a diferença é articulação, articulação temporalizada e tensionada.

Denomino o movimento da escritura em seu modo próprio (a diferença), como processo de **significação**.

6. De quê não falo eu? (não falo de um objeto)

Não falo de qualquer totalidade discursiva fundada na suposição de unidade dada por identidades, seja de objetos, seja de normas enunciativas, seja de corpo conceitual, seja de temática.

Não falo, por conseguinte, trazendo à luz o tema anunciado desta reflexão, da disciplina Geografia; nem de algo que possa ser desvendado por uma etimologia universalizante do termo geografia.

Não falo da Geografia nem da geografia, agonisticamen-

te, menos por que seus fundamentos de continuidade são frágeis, mas essencialmente por que entendo que toda estratégia metafísica, em nome de algo dito como Verdade, serve à castração da experiência reflexiva e da ação inovadora.

7. Mas então, de quê (afinal) pretendo falar? (de uma geo-grafia)

Quero falar de uma geografia não-metafísica, de uma geografia sem alma, portanto.

No caminho contorcido a essa geo-grafia, um recurso para usar como forma e dispensar como conteúdo: a etimologia. **geo**: Terra, terra. **graphia**: ação de escrever, maneira de escrever ou de representar, escrita, descrição, reprodução gráfica, registro. **geo-graphia**: grafia da terra em suas diversas formas.

Na modernidade, a disciplina “**Geografia**” se constitui como ciência da Terra que se formula enquanto articulações de idéias que se traduzem na forma de enunciados, estes, por sua vez, podendo ser objetivados em duas formas gráficas principais: a **carto-grafia**, como arte ou ciência de compor mapas enquanto representações descritivo analíticas (da Terra), em forma pictográfica esboçada em escala menor; e a **geo-grafia**, como arte ou ciência de compor representações descritivo analíticas (da Terra), sob a forma de conjuntos narrativos escritos ou orais.

Deixemos a carto-grafia em suspenso. Rasuremos a geo-grafia. Rasuremos seu conceito emblemático: o de **território**.

8. De quê falo a seguir? (falo de território).

Novamente um recurso escuso, para situar o problema a partir dos termos que nos são familiares: a etimologia da palavra território.

Território: *territorium*

Territorium: derivado de terra.

Territorium: derivado de terrere, lugar proibido.

Terra-territorium: tem proximidade etimológica com terreo-terror, ato de aterrorizar ou aquele que aterroriza.

Territorium: no direito romano, pedaço de terra apropriado nos limites de uma jurisdição político-administrativa.

Considerando essas formas, pode-se dizer que o termo território, em sua origem e trajetória etimológica, incorpora a duplicidade de significações materiais e simbólicas.

A ciência Geografia, operando nessa duplicidade, expressa diferentes tipos de concepção de **território**, nos quais se pode identificar de comum uma fundamentação de **caráter metafísico**.

Sintoma: todas se expressam majestaticamente através do verbo “ser” enquanto explicitando definição ou conceito. Assim, é dito, em qualquer delas, que o território “é” sempre um recorte do terreno, afirmado como algo em si ou relacional, através de determinante de ordem natural ou social; ou por intermédio de significação dada pela projeção de valor, juízo ou desejo, associados à ordem divina como domínio de epifania, e/ou à ordem humana como domínio de ação específica; ou ainda através de combinação dessas possibilidades.

Isso implica na suposição, explícita ou oculta, de que,

mesmo sob consoladores atributos como os de “historicamente determinado”, ou de “construído socialmente”, ou ainda de “constructo discursivo”, o território detém uma Verdade, seja ela tangível ou não, perene ou fugaz.

Rasuremos território. Território é território como escritura.

Nesses termos, território não tem uma origem simples: não é objeto presente sensível, nem fato de memória ou de projeção. Não é coisa nem conceito, mas *trópos*, jogo enquanto constante devir da diferença, enquanto agir da *diferença*.

Assim sendo, qualquer ato discursivo que afirme “território”, opera território. Isto é, sendo escritura, o enunciado “território” é sempre movimento de significação no jogo interdiscursivo entre jogadores que não “são”, mas “estão”, constituindo-se, portanto, como “estidades” circunscritas espaço-temporalmente também nesse mesmo movimento *diferencial*.

Esse modo de ver consiste numa retomada não-metafísica do dialogismo bakhtiniano. Nesse dialogismo rasurado é o movimento *diferencial* que constitui o próprio jogo (suas regras) e, a cada **estádio** de um determinado jogo, constitui os jogadores, suas posições (de poder) relativas e suas jogadas como escrituras, absoluta e necessariamente imbricadas entre si por aquilo de que trata o jogo.

No caso em discussão, um determinado estádio corresponderia ao período de duração, em determinado jogo-território, da constância dos sujeitos-território em relação (jogadores/posição) e dos signos-território constituídos/constituintes em/de determinado conjunto de lances (enunciados).

Território, assim, é um lance estratégico. Só pode ser

compreendido no contexto do jogo em que é enunciado, do mesmo jeito que, de modo absolutamente imbricado, só aí podem ser compreendidos os jogadores e as próprias regras.

Implicações epistemológicas e metodológicas da consideração do aqui falado até agora

O discriminado como “território” nos dicionários não dá conta de qualquer efetivo discurso “território”. Tampouco o significado que o termo adquire no contexto sintático em que se insere. Seu sentido se institui em relação interdiscursiva viva que, ao mesmo tempo, institui os sujeitos discursivos.

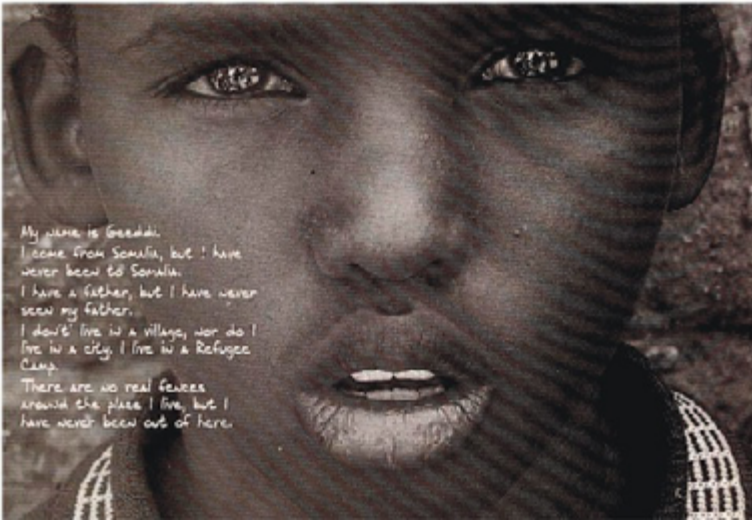
Não se trata, então, metodologicamente, de tomar a categoria “território” para, com ela, analisar certa relação interdiscursiva. Trata-se de tomar esse termo, num determinado discurso, assim como os termos correspondentes ao sujeito e seu álder, e buscar na construção da relação entre essas três figuras, a positivação sígnica de cada uma delas.

Como finalização, segue um **exercício-exemplo** sobre um determinado discurso, mostrando as diferenças entre diversas modalidades de abordagem de um enunciado “território”, tanto sob a forma geo-grafia, quanto sob a forma carto-grafia.

Tomemos como objeto o **discurso de um refugiado somali**, apresentado em um catálogo da exibição “Refugee Voices from kakuma”, parte do projeto multimídia “Displa-

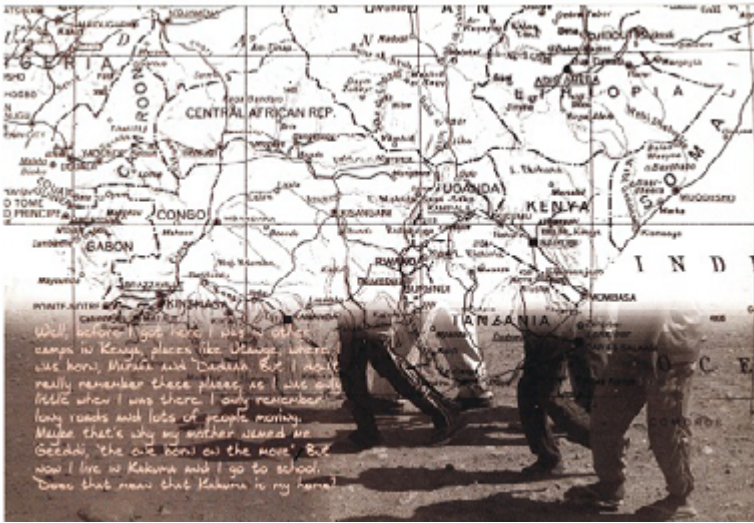
cements”, da artista plástica Marie Ange Bordas, apresentado no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, durante o Fórum Social Mundial de 2005.

Figura 1



Fonte: Retirado do catalogo da artista plástica Marie Ange Bordas (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul)

Figura 2



Fonte: retirada do catalogo da artista plástica Marie Ange Bordas (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul)

Texto traduzido:

Meu nome é Geeddi.

*“Eu sou da **Somália**, mas eu nunca estive lá. Eu tenho pai, mas eu nunca vi meu pai. Eu não vivo em uma vila, nem tampouco vivo em uma cidade. Eu vivo em um **Campo de Refugiados**. Não existem cercas reais ao redor do lugar em que vivo, mas eu nunca estive fora dele. Bem, antes que eu chegasse aqui eu estive em outros campos no **Kenya**, lugares como **Utange**, onde eu nasci, **Marafa** e **Dadaab**. Mas eu não me lembro realmente desses lugares, pois era pequeno quando estive lá. Eu lembro somente de longas estradas e muitas pessoas em movimento. Talvez seja por isso que minha mãe me deu o nome de Geeddi, “aquele*

*nascido no movimento”. Mas agora eu vivo em **Kakuma** e vou à escola. Isso significa que Kakuma é minha casa?”*

Abordagem “referencial”: território é o nome que representa determinado tipo de objeto no mundo especificado por sua definição semântica (em dicionário).

Geo-grafia: No caso, o “território” **Somália** é definido como o espaço físico com área de 637.657 km², formalmente sob jurisdição de um Estado estabelecido em 1960 no nordeste da África quando dois protetorados (um italiano e outro britânico) uniram-se. Desde a segunda metade dos anos 70 este território é palco de uma guerra civil intermitente. Na atualidade, nem mesmo se pode falar de unidade nacional, tendo o território fragmentado-se, ainda que apenas uma língua seja praticada, o somali. A população estimada é de cerca de 10 milhões, com cerca de 60% composta de nômades. Fisicamente o território somali consiste de muitos platôs, planícies e montanhas. O norte do país é montanhoso, com altitudes entre 900 e 2100 metros. As áreas do centro e do sul são planas, com altitudes inferiores a 180 m. Os rios Juba e Shabele atravessam o país em direção ao Oceano Índico.

Figura 3: Carto-grafia: mapa físico-político do território somali, delimitado pelas fronteiras nacionais.



Fonte: figura reproduzida da internet e manipulada pelo GPMC

Abordagem “linguística estruturalista”: território é conceito, signo (saussureano) constituído diferencialmente como tal na estrutura linguística que o significa, especificado, do mesmo modo, por definição semântica.

Geo-grafia: O território **Somália**, sem deixar de corresponder ao especificado pelo tipo de abordagem anterior, agora é qualificado pela relação com seus outros mais imediatos. Assim, trata-se da área do país mais oriental da África, sendo limitado ao norte pelo território de Djibouti e pelo Golfo de Aden, do outro lado do qual se encontra o Iémen, e a leste e ao sul pelo Oceano Índico, por onde faz fronteira com um

arquipélago iemenita, e a oeste pelos territórios do Quênia e da Etiópia.

Figura 4: Carto-grafia: mapa geopolítico do “Chifre da África” localizando o território somali e seus outros fronteiriços.



Fonte: figura reproduzida da internet e manipulada pelo GPMC

Abordagem “linguística sintática”: território é o signo (saussureano) constituído como tal na relação sintática de determinado enunciado.

Geo-grafia: o território **Somália**, agora, também sem deixar de corresponder às especificações anteriores, tem sobreposto significado adquirido na estrutura do discurso de Geeddi. É, então, o território de referência identitária de Ge-

ddi (não de seu efetivo nascimento), origem de massivas emigrações, cujas rotas, em parte pelo menos, dirigem-se, como destinos formalmente provisórios, a campos de refugiados no Kenya, um dos países fronteiriços.

Figura 5: Carto-grafia: mapa geopolítico do “Chifre da África” localizando o território somali e identificando rotas de migração e campos de refugiados no Kenya.



Fonte: figura reproduzida da internet e manipulada pelo GPMC

Interpretação “dialógica”: território é o signo (bakhtiniano) constituído como tal em determinada relação dialógica entre sujeitos autônomos previamente constituídos. No caso,

os sujeitos Geeddi (como sujeito migrante / refugiado), a artista autora do catálogo (como sujeito que produziu um discurso [o “depoimento” de Geeddi] com o sentido que se configurou, para ela, em relação dialógica com múltiplos efetivos somalis refugiados) e eu (como sujeito em situação dialógica de outro desse discurso). Para mim, então, nessa relação dialógica:

Geo-grafia: o território somali diz respeito a tudo aquilo computado nas abordagens antecedentes, todavia, agora conotado por minha postura de sujeito intérprete e ajuizador. É, então, um território mutante, em cujo constante processo de Territorialização-Desterritorialização-Reterritorialização, mais de 300.000 somalis são deslocados internos vivendo em assentamentos e outros 400.000 são refugiados ou asilados em outros países. Dezenas de milhares de somalis foram mortos em 30 anos de guerra civil e de conflitos étnico-religiosos, decorrentes da herança da colonização, de um conturbado processo de independência no contexto da Guerra Fria, de golpes de Estado e da constante instabilidade política. Guerrilhas de base clânica derrubaram um governo ditatorial em 1991 e dividiram o território entre quatorze áreas de “Senhores da Guerra”. Esse processo de TDR também é marcado pelas concepções e ações de organismos internacionais que tratam dos Direitos Humanos desde o final da 2ª Guerra. O território somali é opressão, é dor, é fome, é migração forçada, é face silenciada e trágica da globalização.

Figura 6: Carto-grafia: mapa geopolítico do Chifre da África, sem as fronteiras da Somália, mas com os campos de refugiados somalis.



Fonte: figura reproduzida da internet e manipulada pelo GPMC

Interpretação “dialógica rasurada”: território é signo bakhtiniano rasurado. É o signo constituído como parte de um triplo e imbricado movimento de significação, jogo que carrega, conjuntamente, constituindo-os enquanto signos, também os sujeitos dialógicos da relação em que “território” se enuncia. O processo de **significação**, como ato presente relacional entre sujeitos que aí se significam mutuamente significando aquilo de que tratam seus discursos, é sempre, então, atualização criadora de memória e protensão. Essa atualização nega e afirma sua origem e sua meta, rasura-as. Então, nessa interpretação, é preciso reconsiderar rasurando, além do território objeto, os próprios sujeitos em relação:

Dialogismo do discurso interpretado

Sujeito-outro: Geeddi, na relação que estabeleço com seu discurso, é para mim, no momento presente desta relação, não um álter concreto, criança de olhos brilhantes e expressão carente, constituído pela ausência de uma comunidade imaginada. Mas a voz e a linguagem de um outro sujeito-outro (a artista autora) que montou ficcionalmente sua história. Montou com a estratégia que me supõe (como um possível leitor-tipo), capaz de se comover com um modo personalizado, frágil, delicado de dizer coisas que meus valores renegam. Geeddi é a voz que, para mim como seu outro aqui constituído, denuncia certas práticas do que ajuízo como mal.

Sujeito-eu: eu sou aquele sujeito com uma história, posição social e valores particulares que, neste momento, rasura-se impactado de dois modos pelas imagens (mapa e foto) e pelos escritos associados que vejo / leio: 1o. pelo aspecto de denúncia que aí percebo; 2o. pelo incômodo de certa sensação de glamourização do sofrimento, mas ao mesmo tempo seduzido pela estética aí percebida.

Geo-grafia: o território é aquele significado ao modo anterior (interpretação dialógica), mas agora rasurado pelo modo como eu e meus outros, nesta relação dialógica, constituímos-nos enquanto sujeitos. Então, o território somali, para este eu, neste momento assim sulcado, é menos um recorte no terreno, em algum lugar do planeta designado por “África”, submetido a um regime de poder, em convulsão política e social; mas sim, é um enunciado que, dizendo e remetendo exatamente a isso, não denota neste momento nenhum lugar

geográfico tangível, mas diz da constituição das identidades múltiplas, tensas e vaporosas, de infinitos Geeddis que supõem no mundo, sujeitos-tipo, em nada próximos da beleza do Geeddi imagem fotográfica do catálogo, expulsos do lugar que dizem – conscientemente ou não, explicitamente ou não, a si e aos outros que instituem para si – que dizem ser o referente estruturante de seu eu, que dizem ser o “seu território”.

Figura 7: Carto-grafia: O território é imagem com rostos de crianças negras, rostos múltiplos e não identificados, sobreposta à imagem do extremo nordeste da África com os nomes dos campos de refugiados Utange, Marafa, Dadaab e Kakuma.



Fonte: fragmento de foto de Sebastião Salgado do Livro Exodus.

Canção Somali: "Cumar Dhule". Cantor: Cabdullahi Qarshi

Dialogismo do Sujeito interpretante (o dialogismo desta exposição)

Sujeito outro: são vocês, plateia, rasurados pela apresentação presente, ou seja, rasurados pelo discurso epistemológico / metodológico, pelo discurso de Geedi, por meu discurso sobre o discurso de Geedi, por meu discurso sobre o território Somália. [É, ou silêncio respeitoso e atento, ou entediada dispersão, ou agressivo abandono da sala, ou debochada descontração, ou piedosa compaixão, ou, ainda, a mistura heterogênea dessas atitudes, ou ...]

Sujeito-eu: eu sou aquele sujeito já rasurado através do dialogismo com o discurso de Geedi, que, agora, sobre-rasuro-me impactado pela resposta desta plateia [ou por seu silêncio respeitoso e atento, ou por sua entediada dispersão, ou por seu agressivo abandono da sala, ou por sua debochada descontração, ou por sua piedosa compaixão, ou ainda pela mistura heterogênea dessas atitudes, ou ...].

Geo-grafia: na efemeridade deste breve momento, predominantemente o território somali pode fulgurar, ou como o território somali, ou como o som que atrapalha minhas conversas, ou como o nome do sem nexos, ou como a piada do evento, ou como o emblema do esforço inútil, ou como o território somali que me atrapalha não tem nexos é risível e merecedor de compaixão, ou ...

Carto-grafia: na efemeridade deste breve momento, predominantemente o território somali pode ser dado, ou por sua carto-grafia, ou por garatujas inadvertidamente desenhadas sobre um texto, ou por traços aleatórios numa

folha lisa, ou pela caricatura do expositor, ou pelo desenho bem elaborado de Sísifo, ou por um papel em branco, ou ...

Mas, afinal, que signo do território somali constituiu-se hegemônico nessa apresentação, nesse dialogismo de silêncios em que só eu me pronunciei publicamente sobre o assunto? Não tenho resposta. Iniciemos as discussões. O dialogismo manifesto do debate fará esse signo emergir, ainda que desdobrado e, mais uma vez, rasurado.

AS POLÍTICAS PÚBLICAS PARA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL E HISTÓRICO DA BELLE ÉPOQUE EM BELÉM DO PARÁ

Eliézer Miranda da Silva Junior

A presente proposta, de se analisar os bens patrimoniais do período áureo do ciclo da borracha na Amazônia, surge no Projeto de Extensão Roteiros Geo-Turísticos, coordenado pela Prof. Dr. Maria Goretti Tavares da Faculdade de Cartografia, localizada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, do qual fui bolsista de extensão no ano de 2012, atuando efetivamente em dois roteiros turísticos, o primeiro intitulado de Roteiro da Belle Époque (Percorrendo e Revelando as Paisagens da Belle Époque em Belém do Pará) e o segundo intitulado Roteiro da Campina.

São objetivos do Projeto de Extensão Roteiros Geo-Turísticos; formar atores que atuem na pesquisa sobre o patrimônio cultural da cidade e no planejamento de ações turísticas

no município de Belém, visando desenvolver conhecimentos básicos em uma perspectiva interdisciplinar, para a realização de práticas alternativas de turismo que levem em consideração os processos de expansão urbana da cidade, a valorização do patrimônio cultural, e a preservação do patrimônio histórico de Belém. Enfatizando também os aspectos arquitetônicos, sociais, políticos e econômicos que transformaram a cidade ao longo de sua ocupação territorial.

O projeto objetiva desenvolver conhecimentos práticos e fundamentos teóricos, para elaboração de roteiros geo-turísticos, tomando como base a formação histórica e espacial da cidade de Belém, visando valorizar a memória socioespacial da cidade, especificamente nos bairros da Campina, do Reduto e da Cidade Velha, a partir dos atores sociais que ali vivem. Assim como, apresentar os roteiros geo-turísticos a sociedade e ao poder público como uma das perspectivas de educação patrimonial e de inserção das atividades econômicas voltadas para o desenvolvimento local.

O presente Artigo é um desdobramento de minhas pesquisas realizadas sobre o patrimônio histórico da Belle Époque, onde tento analisar as políticas públicas voltadas para a preservação do patrimônio edificado desse período, fazendo uma análise sobre os principais bens arquitetônicos datados entre os anos de 1870 a 1910, quando em decorrência da economia da borracha, a região amazônica teve seu maior surto comercial, sofrendo grandes transformações socioculturais e infraestruturares não visualizadas até aquele momento.

Onde as cidades de Belém e Manaus foram às principais capitais amazônicas que se modernizaram por conta da explo-

ração e da exportação do látex da borracha para as grandes potências mundiais. Nesse período a cidade de Belém alcançou o título de metrópole da Amazônia por conta de sua prosperidade econômica e cultural, e a sociedade paraense viveu um elegante e refinado estilo de vida, também conhecido como a Belle Époque.

A proposta de analisar as políticas públicas lançadas pelo governo federal e readaptadas pelo município para a preservação do patrimônio histórico belenense, são analisadas a partir do patrimônio cultural da Belle Époque, visto o valor simbólico do legado patrimonial construído neste período, de grande importância para memória sociocultural, econômica e política da cidade de Belém.

Sendo assim, analisamos as políticas públicas voltadas para a preservação do patrimônio histórico edificado de Belém, dando enfoque nos bens que funcionam nos dias de hoje como órgão públicos, visando contribuir para a salvaguarda e a valorização desse patrimônio herdado, que não obstante, contribuíram para a formação da paisagem e para o processo de formação cultural da cidade.

Nesse sentido recortamos o conjunto de bens patrimoniais construídos com os lucros da economia da borracha entre os anos de 1870 a 1910, para realizamos um levantamento historiográfico sobre o período intitulado a Belle Époque, e para justificar a preservação dos bens desse período, que em nossa análise é entendido como elementos espaciais de importância histórica e cultural para o desenvolvimento urbano da capital paraense durante o fim do sec. XIX e o início do sec. XX.

Em síntese, para a apresentação desse trabalho, seleciona-

mos cinco instituições tombadas e protegidas pelo poder público, são elas; o Museu de Artes de Belém – MABE; o Museu Paraense Emilio Goeld – MPEG; o Museu da Ufpa – Mufpa; o Teatro da Paz e o Palacete Bolonha. Considerados nesse trabalho alguns dos ícones mais representativos dessa época, que nos dias de hoje atuam como instituições governamentais.

O início das políticas públicas voltadas para a salvaguarda e a proteção do patrimônio cultural no Brasil

No Brasil as práticas de preservação do patrimônio cultural se iniciaram mesmo que de forma indireta, em meado do sec. XVIII. Nesse primeiro momento, os processos de proteção aos bens culturais da nação obedeciam aos critérios de monumentalidade e de representatividade do patrimônio.

Em 5 de abril de 1742, em uma correspondência enviada pelo Conde de Galveias ao governador de Pernambuco D. Luis Pereira, ele relata seu lamento ao projeto que tinha transformado o Palácio das Duas Torres em quartel militar. O patrimônio arquitetônico fora construído pelo Conde holandês Mauricio de Nassau durante o sec. XVII.

D. Luis Pereira Freire de Andrade (governador da capitania de Pernambuco) e D. André de Melo e Castro (vice-rei do Brasil) manifestaram o desejo de impedir a transferência de instalações militares para o “Palácio das Duas Torres”. Sob a alegação de que tal feito geraria a ruína do palacete e o uso inadequado de suas luxuosas ins-

talações, o então vice-rei solicitou a permanência dos soldados no antigo quartel, lócus da memória das “ilustres e famosas ações que obraram os portugueses na restauração dessa capitania”, arrancada do jugo holandês em 1644. (Pedro Paulo Funari e Sandra Pelegrini, 2006. pg. 43).

Após esse fato, durante mais de um século, era comum entre os governos provinciais de todo o Brasil, a pratica de demolir os vestígios materiais de uma “Era anterior”, para a construção de monumentos cada vez mais suntuosos e imponentes.

Somente na década de 30 do sec. XX, é que surgem políticas públicas com legislações específicas voltadas para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. Nesse período, no governo que ficou conhecido como o regime do Estado Novo, houve o desenvolvimento de uma política de proteção e valorização do patrimônio histórico e artístico, que fora elevado a símbolo da identidade e da memória nacional.

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1934, por exemplo, declarou o impedimento à evasão de obras de arte do território nacional e introduziu o abrandamento do direito de propriedade nas cidades históricas mineiras, quando esta se revestisse de uma função social. [...] Esse entendimento terminou viabilizando os processos de tombamento no país, instituídos por meio do Decreto-lei n.25/1937 – o principal instrumento jurídico utilizado pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), criado em 1936 sob os auspícios do ministro Gustavo Capanema, responsável pela pasta de Educação e Saúde Pública. (Pedro Paulo Funari e Sandra Pelegrini, 2006; pg44;45).

Nesse primeiro momento, Mario de Andrade é convidado pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que durante sua posse no ministério estava preocupado com a preservação do patrimônio cultural brasileiro. No ano de 1936, Capanema requisitou ao escritor e poeta modernista a elaboração de um anteprojeto de Lei para proteção e a salvaguardar dos bens culturais de excepcional importância para a nação.

Mario de Andrade elabora o anteprojeto de criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, que é inaugurada em 13 de janeiro de 1937 pela Lei nº 378, no governo de Getúlio Vargas. Em seguida, o ministro Gustavo Capanema convida Rodrigo Melo Franco de Andrade para assumir a direção da Secretaria de Patrimônio recém-fundada. Em 30 de novembro de 1937 foi lançado o Decreto-Lei nº 25, que discorre sobre a proteção e o tombamento dos bens históricos e artísticos existente em território nacional.

O Decreto-Lei nº 25 é um importante documento para as políticas públicas de preservação do patrimônio cultural nacional, ele define em seu Art. 1º o patrimônio histórico e artístico nacional como:

O conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (Decreto-Lei nº 25, de 30 de Novembro de 1937).

Nas primeiras décadas de atuação do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, manteve-se à frente da instituição como diretor até 1969, data de seu falecimento. Anos depois o SPHAN veio a se torna o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN.

Ao logo dos anos de atuação, o IPHAN desenvolveu atividades voltadas basicamente para a identificação, a catalogação, a fiscalização, o restauro, a preservação, e a difusão dos bens culturais com excepcional valor histórico, artístico e científico em todo o território nacional.

O SPHAN, atual IPHAN, foi o primeiro órgão público responsável pelo processo de institucionalização de uma política pública voltada para a salvaguarda e a proteção do patrimônio cultural brasileiro, que em meados dos anos 20 estava sendo extraviado para o exterior, em virtude do comércio de belas artes.

O patrimônio barroco da cidade de Ouro Preto foi a principal vítima do comércio internacional de obras de artes. E somente com a criação do SPHAN a partir da Lei nº 378, que o governo passa a desempenhar uma política específica para a manutenção e a preservação desse patrimônio no país.

Ao longo de sua existência como Secretaria, o IPHAN, realizou diversos tombamentos pelo Brasil, e a maior parte deles, estão relacionados ao patrimônio artístico e aos prédios de arquitetura barroca concentrados em Minas Gerais. É importante ressaltar que os monumentos tombados faziam alusão à religião católica.

Dentre as ações mais importantes desse órgão público, para o campo da preservação patrimonial, destacamos a restrição de

acervos com excepcional valor histórico e artístico para o exterior.

Outro ponto que não podemos deixar de destacar sobre a atuação desse órgão público nos estados da federação, e a concepção utilizada pelo SPHAN em relação ao patrimônio cultural, que estava pautada em uma concepção restritiva, que contemplava apenas os bens culturais referentes às elites dominantes. Essa noção sobre o patrimônio cultural pode ser percebida no Decreto-Lei nº 25, que se baseava em critérios estéticos e eletrizantes para selecionar os bens culturais a serem preservados.

Nesse sentido, as primeiras ações de preservação de bens culturais existentes em território nacional eram, o tombamento de igrejas barrocas, prédios do período colonial e prédios de arquitetura neoclássica e eclética do sec. XIX. Segundo Pedro Paulo Funari:

Essas escolhas foram feitas devido a seus vínculos com a história oficial da nação. Enquanto a arquitetura foi elevada à condição de marca nacional capaz de promover a imagem de solidez do Estado brasileiro, e os bens culturais não pertencentes às elites acabaram relegados ao esquecimento. Tal premissa foi alterada mais de 60 anos após a criação do Iphan, mediante a implementação do Decreto n.3.551/2000, que instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial (Pedro Paulo Funari 2006, pg. 46).

As políticas públicas de preservação do patrimônio histórico e arquitetônico em Belém do Pará: a Belle Époque em foco

Em Belém, a preocupação com a proteção do patrimônio histórico da cidade, se estabelece mesmo que de forma indireta ainda no sec. XIX e posteriormente no governo do intendente municipal Antônio Lemos.

A preocupação com a preservação do patrimônio da cidade está presente em algumas passagens do Código de Postura Municipal, elaborado em 1855. Entretanto a legislação municipal daquela época, estava preocupada apenas com monumentalidade dos bens. Essa era uma pratica bastante comum entre o sec. XVIII o inicio do sec. XX.

A respeito de uma política de conservação do patrimônio monumental no governo de Lemos, o intendente determinava a conservação de algumas obras, como por exemplo: o Mausoléu do General Gurjão, que se encontra no Cemitério da Soledade, no Bairro de Batista Campos. O empenho em conservar tal mausoléu estava relacionado ao fato de o intendente e o general terem lutado juntos na Guerra do Paraguai e a Praça Batista Campos, que foi obra do seu governo. (Ana Georgina Ferreira Ribeiro, 2009, pg. 112)

No sec. XX, a proteção e a salvaguarda do patrimônio histórico da cidade de Belém, esteve inicialmente ligada aos dispositivos constitucionais, presentes no Decreto-Lei 25/37, sancionado no governo de Getúlio Vargas durante o regime do Estado Novo. Entre tanto, as ações preservacionistas na cidade

passaram a ser desempenhadas com maior vigor a partir das décadas de 1960 e 1970, quando Belém passava por significativas transformações em sua malha urbana. Destacando-se nesse caso, os processos de verticalização como fator motivador dos processos de proteção ao patrimônio arquitetônico da cidade.

Com a especulação imobiliária no centro histórico da cidade - aqui entendido como os bairros da Cidade Velha, Campina, Umarizal, Reduto e Nazaré - diversos exemplares de arquitetura eclética oriundas do sec. XIX, foram demolidos para dar lugar a construções mais sofisticadas. São exemplos dessa perda, o Grande Hotel, o Café da Paz, a Casa Outeiro, a fábrica Palmeira, dentre outros exemplares construídos no período áureo da economia da borracha, que foram se perdendo para dar lugar a novos investimentos.

Em Belém, as décadas de 60 e 70 do sec. XX são marcadas pelo início da verticalização de prédios como influência direta do modelo urbano das grandes cidades norte-americanas. A Casa Outeiro foi o primeiro exemplo de arquitetura do sec. XIX a ser demolido para dar lugar à construção um edifício mais sofisticado. Atualmente, o espaço onde se localizava a Casa Outeiro abriga o edifício Manoel Pinto da Silva.

As transformações socioespaciais ocorridas na cidade após a década de 1960 determinaram o surgimento de novas medidas jurídicas para se preservar o patrimônio edificado correspondente a arquitetura eclética do sec. XIX. Diante das mudanças urbanas, sociais, econômicas e políticas ocorridas nesse período, à legislação voltada para a preservação do patrimônio histórico avançou com o objetivo de acompanhar as

mudanças dessa nova era.

Na década de 70, a Câmara Municipal de Belém, instituiu a Lei orgânica nº7.055 de 30 de dezembro de 1977, que deu nova redação ao Código de Postura do Município. A Lei em vigor até os dias atuais, contém as devidas medidas políticas e administrativas ao encargo do Município de Belém, para o estabelecimento das relações entre o poder público e a população local.

O Título II, da seguinte Lei, que preza pela proteção estética, paisagística e histórica da cidade. Determina em seu Capítulo II, Art. 24, a proteção do ambiente natural e do patrimônio histórico disperso pela cidade.

Art. 24. Para proteger a paisagem, os monumentos e os locais dotados de particular beleza e fins turísticos, bem como obras e prédios de valor histórico ou artístico de interesse social, incumbe à Prefeitura, através de regulamentação, adotar medidas amplas, visando:

I - preservar os recantos naturais de beleza paisagística e caracteriza a flora natural da região; finalidade turística mantendo sempre que possível, a vegetação que caracteriza a região; II - proteger as áreas verdes existentes no Município, com objetivos urbanísticos, preservando, tanto quanto possível, a vegetação nativa e incentivando o reflorestamento; III - preservar os conjuntos arquitetônicos, áreas e logradouros públicos da cidade que, pelo estilo ou caráter histórico, sejam tombados, bem assim quaisquer outros que julgar conveniente ao embelezamento e estética da cidade ou, ainda, relacionados com sua tradição histórica ou folclórica; IV - fiscalizar o cumprimento de normas relativas à proteção de beleza paisagística da cidade. (Lei 7.055 de 30 de dezembro de 1977).

Nos dias de hoje, os principais ícones representativos do período intitulado “a Belle Époque” estão sobre a administração do poder público, em instâncias municipal, estadual e federal. E neles funcionam secretarias do governo, Museus, Escolas, Teatros, Arquivos Públicos e Parques Zoobotânicos.

Ícones da Belle Époque em Belém do Pará

Museu de Arte de Belém – MABE.

O Museu de Arte de Belém – MABE (figura 01), onde também está sediada a Prefeitura Municipal de Belém, está localizado ao entorno da Praça D. Pedro II, no bairro da Cidade Velha.

Nos anos 90 o prédio já bastante deteriorado e em precárias condições foi restaurado com o apoio da Fundação Banco do Brasil, e após o restauro, em janeiro de 1991 o prédio histórico passou a abrigar as instalações do MABE. Atualmente o Museu possui um considerável acervo com pratarias e porcelanas, relativas ao período da Belle Époque. Contando com um acervo de mais de 1.500 obras, incluindo pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias e exemplares de artes aplicadas correspondentes ao mobiliário que foi produzido entre os séculos XVIII e XX.

O acervo do MABE, possui obras procedentes do Brasil e do mundo, que foram adquiridas quando a elite paraense vivia um elegante e refinado estilo de vida, tendo condições financeiras de importar artigos de luxo das principais potências

mundiais daquela época, a França e a Inglaterra.

O Palácio Antônio Lemos, como foi chamado nos anos 50, foi o principal órgão administrativo da cidade durante o governo do intendente municipal Antônio Lemos entre os anos de 1897 a 1911, por esta razão, temos a homenagem ao governador que foi o principal responsável pelo processo de reurbanização e modernização da cidade durante o período áureo do ciclo da borracha em Belém. O Palácio é tombado pelo poder público nas instâncias federal, estadual e municipal.

O Museu de Arte de Belém, onde também está a sede do governo municipal, possui sete salas de exposições no piso superior e duas salas no térreo do edifício, totalizando 1.500m². O Palácete Azul como também é popularmente chamado, é equipado com laboratório de restauro, reserva técnica, auditório, sala de cinema e biblioteca.



Figura 1- Museu de Arte de Belém – MABE.

Palacete Augusto Montenegro – MUFPA

O Palacete Augusto Montenegro (figura 02), foi à residência do segundo homem mais importante depois de Antonio Lemos, que na ocasião de sua eleição no ano de 1901, tratou de firmar um acordo com Montenegro para a administração do Estado. Lemos propôs a Augusto Montenegro que ele ficasse com a administração de Belém, enquanto ele ficaria com a política. Até o final de seu segundo mandato, Montenegro cumpriu fielmente com esse acordo, apesar de ter praticamente rompido como Antonio Lemos, o principal chefe político do Estado.

O Palacete Augusto Montenegro foi construído em 1903, pelo arquiteto italiano Filinto Santoro e o mestre de obras Luigi Bisi. O palacete que hoje abriga o Museu da UFPA - MUFPA, é considerado um prédio de transição entre o estilo neoclássico e o ecletismo que estava se instalando em Belém no início do sec. XX.

A edificação foi construída com os recursos financeiros do próprio administrador municipal, que mandou importar materiais nobres advindos da França, da Itália e da Bélgica, para a sua construção. A decoração do prédio faz alusão a posição política de Augusto Montenegro no governo Lemos. O prédio possui um valor decorativo e histórico inestimável, por ter sido a residência do segundo homem mais importante do estado no período da Belle Époque.

Após sua venda em 1909, o palacete serviu de residência para famílias tradicionais de Belém, tal como a família Chammié. No ano de 1962 a Universidade Federal do Pará – UFPA

na gestão do professor José da Silva Neto, comprou o palacete, cujo se tornou reitoria da UFPA. Vinte anos após sua compra pela UFPA, o palacete veio se tornar o Museu da UFPA – MUFPA, para salvaguardar o acervo da Universidade.

Atualmente o MUFPA conta com um acervo de aproximadamente 4.000 mil obras incluindo pinturas, gravuras, desenhos e mobiliário de época. As mais representativas corresponde a artistas como Leon Righini, Ruy Meira, Theodoro Braga e Jorge Eiró, além de uma coleção de cartuns com 2.886 trabalhos doados por desenhistas paraenses.

Neste holl, incluísse obras da artista plástica Carmen Souza, que veio de Portugal para o Estado do Pará aos dois anos de idade, consolidando sua carreira como artista em Belém. Suas obras foram doadas ao Museu após a sua morte por uma de suas irmãs. Na coleção de Carmen Souza temos esculturas, pinturas e desenhos de sua autoria.

O MUFPA também conta com uma biblioteca que possui um vasto acervo composto por materiais sobre a cultura da Amazônia, a história do negro no Pará, do índio, da música paraense e do teatro paraense. A biblioteca do MUFPA sem dúvidas possui um acervo histórico riquíssimo, que em parte foi doado pelo professor Vicente Salles. A biblioteca do MUFPA também conta com materiais de pesquisa como periódicos, documentos e uma hemeroteca com mais de mil recortes de jornal, além de uma discoteca e livretos de obras apresentadas no Teatro da Paz, no final do século XIX e início de século XX.

O Museu teve seu valor histórico reconhecido no ano de 2002 quando a Secretaria Executiva de Cultura (Secult) tombou o prédio a pedido da própria Universidade. Após o

tombamento o MUFPA passou por um amplo restauro, para reparar as marcas deixadas pelo tempo.

Com o tombamento do Museu, ficou mais fácil para o MUFPA se beneficiar de leis de incentivos fiscais voltados à cultura, nesse sentido 60% de tudo o que foi recuperado, restaurado e reformado contou com recursos externos da UFPA e da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei nº 8.313, também conhecida por Lei Rouanet. O tombamento do prédio foi feito a nível estadual, entretanto o MUFPA ficou habilitado a receber recursos municipais e federais para a sua reforma em 2002.



Figura 2 - Palacete Augusto Montenegro – MUFPA.

Teatro da Paz

No final do século XIX e início do século XX a região amazônica, sobretudo, Belém e Manaus vivenciaram um grande crescimento econômico proporcionado pela exploração do látex da borracha, nesse período houve uma grande transformação infraestrutural nessas cidades. Belém desfrutou ao máximo da economia gomífera, e a sociedade paraense viveu um dos mais belos períodos de sua história.

Um dos maiores símbolos da economia da borracha em Belém é o Teatro da Paz (figura 03), inaugurado em 16 de fevereiro de 1878. O então Teatro Nossa Senhora da Paz, nome dado pelo arcebispo da época Dom Macêdo Costa em homenagem ao fim da guerra do Paraguai, era um dos principais locais de encontro da alta sociedade, além de casa de ópera funcionava como Museu, salão de bailes e etc. O teatro possuía função específica como sala de apresentação, no entanto o ritual de ida ao teatro oferecia a elite paraense uma oportunidade de mostrar suas riquezas, conferir os gestos e trajes de cada um e estabelecer contatos para negócios.

Construído entre os anos de 1869 e 1874 e inaugurado em 1878, o teatro teve o seu projeto original desenvolvido por José Tibúrcio Magalhães, no qual foi muito criticado, pelos especialistas que julgavam o engenheiro incapaz de realizar o projeto. Sua arquitetura é inspirada em um santuário grego, com muitas colunas e estátuas angelicais, é um monumento neoclássico com forte influência do estilo decorativo Art-Nouveau.

Durante o governo de Augusto Montenegro e do intendente Antonio Lemos, o Teatro passou por uma grande refor-

ma entre os anos de 1904 e 1905, que deu ao teatro as feições luxuosas que ostenta até hoje, sua fachada foi alterada e junto a ela introduzida quatro bustos que representam a poesia, a música, a comédia e a tragédia, e no centro do teatro o brasão do Pará, no interior suas escadarias em mármore italiano ganharam corrimãos em ferro fundido francês, estátuas em bronze, lustres de cristais e o piso com pedras portuguesas formam um mosaico colados com o grude da Gurijuba.

O teto do salão principal representa o Deus Apolo em um carro triunfal cercado pela floresta Amazônica, com uma Diana indígena com arco e flecha a disparar em uma onça, essa pintura é atribuída ao italiano Domenico de Angelis.

No ano de 2010 parte do forro do hall de entrada do teatro desabou obrigando o prédio a fechar as portas para reformas de caráter emergências, isso por que a sua estrutura física interna também estava comprometida pela infestação de cupins. As reformas no teatro formam realizadas com verbas da Secretaria Executiva de Cultura (Secult), que desembolsou cerca de 1.514.000,00 R\$, para a restauração de todas as áreas danificadas do ícone paraense.

Atualmente o Teatro da Paz é a mais antiga casa de ópera em funcionamento na Amazônia, ele tem 135 anos e é um dos poucos monumentos históricos do Pará preservado e usado apenas como casa de espetáculos.

O Teatro da Paz é tombado a nível federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e é considerado um dos principais teatros brasileiros.



Figura 3 – Teatro da Paz.

Museu Paraense Emílio Goeldi – MPEG

O Museu Paraense, inicialmente entendido como Sociedade Filomática do Pará, foi fundado por Domingos Soares Ferreira Penna em 6 de outubro de 1866, entretanto foi o zoólogo suíço Emílio Goeldi quem realizou as mais profundas transformações no Museu durante o final do século XIX, transformando-o em um Parque Zoológico, que fora inaugurado em 15 de agosto de 1895. Nas reformas de Goeldi destacamos a reestruturação do Museu, a organização de suas coleções científicas, a organização de um espaço dedicado a montagem de exposições, a criação de um jardim zoológico dedicado a exibição da fauna e da flora amazônica.

A pesar de o prédio central do Parque Zoológico ter sido construído no início da economia gomífera, a instituição só se desenvolve como Museu propriamente dito no final do sec. XIX, período que corresponde ao auge do ciclo da borra-

cha na Amazônia.

O Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG é considerado pela Sociedade de Zoológicos do Brasil – SZB, como o primeiro zoológico do Brasil, tendo reconhecimento nacional e renome internacional por conta das suas grandes contribuições para campo das Ciências Humanas e das Ciências Naturais na região amazônica.

Atualmente o MPEG é uma das atrações mais tradicionais da cidade de Belém, ele atrai centenas de adultos e crianças todos os anos, que visitam o Museu em busca da fauna e da flora amazônica. O Museu conta com um acervo arqueológico que inclui peças de cerâmica das mais variadas etnias indígenas da Amazônia, ele também conta com uma coleção de significativos exemplares da fauna e da flora amazônica.

O Parque Zoobotânico, foi tombado no início da década de 1990, a nível federal e estadual, por ser considerado Patrimônio Histórico Nacional. Os órgãos responsáveis pela manutenção e pela conservação do espaço são; o IPHAN, o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis - IBAMA e o Conselho Nacional do Meio Ambiente - CONAMA.



Foto 4 – Museu Paraense Emílio Goeldi.

O Palacete Bolonha

O Palacete Bolonha (figura 05), foi construído na primeira década do século XX, de 1907 a 1911, na estrada de São Jerônimo, atual, Av. Governador Jose Malcher, 295, na esquina da Rua Dr. Moraes. Na fachada do prédio em estilo eclético, podemos observar o requinte dos palacetes europeus, aliados a forte influência das técnicas industriais de construção civil.

O palacete Bolonha é uma das várias edificações construídas pelo engenheiro civil Francisco Bolonha, nascido em Belém do Pará e cujo imprimiu no espaço urbano da cidade de Belém, significativos exemplares de um novo estilo arquitetônico: o Eclétismo, que reúne estilos como o Neoclássico, o Art-Nouveau, o Barroco e Gótico. O Palacete Bolonha é um das várias construções que foram erguidas com os recursos provenientes do ciclo da borracha na região amazônica, o palacete é um exemplar do período intitulado de “a Belle Époque pa-

raense”. O engenheiro também construiu outras obras pela cidade a exemplo do Mercado Municipal de Carne, o Palacete Bibi Costa, o antigo reservatório Paes Carvalho, o antigo prédio do Jornal Folha do Norte entre outros.

É importante ressaltar que os palacetes surgiram com o ciclo da borracha na Amazônia. Seus proprietários eram ricos comerciantes e políticos da época. Seus nomes identificavam os imóveis por eles construídos: Pinho, Faciola, Bolonha, Montenegro, Virgílio Sampaio, Carlos Brico da Costa, Vitor Maria da Silva e muitos outros, que pela insensibilidade da especulação imobiliária foram alguns demolidos.

Nos salões desses palacetes, muitas vezes eram decididos o futuro político e econômico do Município e do Estado, além de ser o “palco” do que havia de melhor na vida social paraense. Neles aconteciam suntuosos saraus, recitais, bailes, jantares, onde desfilavam a elegante moda parisiense e londrina, importadas com exclusividade pela elite belenense.

A construção do palacete Bolonha foi uma promessa de amor feita por Francisco Bolonha a sua esposa Alice Tem-Brink que morava no Rio de Janeiro e demonstrava indiferença em morar na cidade de Belém. O engenheiro construiu o palacete com todo requinte e elegância, de maneira a dar conforto e bem estar a vinda de sua esposa para Belém.

O Palacete Bolonha é um admirável e singular exemplo do estilo eclético na cidade de Belém. Na época de sua construção era considerado um dos prédios mais altos da cidade. A sua estrutura conta com cinco pavimentos, incluindo um mirante no último andar que proporcionava uma visão panorâmica da cidade ao engenheiro.

Após o falecimento de Bolonha no dia 8 de julho de 1938, o prédio foi vendido por Alice Tem-Brink, por 150 contos de réis. Anos depois o imóvel é adquirido pelo Governo do Estado, e torna-se Museu do Estado – MEP, entretanto no ano de 1994 o MEP é transferido para o Palácio Lauro Sodre, por ser um espaço maior para exposições. Atualmente o palacete está sobre a administração do Município, e está aberto para visitas previamente agendadas. Ele é tombado a nível federal pelo IPHAN desde 1982.



Figura 5 – Palacete Bolonha.

O legado patrimonial da Belle Époque

Em decorrência da economia da borracha, a região amazônica teve entre anos de 1870 a 1910, seu maior surto comercial, fato esse que proporcionou grandes transformações socioculturais e infraestruturares na cidade de Belém.

Por conta da exploração e exportação do látex da borracha para as grandes potências mundiais, a exemplo da França, Estados Unidos e Inglaterra, Belém alcançou sua prosperidade econômica e a sociedade paraense viveu um elegante e refinado estilo de vida, também conhecido como a Belle Époque.

A Belle Époque, Bela Época em Francês, foi para a maioria dos europeus, um período de luxo, glamour, ostentação, e riqueza, onde a ciência tinha tornado a vida de seus cidadãos mais confortável e segura, ocasionando em um progresso contínuo de suas sociedades.

Nesse período as potências europeias se orgulhavam dos seus avanços tecnológicos e culturais. Paris, “A Cidade Luz”, foi à principal capital da Europa na questão do desenvolvimento cultural.

A segunda metade do sec. XIX o início do sec. XX foi marcado por significativas transformações, tanto no âmbito internacional, quanto em escala nacional e local. Foi à época dos grandes bailes que as elites burguesas davam em seus belos palacetes.

Assim como na Europa, porem com menos intensidade, a Belle Époque paraense também foi de ostentação e riqueza, com a exploração do látex da borracha, a cidade de Belém assumiu o papel de principal porto de escoamento da produção

do látex na Amazônia, e se tornou a vanguarda econômica e cultural da região. Nesse período houve um acelerado processo de urbanização e modernização da cidade, pois era necessário modernizar a capital paraense para adequá-la aos moldes capitalistas da época, e assim trazer o capital estrangeiro para diversificar suas atividades econômicas e facilitar o escoamento da produção da borracha para as grandes potências mundiais.

No aspecto público, Belém foi palco de mudanças de dimensões não visualizadas até aquele momento, fim do sec. XIX e início do sec. XX, com a construção de prédios públicos, hospitais e asilos, abertura de avenidas, pavimentação de ruas. Já no âmbito privado Belém presencia a implantação de casas bancárias, lojas de produtos importados diversos e estabelecimentos destinados à diversão e ao lazer da elite da época. Outro fator que deu nova significância à vida dos belenenses e à estrutura da cidade, foi à implantação de diversos serviços urbanos como: as linhas de bonde, energia elétrica, telefonia, telégrafos e as estradas de ferro. (Priscila Gleyse Nunes, 2008. Pag.11).

A riqueza criada pelo látex também contribuiu para uma reorganização do espaço urbano, sempre em função do mercado especializado da borracha. Esse reflexo se expressa na construção de prédios como o Teatro da Paz, o Mercado Municipal do Ver-o-Peso, Palacete Bolonha, Palacete Pinho, Criação de uma linha de bondes, instalação de bancos (em 1886 já funcionavam quatro estabelecimentos bancários) e companhias seguradoras, estas última intimamente ligadas ao sistema financeiro estabelecido na região. (Maria de Nazaré Sarges, 2002, 2º edição. Pag. 83).

As reformas urbanas realizadas pelo intendente municipal Antônio Lemos, no período áureo da economia gomífera, deram a cidade de Belém ares de uma cidade europeia. As importações de tendências literária e estéticas dominantes na Europa, em especial na França, mudou radicalmente o comportamento dos cidadãos de nossa sociedade. Muitos viajantes, que por aqui passaram, comparavam Belém às cidades francesas, ao ponto de denominá-la como a “Paris dos Trópicos”.

Na condição de principal cidade exportadora do látex da borracha, Belém se tornou o maior centro cosmopolita da região amazônica. À medida que a infraestrutura urbana da cidade ia se desenvolvendo, seus cidadãos foram se aburguesando. Os hábitos europeus e gosto burguês foram copiados em todos os aspectos pela elite local. A alta sociedade paraense vestia-se elegantemente de acordo com a moda parisiense, e falava o francês fluentemente nas rodas chiques da cidade.

A busca por uma sociedade ideal em consonância com as mais modernas sociedades europeias, fez de Belém uma das principais capitais símbolo da modernidade em todo o Brasil, em conjunto com as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Referências

AMAZONAS, Archimede. Políticas de Museus do Governo Lula da Silva. In: VI ENECULT, Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 4ªed. Salvador: UFBA, 2010. Políticas de Museus do Governo Lula da Silva. Bahia: 2010. Disponível em; <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24387.pdf>. Acesso em: 23. 2. 2013.

BEZERRA, Fiel Zedeki; **A Belle-Époque em Belém (1895-1905)**. 1993. Trabalho de Conclusão de Curso – TCC – Departamento de História e Antropologia, Universidade Federal do Pará (UFPA).

Belém do Pará. A Jóia Neoclássica na Amazônia. Disponível em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1495443>. Acesso em: 6.1. 2013.

BOURDIER, Pierre. **O Amor pela Arte: Os Museus de Arte na Europa e seu Público/ Pierre Bourdier, Alain Darbel; tradução Guilherme João de Freitas**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2007.

CÁSSIA ARIZA DA CRUZ, Rita de. Planejamento Governamental do turismo: convergências e contradições na produção do espaço. In: **America Latina: cidade, campo e turismo**. San Pablo: 2006. Planejamento Governamental do turismo: convergências e contradições na produção do espaço. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, San Pablo, 2006.

DANTAS, Clísia; TAVARES NASCIMENTO, Márcia. **Reabilitação da Edificação União Beneficente dos Chauffeurs do Pará para um Centro Cultural**, 2004. [não paginado]. Trabalho de Conclusão de Curso – TCC. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Pará – UFPA.

DECLARAÇÃO DA CIDADE DE SALVADOR – IBERNUSEUS (2007: SALVADOR, BA).

DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-25-30-novembro-1937-351814-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 23.3.2013.

ESTATUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. LEI Nº 11.904. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 9. 12. 2012.

FUNARI, Pedro; PELEGRINI, Sandra. **Patrimônio Histórico e Cultural**. 1º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOUDANI, Marcel. Cidadania e Políticas Públicas a respeito do Patrimônio Cultural, 2006. Disponível em: <http://www.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/002e3.pdf>. Acesso em: 23.3.2013.

HORTA, Maria. **Guia básico de Educação Patrimonial**. 2º. Brasília: Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional, 1999.

LEI 7.055 DE 30 DE DEZEMBRO DE 1977. Disponível em: <http://www.leismunicipais.com.br/cgi-local/showinglaw.pl>. Acesso em 27.3.2013.

LEGISLAÇÃO SOBRE A PROFISSÃO DO MUSEÓLOGO. DECRETO Nº 91.775, DE 15 DE OUTUBRO DE 1985. Gestão (2006-2007). Documentos Oficiais do Conselho Federal de Museologia – COFEM.

LOBATO, Célio; ARRUDA, Euler; RAMOS, Aurea. **Palacete Bolonha: Uma Promessa de Amor**. 1º ed. Belém: EDUFPA, 2007.

Museu da UFPA tem valor histórico reconhecido. Disponível em: <http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira05/Noticias/noticia8.htm>. Acesso em: 2.4.2013.

NASCIMENTO JUNIOR, Jose do. Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento. **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**. nº 4. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Museus, 2009.

NASCIMENTO JUNIOR, Jose do; CHAGAS, Mario. Panorama dos Museus no Brasil. IBERNUSEUS 1 (2007: SALVADOR, BA): Panoramas museológicos da Ibero-America/ NASCIMENTO JUNIOR, Jose do e CHAGAS, Mario de Souza (org.). 2ª edição. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2010.

NASCIMENTO JUNIOR, Jose do; CHAGAS, Mario de Souza.

Museus e Política: Apontamentos de uma cartografia. CADERNO de diretrizes museológicas. 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf. Acesso em: 3. 1. 2013.

NOBRE, Priscila; **Praça da República e seus Significados (1902 e 2008) Calçadas, o Teatro e o Pavilhão de Música**. 2009. [não paginado]. Dissertação Mestrado - Núcleo de Altos Estudos Amazônico. Universidade Federal do Pará. UFPA.

PORTARIA NORMATIVA N° 1, DE 5 DE JULHO DE 2006 (DOU de 11/07/2006) - Plano Museológico dos Museus do IPHAN. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=9757>.

RIBEIRO, Ana Georgina Ferreira. **A Proteção Jurídica do Patrimônio Histórico e Cultural Diante de um Processo de Degradação do Centro Principal: Análise das Transformações Socioespaciais do Centro Principal de Belém ao Longo do Eixo João Alfredo**. Santo Antônio: 2009. [não paginado]. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente Urbano. Universidade da Amazônia (Unama).

SARGES, Maria de Nazaré; **Belém: Riquezas Produzindo a Belle Époque (1870-1912)** / Maria de Nazaré Sarges. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **Mudar a Cidade: uma introdução crítica ao planejamento e a gestão urbanos**/Marcelo Lopes de Souza. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

TEATRO DA PAZ. Disponível em: <http://theatrodapaz.com.br>.

Acesso em: 6.1.2013.

TEATRO DA PAZ. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_da_Paz. Acesso em: 6.1.2013.

UM PARQUE NOVO PARA BELÉM. Disponível em: http://www.museu-goeldi.br/sobre/NOTICIAS/2012/fevereiro/07_02_2012b.html. Acesso em: 10. 02. 2013.

UNIDADE DE PESQUISA: MPEG. Termo de Compromisso de Gestão 2007. Belém - Pará – Brasil. Ministério da Ciência e Tecnologia. 2008. Disponível em: http://www.museu-goeldi.br/institucional/rel_tcg_jan-dez_2007_final.pdf. Acesso em: 10. 2. 2013.

LITERATURA E GEOGRAFIA NA ANÁLISE DA FAZENDA – ROÇA GOIANA

Júlio César Pereira Borges

Wellington Ribeiro da Silva

Entendemos por Fazenda - roça goiana a organização espacial que particulariza a estrutura socioeconômica de Goiás entre o final do século XVIII e início do XX. Esta periodização se deve às conjunturas política e socioeconômica que interligavam Goiás e o Brasil da época.

No final do século XVIII ocorre a crise da mineração e a fazenda, passa a ter papel principal na economia de Goiás; o que se arrasta até os meados século XX, findada pela modernização do território brasileiro, que, em Goiás, se destaca pela modernização do campo. É a passagem do período da troca simples, para o período da acumulação ampliada.

Ao nos referirmos sobre sua condição particular, chamamos a atenção para as características próprias da estrutura so-

cioeconômica e cultural do Goiás da época, ou seja, a noção de espacialidade como elemento particularizador dos fenômenos históricos (MORAES 2005)

No que se refere à periodização, essa representa os diferentes usos do território nos dois momentos históricos. Cada periodização se caracteriza por extensões diversas de formas de uso, marcadas por manifestações particulares interligadas que evoluem juntas e obedecem a princípios gerais, como a história particular e história global. (SANTOS E SILVEIRA, 2011)

No que se refere à nomenclatura, a ideia é relacionada ao costume do próprio sertanejo, que ao se reportar a fazenda lhe confere a denominação de roça, assim como a cidade de “rua”. “Roça” e “rua” são espaços distintos e definidos.

Dessa forma, o campo para os sertanejos é conhecido como roça. Na nossa interpretação, a palavra roça tem uma ligação intrínseca com o modo de vida do sertanejo, em que está envolto o trabalho, a plantação, a forte ligação com a terra, dentre os elementos *sui generis* que simbolizam a organização espacial de Goiás no contexto da acumulação simples.

No entanto pensamos que a junção das palavras “fazenda” e “roça”, representa nossa ideia de pensar uma estrutura produtiva que comandou o Goiás da época e a sociabilidade advinda desta estrutura, já que em outros territórios, o termo “roça” estava atrelado ao ideário de plantação, cultura, lavoura. É, sobretudo, uma especificidade goiana.

Ao colocar em debate a relação Literatura e Geografia, apoiamos em Chauí (1984, p. 77) ao afirmar que “as ciências humanas, comportam vários ramos específicos, de acordo com seus objetos e métodos e apresentam expressivos resultados ao

trabalharemos interdisciplinarmente”.

Por esse motivo, os métodos e metodologias da Literatura e da Geografia, embora diferenciados, nos auxiliaram na reflexão sobre a Fazenda - roça goiana como vetor de compreensão de um *Goiás profundo*.

Buscamos com a Literatura entender a sociabilidade do sertanejo goiano na estrutura produtiva, Fazenda - roça goiana. Entendendo-a como uma das possibilidades para compreender o sertanejo como um constructo de uma dada organização espacial que comandou Goiás por aproximadamente dois séculos, tempo suficiente para se constituir na base de existência de um povo.

Na visão de Almeida e Olanda (2008), a leitura e a interpretação de obras literárias revelam e informam sobre a condição humana. Nessa acepção, reconhece-se a obra literária como documento de certa realidade, por situar coletividades ou indivíduos de determinado lugar, mesmo sob a égide ficcional, mas mantém características peculiares e similares ao real, o que se denomina verossimilhança.

Nesse sentido, a Geografia aparece como forma de análise da organização espacial da Fazenda – roça goiana, nos seus aspectos políticos, econômicos e culturais, que são retratados em várias obras literárias, mais precisamente nas regionalistas, tais como: *O Tronco* (1956) de Bernardo Élis, *Reçaga* (1972) de Carmo Bernardes, *Sertão de Fim* (1965) de Bariani Ortêncio, *Tropas e Boiadas* (1917) de Hugo de Carvalho Ramos, dentre outros.

Para viabilizar a nossa proposta elegemos o conto “Gente da Gleba”, de Hugo de Carvalho Ramos, enfeixado na obra

Tropas e Boiadas. No contexto dessa narrativa, entendemos a Fazenda - roça goiana, como o espaço do mundo, ou seja, o espaço como funcionalização do mundo, por meio do qual é possível abraçar de uma só vez o ser e o existir do sertanejo. “Aliás, é considerando o espaço como uma funcionalização do mundo que ficamos autorizados a fazer o caminho entre o ser e o existir”. (SANTOS 1988, p. 5). O que nos confere suporte para uma leitura integrada entre Literatura e Geografia

Buscamos então, discutir como a Fazenda - roça goiana produz o sertanejo, no que se refere à sua condição de existência, ao evidenciar seu comportamento, suas subjetividades enfim, sua cultura.

Para tal, nossa problemática é responder as seguintes perguntas: como entender o território e o mundo sertanejo goiano, a partir de uma leitura integrada entre Geografia e Literatura? Quais são as bases materiais e imateriais que ligam a Fazenda – roça goiana com a existência do sertanejo? Por fim, Quais os signos e os símbolos que evidenciam o sertanejo na Fazenda – roça goiana e está no sertanejo?

Elementos para o entendimento da Fazenda - Roça Goiana

Fazenda – roça goiana é a estrutura política, econômica e cultural que comandou o território goiano por aproximadamente dois séculos, tempo suficiente para se firmar como matriz espacial do sertanejo goiano.

Consideramos que, sua gênese, está relacionada à criação

da propriedade da terra no Brasil, por essa razão traz em si essências, estigmas da sesmaria consolidada pela lei de terras, que criou o senhorio e manteve o poder autoritário atávico. Essa condição está ainda presente no Goiás contemporâneo, não somente como memória, mas principalmente nas relações de poder.

É comum entre pesquisadores do assunto tais como Palacin (1976), Bertran (1978 e 1988), Borges (2000), Estevam (2004 e 2008), Chaul (2010), dentre outros, a ideia de que a estrutura da Fazenda-roça goiana tem como base o consórcio entre a pecuária e a agricultura, dispostas em unidades rurais de produção diversificada e que reúne uma rede técnica e criativa para manter um sistema produtivo de quase autossustentabilidade; o que era necessário, devido à distância entre outras unidades e os aglomerados urbanos, o autêntico “chão parado”, na concepção poética de José Mendonça Teles.

Os autores supracitados, também concordam que Goiás na época era comandado pelo privatismo, devido à distância e o pouco interesse econômico que despertava ao centro hegemônico do País; o que afastava o controle do Estado e, por essa razão, sua institucionalização.

Nesse sentido, poderes locais eram definidos pelo poder econômico, que por sua vez era determinado pela posse da terra. Quanto maior o latifúndio maior o poder. Sendo assim, a Fazenda – roça goiana consiste no território das relações de produção, de classes e, portanto de poder, o berço do coronelismo.

Esse poder encontrava aporte no cristianismo de roça, caracterizado pelas credices e pela pedagogia do medo e da obe-

diência, cultuados pela Igreja Católica e fortemente arraigada em meio ao povo. A pedagogia do medo, o escopo machista de poder, guiava o modo de vida da tradição. Ao mesmo tempo, representava uma ligação entre cristianismo católico, o poder e a cultura na busca em estabilizar o regime da troca simples. (CHAVEIRO 2011)

Portanto, a tradição goiana, fundada na estabilidade dos lugares, respondia, também, pelo lugar da sociedade sertaneja goiana na economia da nação. “O tempo da cultura estava ligado ao tempo do lugar e ao tempo do modo de produção perante a divisão social do trabalho”. (CHAVEIRO 2011, p.21).

Essa condição coloca em destaque elementos formadores da organização territorial de Goiás e do mundo sertanejo. Por outro lado, a territorialização do mundo sertanejo no Goiás contemporâneo traz elementos explicativos da Fazenda-roça goiana.

Guardada a proporcionalidade, os resquícios desta lógica reluzem nos dias atuais, haja vista, que a modernização liberalista, é hegemônica e não homogênia. A Fazenda-roça goiana está presente na política, na culinária, na palavra, nas crenças do sujeito goiano contemporâneo, principalmente na relação de poder, pois ainda não se conhece no Estado de Goiás um governador que não seja representante direto desta, com destaque ao modo “coronel” de suas gestões. Na verdade, o povo goiano em sua maioria não aceita um representante que não seja um coronel. Prova da influência da Fazenda-roça goiana, na atualidade.

Nessa condição a Fazenda-roça goiana é entendida como o território do sertanejo, sua morada, que vai além do senti-

do da casa, ou seja, onde o sertanejo se espacializa, luta pela sua existência. É o que buscamos analisar no conto “Gente da Gleba”, de Hugo de Carvalho Ramos.

Literatura, Geografia e Fazenda - Roça Goiana

Os estudos de obras literárias sob uma perspectiva geográfica não é recente. De acordo com Lima (2000) já na década de 1940 geógrafos franceses, como Pierre Mombeig, alertavam para a riqueza de cunho geográfico que reside nos romances, contos, poesias, crônicas, entre outros. Destacava, ainda, o sucesso que obras literárias conseguiram na compreensão de fenômenos geográficos que os manuais de Geografia não conseguiam.

Embora o interesse pela literatura, por parte da Geografia, seja antigo, somente a partir da década de 1970, os geógrafos intensificam seus estudos sobre o assunto. Para Lima (2000) essa condição é resultado do desenvolvimento da corrente humanística na ciência geográfica, que, sob a abordagem fenomenológica, passa a ressaltar o significado da subjetividade. Nessa perspectiva, a Literatura contribui com narrativa da experiência na relação do sujeito com o espaço.

Nesse lume, Fremont (1980) vai desenvolver o estudo sobre o espaço vivido, na busca de captar o simbolismo da paisagem para as sociedades e indivíduos, na lógica da percepção. Nesse sentido:

Enquanto documento de investigação de uma certa realidade, a Literatura como área de grande atualidade, tendo em vista que um

escritor, ao situar os indivíduos ou uma coletividade no meio de uma região, consegue traduzir os seus valores, dando uma visão reveladora da vida do espaço e dos lugares circunscritos a mesma. (LIMA 2000, p.11)

Outro autor que contribui para discussão da relação entre Geografia e Literatura é Claval (1987). Voltado para a realidade da França, o autor chama a atenção para a contribuição dos romancistas franceses entre 1950 e 1960, que retrataram uma imagem viva da França em que predominavam as preocupações de caráter social, e não apenas relativas à estética. Para esse autor, o contexto de conjunturas culturais, socioeconômicas e políticas presentes nos romances ao contrário da superficialidade são profundos e complexos.

No campo da Geografia de língua inglesa Tuan (1974), destaca-se como debatedor da relação Geografia e Literatura. O autor ganha notoriedade na Geografia mundial, ao levantar o debate sobre o sentimento de topofilia, que na leitura geográfica é entendida como a afetividade do indivíduo com o espaço. Para ele “é possível à correlação entre nossos traços de personalidade e temperamento com certas habilidades espacializadas”. (LIMA 2000, p. 13)

No que se refere à Literatura, Tuan afirma que esta é um veículo, por excelência, para a transmissão das experiências humanas com o espaço, pois os autores conseguem captar o espírito do lugar com suas habilidades de descrever a personalidade da paisagem local e suas especificidades, sentidas no âmago dos personagens.

A arte literária tem a competência de dar visibilidade aos lugares. De posse dessa habilidade a Geografia tem possibili-

dades múltiplas, na apreensão e apresentação da essência do lugar, via estudo da percepção, atitudes, valores representados pelo indivíduo e pela coletividade.

A Literatura para Tuan é vista como um campo muito rico para as explorações sobre a experiência humana com seus mundos sensoriais. Ao considerar a amplitude das perspectivas descortinadas pelo insight do escritor, como também a síntese da realidade subjetiva com a objetiva. (LIMA, 2000, p. 15)

Nessa perspectiva, a aproximação entre Geografia e Literatura nos auxiliou na análise da realidade territorial da Fazenda – roça goiana, pois entendemos que o modo de ver uma realidade espacial pelo ângulo da narrativa literária, permite uma leitura da relação do sujeito, individual e coletivo, no seu espaço de existência, reproduzindo-o e sendo reproduzido; que o leva a produzir símbolos que contestam, protestam, reagem, declinam ou afirmam ideologias e realidades que lhe são impostas. (CHAVEIRO E LIMA 2011)

Destacamos, no entanto, que a literatura possibilitou uma leitura da organização espacial do Goiás da Fazenda - roça goiana via representação da vida sertaneja. Não intentamos simplesmente buscar nas redes da história, contos saudosos sobre um tempo que passou, assim como, não objetivamos valorizar o tempo lento em detrimento da velocidade urbana, nem mesmo, cultuar representações empalhadas e envernizadas que empregam uma estética do que foi no que nada de fato representa a sua essência.

A escolha do conto “Gente da Gleba” ocorreu pelo fato da sua rica e detalhada narrativa, que além de uma cartografia mental da paisagem goiana da época, revela claramente o *modus vivendi* do povo goiano de então. Tal realidade se materializa em um ambiente predominantemente rural; a qual é possível que se entenda como Fazenda – roça goiana.

Essa obra pode ser entendida, na perspectiva de Coutinho (1955), como regionalista num sentido restrito, pois além de ser de um escritor goiano, também substancia o real desse local.

Para Bourdin (2001, p. 36): “O local coloca em forma o mundo da vida diária, sendo ele próprio fundador da relação com o mundo do indivíduo, mas igualmente da relação com o outro, da construção comum do sentido que faz o vínculo social”.

Gente da Gleba e/ou Gleba da Gente: símbolos e signos do sertanejo goiano

O conto “Gente da Gleba” é parte integrante do total de 15 contos que totalizam a obra *Tropas e Boiadas*, publicada pelo escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos no ano de 1917, pouco antes de seu trágico desaparecimento no Rio de Janeiro.

O livro como bem já mencionara Vicentini (1997), é “expressão do regionalismo finissecular”, em que o épico e a diluição do indivíduo no âmbito de uma coletividade entabulam um tipo de regionalismo em que o sertão é, por repetidas

vezes, o lugar da confirmação de perspectivas anedóticas. Longe, portanto, do heroísmo indianista, que se configurou nas obras de Bernardo Guimarães, José de Alencar e Visconde de Taunay, em pleno ápice nacionalista do Romantismo.

No conto “Gente da Gleba”, o autor narra em terceira pessoa, por meio de um discurso indireto livre, dando a entender que o mesmo é plenamente cômico de todas as situações então narradas, porém, tal onisciência é abalada por alguns momentos em que se insinua na trama a surpresa e as dúvidas psicologizantes dos personagens. Para Albertina Vicentini, Ramos teria feito uso do expediente da sabotagem, ou seja, a construção do relato que permite que alguns de seus fragmentos sabotem a estrutura geral do conto, invadindo áreas que não lhe estavam postas nem no início, nem decorrer do texto, solapando a normalidade dos episódios. (VICENTINI, 1997).

O relato que caso seguisse a estrita senda já traçada pelos regionalismos oitocentistas de Alencar ou de Taunay, se conformaria com a estereotipia de elementos insólitos e pitorescos a povoar a descrição da crueza da vida das gentes que então povoavam a interlândia brasileira.

Tal procedimento narrativo era, via de regra, fundado em determinismos mesológicos e em entalhes etnográficos eurocêntricos. Mas, em Ramos e, principalmente no conto ora analisado, há espaços para as emoções dos personagens, seus devaneios, suas angústias, suas dores, seus amores.

Consideramos que tal inflexão conferiu margem ao autor para construir, mesmo que nos anos verdes de uma vida precocemente interrompida pela tragédia de sua morte aos 26 anos

de idade, uma forma de estruturação de enredos; nos quais, os localismos não eram refratários aos vetores da política dos centros urbanos, e mais, que no universo do campo goiano, os mandonismos, a truculência e a violência, levados a cabo pela figura emblemática do coronel, em troca da subserviência, do conformismo, da exploração e de uma série de injustiças sociais relativas aos camaradas, agregados, moradores, numa palavra, às “gentes da gleba”, eram, em suma, subprodutos da própria estrutura política brasileira, na qual fissuras e ambiguidades eram preenchidas por barganhas e acordos consensuais dos mais diversos matizes.

Dono de uma linguagem erudita, povoada de elementos do simbolismo e da estética parnasiana, o texto de Hugo de Carvalho Ramos está longe das narrativas de Graciliano Ramos e, principalmente, de Guimarães Rosa, nos quais, a língua oficial doravante será literalmente subvertida, desconstruída e, até mesmo, reinventada, sob o afluxo dos falares locais e, sobretudo, pela intromissão desconcertante de uma dialética entre vida material e (in)consciência individual.

Apesar disso, é possível perceber que, mesmo o autor tendo a preocupação com a condução literatizante e, por vezes, recheada de preciosismos vocabulares, é patente a presença de termos, expressões, ditos e toda uma terminologia típica dos rincões goianos.

A título de exemplo dessa estética, em que o elegante convive com o rústico, tem-se que, quando de um diálogo entre o personagem principal Bedito, ou simplesmente “Dito”, com “Zé Velho”, ambos são interpelados por um “velhote d’olhos pretos e cabeça branca” para o qual:

– É receita afamada dum benzedor das bandas do Tocantins. Um porrete! Fiz a simpatia com a minha égua baia e nunca mais saiu deste largo. Ponha mecê numa cuia uma mancheia de sal torrado bem moído, vai dando a salga ao animal por debaixo do sovaco, da porta da cozinha à da rua e da frente à porta do fundo, três vezes sem parar, passando e repassando por dentro da casa. Faça isso três dias seguidos e pode dormir depois descansado.

Não duvido, compadre; mas, por via das dúvidas, sempre passo hoje a peia de sola curta no danado. Sá Maruca, bota pr’aí mais um “cobre” de pinga e meia quarta de fumo, que o que tenho na patrona não chega pra o pito. Até a vista, minha gente, apanhando o rastro, piso logo na retranca do velhaco.

Digno de nota a respeito dessa característica morfossintática e semântico estrutural do texto de Carvalho Ramos é a correção do livro feita pelo próprio autor em 1919, dois anos após o lançamento da obra.

Segundo Teles (1971), o escritor de *Tropas e Boiadas* teria sofrido influências estilísticas de novos estudos, mas, sobretudo, teria esmerado a sua preocupação de polir a linguagem erudita e empregar termos e expressões coloquiais.

Já as análises de Proença (1986) dão conta da genuinidade da obra de Carvalho Ramos, ao destacar o quanto ela ratificou o intuito do autor em aproximar uma estilística própria do universo do homem goiano, principalmente, das “gentes” da gleba. Sobre tal aspecto, Vicentini assume que as observações de Ramos:

iniciam-se pela história da região – bandeirantismo, ouro e pequenas lavouras, na formação do sertão goiano – e pela sua topografia – a

savana, ora aberta em campina, ora se espessando em árvores, cerradões e chapadas. Ambos, história e topografia, permitiram, segundo ele, a ação econômica dos tropeiros e boiadeiros que fizeram circular a riqueza da região e que fizeram de Tropas e boiadas um livro verossímil quanto às características regionais. (Idem, p.23)

De retorno ao conto ora analisado, é possível divisar no mesmo os principais marcos sociais, históricos, culturais e, porque não dizer, arquetípicos que, ao longo dos séculos da história de Goiás, emprestaram-lhe significados à (re)elaboração de seus signos identitários.

Concorrem para tanto, festas (com destaque para as do Divino, da romaria do Pai Eterno e a Semana Santa em Goiás), jogos de truco, brincadeiras infantis (dentre elas a do “chico-tinho queimado” e a do “bete”), folguedos e toda a complexidade do cotidiano goiano, com destaque para os mutirões, as traições e a centralidade dada à vida daqueles que lidavam com a criação de gado bovino, sobretudo, as figuras do boiadeiro e a do vaqueiro.

Vê-se, portanto, que a recorrência de signos e símbolos identitários reforça o enquadramento do autor nas pegadas do regionalismo brasileiro que, desde Euclides da Cunha, com *Os Sertões*, radicalizou o caráter empírico da narrativa, ao exigir, pois do escritor a necessidade de “estar e conhecer” os lugares então descritos.

Tudo transcorre como se a veracidade do texto só fosse possível de ser alcançada se recorresse aos testemunhos e às descrições miméticas. Sobre tal assunto, Benjamim salienta que a experiência “que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram os narradores. E, entre as narrativas escritas, as me-

lhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994. p.198).

Como já fizemos menção anteriormente, em “Gente da gleba”, o aspecto da denúncia social, bastante recorrente nas outras tramas lineares e mais curtas que compõem *Tropas e boiadas*, comparece não enquanto tributário de leituras etnográficas, assentadas no clima, na raça e no meio, como se pode observar em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e nos textos de Monteiro Lobato que, desde o lançamento de “Velha Praga” (1914) e *Urupês* (1917), ganharam foro científico enquanto salvaguardado pelo movimento higienista.

Mesmo sem fazer alusão ao texto e à perspectiva de análise de Lobato, sobretudo no que tange a seu vaticínio acerca do “Jeca-Tatu”, tem-se a impressão que Carvalho Ramos coloca-se como interlocutor do escritor paulista e de toda uma abordagem, cunhada no cientificismo/naturalismo, que teimava em enxergar no caipira, no sertanejo, na “gente da gleba” a raiz de todos os males da sociedade brasileira.

Ao mitigar o peso dos fatores telúricos na conformação do caráter do homem goiano, Carvalho Ramos acaba por positivar todo o *corpus* identitário deste, na medida em que, por duas vias, o autor-narrador acede a uma flagrante empatia para com a complexidade do cotidiano de um Goiás, em que a Fazenda-roça goiana continua sendo a mola mestra da economia e a própria provedora do curso da política estadual, no que pese a ênfase local do “flerte” urbano/industrial que as reformas urbanas e a indiferença dos “trilhos” trouxeram a reboque.

Primeiramente, ao não desqualificar os discursos de personagens marcadamente místicos e adeptos de credices e de forças sobrenaturais, o autor empresta força à legitimidade dos mesmos e, apesar de deixar subentendido, sob a aura de seu personagem principal, certa complacência para com os excessos das histórias ora desafiadas; em nenhum momento do conto a cultura local comparece de forma alegórica.

Em segundo lugar, o autor é bastante sensível à realidade dos que, já na época, representavam os esquecidos e excluídos de todo o processo socioeconômico e político social local/nacional, assim sendo, roceiros, moradores, meeiros, boiadeiros, jagunços, não são vistos como representantes de um sertão meramente selvagem e avesso à civilização são antes de tudo, percebido como formas residuais de um progresso contraditório, falacioso, desumano e que merecia ser revisto e repensado.

Essa postura crítica e muito avançada pra sua época permite-nos pensar na hipótese de que Carvalho Ramos fizera uso de todo o repertório da vida goiana, em especial a da “gente da gleba”, enquanto pretexto pra poder discutir, também, da “gleba da gente”.

Nesse sentido, o pendor geográfico do texto ora analisado é evidente e podemos aferi-lo em diversas passagens do texto como a que se segue,

Pelos dias de agosto, todo o horizonte goiano é um vasto mar de chamas: fogo das queimadas que ardem, alastrando-se pelos “gerais” dos tabuleiros e chapadões a afugentar a fauna alada daqueles campos; fogo dos cerrados que esbraseiam, estadeando á noite os seus longos listrões de incêndio nas cumeadas das serras, intrometendo-se léguas

e léguas pelo mato grosso e travessões do curso dos rios e subindo carbonizadas as folhas secas que o vento acamar, pelo cipoal e trepedeiras dos troncos seculares, cuja casca rugosa tisna de sobreleve para ir em fúria crepitar na grimpas, entre as galharadas verdes, reduzindo a cinzas os ninhos balouçantes do sabiá nativo, as caixas extravagantes da borá e mandaçaia, quando não enxota de pouso em pouso as guinchantes guaribas, os velozes caxinguelês, das alturas prediletas do tamboril, jatobá, aroeira ou barriguda – os mais comuns – daquelas matas. (RAMOS, 1998, p.113-114)

A “gleba da gente” goiana ou como estamos denominando nesse enfoque de Fazenda-roça goiana, é, pois, o lugar onde uma complexa realidade socioespacial, herdeira do processo de interiorização de povoamento e catalisadora daquilo que Palacin chamou de “terceiro tempo da ideologia em Goiás” (1986), possibilita Carvalho Ramos divisar uma taxonomia de tipos humanos lastreados na simbiose dos mesmos com a natureza dos sertões goianos.

Assim sendo, tanto nos textos eminentemente políticos, nos quais o autor se encarrega de diagnosticar os verdadeiros problemas de Goiás, quanto no conto aqui percorrido, aparecem alusões a uma classificação que tem como fito dimensionar o grau de autenticidade/inautenticidade dos seguimentos sociais de um Goiás sequioso de um lugar ao sol junto ao concerto dos estados afeitos à civilização.

Esse afã de separar o “joio do trigo”, responde pela hierarquia entre os tipos autênticos: o boiadeiro e, principalmente o tropeiro e, por outro lado, os inautênticos, tais como o queijeiro, o roceiro, o lavrador em geral.

Essa perspectiva preconceituosa do autor é reiterada de forma impiedosa quando, no decorrer da narrativa, o mesmo cede voz a uma turba de meninos que aguardavam, obviamente tramando alguma traquinagem, o transcurso de uma celebração na igreja do povoado. Quando os habitantes mais humildes começavam a adentrar as cercanias daquele lugar festivo a molecada

às centenas, às maltas incontáveis, armada de seixos, atacando os caipiras – pobres matutos desentocados do fundo de suas roças e plantações pelo prazer de tomar parte naquela santa festividade, - e a bradar-lhes a orelha a alcunha injuriosa: – Queijeiro!...Queijeiro!... Queijeiro!...(p.101,102)

É interessante perceber que a fazenda legítima, aquela que resguardaria os tipos mais depurados e genuínos representantes da identidade goiana é, conforme os textos de Carvalho Ramos, aquela que teria uma distância considerável em relação aos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, pequenas fazendas, chácaras e pequenas propriedades rurais localizadas nas cercanias das principais cidades ou numa situação intermediária, eram muito mais propensas a ser o lócus dos mal afamados roceiro e queijeiro, não tendo, pois, vigor político e econômico para amalgamarem os tipos mais dinâmicos como o boiadeiro e o tropeiro.

Assim, contraditoriamente, a Fazenda-roça goiana vai ser, mediante a lente de nosso autor, palco do convívio dos mais intrincados tipos humanos, embora somente o mais móvel, o

que transgredia os limites locais e estaduais era digno de acomodar a verdadeira identidade sertaneja de Goiás.

Considerações Finais

A noção de Fazenda-roça goiana que até aqui temos percorrido deriva antes de tudo de uma simbiótica correlação de fatores geográficos, históricos, sociológicos, culturais, econômicos e imagéticos que, à primeira vista, poderia compor a ossatura daquilo que Chauí chamou de semióforo: “um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica” (2001, p.07). Todavia, entendemos que o termo em si não é produto de uma ideologia que presidiria *a priori* a sua suposta (i)materialidade, tampouco enfeixaria um arquétipo, conforme o qual toda e qualquer forma de apreensão da sua geograficidade seria naturalizada.

Quando falamos de Fazenda-roça goiana não estamos logrando ter encontrado a quintessência da goianidade, mesmo porque o fito de todo o empreendimento deste estudo não faz eco às leituras essencializantes do real, avessas aos silêncios e às posturas ambivalentes como as que pinçamos no âmago da narrativa de “gente da gleba”.

Diante do discutido é possível compreender, por Fazenda-roça goiana, a organização espacial, marcado pela autossustentabilidade e diversidade produtiva, pelo patriarcalismo, pelo tempo lento, pela troca simples, pelo coronelismo, pelo

cristianismo, pelo latifúndio, pela subordinação dos núcleos urbanos ao rural, dentre outros.

É também lugar, da seriema, do inhambu, do catingueiro, da jaracuçu, da pomba do bando, do sucuri. Assim como, da enxada, do monjolo, do carro de boi; do paiol, do pomar, do cutelo, da varanda, das estradinhas, das aguadas, da venda da roça, do pote cheio, da tuia, do compadre, da comadre, da moita, da cachaça, dos trieiros, dos queijos e linguças pendurados sobre a trempe, das folhas de reis com as suas pousadas e o frango com macarrão, amarelinho de açafreão, do pilão de socar o tempero, das caçarolas de ferro, da caçada, da pesca, do fogão de lenha sempre aceso na tepidez das casas simples.

É sim lugar, do coronel, do Pai João, da Sianinha, do amansador de burro, do covarde, do mentiroso, do violeiro, do castrador de cavalo, da mula marchadora, da agricultura diversificada, do capador de porco, do meeiro, do camarada, da pecuária e tantos outros elementos que em funcionando, consistiram numa estrutura produtiva, que durante dois séculos, comandou a organização espacial de Goiás.

Essa condição nos revela que a agricultura e a pecuária, sem dúvida foram as atividades que ligava Goiás ao sudeste do país, interligava os lugares do sertão brasileiro, por intermédio das andanças das *tropas e boiadas* e tem um grande peso na identidade goiana. No entanto, havia toda uma estruturação interna do Goiás da época, a qual estas atividades eram inseridas. Estamos afirmando que a roça e a pecuária são parte da organização espacial da Fazenda-roça goiana e não ao contrário.

No nosso entendimento, a fazenda-roça goiana é um es-

tuário de símbolos e signos de uma identidade sertaneja. A qual, vem cristalizada em tradições e usanças que constituem um universo único, de profundos significados. Consiste em um conjunto de elementos, políticos, econômicos e culturais que, a nosso ver, se constitui na matriz espacial do território e do sertanejo goiano como é apresentado no conto Gente da Gleba. Compreendê-la, na proposta dialética, é compreender o território e o mundo sertanejo goiano, assim como, compreender o território e o mundo sertanejo é compreendê-la.

Referências

- ALMEIDA, Maria; OLANDA, Diva. A Geografia e a Literatura: uma reflexão. **Geosul**. Florianópolis, v. 23, nº 46 (julho-dez.), p.7-32, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDES, Carmo. **Reçaga**. Goiânia: Editora Cultura Goiana, 1972.
- BERTRAN, Paulo. **Formação Econômica de Goiás**. Goiânia: Ed. Oriente, 1978.
- _____. **Uma introdução à história econômica do Centro Oeste do Brasil**. Goiânia: Ed. UCG, 1988.
- BORGES, Barsanufio Gomides. **Goiás nos quadros da economia nacional: 1930-1960**. Goiânia: Ed. UFG, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. Filosofia Moderna. In: CHAUÍ, Marilena. **Primeira Filosofia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo:

Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHAUL, Nasr Fayad. **Caminhos de Goiás, da construção da decadência da modernidade.** Goiânia: Editora da UCG, 2010.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Traços, Linhas e Matrizes para a Compreensão de um Goiás Profundo. In: **A Captura do Território Goiano e a sua múltipla dimensão Socioespacial.** Goiânia: Ed. Modelo, 2011.

CHAVEIRO, Eguimar Chaveiro; LIMA, Angelita Pereira. Livros nas Prateleiras, Verbos no Chão: aproximação entre Geografia, Literatura e existência. **Revista de Geografia UFPE.** v.28, nº 3. 2011.

CLAVAL, Paul. *Le thème Regional dans la littérature Française. L'Espace Géographique.* nº 1, p. 60-73. 1987.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção. In.: **A literatura no Brasil.** v. II. Rio de Janeiro: São José, 1955.

CURADO, Bernardo Élis F. Campos. **O tronco.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

ESTEVAM, Luís. **O Tempo da Transformação:** estrutura e dinâmica da formação econômica de Goiás. 2ª ed. Goiânia: Editoria da UCG, 2004.

_____. No Cerrado das Tropas e Boiadas (ensaio histórico – literário). In.: GOMES, Horieste (org) **Universo do Cerrado**, v. 2, Goiânia: Editora da UCG, 2008.

FRÉMONT. **A Região, Espaço Vivido.** Coimbra: Almedina, 1980.

LIMA, Solange T. Geografia e Literatura: alguns pontos sobre a percepção de paisagem. Geosul, Florianópolis, v.15, nº 30, p. 7-33, jul/dez. 2000.

MORAES, Antônio Carlos R. **Território e História no Brasil.** São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

ORTENCIO, Bariani. **Sertão sem fim.** Goiânia: Ed. UFG, 2010.

PALACIN, Luiz. **Quatro tempos de ideologia em Goiás.** Goiânia:

Editora UFG, 1986.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Literatura do chapadão. **De Tropas e Boiadas**. 5ª ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1965.

RAMOS, Hugo de Carvalho. **Tropas e Boiadas**. Goiânia: Ed. UFG, 1998.

SANTOS, Milton. **O espaço geográfico como categoria filosófica**. São Paulo: Terra Livre, nº 5, p. 9-20, 1988.


SANTOS, Milton; SILVEIRA; Maria Laura. **BRASIL: Território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2011.

TEIXEIRA NETO, Antônio. **Pequena história da agropecuária goiana** (o ouro acabou? Viva o boi! / o ouro se foi? Chegou o boi!). Observatório geográfico, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. Introdução a uma poética do modernismo. In: **Litera – Revista para o professor de Português e de Literaturas de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Grifo Edições, ano II (maio-ago), nº 5, p.5-18, 1971.

VINCENTINI, A. **O regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos**. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

TUAN, Yi Fu Tuan. **Topophilia: a study of environmental perceptions, attitudes, and values**. New Jersey: Prentice-Hall, 1974.

A tropical beach scene with a person in the foreground looking out at the ocean under a cloudy sky with a rainbow. The person is seen from behind, wearing a white sleeveless top, standing on a wooden balcony or walkway. The background features a sandy beach, turquoise water, and a line of green trees under a sky with dark, heavy clouds and a faint rainbow on the left side.

**DIMENSÕES GEOGRÁFICAS
DO SUJEITO NA MÚSICA**
PARTE II

“... SÓ VENDO COMO É QUE DÓI...” O TRABALHO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

João Baptista Ferreira de Mello

A geografia embrenhou-se, nas últimas décadas, por sendas não abordadas em seus primórdios. Neste contexto, a música popular passou a ser outro elemento de pesquisa a partir das noções fenomenológicas do mundo vivido e da hermenêutica em seus propósitos de traduzir, decodificar, elucidar e, assim, entender a alma dos lugares. Por mundo vivido, os filósofos seguidores dos princípios da fenomenologia entendem ser um todo indissociável composto de pertences, amigos, conhecidos, turistas, base territorial, “canções que minha mãe me ensinou” e toda a sorte de elementos que permite à pessoa sentir-se em casa. Tal expressão foi apropriada pelos geógrafos da ala humanística transformando-se em lar ou lugar (CAMPOS, 1983; DARTIGUES, 1971; WAGNER, 1979; TUAN, 1983; 1998).

O lugar ou lar dos homens, pleno de felicidade, dilemas, desenvolturas, bem-querência, conflitos, sentimentos e entendimentos contempla, igualmente, um mosaico de traumas, dores e desamores. No âmbito da música popular brasileira, a cidade do Rio de Janeiro tem merecido um acervo extraordinário de canções. O presente artigo pretende explorar a alma do trabalhador carioca captada, com sensibilidade, pelo compositor popular. Consideremos, pois, um pequeno conjunto de canções que sinalizam a questão do trabalho em suas diversas faces, mas recorrentemente assinalada como um estorvo, um fardo, pleno de injustiças tendência esta que vigorou na obra de Ary Barroso, “honra e glória da música popular brasileira”, no ritmo do samba da folia emitindo a seguinte mensagem: trabalho como louco / mas ganho muito pouco / por isso eu vivo sempre atrapalhado / fazendo faxina / comendo no “China” / tá faltando um zero no meu ordenado...”. Na mesma direção, a personagem do mineiro de Mirai, Ataulpho Alves penou na labuta, todavia perdeu sua amada: “cheguei cansado em casa do trabalho / logo a vizinha me chamou: / oh! seu Oscar / tá fazendo meia hora / que a sua mulher foi embora / e um bilhete deixou / e o bilhete assim dizia: / não posso mais, eu quero é viver na orgia! / fiz tudo para ver seu bem-estar / até no Cais do Porto eu fui parar / martirizando o meu corpo noite e dia / mas tudo em vão: ela é da orgia”.

Se o trabalho foi tido como um tormento, a boemia era exaltada no esplendor da arte musicada. Do fecundo repertório do compositor Wilson Batista, do qual ainda serão abordadas as contundentes “Bonde São Januário” e “Pedreiro Waldemar”, evidenciemos, nesta linha, primeiramente, o sam-

ba “Lenço no Pescoço” gravada pelo “caboclinho querido”, o seresteiro Sílvio Caldas nos idos de 1933. Assim relata a mensagem musicada: “meu chapéu de lado/ tamanco arrastando/ lenço no pescoço/ navalha no bolso/ eu passo gingando/ provo e desafio/ eu tenho orgulho/ em ser tão vadio/ sei que eles falam/ deste meu proceder/ eu vejo quem trabalha/ andar no miserê/ eu sou vadio/ porque tive inclinação”. Na verdade, do universo de sua experiência vivida o compositor Wilson Batista (1913-1968), frequentador da Lapa, bairro da malandragem, da boemia e dos compositores, extraiu elementos para a sua narrativa. Detentor de uma obra de elevada intensidade, Wilson Batista, analfabeto, incapaz de ler uma nota musical, embora tenha morrido pobre e mergulhado nas drogas, continua tendo suas melodias regravadas em um reconhecimento que sua memória precisa ser cultuada. Seu raciocínio engenhoso o levou a relatar aspectos desconcertantes da vida de relações que assistia, comungava ou mesmo incorporava. Isto pode ser contemplado nas merecidas homenagens póstumas como a premiada biografia “Wilson Batista e sua Época” escrita por Bruno Ferreira Gomes (1985) e editada em livro pela FUNARTE e no apurado CD “Wilson Batista – O Samba foi sua Glória” (1986) contando com intérpretes do naipe de Joyce Moreno e Roberto Silva, o Príncipe do Samba, eternizando algumas de suas melodias.

O mundo vivido, manancial de experiências e fonte de inspiração é muito rico com sua teia de acontecimentos, despojamento e comicidade. O malandro da Lapa em sua magnitude e esplendor, com seus trajes, ginga ímpar, avesso ao trabalho, não apenas contribuiu para organizar os espaços e

os lugares do bairro mencionado, como ainda mais tarde, calcado na mitológica malandragem, o bairro continua sofrendo uma espécie de toporreabilitação (TUAN, 1980), referente às ações de resgate em busca de melhores dias, não restritos à exuberância de imponentes sobrados, emoldurados pelos famosos Arcos da Lapa (o aqueduto de 1750, refuncionalizado em 1896, como via para os bondes para o bairro de Santa Teresa). Na esteira desse passado fabuloso da malandragem, o centro de lazer em tela vive momentos de grandes pulsares. Trata-se de uma das centralidades de porte do Rio e o simbolismo da malandragem mostra que, no passado e mesmo no presente, o malandro continua organizando espaços do medo, da rejeição, como também lugares de esplêndido vigor e frequência, embora sua figura não mais exista nos domínios deste bairro de lazer, gastronomia e entretenimento noturnos de colossal afluência. Nestes termos, pode-se afirmar que o malandro integrante do “... sindicato dos inimigos do bactente...”, (referência a outra composição de Wilson Batista) continua organizando espaços e lugares, como pode ser frisado nos ecos da velha Lapa de outrora ou no alarido da Lapa do presente.

Isto posto, pode-se dizer, todo e qualquer ser humano, de uma forma ou de outra, contribui para a organização do espaço ou, em outras palavras, para criar lugares aqui ou ali neste ou naqueles idos. Nestas circunstâncias, o caudaloso Rio de nativos, conquistadores, escravos, comerciantes, religiosos e artesãos, organizou, ao longo dos séculos, o espaço urbano carioca. Na “rolança do tempo”, como diria o ator Mário Lago, juntaram-se à exuberância da natureza, arquitetos, cafetinas, industriais, políticos, geógrafos, religiosos, donas de ca-

sas e uma legião de advogados, arquitetos, executivos, lojistas e camelôs. Essa criação coletiva recebeu generosas, inusitadas e enriquecedoras colaborações. Trata-se de uma geografia vívida e dadivosa, um Rio de ações, lutas e encantos. Afinados no convívio social e procurando lidar com as dissonâncias das margens do Rio, juntaram-se engenheiros, garis, odontólogos, bancários, marceneiros e motoristas em uma cidade de imponentes formas naturais e, ao mesmo tempo despojada, nas edificações e plena de funções, centralidades e ou simbologias, cujo traço comum aglutina beleza, hospitalidade, bem estar, embates, cordialidade e o ritmo do dia-a-dia.

Em meio aos meandros profissionais e construtores da Cidade Maravilhosa de São Sebastião do Rio de Janeiro, Wilson Batista retratou fragmentos do rumo do Rio dos artistas da vida, versando a respeito de alguns casos exemplares que lhe calavam a alma.

Nesta ciranda de profissões ou, se assim entendermos, o oposto do trabalho manual ou intelectual, consideremos o perfil do típico malandro carioca, extraído da verve artística do compositor Wilson Batista (1913-1968), natural de Campos, estado do Rio de Janeiro, e que se tornou um relevante cronista da gente e dos lugares da Cidade Maravilhosa.

O mundo de Wilson Batista, na realidade, sofreu uma intervenção direta do Estado Novo quando os compositores foram obrigados a verter elogios ao trabalho e deixar a malandragem para trás. Neste sentido, “O Bonde São Januário”, escrita a quatro mãos com Ataulfo Alves, é uma significativa ilustração. Neste turbilhão no carnaval de 1941, capitaneado pela estimada voz de Ciro Monteiro em disco, o samba “O

Bonde São Januário”, da dupla Wilson Batista – Ataulfo Alves, ganhou as ruas do Rio de Janeiro e do país a bordo do seguinte alerta musicado: “quem trabalha é quem tem razão/ eu digo e não tenho medo de errar/ o bonde São Januário/ leva mais um operário/ sou eu que vou trabalhar/ antigamente eu já tinha juízo, mas hoje eu penso melhor no futuro/ sou feliz vivo muito bem/ a boemia não dá camisa a ninguém/ (e vivo bem!)”.

O samba “O Bonde São Januário” vicejou no bojo ao controle e aconselhamentos emitidos pelo (DIP) Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, que cerceava a exaltação à malandragem e, conseqüentemente, procurava incentivar a exaltação ao trabalho. A aceitação do conselho e submissão às proposições impostas pelo Estado Novo (1937-1945) conduziram ao “surgimento de uma série de sambas descrevendo personagens bem-comportados, alguns até ex-malandros convertidos em ordeiros operários” (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1997, p.196), como no caso do operário que embarca em “O Bonde São Januário”. Nesta mudança súbita e radical, Ataulfo Alves e Wilson Batista entrosados com a boêmia, os cabarés, prostitutas, botequins, pederastas e malandros, deixam o referido reduto e ingressam no “Bonde São Januário” e, ao mesmo tempo, perfilam com a classe trabalhadora. Nesta trilha, conformados, constataam: “quem trabalha é quem tem razão/ eu digo e não tenho medo de errar/ o bonde São Januário/ leva mais um operário/ sou eu que vou trabalhar ...”. Não restando outra alternativa, a letra do samba conclui pesarosa e redimida: “... antigamente eu não tinha juízo/ mas hoje eu penso melhor no futuro /sou feliz vivo muito bem/ a boemia não dá camisa a ninguém (e vivo bem!).

Como se sabe, “O Bonde São Januário” corria pelo logradouro do mesmo nome circulando, junto ao maior estádio esportivo da época, de propriedade do Clube de Regatas Vasco da Gama e hoje escorrega, tão somente, sobre os trilhos da saudade e da imaginação. Convém lembrar, a linha de bonde, de número 53, transitava entre o Largo de São Francisco, no centro da cidade, e o bairro industrial, de serviços e residencial de São Cristóvão, no qual Wilson Batista, um dos compositores do samba, morou por algum tempo (MELLO, 1991).

“Patrão, o trem atrasou/ por isso estou chegando agora/ trago aqui o memorandum da Central/ o trem atrasou meia hora/ e o senhor não tem razão/ pra me mandar embora” (1941)

Exercício criativo do trio Arthur Villarinho, Estanislau Silva e Paquito, “O Trem Atrasou” ganhou leitura em disco de Roberto Paiva por reproduzir uma situação vivida pelo cantor em seus tempos de estudante e morador do subúrbio de Riachuelo, quando a “Central do Brasil” expedia memorandos justificando o atraso das viaturas (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1999). O samba, garimpado por Roberto Paiva entre outras partituras rejeitadas, tornou-se um triunfo carnavalesco dos compositores e de seu intérprete e foi reciclado em 1965 pela cantora Nara Leão (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1999) e, mais outra vez, reeditado por Joyce, em outro belo registro efetivado na Itália, em 1973, disponibilizado em CD no início do terceiro milênio.

Campeoníssimo dos carnavais – assim como seus parceiros – Paquito nasceu em 1915 e faleceu vitimado por uma

longa doença aos sessenta anos depois de ver suas músicas na boca do povo como “A Água Lava Tudo”, “Boi da Cara Preta” com o engenhoso e sempre correto Jackson do Pandeiro, afora o estouro carnavalesco de umbigadas e malícias de “Bigorri-lho” (1964), um côco, remotamente pautado no samba “O Malhador” de Pixinguinha (do folclórico “trepa Antônio, siri tá no pau”) e no lundu “Isto é Bom” de Xisto Bahia, segundo afirmação de Ricardo Cravo Albin no site www.dicionariom-pb.com.br.

Outro trabalhador, por excelência, o “Pedreiro Walde-mar” foi registrado em disco pelo cantor Blecaute, para o carnaval de 1949, surgido das assinaturas de Wilson Batista e o jornalista Roberto Martins, no bojo da seguinte mensagem: “Você conhece o pedreiro Valdemar?/ não conhece/ mas eu vou lhe apresentar:/ de madrugada toma o trem da Circular / faz tanta casa e não tem casa pra morar/ leva a marmita embrulhada no jornal/ se tem almoço, nem sempre tem jantar/ o Valdemar que é mestre no ofício/ constrói o edifício/ e depois não pode entrar”.

O trabalho dos “peões de obra”, arquitetos informais das cidades, foi assentado na marchinha carnavalesca “Pedreiro Waldemar” (1949) de Wilson Batista e Roberto Martins e registrado em disco pelo cantor Blecaute. A música, acusada de incitar à luta de classes, relata, com maestria, a situação do trabalhador da construção civil dos grandes centros urbanos do país, muitas vezes migrante das macrorregiões periféricas do Brasil.

Em seu dia-a-dia o “Pedreiro Valdemar” vive dissabores, na “Cidade Maravilhosa”, que começam “... de madrugada

...”, quando “... toma o trem da Circular ...”, com destino ao trabalho. Artífice do espaço urbano, o “Pedreiro Valdemar” que “... faz tanta casa e não tem casa pra morar...”, é aliado do propalado bem estar urbano, quando a obra, que ajudou a levantar, tem fim, impedido pelo estilo de vida, o poder aquisitivo e o nível educacional. Assim sendo, não tem acesso ao recinto que ajudou a edificar, com trabalho e suor (MELLO, 1991).

“... um bom lugar pra se encontrar/Copacabana ...” (1951).

Consistindo forte atrativo, em grande parte, devido à orla marítima, em combinação com a arquitetura humana, e a concentração de serviços de lazer, Copacabana foi inúmeras vezes, e ao longo do tempo, de diferentes maneiras, focalizada pela música popular brasileira.

Dorival Caymmi, consagrado compositor, baiano, de parceria com Carlos Guinle, descendente do milionário clã dos Guinle, nos versos de “Sábado em Copacabana”, gravados em 1951 por Lúcio Alves, (regravados em 2006 por Maria Bethânia, da trilha sonora da novela da Rede Globo de Televisão, Paraíso Tropical, e repaginada, igualmente, pela cantora Zélia Duncan, explicam: “depois de trabalhar toda a semana/ meu Sábado eu vou aproveitar/já fiz o meu programa pra esta noite/e já sei por onde começar/um bom lugar/pra se encontrar/Copacabana/pra passear/à beira -mar/Copacabana/depois um bar à meia luz/Copacabana/eu esperei/por esta noite/ uma semana/um bom jantar/depois dançar/Copacabana/pra se amar/um só lugar/Copacabana/a noite passa tão depressa/

mas vou voltar lá pra semana/se eu encontrar um novo amor/Copacabana”.

Anos cinquenta: Copacabana vive o auge de seu esplendor. O Rio de Janeiro é ainda a capital do Brasil. Um “Sábado em Copacabana” compensa plenamente uma enfadonha ou cansativa semana de trabalho. Entre outros motivos, Copacabana, por ser um ponto de lazer, desperta empatia e atrai as pessoas propensas a desfrutar de “... um bom lugar/prá se encontrar ... pra passear/à beira-mar ...”, ou gozar o aconchego de “... um bar à meia-luz ... um bom jantar/depois dançar ...”.

Momentos vividos em lugares agradáveis podem causar a impressão que “... a noite passa tão depressa ...”. No entanto, a esperança, o desejo e a promessa de retorno, (“... mas, vou voltar lá pra semana/se eu encontrar um novo amor/Copacabana ...”), pode confirmar a tese dos compositores: “... pra se amar/um só lugar/Copacabana ...”.

“quatro horas da manhã/sai de casa o Zé Marmita/pendurado na porta do trem/Zé Marmita vai e vem (tá sempre sem vintém) ...” (1953).

Os versos acima estão inscritos na melodia de “Zé Marmita”, sucesso da “Rainha do Rádio” Marlene no carnaval de 1953, no qual os compositores Luiz Antônio e Brasinha relatam: “quatro horas da manhã/sai de casa o Zé Marmita pendurado na porta do trem/Zé Marmita vai e vem/ (tá sempre sem vintém) / numa lata Zé Marmita/traz a boia/que ainda sobrou do jantar ...”.

O compositor Brasinha, nascido em 1925 no Rio de Janeiro, destacou-se pelo êxito de composições destinadas

ao “Reinado de Momo”. Assim como o seu parceiro Luiz Antônio. No samba em foco a dupla narra os dissabores da massa de trabalhadores, representada pelo “Zé Marmita”, que habitando longe do local de trabalho “... sai de casa...” às “... quatro horas da manhã...”, enfrentando horas de cansaço no trajeto casa-trabalho-casa, em veículos desconfortáveis e abarrotados de passageiros.

Este fenômeno comumente repetia-se (e perpetua-se) nos dias úteis quando uma enorme legião de trabalhadores perde horas de repouso e sono em seu deslocamento para o trabalho e, por medida de economia se vê forçada a acondicionar na marmita “... a boia que inda sobrou do jantar...”.

O torturante “... vai-e-vem...”, entre as cidades-dormitório e/ou limítrofes com destino aos grandes centros do país, ocorre em razão do descaso do poder público e da escassez de transportes coletivos. Assim, o passageiro, como o “Zé Marmita” trava um verdadeiro combate em suas martirizadas migrações habituais viajando em trens com paradas sucessivas e atrasos constantes. Nos vagões superlotados viajam inúmeros passageiros, em pé, comprimidos uns contra os outros, ou perigosamente, como pingentes, “... pendurado(s) na porta do trem.”. No pavoroso balanço do “... vai-e-vem...”, como o “Zé Marmita” da canção carnavalesca.

“... Maria lava roupa lá no alto/lutando pelo pão de cada dia/sonhando com a vida do asfalto/que acaba onde o morro principia” (1952).

Nos carnavais dos anos cinquenta o compositor Luiz Antônio destilou, em várias músicas, o seu repúdio às ma-

zelas que amarguram as pessoas de baixa renda nas favelas e na periferia do Rio de Janeiro. Em “Lata d’Água”, um dos clássicos do carnaval brasileiro, o autor juntou-se novamente ao parceiro Jota Júnior, trazendo à luz do debate, em ritmo de samba, os percalços enfrentados pela mulher favelada e o seu sonho especial: “lata d’água na cabeça/lá vai Maria/lá vai Maria/sobe o morro/e não se cansa/pela mão leva a criança/lá vai Maria/Maria lava a roupa lá no alto/lutando pelo pão de cada dia/sonhando com a vida do asfalto/que acaba onde o morro principia”.

O tenente reformado do Exército artisticamente atendia pelo nome de Luiz Antônio. Filho de um corretor de seguros, nasceu na “Cidade Maravilhosa”, em 1920, e trabalhou, na RIOTUR, empresa de turismo do Rio de Janeiro, depois de ter frequentado todos os níveis da Escola Militar, além de vários outros cursos militares. O compositor Luiz Antônio, morreu ao final do milênio e em companhia de diversos parceiros, tornou-se, através do gênero musical carnavalesco ou dos chamados sucessos de meio de ano, um dos maiores cronistas do cotidiano carioca.

A música “Lata d’Água, outro sucesso da cantora Marlene, no carnaval de 1952, é um tributo ao cotidiano da mulher favelada. Quando de seu lançamento, e por muito tempo depois, era comum a população da favela, por não dispor de água encanada em seus domicílios, armazenar, na subida do morro, a água para consumo, em latas de dez ou vinte quilos, anteriormente utilizadas para acondicionar manteiga, banha ou querosene e “... lá no alto ...” Desenvolver suas atividades. Na época, o serviço de lavagem de roupas da “cidade” era

comumente executado por mulheres pobres, que cobravam preços baixos, se comparados aos das lavanderias e tinturarias. Além do mais, a máquina de lavar ainda não era um eletrodoméstico amplamente acessível à classe média, pelo crediário ou à vista, como passou a ser a partir do início dos anos setenta, no período do chamado “Milagre Brasileiro”.

Os versos do samba em destaque não se detém apenas no padecer ou no trabalho empreendido no morro. Na luta “... pelo pão de cada dia...”, com sua vida pendendo entre dois mundos opostos, os reveses do morro e a comodidade do “asfalto”, um outro designativo popular para a parte plana do espaço urbano carioca, a Maria (“lata d’água”) sonha “... com a vida do asfalto/que acaba onde o morro principia”.

“só vendo como é que dói/só vendo como é que dói/trabalhar em Madureira/viajar na Cantareira/e morar em Niterói...” (1960).

A dupla Barbosa da Silva e Elói de Warthom não consta dos anais das enciclopédias especializadas, apesar do sucesso do “Mambo da Cantareira”, que integrou a lista dos discos mais vendidos no ano de 1960, na voz de Gordurinha. Seus versos numa tentativa de reproduzir o sofrimento da massa de trabalhadores, em seus movimentos pendulares habituais, comecem repetindo: “só vendo como é que dói/só vendo como é que dói ...”, para logo após completar: “... trabalhar em Madureira/viajar na Cantareira/e morar em Niterói”. O subcentro Madureira, entendendo-se como tal uma cadeia de estabelecimentos comerciais e de serviços, incrustado no interior do bairro de Madureira, subúrbio da zona norte da cidade do Rio

de Janeiro, cortado pela Estrada de Ferro Central do Brasil, desta feita é cantado como um local de trabalho. Niterói, na época, capital do antigo estado do Rio de Janeiro $\frac{3}{4}$ antes da fusão com o Estado da Guanabara, como lugar de moradia e a lancha da Cantareira, como embarcação marítima, que no balé entre os lugares atua como veículo de ligação entre os dois municípios, separados pela baía de Guanabara.

O subcentro Madureira, por muito tempo, o maior polo de arrecadação de ICM (Imposto de Circulação de Mercadorias) da cidade, atendia, na época, a uma vasta área de influência abrangendo não só os bairros circunvizinhos, como também municípios situados ao norte do espaço urbano carioca. Niterói, a leste da baía de Guanabara, apesar de sua primazia na antiga Unidade da Federação, não conseguia absorver o contingente total da PEA (População Economicamente Ativa) domiciliada em seus domínios. Por isso mesmo um segmento expressivo da massa de trabalhadores que migra, diariamente, para a outra margem da baía, defronta-se com uma cruel empreitada em meio a baldeações, atropelos, atrasos e inquietações.

O trabalhador, enfocado na música, ao longo da cansativa rota entre a cidade de Niterói e o bairro de Madureira, após atravessar o mar, precisa necessariamente optar entre embarcar em um ônibus ou, percorrer um longo caminho, a pé, até a Gare Dom Pedro II e entrar em um trem para chegar ao seu destino: o subcentro Madureira. Em sua trajetória (de ônibus ou trem) o trabalhador percorre além da área central do Rio de Janeiro, alguns bairros e subcentros. Portanto, diferentemente do que as teorias positivistas apregoam, no mundo vivido

a “racionalidade lógica” ou o “alcance máximo espacial” são anulados pelas premências do dia-a-dia, ainda que estas sejam extenuantes e demandem um tempo maior.

“é madrugada/ o morro está descansando/ e o sambista vai bolando/
uma ideia genial/ de ter um samba/ que se considere forte/ e que
possa dar a sorte/ de ganhar o carnaval/ o morro é sonho e poesia/ em
volta do barracão/ mas o pão de cada dia/ acaba a inspiração/ com a
cabeça pesada/ vai pra casa descansar/ a nega tá acordada/ e começa a
reclamar:/ não se come poesia/ não se vive de esperança/ acorda nego
que é dia/ olha o leite das crianças” (1969)

Escrito pelas habilidosas mãos dos instrumentistas Pedro Caetano e Luis Reis, o samba “Olha o Leite das Crianças” ganhou expressão na defesa conferida por Marlene, entre os seus vibrantes movimentos, aprumo e esplendor no tratamento interpretativo mesclando, na medida exata, doses de seriedade e frenesi em sua premiada performance, em um festival de músicas de carnaval promovido pela extinta TV Tupi, em 1969, no Maracanãzinho. Pedro Caetano, natural de Bananal, estado de São Paulo (01/02/1911), morreu no Rio de Janeiro em 27/07/1992. Embora sempre ligado à cultura musical, trabalhou também no ramo de calçados. Escreveu o livro “Meio Século de Música Popular”, publicado em 1984 e em sua trajetória constam êxitos como “Sandália de Prata” (1942), parceria com Alcir Pires Vermelho, gravada por Francisco Alves e décadas depois pelo compositor Johnny Alf; a marcha “Eu Brinco”, composta com Claudionor Cruz, um desafio a uma possível desanimação carnavalesca em plena Segunda Guer-

ra Mundial (www.dicionariompb.com.br) e “É com Esse que eu Vou” da folia de 1948 registrada em disco pelo conjunto Quatro Ases e um Coringa e décadas depois burilada por uma radiosa Elis Regina, resultando em mais um sucesso da carreira da brilhante “Pimentinha”. Essa mesma composição forneceria o título do show retrospectivo da bem sucedida carreira de Pedro Caetano efetivado em diversos palcos do país, sob a direção de Ricardo Cravo Albin, e abrilhantado pelo próprio autor, a cantora Marlene e o Céu da Boca, conjunto este dissolvido mas do qual vingaram os talentos de Verônica Sabino e, entre outros, Paula Morelembaum.

O boêmio Luis Reis nascido em 31/03/1928, em São Luis do Maranhão, chegou ao Rio de Janeiro com a família quando criança e nesta cidade morreu em 9/02/1980. Pianista, baterista, violonista e pandeirista, Luis Reis escreveu clássicos como “Nossos Momentos”, sucesso da “divina” Elizeth Cardoso e “Notícias de Jornal” relida em dupla por Miltoninho e Chico Buarque de Hollanda em CD, músicas escritas ao lado de Haroldo Barbosa. A mesma dupla alcançaria o topo das paradas de sucessos com “Palhaçada”, na voz de Miltoninho, escreveria “Alô Brotos” entregue à Sônia Delfino, além da obra prima “Canção da Manhã Feliz” de requintadas interpretações como as de Miltoninho e Nana Caymmi para deslumbrantes versos/brindes à natureza: “... eu abri a janela / e este sol entrou / de repente em minha vida / já tão fria e sem desejos / estes festejos, esta emoção / luminosa manhã / tanto azul, tanta luz / é demais pro meu coração”, afora “Devagar com a Louça” no balanço das vozes de Os Cariocas e, posteriormente, da cantora Elza Soares (www.dicionariompb.com.br).

O samba “Olha o Leite das Crianças” transita entre o sonho do sambista de elaborar uma obra a ser reconhecida e a lida do dia-a-dia vislumbrada pela esposa. Neste contexto, morro e barracão ganham expressão como lugares dos bambas produtores de uma cultura tipicamente popular. Mas, a necessidade do sustento se impõe na lida do dia a dia lembrada com afinco pela “... nega ...” reclamante: “não se come poesia/ não se vive de esperança/ acorda nego que é dia/ olha o leite das crianças” (SOUTO DE OLIVEIRA; MARCIER, 1991).

“... baleiro, bala/canta o menino assim/da Central à Madureira/é pregão até o fim ...” (1975).

O grêmio recreativo escola de samba Império Serrano desfilou em 1975 com o samba-enredo “Záquia Jorge, Vedete do Subúrbio, Estrela de Madureira”, escrito pelo compositor Avarese, cujo refrão menciona: “... baleiro, bala/canta o menino assim/da Central à Madureira/é pregão até o fim...”.

O clarinetista Avarese nasceu em 1917 em Recife, Pernambuco, mudando-se ainda garoto, com a família, para o Rio de Janeiro. No bairro de Madureira, onde morava, Avarese foi influenciado pelos ritmistas e sambistas, participando de diversos blocos e escolas de samba (ENCICLOPÉDIA ..., 1977, p. 50).

A homenageada do enredo “Záquia Jorge, Vedete do Subúrbio, Estrela de Madureira”, com seu espírito inovador, ao inaugurar no bairro um salão de teatro, cativou os moradores do lugar, pois até então esse tipo de casa de espetáculos era encontrado apenas na área central e zona sul da cidade

(MELLO, 2000).

No tributo à “... vedete do subúrbio...”, morta por afogamento, em 1957, na Barra da Tijuca, o refrão do samba focaliza o trajeto dos trens da Estrada de Ferro Central do Brasil, limitando-o ao trecho “... da Central à Madureira...” e o esforço do menino-baleiro, que trabalha no interior dos trens suburbanos, esgrimindo-se, quase sempre, entre vagões apinhados de passageiros, vendendo, assim como diversas outras crianças e adultos, guloseimas e quinquilharias do mercado informal da economia, adquiridas a preços módicos em pequenas indústrias da periferia do Rio de Janeiro.

Na estação ferroviária de Madureira, e nos trens que servem ao bairro, circula um enorme fluxo de usuários, fregueses em potencial, que o menino do samba tenta conquistar, em um pregão alucinado, que sofre a concorrência dos sons das conversações (ou gritaria) dos passageiros, o barulho da corrida do próprio trem e a perseguição da polícia ferroviária a uma atividade, que burla o fisco e por isso mesmo não permitida.

“Eu fui fazer um samba em homenagem/à nata da malandragem/que conheço de outros carnavais/eu fui à Lapa e perdi a viagem/que aquela tal malandragem/não existe mais ...” (1978).

Ano de 1978, no bairro da Lapa do cantor-compositor-dramaturgo Chico Buarque de Hollanda colhe material para a sua peça “Ópera do Malandro”. O bairro boêmio já havia padecido, em décadas anteriores, a perseguição dos censores e da Polícia do Estado Novo. Desta feita, nos anos setenta, o

antológico centro de diletantismo e divertimento sofre, juntamente com outros bairros das cercanias da Área Central, como Catumbi e Estácio, o curso das transformações espaciais para que o trânsito flua com maior funcionalidade. O novo passa, então, a ser um termo que os governantes e administradores tentam impingir aos locais profanados pela reurbanização. Assim, a “nova Lapa” de vários dos seus antigos sobrados, pensões, hospedarias e cabarés, perde também outra grande atração: a sua mitológica malandragem. Decepcionado, por não encontrar “... a nata da malandragem/que conheço de outros carnavais...”, o então jovem compositor, habitante da área nobre do Rio de Janeiro, em “Homenagem ao Malandro”, canta (e conta) o resultado de suas andanças pelo bairro: “... eu fui à Lapa e perdi a viagem/que aquela tal malandragem/não existe mais ...”.

“... mudou Vila Isabel ou mudei eu? /Brasil .../tá em falta o honesto sol do quarador ...” (1977).

A música em tela tem o aval da dupla João Bosco e Aldir Blanc. O cantor e compositor João Bosco, mineiro de Ponte Nova, nasceu em 1946. Sua mãe tocava piano e violino, como a irmã, crooner em clube da referida cidade. João Bosco cresceu ouvindo todo tipo de música, embora cantasse rock no conjunto X-Garey, formado por amigos. Em 1962 foi para a cidade de Ouro Preto (Minas Gerais) estudar engenharia. Gozando férias, no Rio de Janeiro, em 1969, conheceu Aldir Blanc com quem passaria a escrever diversas e belas obras populares imortalizadas por alguns dos maiores nomes das artes

brasileiras como Elis Regina, Marlene, Maria Alcina, Ângela Maria, Emílio Santiago, entre outros (ENCICLOPÉDIA ..., 1977, p. 105). O carioca Aldir Blanc nasceu em 1946 e tem residido em bairros como Estácio e Tijuca. Começou a compor aos dezesseis anos de idade, foi baterista do conjunto Rio Bossa Trio, colou grau na Faculdade de Medicina e Cirurgia (ENCICLOPÉDIA ..., 1977, p. 99) e é considerado um dos maiores letristas da música popular brasileira. Boêmio, intelectual, cronista e jornalista, Blanc conhece e transita pessoalmente, ou através de suas canções, por diversos mundos da “Cidade Maravilhosa”.

Os acordes dos violões e a suavidade dos violinos antecedem à voz do cantor e compositor João Bosco na interpretação dos versos de “Tempos do Onça e da Fera” do parceiro Aldir Blanc: “saindo pro trabalho de manhã/o avô vestia o sol do quarador/tecido em goiabeiras, sabiás/cigarras, vira-latas e um amor/e o amor ia ao portão pra dar adeus/de pano na cabeça, espanador.../os netos... o quintal... Vila Isabel.../ - todo o Brasil era sol, quarador...”. Em outra parte da música os instrumentos mencionados cedem às guitarras elétricas, anunciando as metamorfoses sofridas pelo bairro: “... hoje acordei depois do meio dia/chovia, passei mal no elevador/ouvi na rua as garras do metrô/o avô morreu/mudou Vila Isabel ou mudei eu? / Brasil .../tá em falta o honesto sol do quarador ...”.

O poeta Aldir Blanc viveu a adolescência em Vila Isabel, bairro da zona norte da cidade nascido e pontilhado de vilas operárias criadas junto a diversos estabelecimentos fabris e, atualmente, pleno de prédios de vários pisos habitados por pessoas de classe média. Saudoso de um tempo do “... sol

do quarador... sabiás/cigarras, vira-latas...”, o letrista recorda: “... – todo o Brasil era sol, quarador...”. Com o passar dos anos as casas e os quintais de Vila Isabel desapareceram (“... chovia, passei mal no elevador...”). A expansão imobiliária (vertical) e o adensamento populacional provocaram a construção do solo subterrâneo. E, o compositor residindo, provavelmente próximo à Tijuca, bairro vizinho de Vila Isabel e por onde passam os trilhos do metrô, (“... ouvi na rua as garras do metrô...”) – na época do lançamento da música em fase de construção – com a perda de parte de sua identidade (“... o avô morreu/mudou Vila Isabel ou mudei eu?”) constata desiludido: “... tá em falta o honesto sol do quarador...”.

“... Laurinha e eu nos gostamos/num caminhão pau de arara/juntos chegamos ao Rio/juntos quebramos a cara...” (1977).

O samba “Vasco Ruim não Quebra” discorre sobre os incidentes vividos por um casal de migrantes protagonizados em disco, no ano de 1977, pelos cantores Cristina Buarque de Hollanda e João Bosco: “... Laurinha e eu nos gostamos/num caminhão pau de arara/juntos chegamos ao Rio/juntos quebramos a cara/Romão virou camelô/Laura foi ser governanta... Romão bancou mão leve/Laurinha até deu massagem/mas as barrigas em greve/declararam esta mensagem/muita atenção gente fina/que quem se aperta é funil...”.

O casal Laurinha e Romão, focalizado na música “Vaso Ruim não Quebra”, migrou da região Nordeste do Brasil em um desconfortabilíssimo “... caminhão pau de arara...” na esperança de encontrar, no “... Rio...”, melhores condições de

vida. Entretanto, a “Cidade Maravilhosa”, ao final dos anos setenta, coalhada de problemas, superpopulação, crescimento acelerado dos processos de favelização e periferação, não corresponde à sua lenda ou à perspectiva sonhadora. Sem conseguir emprego fixo, Romão recorre, então, à economia informal trabalhando como camelô e Laurinha torna-se governanta. Como se sabe, nos grandes centros urbanos, o processo de adaptação dessas pessoas, mão-de-obra não qualificada, é muito lento e, por vezes, extremamente cruel ou excludente. Sem oportunidade no “eldorado carioca”, o casal apela, então, para formas marginais de sobrevivência: “... Romão bancou mão leve...” (assaltante), “... Laurinha até deu massagem...” (sofisma para os serviços de prostituição), “... mas as barrigas em greve/declararam esta mensagem: / muita atenção gente fina/que quem se aperta é funil...”, avisa o samba.

“de tudo que é nego torto/ do Mangue e do Cais do Porto/ ela já foi namorada/ o seu corpo é dos errantes/ dos cegos, dos retirantes/ é de quem não tem mais nada/ dá-se assim desde menina ...” (1979)

A música “Geni e o Zepelin” de Chico Buarque de Hollanda, escrita para a sua peça teatral “Ópera do Malandro”, cujo palco é o Rio de Janeiro do Estado Novo, enfoca dois espaços da periferia do Centro da cidade experienciados por prostitutas para o exercício da profissão.

A zona do baixo meretrício situava-se no bairro do Mangue e resistiu até o final dos anos setenta, quando foi devastado por uma reforma urbana, com vistas à transformação dos chamados bairros “que estão no meio do caminho” (ABREU,

2008). A destruição dos casarios, plenos de prostíbulos, mudou radicalmente a fisionomia, bem como a função prioritariamente exercida no local. Todavia, a criatividade do carioca impôs apelidos alusivos aos personagens que, outrora, dominavam no Mangue. Assim, edifícios de vários pisos, como o Centro Administrativo São Sebastião e o seu anexo, passaram a ser popularmente chamados de “piranhão” (gíria para prostitutas) ou ‘cafetão” (exploradores de prostitutas), além da “Praça do Orgasmo” e o “gayzinho”, prédio do Teleporto. Já o “... Cais do Porto...” (Praça Mauá e imediações) permanece – como anteriormente mencionado – mantendo um fluxo de prostitutas e admiradores, sobretudo marinheiros que ancoram na cidade do Rio de Janeiro.

“Meu nome é trabalho mas eu tô pegado / A fim de um cascalho vou pra todo lado / Tenho cinco pirralhos chorando um bocado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Já fui pedreiro, carpinteiro / Motorneiro e até motorista / Já fui copeiro, fui caseiro / Jornaleiro e até jornalista / Meti os peitos, fiz tudo direito / Sou advogado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Estenógrafo eu sou / Maquinista, copista / Analista de computador / / Fui profeta, atleta / Poeta e até professor formado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Toco viola e sei jogar bola também / Levei sacola, vendi mariola no trem / Carreguei (vadiola), brequei minha sola / Não tenho um vintém furado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Meu nome é trabalho mas eu tô pegado / A fim de um cascalho vou pra todo lado / Tenho cinco pirralhos

chorando um bocado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Já fui burocrata, fui tecnocrata / Vendi ouro e prata adoidado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Vou pro psicólogo e fonoaudiólogo / Eu fui elogiado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Eu não sou de roubar, eu não sou marajá / E nem sou de chegar atrasado / Vê se quebra o galho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado / Eu não quero ser doutor, nem ser embaixador / E nem governador do Estado / Meu nome é trabalho doutor, tô desempregado / Me arranja um trabalho doutor, tô desempregado”.

Em Meu Nome é Trabalho de Arlindo Cruz, Sombrinha e Franco os compositores compilam uma série de profissões, biscates e dribles no afã de ter um emprego, um pouso de sustentação. Arlindo Cruz se apresentou em lugares tão distintos quanto o Theatro Municipal do Rio, o Citibank Hall, o Terreirão do Samba e, logicamente, na Passarela do Samba, na qual desfilou com sambas enredo de sua própria autoria. Franco é outro vencedor e Sombrinha integra o conjunto de pagodeiros Fundo de Quintal. E muito embora sem contexto geográfico o samba do trio de compositores merece figurar junto à galeria de canções acima que conectam os indivíduos trabalhadores e os lugares do Rio.

Referências

- ABREU, M. A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLAN/Zahar, 2008. 147 p.
- CAMPOS, F. A. **Hermenêutica da significação**. In: CAPALBO, C. Fenomenologia e Hermenêutica. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edição Ltda., 1983. 9-33p.
- DARTIGUES, A. **O que é fenomenologia?** Rio de Janeiro: Eldorado, 1971. 163 p.
- MELLO, J.B.F. de. **O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira - 1928/1991 - uma introdução à geografia humanística**. 1991, 301 p. (Dissertação) – Departamento de Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. **Dos Espaços da Escuridão aos Lugares de extrema luminosidade – o universo da estrela Marlene como palco e documento para a construção de conceitos geográficos**. 2000, 224 p. (Tese) – Departamento de Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- PALMER, E. **Hermenêutica**. Edições 70. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- POCOCK, D.C.D. **Geography and literature**. Progress in Human Geography. vol. 12, nº 1, p. 87-98, 1988.
- SOUTO DE OLIVEIRA, J., MARCIER, M. H. **A palavra é:** Favela. In: ZALUAR, A., ALVITO, M. Um século de favela. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 61-114.
- TUAN, Y. F. Topofilia. São Paulo: Difel, 1980.
- _____. **Espaço e lugar**. São Paulo: Difel, 1983. 250 p.
- _____. **The good life**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986. 191 p.

_____. *Escapism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998. 245 p.

WAGNER, H. R. **Fenomenologia e Relações Sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 319, 1979.

A REPRESENTAÇÃO ESPACIAL NA MÚSICA DE ARLINDO CRUZ: MEU LUGAR

Amauri Tadeu Barbosa Nogueira

Salve Madureira!
Quero saber o seguinte.
Tem gente da zona Sul aí.
Copacabana, Leme, Chapéu Mangueira,
Gávea, Leblon, Alô! Rocinha, Alô! Vidigal!
Tem Gente do centro aí!
Santa Tereza, Providencia, Praça da Bandeira,
Lapa, Catete, Glória.
Tem gente da zona Oeste aí.
Alô Bangu, Campo Grande, Realengo, Padre Miguel.
Tem gente da baixada também.
São João do Meriti, Nilópolis, Caxias.
E do subúrbio, tem gente aí.
Méyer, Engenho de Dentro, Piedade, Quintino,

*Cascadura, Lula, Osvaldo Cruz, Vaz Novo, Penha,
Ramos, Olaria, Complexo do Alemão.
Mais o melhor lugar do mundo é,
A nossa casa.
O maior lugar do mundo é,
A nossa casa.
O melhor lugar do mundo é a nossa casa.
É lá que a gente chega depois de um dia de trabalho,
É lá que a gente janta com a patroa e tem que dar um,
Peguinha na patroa também pra não dar mole.
Dorme e sonha com um mundo melhor e acorda com a realidade,
Para ir lutar tudo de novo, por nossos filhos, pelos mais velhos, por nós.
É esse lugar que a gente ama tanto, agente diz com muito orgulho,
Sou nascido e criado aqui.
Esse, esse, esse. É o meu lugar (Arlindo Cruz¹).*

O objetivo deste texto é analisar o discurso relativo à representação espacial na música de Arlindo Cruz, com seu estilo samba de raiz. Isso nos enseja investigar os traços espaciais sob a ótica do lugar premido pelo processo de urbanização e pelos efeitos da ordem distante que vai impactando aqui e ali o mundo da vida dos sujeitos moradores e frequentadores do lugar.

O bairro de Madureira, contemplado na música intitulada Meu Lugar, fica na zona norte do estado do Rio de Janeiro e tem como característica marcante duas escolas de samba. Uma é a Portela, considerada a maior vencedora dos carnavais carioca e a mais antiga, e a outra é a Império Serrano, que

¹ Introdução da música, Meu Lugar composta por Arlindo Cruz do CD intitulado: Batuques do Meu Samba, (2012).

tem como tradição a formação de compositores influentes no mundo do samba brasileiro. O seu comércio é pujante, considerado o maior polo comercial do subúrbio carioca e o segundo no estado, o que possibilitou o surgimento de uma classe média altamente consumidora e frequentadora do lugar.

O lugar é o da identidade, do pertencimento, apropriado, por isso, territorializado pelas práticas e estratégias que se traduzem nos comportamentos dos sujeitos que regem e normatizam o lugar. É o lugar marcado, alcançado, fixado, dominado, caótico e contraditório, por isso, surpreendente, inquietante, transgressor e exigente. É o lugar intransigente, irredutível a ideologias, a simulacros, a homogeneização, resistente, pertinente no código e no símbolo. O lugar são caminhos plurais, diversos, e não são sempre diretos, nem sempre curtos, mas às vezes são sinuosos, distintos, próximos e distantes.

No começo, era o Topos. E o Topos indicava o mundo, pois era lugar; não estava em Deus, pois Deus não tem lugar e jamais o teve. E o Topos era o Logos, mas o Logos não era Deus, pois era o que tem lugar. O topos, na verdade, era poucas coisas: a marca, a remarca. Para marcar, houve traços, dos animais e de seus percursos; depois, sinais: um seixo, uma árvore, um galho quebrado, um cairn. As primeiras inscrições, os primeiros escritos. Por pouco que fosse, o Topos já era “o homem”. Assim como o sílex seguro pela mão, como a vara erguida com boa intenção. Ou a primeira palavra: o Topos era o Verbo; e algo mais: a ação, “Am Anfang war die tat”. E algo menos: o lugar, dito e marcado, fixado. Assim, o verbo não se fez carne, mas lugar e não-lugar. (LEFEBVRE, 1997:34)

É o trajeto, é o percurso, são as articulações comportamentais e suas correspondências espaciais, é o desejo sendo desejado, no permitido e no proibido, pelo afeto, pela produção e por sua reprodução.

Aquilo que o desejo trama interfere e se entrelaça com as grades dos lugares e das palavras: o desejo de um com o desejo do outro, o desejo de ser desejado ou de se desejar e o desejo do desejo, as tramas dos desejos com os lugares e os não-lugares, com o dito e o não dito, com o impossível de dizer. O espaço está semeado de signos do permitido e do proibido. (LEFEBVRE, 1997:33).

É a partir dessa noção de lugar de Lefebvre (1991) que vamos analisar esta narrativa musical, pois é deste lugar que vamos tirar a imagem-mundo contraditória e desigual que nasce, brota, germina e cresce do corte e da sutura, da dobra e da fissura. É o lugar com suas implicações, sentidos, interpretações, intencionalidades, usos, domínios e apropriações em um espaço ligado, marcado e alcançado pela rede espacial de trajetórias laborativas e existenciais.

Lugar imagem-mundo

O movimento que a globalização está produzindo no início do século XXI propõe o desafio de pensar uma racionalidade Triaética que dê conta de interpretar, explicar e analisar o que vai pelo mundo. “A Globalização está presente na realidade e no pensamento, desafiando grande número de pessoas

em todo o mundo. A despeito das vivências e opiniões de uns e outros, a maioria reconhece que esse problema está presente na forma pela qual se desenha o novo mapa do mundo, na realidade e no imaginário” (IANNI, 1998:11).

A globalização cria e recria sua própria representação, produz e reproduz uma intencionalidade, ou seja, um espaço concebido cujo escopo de racionalidade repousa em três termos (espaço, tempo e lugar) unidos contraditoriamente.

Nogueira (2012) afirma que a Geografia da Intencionalidade é um espaço concebido, a partir de um conjunto de determinadas representações do planejador, do arquiteto, do político, do administrador, do homem comum, do homem trabalhador, do homem urbano, do homem do campo, ou melhor, do homem no mundo, mergulhado no *savoir-faire* de todos e de cada um, ou seja, é o espaço, subjetivo-objetivo sob a práxis laborativa e existencial do homem, prático-objetivo-sensível. (NOGUEIRA, 2012: 65)

Lefebvre (1983) parte do significado filosófico da representação:

A mais ampla, sem dúvida a mais importante já que é a chave para as demais. Invade o pensamento filosófico desde Kant, sem defini-lo claramente. Para a filosofia moderna, a representação não é nem verdadeira, nem falsa, nem a presença, nem a ausência, nem a observação nem a produção, senão algo intermediário. Os filósofos se propuseram a ultrapassar a representação pelo conhecimento, ou melhor, pelo contrário, mostra que o conhecimento não pode reali-

zar esta operação; a qual limita o conhecimento, as representações e sua crítica. (LEFEBVRE, 1983:15)

A representação proposta por Lefebvre (1983) nos ajuda a analisar o movimento do real, e, por conseguinte, possibilita-nos apreender da música de Arlindo Cruz a influência da ordem distante que vai impactando e descortinando uma representação impregnada do jogo do conflito, dada a dramaticidade e o esforço do autor em construir uma representação do lugar como um espaço das relações miúdas, das práticas comesinhas da vida. O meu lugar é sorriso, é paz e prazer, o seu nome é doce dizer, “Madureiraaaa, lá lá laia, Madureiraaaa lá lá laia²”.

Daí emerge a revanche, o lugar como ponto de fuga espacial no interior do processo de globalização e a releitura do sujeito sob seu olhar do mundo, no mundo e para o mundo, o olhar do autor não fixa, mas desliza e transborda. É um olhar complexo que faz do Lugar um ponto de inflexão no movimento espaço-temporal, que fragmenta a tessitura fina espacial que compõe o mundo atual, que tem como premissa a homogeneização espacial.

O espaço apresentado na música de Arlindo Cruz não delinea as articulações meramente funcionais, mas, e, sobretudo, as redes geográficas e topográficas, que por seu turno, comunicam informações, impressões, saberes, sensações dos sonhos, ou seja, das experiências íntimas das ações humanas.

Os três termos - espaço, tempo e lugar - são recombina- dos e contraditórios, uns nos outros e uns pelos outros,

² Trecho da música, Meu Lugar composta por Arlindo Cruz do CD intitulado: Batuques do Meu Samba, (2012).

expressando a representação do bairro de Madureira em sua urbanização, na música *Meu Lugar*.

De acordo com Lefebvre (1974), o espaço social é um produto social, portanto percebido, vivido e concebido na vida cotidiana, que ganha relevo a partir da prática espacial.

A prática espacial que engloba a produção e a reprodução de lugares específicos e conjuntos espaciais próprios, formações sociais que asseguram a continuidade de uma criativa coesão, referem-se ao vivido; As representações do espaço ligado às relações de produção e à ordem que os impõem e por aí as relações de conhecimento, de signos, dos códigos e das relações, referem-se ao concebido;

Os espaços de representação (com ou sem códigos), os símbolos complexos ligados aos lados clandestinos e subterrâneos da vida social, mas também à parte que poderia eventualmente se definir não como código do espaço, mas como códigos dos espaços de representação, referem-se ao percebido.

Por isso, é no lugar, esse espaço quente, do contíguo, que se vive com paixões, decepções, desejos, afetos, ou seja, relações e simultaneamente produz o mundo, sua história e, portanto seu espaço a sua imagem e semelhança.

A ordem distante que vai se desdobrando sob o viés do neoliberalismo se traduz no processo da globalização. O impacto dialético desse processo se traduz em uma imagem-mundo da cidade com seus becos e vielas, que aqui e ali vão se descortinando um pouco ou quase que inteiramente se impregnando da ordem distante.

Onde um transeunte qualquer está com um tênis impor-

tado, passeando, ou indo ao trabalho, no bairro de Madureira na cidade do Rio de Janeiro com um fone de ouvido ligado em uma conexão de uma frequência de rádio internacional e um celular que amplifica seu braço, seu pensamento e o mesmo alcança, a partir de um simples toque na tela, do outro lado do globo, um aparelho sonoro “melhor” que o seu.

Nesse exato momento ele se deprime e vê que o dele é velho, antiquado, mas isso é só uma metáfora do mundo globalizado, espacializado, que produz o drama e a trama do vivido, percebido e concebido.

A descoberta de que a terra se tornou mundo, de que o globo não é mais apenas uma figura astronômica, e sim o território no qual todos encontram-se relacionados e atrelados, diferenciados e antagônicos, essa descoberta surpreende, encanta e atemoriza. Trata-se de uma ruptura drástica nos modos de ser, sentir, agir, pensar e fabular. Um evento heurístico de amplas proporções, abalando não só as convicções, mas também as visões de mundo. (IANNI, 1998:13)

O sujeito da música de Arlindo Cruz, intitulada *Meu Lugar*, subverte essa ordem distante, coloca e recoloca, no plano espacial e geográfico, o lugar como o momento sublime do viver humano no interior do mundo globalizado. “Doce lugar, que é eterno em meu coração e aos poetas traz inspiração pra cantar e escrever, Madureiraaa, lá lá laia, Madureiraaaa, lá lá laia”³.

Esta imagem-mundo reverbera no lugar, cria e recria

³ Trecho da música, *Meu Lugar* composta por Arlindo Cruz do CD intitulado: *Batuques do Meu Samba*, (2012).

o lugar da produção, reprodução, do abrigo e do aconchego. Segundo Orlandi (1999), “o que foi censurado não desaparece de todo. Ficam os seus vestígios, de discursos em suspenso, insignificandos e que demandam, na relação com o saber discursivo, com a memória do dizer, uma relação equívoca com as margens dos sentidos, suas fronteiras, seus deslimes” (ORLANDI, 1999: 67).

É um lugar da cidadania às avessas, não é a cidadania do político, do gestor, mas do homem ordinário que tem por obrigação dar dignidade ao lugar onde nasceu, homem que trabalha, canta, dança, brinca e vive, ou seja, é o eterno desafio de (re)inventar o mundo e seu entorno a cada dia, para fazer dele um mundo melhor. “Ahhh!!! o meu lugar é cercado de luta e suor, esperança num mundo melhor e cerveja pra comemorar⁴”.

Não existe aqui nenhum resquício da ideologia ou de alienação, sobretudo a de viés marxista. As pessoas sabem das dificuldades, sabem que são exploradas, espoliadas, violentadas simbólica e concretamente, mas, apesar de tudo, constroem e reconstroem com ou sem o poder político institucionalizado, seja no partido político, no sindicato ou no Estado, seu mundo a sua imagem e semelhança de forma contraditória e desigual, não esperam a revolução, mas imperecizam o mundo.

O que vai pelo mundo da vida é uma intencionalidade capitalista que devido à expansão do capital em sua sede de ampliação, vai deslizando, atritando-se com a capacidade de inventividade dos sujeitos em busca de cidadania, direitos e de

⁴ Trecho da música, Meu Lugar composta por Arlindo Cruz do CD intitulado: Batuques do Meu Samba, (2012).

seu lugar no mundo.

São resistências espaciais que delimitam territorialidades distintas sob a égide das representações, que influem nas práticas e estratégias inventivas, de dominação, apropriação e da demanda de lugares. Aqui, a relação espaço-tempo nos permite compreender os ritmos de agenciamentos, que conformam as redes espaciais de trajetórias laborativas e existenciais, que, por sua vez, são canais de expressão das representações interdiscursivas.

São homens e mulheres que a partir de seus saberes do dia-a-dia vão produzindo um espaço que lhes caiba provisoriamente, em que caiba seus afetos, seus desejos, suas utopias. É provisório porque se realiza no fluxo espaço-temporal, é desse movimento espaço-tempo-vivido, que se produz o ritmo do cotidiano. O movimento apreendido na música de Arlindo Cruz é um ritmo urbano, mas o ritmo é do lugar por isso a música é carregada de afetividade, são relações de toponímia e identidade.

O espaço é construído em função de um tempo e de uma lógica que impõe comportamentos, modos de uso, o tempo e a duração do uso. Há uma relação necessária entre os ritmos da vida e os usos e apropriação do espaço, e estes são delimitados com base na esfera da produção, invadindo a partir daí toda a sociedade (CARLOS, 2001:222).

E é do cotidiano e sua cotidianidade que surgem as intencionalidades que vão se traduzir em ações que revolucionam o mundo, mas estas partem antes de tudo do território

de abrigo, aconchego, do território mínimo, onde a ordem próxima se comunica com todos e cada um.

Assim, o sonho das multiterritorialidades generalizadas dos territórios-redes a conectar a humanidade inteira, parte, antes de mais nada da territorialidade mínima, abrigo e aconchego, condição indispensável para ao mesmo tempo estimular a individualidade e promover o convívio solidário das multiplicidades de todos e da cada um de nós. (HAESBAERT, 2002:18).

Sob o signo do conflito vai se construindo o mundo da vida, no miudinho da vida em seus interstícios, com suas rupturas e seus imprevistos.

Ao lado de uma geopolítica global das grandes corporações brotam micropolíticas capazes de forjar resistências menores, mas não menos relevantes, em que territórios alternativos tentam impor sua própria ordem, ainda minoritária e anárquica, é verdade, mas talvez por isso mesmo embrião de uma nova forma de ordenação territorial que começa a ser gestada (HAESBAERT, 2002:14).

A música *Meu Lugar* de Arlindo Cruz tanto na composição, quanto na voz nos ajuda a pensar que a Revolução e os Revolucionários estão indo longe, distante neste movimento turbilhonário de falsas ilusões do mundo contemporâneo. Onde no espaço de cidadão só ficou ou restou o cidadão de papel. Mas se a revolução e os revolucionários já se vão longe é bom não deixarmos de acompanhá-los ambos pelo retrovisor do mundo da vida, pois é sempre bom ter um ponto espacial de fuga; este é o eterno retorno.

O Meu Lugar é, por assim dizer, este ponto de fuga espacial, lugar de produção, reprodução, do abrigo e do aconchego de todos e de cada um. Lugar de renovar as esperanças, onde a ordem distante tenta fazer do mundo um simulacro, premido pela técnica, informação, robotização, microeletrônica em um lugar banal e descartável, mas a ordem próxima teima peremptoriamente em resistir, resgatar e produzir outro mundo possível de afeto, de desejo, com sentido e significado individual e coletivo para que todos e cada um se reconheçam como sujeitos do lugar.

Madureira Doce Refúgio

O autor inicia a narrativa musical a partir dele como personagem-sujeito que desbrava, por entre caminhos, becos e vielas, o Bairro de Madureira. Nesse processo, vai evidenciando a urbanidade que transporece no percurso espacial, e ao mesmo tempo o autor no seu inconsciente musical vai cartografando o lugar, sob signo do urbano e da cidade que a compõe. É o que chamamos de espaço oral, pois a nossa linguagem, nossa fala, é constituída de espaço. (NOGUEIRA, 2012: 198) O tecido social vai fazendo seu drama e desfechando sua trama, alinhavando os fios que enredam o sujeito em seu lugar.

O bairro de Madureira é lugar do encontro e do reencontro próprio do urbano e da cidade em seu viver coletivo. Neste caso o autor conduz a própria narrativa se misturando aos planos do espaço-temporal que vai se desenrolando e moldando

a música e traduzindo em canção o bairro de Madureira que é um subúrbio do Rio de Janeiro, onde a voz e o narrador se completam. Na cena que se enuncia se encontram narrador e narrativa, a partir de uma tessitura fina e indelével, em que o espaço é experimentado e experienciado pelo autor, que por sua vez, produz um cenário e um quadro urbano, do cotidiano vivido pelos moradores do lugar. Em cada passagem da música, o autor não se distancia da cena que o mesmo cria e recria.

A produção espacial simultaneamente vai sendo construída a partir da visão do autor e da luta pela sobrevivência, da luta pela vivência no cotidiano de cada um e de todos. Ao colocar os eventos fragmentados, o autor faz um esforço para trazer para o centro da cena que está se desenvolvendo o lugar como ponto de fuga espacial, no interior da globalização, uma sociedade que homogeneiza, massifica as ações, e por sua vez faz do mundo um simulacro.

Na estrutura narrativa, o autor usa termos espaciais por excelência como rua, bares e outros que vão se desenvolvendo e dando forma ao lugar. Um lugar místico, sagrado e profano que revela o espaço étnico que traz conflitos seculares desde o racismo até o machismo exacerbado na intolerância religiosa e nas escolhas sexuais. Não é só um espaço mítico, mas um espaço étnico que representa a ecleticidade religiosa, mas, sobretudo a matriz étnica do povo brasileiro. “É o caminho de Ogum e Iansã. Lá tem samba até de manhã. Uma ginga em cada andar. O meu lugar. Tem seus sites e Seres de luz. É bem perto de Osvaldo Cruz, Cascadura, Vaz Lobo e Irajá⁵”.

⁵ Trecho da música, Meu Lugar composta por Arlindo Cruz do CD intitulado: Batuques do Meu Samba, (2012).

No plano em que desenvolve o enredo, o subjetivo e o objetivo se encontram e se articulam na produção espacial. Ao mesmo tempo em que o autor trabalha com impressões das percepções, dos desejos, dos afetos, trabalha também as produções concretas das ações humanas. O jogo clandestino que fez e faz a vida de tantas pessoas, pais de família e ao mesmo tempo alimenta uma rede de corrupção, tráfico e contravenção, são os dramas de uma cidade. São vistos pela positividade de quem frequenta e tem no jogo seu ponto de fuga espacial. É o que podemos observar nesta passagem da música:

Em cada esquina um pagode num bar.
E Madureiraaa.
Império e Portela também são de lá.
E Madureiraaa.
E no Mercadoão você vai levar.
E Madureiraaa.
Por uma pechincha você vai levar.
Em Madureiraaa
E no Mercadoão você pode comprar
Por uma pechincha você vai levar
Um denço, um sonho pra quem quer sonhar
Em Madureiraaa
E quem se habilita até pode chegar
Tem jogo de lona, caipira e bilhar
Buraco, sueca pro tempo passar
Em Madureiraaa
E uma fezinha até posso fazer
No grupo dezena centena e milhar

Pelos 7 lados eu vou te cercar
Em Madureiraaa
E lalalaiala laia la la ia...
Em Madureiraaa (Arlindo Cruz)

O autor confere espacialidade na memória, e a partir da narrativa retorna aos antigos lugares e amores, em suas percepções, lembranças, sentimentos, recordações, todas essas sensações são de cunho espacial. “Ahhh que lugar. A saudade me faz lembrar. Os amores que eu tive por lá. É difícil esquecer”⁶. A memória discursiva se territorializa, desterritorializa e reterritorializa em linhas de memória, no simbólico e no concreto. (NOGUEIRA, 2012:119)

O autor narra o cotidiano do homem comum, do homem ordinário, cujo espaço social é o Bairro de Madureira.

O autor captura uma representação do lugar no interior de uma cidade cuja biografia espacial se conforma no movimento espacial que emerge da narrativa musical que vai se desenrolando para o interior do lugar. Arlindo Cruz parte do lugar e volta nele num circuito de enredo. O mapa que daí surge compreende tanto o Bairro de Madureira quanto o seu entorno.

O espaço vai sendo marcado, remarcado e demarcado, pelo processo de urbanidade que conforma a produção espacial do estado do Rio de Janeiro fruto de sua expansão desorganizada no período. Dessa forma, o Bairro de Madureira surge como um lugar alcançado, marcado e fixado por

⁶ Trecho da música, Meu Lugar composta por Arlindo Cruz do CD intitulado: Batuques do Meu Samba, (2012).

entre a selva de pedra e se conforma em um lugar privilegiado onde seus moradores se conhecem e se territorializam por e entre cantos, encantos, entre sagrado e profano. “Ai meu lugar. Quem não viu Tia Eulália dançar, Vó Maria o terreiro benzer. E ainda tem jongo à luz do luar”⁷.

Nesta passagem é como se o corpo não tocasse em nada, mas resvasse em tudo, o corpo daquele que é constituinte do espaço desliza, esgueira-se por e entre becos e vielas. É o corpo individual que ao se misturar por e entre os bares, terreiros de candomblés, igrejas e outros vai conformando o espaço social premido pela urbanidade que o produz e o reproduz; é o corpo espacial.

O corpo visto como espaço, pois o mesmo expressa uma corporeidade, que se territorializa tanto no gênero, quanto no étnico, tanto no rural, quanto no urbano. O nosso olhar está no sujeito e em sua produção espacial por meio de suas redes espaciais de trajetórias de vida e trabalho e em seu corpo espacial, que conformam sua biografia espacial, no comportamento espacial que dispõe de sua práxis laborativa e existencial e em sua circunstância e/ou situação que conforma o contexto e a conjuntura em que está envolvido econômica, política, social ou culturalmente. (NOGUEIRA, 2012:173)

O corpo, olhado de forma panorâmica revela a implicação da ordem próxima e a contradição da ordem distante, pois se modela de trajés comprados e consumidos de marcas ilustres, famosas ou marcas da moda, transformando os cami-

⁷ Trecho da música, Meu Lugar composta por Arlindo Cruz do CD intitulado: Batuques do Meu Samba, (2012).

nhos de Madureira em passarela do mundial, universal e simultaneamente do local, pois permite a leitura e a releitura de todos e de cada um na redefinição constante do Outro como aquele que empresta, que obriga, que abriga, que seduz, e que, sobretudo é o seu contraditório.

O corpo é um espaço tridimensional, pois se encontra mergulhado nas contradições de disputas de sentidos e significados na simbolização dos mundos da vida, aqueles da segregação espacial dos cursos espaciais base prática da percepção do mundo, onde se formam, se estruturam e se desfazem, incessantemente. Segundo o autor, o mundo “moderno” das territorialidades contínuas/contíguas, regidas pelos princípios da exclusividade, estaria cedendo lugar, hoje, ao mundo das múltiplas territorialidades ativadas de acordo com os interesses, o momento e o lugar em que nos encontramos. (HAESBAERT, 1997:44)

O espaço do bairro de Madureira é fruto de uma apropriação, um lugar das experiências, um espaço vivido, o que lhes permite encontrar formas estratégicas de (re)configurarem o espaço a sua imagem e semelhança. Certeau (1998) afirma em seus estudos que isto são estratégias onde o mais fraco tira partido do mais forte. Assim, podemos afirmar que a produção espacial é experienciada, contestada, transgredida e (re)significada, ou seja, o mundo material é simbolicamente dominado, apropriado e produzido, no lugar.

Considerações Finais

Se não podemos sentir o cheiro do lugar, os sabores, os gostos, neste intrincado cotidiano de Madureira, com certeza podemos observar e sorver a sonoridade que vai se espraiando pela narrativa, pelo seu caminho. O Bairro de Madureira toma uma forma textual, nascido, criado e recriado, produzido e reproduzido no e pelo paradoxo do mundo contemporâneo. Isto nos permite afirmar que a narrativa tem múltiplos significados a partir de uma trama de contraditórios, no curso e no percurso, no desejo e no afeto, na presença e na ausência, no simbólico e no concreto, da produção espacial.

Na transgressão do real, o autor, a partir de uma linguagem poética do espaço, descortina uma solução para os problemas da indiferença que transborda nas ações das grandes cidades e reverberam para seus bairros, para as suas periferias e para seus subúrbios.

O cotidiano é analisado, na nossa pesquisa como o aparentemente imóvel, por isso a falsa impressão de lentidão das ações, das práticas e das estratégias, das falsas ideias das ambiguidades, das superficialidades, nos planos, nos níveis, e nas esferas da vida, mas, na verdade, o cotidiano se revela o lugar dos múltiplos encontros, de cada um consigo mesmo e com o Outro.

O lugar onde se revela e se traduz o mundo das representações, do cruzamento das vidas de entremeios, dos jogos de conflitos, seja na ausência, seja na presença, e por isso é, sobretudo, o lugar da profusão da vida minúscula. Assim, é um eterno conflito entre a ordem distante que é iniciada no

cotidiano e, por vezes, questionada, reinventada, influenciada e definida pela ordem próxima. Isto é, no cotidiano o local é o quadro de vida imediato e o futuro presente no mediato se desdobrando na constitutividade incessante do Outro em sua transitividade.

Referências

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Editora Vozes, 1998.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2004.

HAESBAERT, Rogério. **Des-territorialização e identidade**: a rede gaúcha no Nordeste. Niteroi: EduFF, 1997.

HAESBAERT, Rogério. **Territorios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2002.

LÉFÈBVRE, Henri. *La Presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representações*. México: Fundo de cultura económica, 1983.

_____. **Lógica Formal/Lógica Dialética**. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1991.

_____. **A vida Cotidiana no Mundo Moderno**. São Paulo. Editor Ática, 1961.

_____. **La Production de L'Espace**. Éditions Anthropos, 1974.

NOGUEIRA, Amauri Tadeu Barbosa. **Uma leitura dos conflitos na produção do Assentamento Rural da Fazenda Jupira no Município de Porto Feliz**. 189 f. (Dissertação de Mestrado) Depar-

tamento de Geografia da Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2007.

_____. **Assentamentos rurais do MST: práticas espaciais, representações e conflitos.** São Paulo. 2012. Tese. Doutorado em Geografia Humana (USP).

ORLADINI, E . **Análise do discurso,** Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

VISLUMBRES DO SERTÃO E REPRESENTAÇÕES DO CERRADO NAS MÚSICAS DE GOIÁ¹

Ricardo Júnior Fernandes de Assis Gonçalves

Marcelo Rodrigues Mendonça

Nos últimos anos os debates epistemológicos que fundamentam a ciência geográfica têm procurado construir novas matrizes teóricas e metodológicas, forjando alternativas de apreensão do espaço e dos sujeitos, dialogando com outros campos do saber. Como resultado desses esforços, uma miscelânea de trabalhos se inclina sobre a literatura, o cinema e a música, fortalecendo a relação entre geografia e arte, abrindo múltiplas possibilidades de pesquisas e leituras geográficas do espaço. Neste artigo, a aproximação entre geografia e música é

¹ O presente trabalho desenvolve a interpretação da música apenas no quesito letra. Embora, se sabe que os componentes da canção como arranjo, harmonia, ritmo etc., produzem sentido, preferiu-se ater ao aspecto poético, político e geográfico das letras, em função dos objetivos do artigo.

o que se pretende trilhar nas reflexões que se seguem.

Pesquisadores como Chaveiro (2007), Almeida (1998, 2003), Amorim Filho (2008), Suzuki (2008), Corrêa (1998), Corrêa; Rosendahl (2007), Marandola Jr.; Gratão (2010) demonstram que é possível aproximar estudos científicos com a música, cinema e literatura, contribuindo para a teoria do conhecimento e rompendo com a dualidade entre espaço e sujeito. Entre esses autores, Corrêa (1998) evidencia que elas são expressões culturais e, como tais, possuem uma dimensão espacial. Neste artigo, busca-se a interpretação geográfica das letras de músicas, entendidas como criações sociais que “podem ser vistas sob a ótica da espacialidade, atributo intrínseco a toda ação humana”. (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 7).

As composições das músicas do poeta e compositor coromandelense, Gerson Coutinho da Silva - o Goiá - permitem uma interpretação dos espaços, paisagens e práticas culturais que permeiam as trajetórias existenciais dos diferentes sujeitos que compõem a cultura e as sociabilidades no Cerrado brasileiro. As letras interpretadas neste artigo revelam, no contexto histórico e social em que fazem referência, a densidade cultural e geográfica do espaço, manifestando aspectos da *geografia do sertão*.

Através da obra artística de Goiá, é possível encontrar informações sobre a relação dos habitantes do campo com os aspectos históricos e as estruturas sociais do momento em que viveram, assim como detalhes da fauna, flora, a hidrografia e o relevo do Cerrado, especificamente no Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. Uma vasta obra que pode ser contextualizada a um tempo e espaço que por muitos são desconheci-

dos. Ainda, para outros tantos, estão presentes na memória, capaz de se emocionar com descrições poéticas que representam um espaço específico, uno e múltiplo – o sertão – lugar de reprodução da sociedade sertaneja e ressignificado diante das transformações impostas pela *modernização conservadora* da agricultura nas últimas décadas. As letras das músicas de Goiás, ao abordarem o sertão, produzem representações² sobre o Cerrado e trazem a lume a imagética da terra, que ainda permanece naqueles que experienciaram vidas inteiras no campo, especialmente em contato com o meio ambiente e a *cultura cerradeira*.

Goiá é natural de Coromandel/MG (localizado na Mesorregião do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba), onde passou toda infância e juventude. Deixou a cidade e a *região triangulina* na década de 1950, quando se mudou para Goiânia e depois para São Paulo em busca de reconhecimento artístico. A ruptura com sua terra natal, a saudade e o desejo nostálgico de um dia retornar e rever os lugares, as coisas e as pessoas, influenciou praticamente toda sua obra artística. O garimpo de diamantes, os saberes e imaginários dos garimpeiros, os campos e chapadões, os velhos quintais, as benzeções, festas, congadas e folias de reis, são elementos apreendidos em suas letras, substanciadas pela sensibilidade artística do poeta e compositor.

Goiá assimilou sociabilidades da vida e do trabalho dos garimpeiros, camponeses, trabalhadores sem-terra e sem trabalho, que diante das transformações territoriais no Cerrado,

² Para Almeida (2003, p. 72) “as representações são fundadas sobre a aparência dos objetos e não sobre os objetos em si. São criadas para expressão do real no bojo de uma ideologia”. Para mais informações sobre representações e sertão, ver Almeida (1998, 2003).

passaram a experienciar diferentes formas de (re)organização do trabalho e dos espaços onde vivem e constroem suas trajetórias, imaginários e práticas socioculturais, também forjadas no campo da ação política e da luta de classes. Através da análise das letras das músicas, é possível adentrar as tramas que permeiam esses processos nas últimas décadas. Goiás também assimilou as experiências existenciais no sertão, imbricando poesia com o mundo concreto e simbólico, entendidos como manifestações do espaço geográfico. Suas letras apreendem a sociedade de seu tempo, com cenas da vida cotidiana e da cultura sertaneja no sertão.

Vislumbres do sertão e representações do Cerrado

O significado e força ideológica da palavra sertão perpassam o processo de ocupação e conquista do território brasileiro. Presente na história, geografia, música ou nas narrativas literárias, muito já se escreveu e ainda se disserta sobre o sertão, resultando numa compilação de escritos e representações em torno deste termo. Neste sentido, o sertão deve ser pensado enquanto uma construção histórica e social. Para Mendonça (2004, p. 126) “o sertão é uma invenção no processo de construção da nação brasileira, mas não apenas, pois se constitui em tempos diferentes conjuminados no espaço, possibilitando uma multiplicidade de geografias sertanejas”.

Quanto a origem da palavra sertão, Almeida (2003, p. 74) diz:

A origem da palavra sertão seria contemporânea ao descobrimento. Machado (apud SZTUM, 1995) registra que uma de suas primeiras referências encontra-se no Diário de viagem, de Vasco da Gama, em 1498. Aos portugueses, sem dúvida, não passaram despercebidas as grandes distâncias, as imensas vastidões, a raridade de marcas humanas, implicando um isolamento físico, psíquico e cultural nos ambientes dos chapadões, cerrados e caatingas, parecidos com os da África. De fonte epistemológica duvidosa, a crença geral é a de que essa palavra foi uma invenção dos portugueses para definir o “desertão” africano, por onde se aventuravam antes das navegações. O termo seria, portanto, uma corruptela de grande deserto, deserto... sertão.

No Brasil, as longuras do território reforçaram a construção inventiva em torno dos espaços desconhecidos, distantes do litoral – os sertões. “O sertão passou a ser afirmado como condição para a existência do litoral e, portanto, para existir enquanto materialidade geográfica foi necessário inventar e reforçar o outro – o sertão”. (MENDONÇA, 2004, p.127). Na medida em que os interesses da metrópole portuguesa se consolidavam no território brasileiro e a cobiça por explorar o interior em busca de ouro e pedras preciosas, a imagem em torno do sertão emergiu carregada de fantasias.

Ao mesmo tempo em que o sertão encerrava a antítese da civilização, também despertava a marcha do “progresso”.

O sertão é a antítese da civilização; ele é estéril, terrível, até mesmo sinistro, não tanto por ser morada do selvagem, mas por ser seu habitat “natural”. O natural e o selvagem eram uma coisa só; eles eram

obstáculos a serem vencidos na marcha do progresso e da civilização.
(SMITH, 1988, p. 37).

A análise elaborada por Smith (1988) permite uma interface com a compreensão forjada no processo de conquista do Brasil. Mas, o sertão hostil, que causava medo e repugnância, também despertava nos conquistadores façanhas e valentias. O sertão passou a ser imaginado como depositário de “infinitas” riquezas. Chão de violência e animais ferozes, terra inculta e de gente indômita, onde o risco da morte espreitava em qualquer ponto, o sertão também se tornou idealizado como portador de fantásticas reservas de ouro, prata e diamantes. Neste sentido, Almeida (2003) diz que durante o período que marcou a expansão das bandeiras, sertão foi o termo que serviu para designar as terras a desbravar que estavam sendo descobertas.

Esse aspecto de terra a ser conquistada, explorada e civilizada se fortaleceu enquanto constructo ideológico em torno do sertão. Seja uma palavra com múltiplos significados ou um espaço geográfico específico, o que se percebe é que houve/há uma mistura de espanto e interesse pelo sertão, resultando numa construção discursiva que espelha a maneira como ele é pensado e apropriado. Ao mesmo tempo em que foi/é representado como áspero, inculto e sem história, despertou/desperta coragem, sonhos, riquezas.

“A pluralidade de olhar sobre o sertão depende do sujeito que olha e dos interesses que busca expressar.” (MENDONÇA, 2004, p. 126). Seja nas descrições dos viajantes europeus como Emanuel Pohl, Saint-Hilaire e Castelnau ou nas narrativas literárias de escritores brasileiros como Euclides da Cunha,

Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa e Mário Palmério, diferentes interpretações do sertão foram produzidas. Acrescenta-se a essa abordagem, também a música sertaneja como forma de representá-lo, principalmente entre as décadas de 1950 e 1980. Esses aspectos demonstram que o sertão está assentado em uma poderosa tradição narrativa do pensamento social brasileiro. (SOUZA, 2010).

Em momentos históricos distintos, o termo sertão também foi utilizado para justificar a marcha civilizatória da modernização capitalista. Exemplo disso foi a apropriação do Cerrado a partir da década de 1960/70 pela *modernização conservadora* da agricultura. Ocupar o Cerrado significou, ao mesmo tempo, desbravar o sertão, desconsiderando o conhecimento e a cultura dos *Povos Cerradeiros*. (MENDONÇA, 2004). Para Mendonça (2004) a ideia de sertão está diretamente relacionada ao processo de incorporação do Cerrado no processo de acumulação e produção de mercadorias. O capital reinventou a discussão sobre o sertão, para incorporá-lo aos interesses do capitalismo. “Aparentemente, é como se o capital tivesse o poder de transformar o sertão em civilização, conformando novas formas de produção e novas relações sociais de trabalho.” (MENDONÇA, 2004, p. 127).

Pensar o sertão implica compreendê-lo enquanto forma de vida, neste caso, a partir da vivência e experiência dos homens e mulheres que viveram e vivem nas áreas de Cerrado. Por isso, o sertão abordado neste artigo, tendo como referência as letras das músicas de Goiás, compreende os *espaços cerradeiros*, especialmente no Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. O poeta e compositor coromandelense, ao falar do sertão em

seus poemas e composições, produz representações sobre o Cerrado e vida cotidiana sertaneja.

Goiá apresenta descrições do sertão mineiro, que se misturam com as paisagens, sujeitos, cultura e aspectos naturais das áreas de Cerrado. Escreveu suas letras em um tempo e espaço fortemente marcados pelo imaginário depreciativo das regiões de Cerrado, um Bioma então associado a adjetivos como *vazio, fraco, feio, raquítico, atrasado, improdutivo e inculto* – o sertão – tristura de lugar e desconsolado terreno. Ao contrário dessas representações negativas, o sertão descrito por Goiá é o “seu sertão”. Um espaço vivido pelo poeta, fortemente carregado de significados ligados a cultura e produção simbólica dos seus habitantes. Suas composições descrevem “a imensa beleza do nosso sertão”, como afirmou na letra da música *Nossa mensagem*³.

Em Goiá, o sertão é um espaço que se tornou íntimo. Apesar de sua vastidão física, suscita emoções com suas paisagens naturais e hábitos culturais dos sujeitos. Mais do que um espaço geográfico específico e elemento constitutivo da subjetividade, o sertão é matéria prima por excelência da linguagem poética do artista. Como cantor e compositor da música sertaneja, Goiá viveu o sertão e soube transformá-lo em tema e conteúdo de suas canções, dando-lhe força telúrica e estética. Registrou suas belezas, mistérios, rios, passadas nos quintais, manhãs ensolaradas, os caminhos orvalhados e as larguras do horizonte, que se prolongam entre as serras e chapadões do Cerrado. No entanto, o saudosismo é tema recorrente em

³ Esta e assim como todas as letras das músicas de Goiá citadas neste artigo, estão transcritas no livro: FLORES, L. R. (Org). O poeta Goiá: Coromandel – MG. Gráfica Argos, 2004.

suas músicas, nelas se referiu à tristeza e melancolia por ter deixado sua terra, como descrito em *Retalhos de saudade*.

Manso remanso, que murmura docemente,
Neste retiro silencioso do sertão.
Os cavaquinhos dando voltas na corrente,
Uma cigarra a zunir no espigão.
De muito longe vem o som da fazendinha,
É o retireiro a tratar da criação.
O sol se põe, a tarde cai, a noite desce,
Neste amado fim de mundo, quase morro de emoção.
[...]
O sertanejo sente e volta às origens,
No desespero de encontrar tranqüilidade,
Embora quase não existam matas virgens,
Agente encontra os retalhos de saudade;
Uma tapera com os restos de um curral,
São fragmentos do que a mocidade.
Se a saudade é um bem que me faz mal,
Vou vivendo de lembranças para ter felicidade.

Nas canções de Goiás, o sertão assume o lugar de contraponto à modernidade que conheceu em Goiânia e São Paulo. Seu lirismo volta-se para um sertão da infância e lugar de saudade. Na música *Retrato do sertão*, Goiás demonstra sua aproximação com as cenas da vida cotidiana, sociabilidades e práticas culturais nas regiões do Cerrado – o *seu sertão*.

Uma casa simplesinha,
No quintal muitas galinhas,
Uma foice e um pilão.
Uma enxada afiada,
Espingarda encostada,
Uma rede no galpão.
Esta imagem é o folclore,
Porta voz do meu sertão.
[...]
A passarada voando,
Bem pra lá do ribeirão,
Uma turma de crianças,
Com estilingues na mão,
Uma grande romaria,
E todos de pés no chão,
Representa a humildade,
Do meu querido povão.
Os banquinhos de madeira,
Dentro de um casarão,
Uma senhora humilde,
Fazendo a refeição,
Um velho de barba branca,
Tocando um violão,
Representa o folclore,
Do meu amado sertão.

Os aspectos da fauna e da flora do Cerrado, assim como as saberes, cultura e subjetividades dos sujeitos descritos por Goiás começavam a conhecer os efeitos socioambientais da força destrutiva dos desmatamentos, expropriação campone-

sa, carvoarias e as lavouras monocultoras no Cerrado. Em uma de suas músicas mais famosas, *Campos Amados de Coromandel*, Goiás já cantava o raiar dos novos tempos, apreendendo sociabilidades que permeiam o Cerrado e os *Povos Cerradeiros* (MENDONÇA, 2004).

[..] As moças usavam cabelos de tranças,
Que hoje em dia não vejo mais.
Os casais de velhos de falas tão mansas,
Nas festas de reis de Minas Gerais.
Congadas, catiras, trucadas e danças,
Na brisa cheirosa dos buritizais;
A vida de hoje vai se transformando,
As coisas tão lindas que estou recordando,
Na noite dos tempos estão se apagando,
Daqui a uns anos não existem mais.
[...]

Em suas músicas, Goiás deixa explícita a geografia do *espaço cerradeiro*, movimentado por sujeitos e seus *saberes-fazer*s, tradições e hábitos cotidianos. Ganha força a vida no campo, nas fazendas e nas pequenas cidades do interior mineiro, especialmente as localizadas no Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, como Coromandel, Monte Carmelo, Abadia dos Dourados etc., urdidas pela linguagem poética das composições. Além disso, há letras de músicas que aglutinam a beleza e sensibilidade poética com a crítica social e política.

Pelos ventos do sertão: a poética e a crítica incontidas nas músicas de Goiá

Natural de Coromandel/MG - localizado no Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba – e mesmo distante de sua terra, é para ela que Goiá voltou sua inspiração e cultivou a poesia nas letras de músicas que escreveu. Para Sanches (1981, p. 2),

Sem nunca haver se ausentado de sua pátria, Goiá foi como um poeta do romantismo brasileiro, porém exilado em seu próprio país. Na curta trajetória interestadual que fez (Minas, Goiás e São Paulo), foi profundamente marcado pela lembrança da cidade onde nasceu e pela memória da infância. E suas cantigas alcançaram – especialmente nos meios rurais – grande popularidade, graças ao estilo suave, singelo e sem artificios com que ele decantou a saudade, os amores, a natureza, de maneira quase prosaica, mas eloquente.

As experiências que perpassaram a infância e juventude do artista alimentaram sua verve poética e estão presentes em praticamente toda sua obra. Nela o sertão é homenageado com vislumbres poéticos, enquanto se afastava do lugar onde nasceu, como deixou gravado na música *Sertanejo meu irmão*.

Foi numa manhã tão triste,
Que eu deixei o meu rincão;
Sai pela estrada afora,
Na manhã de serração;
Lá no alto olhei pra trás,
E acenei a minha mão;

Adeus terra onde nasci,
Eu não sei se volto ou não.
[...]
A cidade me convida,
Pra cumprir uma missão;
Defender em minhas modas,
O bom nome do sertão. [...]

Goiá apreendeu sensivelmente a poética do espaço (BACHELARD, 1984) em Coromandel/MG. Suas canções cantam e saúdam a fauna e flora do Cerrado brasileiro, assim como as práticas culturais urdidas nos espaços da vida e do trabalho dos homens e mulheres que vivem no sertão. Elas pintam quadros, tiram retratos da natureza, indelevelmente gravados no arquivo emocional do artista (REIS, 2009).

Em 1953 Goiá distanciou-se dos espaços e paisagens onde cresceu, da família, dos amores, amigos e sujeitos com quem compartilhou sonhos, esperanças e experiências, que depois foram cantados em versos em suas músicas. Ao deixar Coromandel/MG em direção a Goiânia, na letra *Jardineira do adeus* o artista versou na canção o momento de despedida e os sentimentos de profunda saudade que o acompanhou em sua vida.

Em mil novecentos e cinquenta e três,
As cinco da tarde de um dia qualquer,
Deixei minha terra em busca de sonhos,
Mas não por despeito de alguma mulher;
A minha mãezinha me deu um abraço,
Senti que o pranto turvava minha vista.

Adeus meu menino, Jesus é teu guia,
Que sejas um dia um grande artista.
E a jardineira, partiu me levando,
Em busca daquilo que sempre sonhei,
Na ânsia incontida de ser um artista,
As coisas mais belas da vida deixei;
Talvez eu não tenha chegado ao alto,
Mas creio que pude cumprir grande parte;
Se acaso me falta maior audiência,
A sobrevivência já é uma arte. [...].

Goiá fez versos à natureza, citou as características das paisagens e espaços em Coromandel, como o Poço Verde⁴, que ganhou contornos líricos em suas composições. Especialmente na música *Poço Verde*, a composição tece elogios ao passado e canta as próprias emoções do artista.

Meu Poço Verde, velho amigo do passado,
Vem rever-te emocionado, um antigo menestrel,
Que pela vida, vem cantando tão contente,
Mas que chora intimamente ao falar Coromandel.
Meu Poço Verde sinto agora a realidade,
No compasso da saudade de um amor que já perdi.
Com a minha gente, vim cantando pela estrada,
Numa longa caminhada, pra chorar junto a ti.

⁴ Segundo Alvarenga (1995, p. 14) o Poço Verde “Trata-se de um pequeno lago com forma quase circular e devido ao fato de que na região acreditava-se que a profundidade ultrapassasse 100 metros, muitos geólogos o tinham como um lago de origem vulcânica (como Guimarães, 1933). No entanto, através de um minucioso estudo realizado por Barbosa (1970), foi constatado que o Lago Poço Verde se localiza na formação Bambuí que tem as rochas calcárias como predominantes, por isso, defende que o Lago Poço Verde é uma dolina do calcário Bambuí. Além de sua forma circular, o Poço Verde apresenta também como característica a ausência de afluentes e efluentes.”

[...]

Lindo recanto que eu conservo na lembrança,
 Desde quando era criança e deixei Minas Gerais;
 Mas muita gente que te olhava com carinho,
 Já seguiu outros caminhos e aqui não volta mais.
 Há muitos anos, no cantar das juritis,
 Entre lágrimas sutis, um adeus te dei também,
 E hoje volto, escondendo a verdade,
 Com saudade da saudade, que sentia de alguém.

Em Coromandel/MG, o Poço Verde é revestido por lendas, histórias e fantasias, presentes no imaginário popular da sociedade coromandelense, descritas por Alvarenga (1995) no livro *Mistérios do Poço Verde*. Para uns, serve de inspiração poética e filosófica, para outros, o lugar remete medo e pavor, símbolo insondável de estórias medonhas. Na letra da música *Poço Verde*, os versos expressam a poesia que paira sobre o “misterioso” Poço Verde, assimilando aspectos da natureza e da cultura de Coromandel.

Artistas e pesquisadores da música popular brasileira como Wisnik (1999) buscam compreender as manifestações culturais das diferentes regiões do país através da música e da literatura. Importantes instrumentos de análise da cultura popular, elas anunciam as múltiplas possibilidades interpretativas da realidade. A literatura e a música não contêm apenas devaneio poético e imaginação, mas, também expressões concretas e representações da realidade de cada região. Há uma estreita correlação entre elas e as estruturas sociais de cada sociedade.

As músicas de Goiás adentraram o espaço e o tempo histórico em que viveu. A partir de meados do século XX trans-

formações profundas territorializam-se no campo e na cidade, como o início da modernização da agricultura, o intenso fluxo de camponeses para os centros urbanos, acelerando o processo de urbanização. Os migrantes chegavam nas capitais brasileiras e se deparavam com os altos prédios e casas enfileiradas, os motores barulhentos dos automóveis nas ruas e avenidas, também movimentadas por pessoas desconhecidas, olhares desconfiados, passos largos na busca frenética por necessidades e sonhos, regidos pela competitividade imposta pelo capitalismo. A cidade emergia nos imaginários de muitos enquanto lugar das luzes, sucesso e trabalho assalariado, enquanto o campo representava o avesso, caracterizado pelo atraso, miséria e escuridão - o sertão - ideologizado pelos discursos depreciativos.

Para reforçar esses discursos, a invenção literária do Jeca Tatu, personagem criado por Monteiro Lobato no livro de contos *Urupês*, passou a simbolizar os “chegantes”, estereotipados com desdém, portadores da ignorância em oposição aos citadinos, “embelezados” pela erudição, arte e euforia industrial. O próprio Goiás foi um desses migrantes que deixou o campo e também enfrentou depreciações, inclusive incorporadas na música caipira (REIS, 2009). Conforme Sanches (1982, p. 2) “Adolescente ainda, Goiás cantou por algum tempo na Rádio de Patos de Minas, formando dupla com o companheiro Miguelinho. Em 1953 partiu para Goiânia, sua grande escola de música sertaneja.” Assim, ao se mudar para Goiânia e depois para São Paulo, em busca das realizações artísticas tão almeçadas, ingressou na música sertaneja, renovando o gênero e se tornando um de seus principais representantes.

A presença de Goiás no cenário artístico da música sertaneja é, sem dúvida, uma referência que demarca o território da inovação e a busca de mudanças no tradicional discurso que até então determinava as “modas caipiras”. Ele, se não foi o primeiro, está entre os pioneiros que procuraram dar nobreza ao estilo, utilizando a linguagem correta na composição das letras e em constante busca da inovação das temáticas, incorporando discursos que refletiam, por exemplo, a grande migração do povo do interior brasileiro para as capitais, entre as décadas de 50 e 60 do século passado. (REIS, 2009, p. 2).

Na década de 1950 milhares de camponeses chegavam aos centros urbanos trazendo no íntimo, as lembranças e memórias, modos de vida e sentimentos de nostalgia. Na música, enquanto conhecidos artistas, como João Gilberto e Vinicius de Moraes falavam de um “chega de saudade”, chamando a atenção ao excesso de saudosismo na Música Popular Brasileira (MPB), Goiás reiterava através de suas composições, poetizando a *vida cotidiana cerradeira*, que a saudade é um elemento vital para a sobrevivência da memória (REIS, 2009). O artista assimilava sentimentos que acalentavam lembranças de milhares de camponeses, homens e mulheres desterritorializados do campo e que se reterritorializaram na cidade. Para Reis (2009) como cancionista popular, Goiás percorreu o caminho do discurso que remete à saudade, à identidade do interior do Brasil, especialmente nas áreas de Cerrado. Na letra da música *Saudade de minha terra*, o artista penetra fundo nos espaços e compõe cenas imagéticas das paisagens e sociabilidades do sertão mineiro.

De que me adianta, viver na cidade,
Se a felicidade não me acompanhar?
Adeus paulistinha do meu coração,
Lá pro meu sertão eu quero voltar.
Ver a madrugada, quando a passarada,
Fazendo alvorada, começa a cantar,
Com satisfação, arreio o burrão,
Cortando estradão, saio a galopar;
Eu vou escutando o gado berrando,
Sabiá cantando no jequitibá.
Por Nossa Senhora, meu sertão querido,
Vivo arrependido por ter te deixado;
Nesta nova vida, aqui na cidade,
De tanta saudade eu tenho chorado,
[...]
Que saudade imensa, do campo, do mato,
Do manso regato que corta as campinas,
Ia aos domingos passear de canoa,
Na linda lagoa de águas cristalinas;
Que doces lembranças, daquelas festanças,
Onde tinha danças e lindas meninas,
Eu vivo hoje em dia, sem ter alegria,
O mundo judia, mas também ensina.
[...]
Nesta madrugada estarei de partida,
Pra terra querida que me viu nascer;
Já ouço sonhando, o galo cantando,
O inhambu piando no escurecer,
A lua prateada, clareando a estrada,
A relva molhada desde anoitecer.

Eu preciso ir, pra ver tudo ali,
Foi lá que nasci, lá quero morrer.

A inspiração poética de Goiás fez dele “o poeta sonhador, filho de Coromandel”, como ele afirmou na música *Coromandel* ou nas entrelinhas da nostálgica *Meu Coró*. Distante de sua terra e cantando a “saudade amarga e cruel de Coromandel em Minas Gerais”, teceu lembranças do município como a terra da alegria, do queijo, dos diamantes, onde chorou ouvindo o “cantar melodioso do canário caprichoso.” Também trouxe a lume reminiscências dos sabiazinhos nos laranjais ou cantando nos jequitibás, as lagoas de águas cristalinas, o piado dos inhambus no escurecer e o canto das seriemas nas manhãs do sertão.

Goiás não encerrou suas composições em poesia e saudade, também demonstra inquietude diante de questões que já geravam problematizações no momento histórico em que viveu, como a destruição das florestas e da diversidade natural do Cerrado, o envenenamento das águas e solos. Na música *Poluição*, o devaneio poético é eivado pela realidade concreta, deixando claras as metamorfoses territoriais que começavam a ocorrer no Cerrado brasileiro a partir das décadas de 1950 e 1960. Em *Poluição*, o artista demonstra claramente que as questões ambientais o preocupavam, manifestando o que os discursos e movimentos ambientalistas, conferências e cientistas já começavam a alertar neste contexto do século XX.

Socorro Jesus Cristo, nossa flora está morrendo,
Nossa fauna está perdendo seus espécimes mais raros;
Destroem nossa terra, seus recantos e castelos,

Patrimônios dos mais belos, importantes e tão caros.
Florestas seculares estão sendo devastadas,
Nossas águas maculadas pela sanha industrial,
Não sendo encontrada outra forma mais viável,
Será a morte inevitável para o mundo animal.
[..]

Que imagem tenebrosa, um planeta ressequido,
Pobre astro já perdido pelo cosmo a vagar;
Sem rios, sem lagos, sem flores e cerrados,
E os terráqueos sufocados na poluição do ar.
Não matem nossa terra, grandes homens dos poderes,
Deixem que humildes seres vivam bem ao natural;
Venham todos para o campo, desfrutar do ar gostoso,
Detergente poderoso da poluição mental.
Aos interesses próprios, muita gente se apegar,
E o mundo já não nega, esta triste realidade;
Alguns compatriotas são piores que serpente,
Concorrendo lentamente para o fim da humanidade.

Goiá também percorreu os meandros da crítica política em suas canções no período de Ditadura Militar (1964-1985) no Brasil. Momento de perseguições e prisões efetuadas, liberdades individuais restringidas, as ações repressivas faziam o medo pairar no ar. Enquanto isso, ideias inquietavam mentes e continuaram a conhecer as profundezas da imaginação artística, incapazes de ser visualizados pelos repressores ditatoriais. Neste contexto, os militares procuraram restringir a produção musical e as composições eram submetidas à censura, gerando perseguição e exílio de artistas brasileiros.

Conforme Da Silva (2002), de forma paradoxal, o golpe

militar de 1964 não interrompeu o amplo e profundo debate – travado desde os anos 30 – sobre a natureza da sociedade no Brasil e, em especial, sobre as raízes agrárias do subdesenvolvimento no país. Bem ao contrário: não só o debate continuou, como ainda avançou sobre amplos territórios até então imunes à crescente politização da vida brasileira, como o cinema e a música.

Da Silva (2002) mostra o papel que a música desempenhou no contexto da ditadura, fortalecendo os mecanismos de resistência cultural e crítica através de diversas canções e composições de artistas e intelectuais da música popular brasileira. Nos festivais e *shows*, os microfones serviam como uma espécie de “arma política”, demonstrando que com uma canção também se pode lutar. Além disso, o autor (2002) evidencia o papel do cinema nesse contexto, com filmes e apresentações que criticaram a natureza contraditória da questão agrária no país⁵. Com a música, temas como liberdade, justiça, desigualdade e reforma agrária, chegavam aos ouvidos e vozes de milhares de pessoas no Brasil e na América Latina, em países que também presenciavam os mecanismos de repressão ditatorial.

Diante desse cenário, Goiás compôs com palavras e entonações de criticidade, deixando expresso o conteúdo político em suas composições através da letra da música Reforma agrária, exprimindo a necessidade histórica da reforma agrária no Brasil, dando ênfase aos camponeses e operários, que experimentam diferentes formas de exploração. Também expôs as contradições da sociedade e teceu críticas à burguesia e ao capitalismo.

⁵ Ver Da Silva (p. 114-115).

A classe roceira e a classe operária,
Ansiosas esperam a Reforma Agrária,
Sabendo que ela trará solução,
Para a situação que está precária.
Saindo o projeto do chão brasileiro,
De cada roceiro, plantar sua área,
Sei que na miséria ninguém viveria,
Se a produção já aumentaria,
Quinhentos por cento até na pecuária.
Esta grande crise que a tempo surgiu,
Maltrata o cabloco, ferindo seu brio,
Dentro de um país, rico e altaneiro,
Morre brasileiros de fome e frio.
[...]

O nosso roceiro vive num dilema,
E o seu problema não tem solução,
Porque o ricaço que vive folgado,
Acha que o projeto se for assinado,
Estará ferindo a constituição.
[...]

Que eles não deixem o capitalismo,
Levar ao abismo ao abismo a nossa nação,
A desigualdade que existe é tamanha,
Enquanto o ricaço não sabe o que ganha,
O pobre do pobre vive de tostão.

O tema da reforma agrária também está presente em outras letras como *Homenagem ao presidente e Lei Agrária*. Con-

forme Reis (2009), das músicas compostas pelo artista e que passam pela avaliação do regime militar, apenas esta composição (*Reforma Agrária*) foi censurada. Em 1981, o Jornal Carabandela, então editado em Coromandel, publicou uma foto na primeira página com uma multidão prestando a última homenagem ao poeta Goiá. Na matéria do jornal, intitulado “O último adeus ao poeta coromandelense”, a música *Reforma agrária* (ou *Grande esperança*, como também é conhecida), foi citada.

[...] a imagem de Goiá está muito ligada às músicas telúricas que ele compôs. Mas seu cancionário inclui músicas de crítica social, ou de protesto, como demonstra Grande esperança, composta em parceria com Francisco Lázaro e registrada no elepê Abertura, da Copacabana Discos. (CARABANDELA, 1981).

Goiá foi um exímio observador das vivências experienciadas nas áreas do Cerrado. Conviveu com diferentes sujeitos que permeiam seus espaços (benzedores, raizeiros, garimpeiros, camponeses, compradores de diamantes e fazendeiros). Ouviu histórias e causos. Participou da vida cotidiana e caminhou entre os Cerrados, observando atentamente a diversidade de plantas e animais. Isso tudo foi sendo registrado poeticamente na memória do artista. Com ênfase nos garimpos e garimpeiros de diamantes, Goiá deixou claro sua intimidade com os saberes desses sujeitos, historicamente indissociáveis da história e geografia do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, especialmente no município de Coromandel/MG.

Grandes turmas procurando a pedra rara: os garimpos e garimpeiros de diamantes em Coromandel/MG

Os garimpos e garimpeiros de diamantes fazem parte da formação territorial de diversos municípios do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba, como Estrela do Sul, Grupiara, Abadia dos Dourados e Coromandel. Os garimpeiros são personagens que compõem a cultura, o trabalho, os imaginários e sonhos que se confluem na vida cotidiana da sociedade nesses municípios. Além disso, a mobilidade espacial desses sujeitos contribuiu para expandir o conhecimento e conquista do *sertão mineiro*.

Em suas composições, Goiá não deixou de se referir a Coromandel como a “*Terra dos diamantes*”. Segundo fontes orais, em entrevistas com velhos garimpeiros em Coromandel/MG, Goiá, quando ainda jovem, também experimentou a sorte no garimpo, esperançoso em *mudar a vida com a virada da peneira* (GONÇALVES, 2012). Ainda estabeleceu contatos diretos com garimpeiros e a rica simbologia cultural que fazem parte da garimpagem diamantífera no município. Nessas experiências, observava o trabalho no garimpo e conversava com os garimpeiros, compartilhava seus sonhos, imaginários e esperanças, enriquecendo e cultivando sua poesia. “*Goiá observava a realidade viva*”, disse um camponês e garimpeiro, que foi amigo do artista.

Um dos entrevistados em Douradinho, em Coromandel/MG, afirmou que Goiá costumava frequentar essa Comunidade, onde também participava das festas, tocava e cantava

com os amigos e ao mesmo tempo, apreendia as experiências cotidianas, o trabalho, as relações sociais que perpassam o garimpo local. Compartilhou dos sonhos que se renovavam nos garimpeiros em cada virada de peneira com cascalho apurado nas praias do Rio Douradinho, que margeia a Comunidade de mesmo nome. Exemplo disso ficou gravado na *Canção de meu adeus*, em que o poeta lembra a Comunidade como *Douradinho dos diamantes*.

Diante da rica confluência entre o real e o devaneio poético, na mistura entre espaço e tempo vivido, em *Canção do meu regresso*, Goiás se refere a Coromandel como “fragmento radioso e o diamante mais formoso dos garimpos do Brasil”. Na canção, homenageia os habitantes da cidade, exaltando-a em seu preito poético, sem se esquecer dos garimpeiros, doutores e fazendeiros. Neste sentido, para Brito (2010) o artista também buscou um equilíbrio entre a admiração das classes dominantes e das classes trabalhadoras da cidade.

O garimpo sempre foi fonte de inspiração em suas composições e dedicou uma música apenas ao seu principal protagonista, o garimpeiro. Na letra *Garimpeiro Theodoro*, recorda sua terra e antigos garimpeiros. Também traça aspectos do trabalho no garimpo e cita compradores de diamantes – os *capangueiros* – de Coromandel/GO.

Brasil querido, meus colegas, minha gente,
Me permitam novamente, minha terra recordar.
Eu tive a sorte de ser muito compreendido,
Pois o povo comovido se coloca em meu lugar.
Sentido as rimas, de saudade que escrevo,

Cada um tem seu enlevo e à lembrança logo vem;
Hoje recordo, dois antigos companheiros,
Dois irmãos, dois companheiros,
A quem tanto quero bem.
Quem não se lembra, lá na terra que adoro,
Os famosos Theodoro, Mariano e Sebastião.
Das *grandes turmas, procurando a pedra rara*,
Na fásca e grupiara, na virada ou no monchão.
Hoje recordam compradores de diamante:
Manoel Borges e Luiz Galante,
Personagens tão famosas.
Pedro Honorato, que deixou grande saudade,
Foi também autoridade, nestas pedras preciosas.
[...]

Em outra música, *Tipos populares de minha terra*, Goiás homenageia diversos sujeitos que com suas palavras, ações, anedotas e histórias, enriqueceram suas composições.⁶ Nesta canção, o garimpeiro, com seus sonhos e sempre esperançoso, itinerância de uma *cata* a outra, num e noutro garimpo na busca pelo achado precioso - o diamante - e *comprar carro e arrumar mulher bonita*, é citado por Goiás na canção.

[...] Moroveu, garimpeiro itinerante,
Que sonhava com um diamante, pra ganhar um grande amor.
[...]
Olá, Moroveu, como vai o garimpo, cê já bamburrou?
Ainda não, mas eu vô pegar um diamante e comprá um tomove,

⁶ Numa matéria do Jornal Carabandela (1983), com o título, "Tipos Populares de Coromandel", nomes de pessoas que dinamizaram a cultura e a sociedade em Coromandel são lembradas, com suas ações, histórias e piadas. Nesta edição do Jornal, é feito a descrição biográfica da vida de pessoas como Hilarino, Geraldinha, Maroveu, Gustavinho Pescador e Diolino.

E passar perto da minha namorada e fazê assim,
piripipi, poropopó.
[...].

Nesse trecho da composição percebemos o conhecimento que o compositor possuía sobre o garimpo e as relações materiais e imateriais que perpassam essa atividade. No garimpo, a intuição, os sonhos, saberes e sociabilidades se imbricam com a vida e as tramas construídas pelos garimpeiros no labor cotidiano, fortalecendo a esperança de enriquecimento súbito, sustentando ainda mais sua persistência. Em suas letras de músicas, Goiás absorve a realidade simbólica e material dos espaços cerradeiros e apreende a poética do sertão, espaço de experiência social e cultural dos sertanejos.

Considerações finais

Neste artigo, foram apresentadas algumas análises, sobretudo, em relação ao sertão e a sociobiodiversidade do Cerrado. As reflexões feitas no decorrer do texto não esgotam o sujeito nem a riqueza plural da obra artística de Goiás. As letras das músicas abordadas desvelam que Goiás pode ser considerado um intérprete do sertão e do Cerrado brasileiro, um observador da sociedade e do espaço em que viveu. As composições selecionadas no artigo foram uma opção dos pesquisadores para evidenciar que o espaço e as espacialidades sertanejas estão presentes em suas músicas e contribuem para fortalecer as pesquisas que partem da relação entre geografia e arte.

As composições musicais de Goiás propiciam ampla in-

terpretação dos espaços, paisagens, lugares e sujeitos que viveram ou vivem no sertão brasileiro, especialmente nas regiões de Cerrado. Suas letras expressam a cotidianidade dos trabalhadores e as práticas socioculturais forjadas nos *territórios da existência*. Quanto a Coromandel/MG, elas também podem ser contextualizadas com o tempo/espaço em que o município começava a conhecer sinais de transformações, aprofundadas na década de 1970 diante da ocupação capitalista das áreas de Cerrado pelo agronegócio. Destaca-se também os garimpos e garimpeiros, poetizados nas composições e recordados com nostalgia pelo artista, como as grandes turmas tentando a sorte garimpando a *pedra rara*.

A fauna e flora, os modos de vida, trabalho, cotidiano e subjetividades, característicos dos espaços e da *cultura cerradeira*, foram deixados gravados em suas letras. Conta-se também com composições de natureza telúrica e nostálgica como *Adeus Mãezinha*, *Meu Coró* e *Canção do Meu Regresso*. Goiás ainda politizou o conteúdo de suas canções, como em *Poluição*, *o Astronauta* e *Reforma Agrária*. Recorrer a essas letras de músicas possibilita uma heterogeneidade interpretativa da realidade natural, cultural e política do *sertão mineiro* e do Cerrado brasileiro.

Referências

ALMEIDA, M.G. Em busca do poético do Sertão: um estudo de representações. In: ALMEIDA, M. G. RATTTS, A. J. P (Org.). **Geografia: leituras culturais**. Goiânia: Alternativa, 2003.

_____. Em busca do poético do sertão. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, nº. 6, p.33-43, 1998.

ALVARENGA, B. G. de. **Mistérios do Poço Verde**. Coromandel/MG: Loggos Artes Gráficas, 1995.

AMORIM FILHO, O, B. Literatura de explorações e aventuras: as “viagens extraordinárias” de Júlio Verne. **Sociedade e Natureza**, Uberlândia, nº. 20, v.2, p.107-119, 2008.

BACHELARD, G. A poética do espaço. Tradução de A da C. Leal e L. do V. S. Leal. In: BERGSON, H. **Cartas, conferências e outros escritos**. Abril Cultural, 1984. p.491-506.

BRITO, D. de S. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo. Uberlândia: EDUFU, 2010.

CARABANDELA. A luta dos garimpeiros para arrancar o diamante do rio. **Coromandel**, nº.2, p. 2. março, 1981.

CHAVEIRO, E. F. Símbolos das paisagens do Cerrado goiano. In: ALMEIDA, M, G de. (Org.). **Tantos Cerrados**. Goiânia/GO: Vieira, 2005. p.47-62.

_____. A dança da natureza e a ruína da alma: geografia e literatura – uma leitura possível. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 1, nº. 2, p.174-186, 2007.

CORRÊA, R, L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

CORRÊA, R, L. Geografia, literatura e música popular: uma bibliografia. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, nº. 6, p. 59-65, 1998.

DA SILVA, F. C. T. Canção e ditadura: o canto da terra ou a MPB como resistência cultural sob a ditadura militar nos anos 1960 e 1970. In: MOREIRA, R. J.; COSTA, F. de. C. (Org.). **Mundo rural e cultura**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 107-132.

FLORES, L. R. (Org.). **O poeta Goiá**: Coromandel – MG: Gráfica

Argos, 2004.

GONÇALVES, R, J. de A. F. **A vida pode mudar com a virada da peneira: (re)organização do território e do trabalho no município de Coromandel-MG.** 2012. 274 f. Dissertação de Mestrado em Geografia (UFG), Catalão-GO, 2012.

HAESBAERT, R. **Territórios alternativos.** São Paulo: Contexto, 2006.

HAESBAERT, R.; PORTO-GONÇALVES, C. W. **A nova des-ordem mundial.** São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

MARANDOLA Jr. E.; GRATÃO, L, H, B. (Org.). **Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação.** Londrina: EDUEL, 2010.

MENDONÇA, M. R. **A urdidura espacial do capital e do trabalho no Cerrado do Sudeste Goiano.** 2004. 457 f. Tese de Doutorado em Geografia – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2004.

REIS, F. **Memorial Goiás: o poeta ainda vive.** Uberaba: Gutierrez Produções Artística e Culturais, 2009.

SANCHES, W. Goiás: um romântico exilado em seu próprio país. 1982. In: **Carabandela**, Coromandel, jul., nº 13, 1982.

SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: HUCITEC, 1988.

SUZUKI, J. C. Modernidade, cidade e indivíduo: uma leitura de A Rosa do Povo. **Percurso: Sociedade, Natureza e Cultura**, Curitiba, nº 7, p. 23-33, 2008.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VIDAL E SOUZA, C, V, e. O sertão amansado. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 13, nº. 1, p. 101-110, 2010.

GEOGRAFIA E MÚSICA: UMA TENTATIVA DE ENTENDIMENTO DO LUGAR MANGUEIRA

Alexandre Moura Pizotti

A palavra lugar possui uma grande variedade de sinônimos no senso comum e tradicionalmente na geografia esteve associada a noção de localização. Entretanto, muitos geógrafos na atualidade, dentro de uma perspectiva humanista, passaram a explorar outras dimensões dos lugares, em especial os laços que os unem aos homens, levando a uma (re)teorização deste conceito. Neste esforço de (re)teorização, nos últimos anos, diversos trabalhos inseridos dentro desta corrente de pensamento buscaram uma maior aproximação com outras ciências sociais e incorporaram, como fontes em suas pesquisas, expressões artísticas como a literatura, cinema, fotografia, pintura e música, apreendidas como representações espaciais capazes de revelar novos olhares e geografias pessoais e coleti-

vas. As composições musicais, em particular, como meio de entendimento das identidades, valores e significados que os homens carregam e projetam nos lugares em que habitam, ou seja, como uma “janela” para compreender a “simbiose pessoa-lugar” (CARNEY, 2007, p. 127), pode contribuir para que diversos lugares sejam afamados, difamados, sacralizados, eternizados ou mitificados, assim como nossas primeiras experiências com a música podem estar relacionadas a certos lugares do bairro, como a nossa casa, a esquina onde encontramos nossos amigos, a escola, igreja, centros comunitários e a agremiação carnavalesca, ou seja, recortes espaciais e sentimentais onde são experienciados e internalizadas as ligações topofílicas dos homens com o seu entorno.

Nas ponderações de Kong (2009, p. 130), a relativa indiferença dos geógrafos com relação à incorporação da música popular na agenda de estudos se deve a uma longa tradição da valorização da cultura de elite dentro da disciplina e o fato das questões geográficas terem permanecido visualmente orientadas. Entretanto, “essa hegemonia da cultura de elite foi recentemente contestada, uma resposta ao fato de que a própria condição de comum da cultura popular disfarça sua importância como as fontes propulsoras da consciência popular” (KONG, 2009, p.131). Mesmo assim, esta área de investigação, prossegue a autora, ainda não foi devidamente explorada e os estudos existentes estão distantes das recentes questões teóricas e metodológicas que revigoraram a Geografia Social e Cultural nos últimos anos. Ainda de acordo com Kong (2009, p. 133), o fato de a música popular ter grande penetração na sociedade, constituir-se em fonte primária para se com-

preender o caráter e a identidade dos lugares e meio para as pessoas comunicarem suas experiências ambientais, tanto cotidianas como as fora do comum, e a possibilidade de enriquecimento das noções de espaço e lugar, segundo autores como Tuan e Relph, abrem um novo horizonte para a investigação geográfica.

Nas linhas a seguir, buscaremos como principal objetivo desta comunicação, a partir de alguns sambas selecionados do rico cancionário produzido por compositores ou simpaticizantes do Morro da Mangueira, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, compreender como esta modalidade rítmica pode contribuir para a diminuição de imagens ou representações estigmatizadas sobre seus moradores, comuns também à população de outras comunidades da cidade, estigmas que pouco ou quase nada se alteraram nestes mais de cem anos da existência do fenômeno *favela* no espaço urbano carioca. Assim, ao “dar voz a seus compositores” pretendemos discutir novas possibilidades de interpretação do Morro da Mangueira como um lugar simbólico, reorientando a topoindiferença ou a topofobia da chamada “cidade formal” em relação a esta comunidade, sempre circundada como o lugar do pobre e do atraso. Procurando a cada verso traduzir o sentimento e o entendimento do mundo vivido destes compositores, nossos argumentos se apoiam nos fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia Humanística, baseados na fenomenologia e hermenêutica.

Música e conversão dos lugares

As noções de espaço e lugar são as mais trabalhadas pelos geógrafos humanísticos. Nos anais da perspectiva humanística, estes conceitos apresentam uma significativa diferenciação em relação a outras correntes de pensamento, a começar pela noção de espaço, visto como qualquer parte da superfície terrestre. Assim, o espaço “seria amplo, desconhecido, temido ou rejeitado” (MELLO, 1990, p.102). O lugar, ao contrário, seria aconchegante, seguro, conhecido e cheio de significados. Recortado emocionalmente emerge das experiências, ao longo da vida, dos indivíduos e de suas práticas cotidianas como ir ao trabalho, às compras ou à escola, assumindo assim uma conotação de lugar vivido, muito íntimo e particular (TUAN, 1983; 1998). Em uma metrópole como o Rio de Janeiro, complexa e fragmentada, a criatividade humana facilmente constrói espaços míticos, fantásticos ou temidos como as favelas, valores e significados que, por diversos meios, são introjetados na consciência de pessoas ou grupos sociais.

Como será o cotidiano em uma favela? De acordo com a elite e setores da classe média distantes deste vigoroso universo vivido, trata-se de um mundo extremamente difícil, perigoso, insalubre e sem perspectiva, nos últimos tempos, em meio à onda avassaladora do narcotráfico. Para outros, a favela diz respeito a um cotidiano marcado por felizes encontros e pelo estabelecimento de laços de sociabilidade. Como vivem as pessoas que lá habitam? A fantasia humana transita entre campos opostos de valores com muita facilidade. As favelas, embora incorporadas ao cenário urbano carioca, sempre re-

presentaram espaços indesejáveis para uma parte da população do “asfalto”, ou seja, residentes de outras áreas da cidade, que por sua vez, é um grande espaço para a população dos morros que se converte no lugar de trabalho, da proximidade, dos cruzamentos e das oportunidades. A passagem de espaço para lugar ou vice-versa, pode acontecer por motivos de dor, alegria, atração ou vergonha em intervalos temporais muito variados ou também por laços de sociabilidade. Nas palavras de Mello:

Espaços se tornam lugares em razão do contato com outras pessoas e em trocas afetivas, econômicas etc. Nas áreas urbanas diversas pessoas preferem a proximidade com a vizinhança, habitando em moradias acanhadas, juntos dos centros de bens e serviços. Em oposição, os detratores destes lugares costumam pejorativamente chamar os edifícios geminados de “pombais” (1990, p. 49).

Por outro lado, a transformação de espaços em lugares pode ocorrer não apenas pela intermediação do mundo vivido, mas também de maneira concebida. Desta forma, relatos de viagens, imagens, descrições de terceiros, músicas, fotos ou a literatura são importantes registros que nos aproximam das geografias dos lugares. O samba, resultante da mistura de influências africanas com ritmos europeus como a polca, nascido na “pequena África” da Praça Onze, na área central do Rio de Janeiro, “subiu” o morro da Mangueira e encontrou na colina talentos como Nelson Sargento, Padeirinho, Carlos (Moreira de Castro) Cachaça e notadamente Angenor de Oliveira, ou Cartola, considerado por diversos músicos e críticos como um dos maiores sambistas da história da música brasileira. No

transcurso do tempo, a comunidade mangueirense cresceu em simbologia por conta da ressonância de sua rica produção musical de seus compositores, propagada a cada show ou cotidianamente nas “ondas” do rádio, registrada em gravações pelos mais variados intérpretes da escola verde-e-rosa e admiradores, preservada em biografias, eternizadas em filmes e documentários, além de embalar os apoteóticos desfiles de sua agremiação carnavalesca, no chamado “maior espetáculo da Terra”, convertendo assim um espaço indiferente ou o lugar do pobre e do atraso em lugar de extrema querência e estima da população carioca, brasileira e até mesmo de outras paragens na aderência e comunhão com sua gente e sua reconhecida cultura.

Lugar, amizade e identidade

Podemos definir topofilia como a afeição das pessoas aos “seus” lugares. O que dá caráter a esta afeição com os lugares é a qualidade das relações entre as pessoas que compartilham este mesmo lugar. Ao longo de sua evolução no cenário urbano carioca, as normas e regras da chamada “cidade formal” não se reproduziam nas favelas, visto que tais localidades eram encardas pelo poder público como “chagas” que deveriam ser removidas da paisagem. Entretanto, devido a ineficiência deste mesmo poder público em propor soluções habitacionais e os fluxos migratórios crescentes em direção ao Rio de Janeiro, o número de pessoas que passam a ocupar as encostas dos morros cariocas se adensa, contribuindo para a consolidação das favelas no espaço urbano. Nestas comunidades, devido

principalmente a precariedade de sua condição e a ausência de presença institucional, se desenvolvem em seus territórios relações sociais baseadas no compadrio, em códigos e normas de convivência que buscam suprir a ausência de cidadania. Neste contexto, na “nação” mangueirense, assume papel central nos laços sociais de seus integrantes sua agremiação carnavalesca fundada em 1928, visto que a associação de moradores no morro é fundada apenas em 1968. Reduto de grandes poetas e músicos de reconhecida importância cultural e de desfiles exaltados por audiências cariocas, nacionais e estrangeiras, o “Palácio do Samba”, como é conhecida a quadra da escola, torna-se uma verdadeira centralidade, em especial nos meses que antecedem o carnaval, contribuindo para a criação de uma forte identidade de seus moradores, turistas, admiradores e desfilantes de diversos bairros da cidade com o lugar vivenciado, e para muitos eternizadas em suas memórias, em outras palavras, despertando sentimentos topofílicos.

Examinaremos agora algumas composições que traduzem em seus versos dimensões deste rico mundo vivido. Como a literatura musicada da e sobre a Mangueira é bastante rica e extensa, buscamos selecionar, nesta pequena lista, aquelas canções que entendemos conter as dimensões espaciais e simbólicas que desejamos analisar e destacar, a saber: os laços topofílicos (TUAN, 1980), as experiências vividas dos compositores mangueirenses e a especificidade da geografia da favela.

Morro de Mangueira (1926)

Manuel Dias

“Eu fui a um samba lá no morro da Mangueira / Uma cabrocha me falou de tal maneira / Não vai fazer como fez o Claudionor / Para sustentar família foi bancar o estivador / Ó cabrocha faladeira / Que tens tu com a minha vida? / Vai procurar um trabalho / E corta esta língua comprida / Não tem água na Mangueira / É pau pra virar / É duro subir ladeira / Para em seco namorar”.

O compositor Manuel Dias, ao escrever “Morro de Mangueira”, mostra sensibilidade e um olhar atento ao registrar nos versos da canção importantes dimensões do lugar vivido mangueirense: a precária infraestrutura física da comunidade que então se consolidava é frisada nos versos “...não tem água na Mangueira/ é pau pra virar/é duro subir ladeira...” embaçando a vida pessoal de seus moradores e frequentadores “... para em seco namorar...”, o conteúdo social de alguns de seus habitantes “...não vai fazer como fez o Claudionor/ para sustentar família foi bancar o estivador...” e o reduto de sambistas que desde esta época já era Mangueira, principal inspiração da canção “...eu fui a um samba lá no morro da Mangueira...”.

A favela da Mangueira, como qualquer assentamento irregular, apresenta um meio ambiente físico desordenado, do ponto de vista oficial e jurídico, e para a maioria da classe média carioca, que expõe ainda hoje uma diferenciação expressiva com o “asfalto”. Mas há uma vida pulsante neste cotidiano vivido com a valorização dos laços de amizade, das convergências e divergências religiosas, a criatividade inusita-

da e oficialmente combatida, reprimida e condenada, como o “gato” (ligações clandestinas, para o Poder Público, visando o abastecimento de água e luz), bem como a “cat-net”, ou seja, a TV à cabo veiculada no interior da comunidade. Afora a colaboração em mutirões para a construção ou ampliação das casas, o que Roberto Lobato Corrêa em sua obra, “O Espaço Urbano”, denomina sobretrabalho. Sem esquecer também do comércio informal pulsante como biroskas, restaurantes, creches, explicadoras, coiffers, armarinhos, estofadores, mecânicas, mercearias, padarias, estabelecimentos para a venda de materiais de construção, lan houses, videolocadoras e até no plano mais específico da cultura, adaptação de concursos de misses com as chamadas “Garotas da Laje”. Todo este universo contribui sobejamente para a identidade do lugar.

Exaltação à Mangueira (1956)

Enéas B. Silva e Aloísio A Costa

“Mangueira, teu cenário é uma beleza / que a natureza criou / o morro com seus barracões de zinco / quando amanhece, que esplendor / todo mundo te conhece ao longe / pelo som de seu tamborim / e o rufar de seu tambor! / Ó Mangueira, teu passado de glória / Ficou gravado na história / É verde-Rosa a cor da tua bandeira / Pra mostrar a essa gente / Que o samba, é lá em Mangueira!”

Desde a década de 1920, o Morro de Mangueira é motivo de inspiração de muitas composições, graças, principalmente, ao seu prestígio como importante reduto do samba. Uma dessas composições é “Exaltação à Mangueira”, uma sin-

cera homenagem dos mangueirenses Enéas Brites da Silva e Aloísio Augusto da Costa, que se tornou uma espécie de hino informal da verde-e-rosa, utilizado no chamado “aquecimento” na concentração da “Sapucai”. Moradores de Mangueira por toda a vida, trabalhadores da cerâmica ali existente, a Cerâmica Brasileira, que produzia refratários, azulejos e pisos, Aloísio e Enéas fizeram este samba, partindo de uma ideia deste último, em um intervalo de almoço, conforme depoimento do primeiro ao pesquisador Arthur L. de Oliveira, publicado no jornal “A Voz do Morro”, em fevereiro de 1996. Assim como Enéas Silva e Aloísio Costa, outros moradores do morro de Mangueira trabalhavam nas fábricas localizadas na Avenida Visconde de Niterói. A instalação de indústrias neste logradouro ao pé da colina, no período em que a canção foi composta, se justificava por uma série de fatores, como a proximidade da área central, a ampliação da capacidade de transporte com os trens suburbanos e a criação de áreas livres, resultante dos aterros dos pântanos que cercavam o morro, em função da remodelação do porto no início do século XX.

Além da referida composição, a fábrica Cerâmica Brasileira foi também palco dos primeiros movimentos de organização social do Morro da Mangueira, que surgiram em torno de manifestações artísticas e esportivas realizadas no interior desta fábrica, a partir da iniciativa de seu administrador, residente no morro, com a participação pioneira de outros moradores da favela. Em seu campo de futebol, por exemplo, eram realizados torneios entre os moradores, além de eventos que reuniam grande parte dos moradores, como festas juninas, rodas de samba e blocos carnavalescos. Destes encontros entre

os sambistas da comunidade, como os compositores em tela, realizados dentro desta fábrica ou nas biroscas próximas, mais tarde, surgiria à agremiação Estação Primeira de Mangueira. (CASÉ, 1996, p. 44)

Um lugar desperta atenção para si mesmo, alcançando poder e eminência, através da proporção e solenidade de seus ritos e festivais (TUAN, 1983, p. 192). No caso do Morro de Mangueira, de seus sambas, ocorre justamente o que reza o autor em questão em sua obra “Espaço e Lugar”. Na canção em foco, a solenidade do samba mangueirense alcançam proporções máximas nos versos de seus compositores, “que não medem esforços em exaltar os predicados de seu mundo vivido” (MELLO, 1991, p. 214). Estes predicados que diferenciariam o Morro de Mangueira e que são citados na canção estariam na sua paisagem natural “...Mangueira, teu cenário é uma beleza / que a natureza criou...”, na forma de suas habitações “...o morro com seus barracões de zinco / quando amanhece, que esplendor...” em uma clara referência a composições já consagradas sobre o mundo vivido mangueirense, como também na particularidade rítmica de seu samba, para mais a seguir assinalar “...todo mundo te conhece ao longe / pelo som de seu tamborim/ e o rufar de seu tambor!...”. Este conjunto de preciosidades confere à Estação Primeira de Mangueira e, por extensão, ao morro e à comunidade que a abriga, uma individualidade notória e singular. Mais adiante, Enéas Brites da Silva e Aloísio Augusto da Costa cantam efusivamente a cultura mangueirense, contribuindo assim para a reprodução do lugar na memória e no imaginário coletivo “...ó Mangueira, teu passado de glória / ficou gravado na história /

é Verde-Rosa a cor da tua bandeira / pra mostrar a essa gente / que o samba, é lá em Mangueira...”! Neste ponto vale mencionar o pensamento de Yi-Fu Tuan como referência:

Os lugares não se tornam históricos simplesmente porque ocupam um mesmo sítio durante um longo tempo. Os acontecimentos passados não produzirão impactos no presente se não forem gravados em livros de história, monumentos, desfiles e festividades solenes e alegres que todos reconhecem fazer parte de uma tradição que se mantém viva (TUAN, 1983, p. 193).

Alvorada (1976)

Cartola, Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho

“Alvorada lá no morro que beleza / Ninguém chora, não há tristeza / Ninguém sente dissabor / O sol colorido é tão lindo, é tão lindo / E a natureza sorrindo / Tingindo, tingindo a alvorada / Quando chega iluminado / Meus caminhos tão sem vida. (...)”

Os morros cariocas passaram a representar para parte da população da cidade um espaço “promíscuo”, “antro de malandros” e “foco de doenças”, imagens que vigoram desde o início do século XX. Esta visão estereotipada era reforçada pela produção de bairros na zona sul da cidade, ocupado pela população de alta renda, que exploravam amenidades climáticas, paisagísticas ou benfeitorias como luz e esgotamento sanitário. Entretanto, a canção acima, por um lado, mostra uma visão da Mangueira, que destoa completamente dos valores atribuídos

à favela pela “cidade formal”.

Isto se deve ao “ato solene de louvação dos lugares” prática comum entre diferentes povos, e (por que não?), entre diferentes segmentos de uma mesma sociedade como a capitalista, materializada na complexidade do espaço urbano, e a adesão ao lugar vivido. E, por outro lado, mostra a genialidade de compositores como Cartola e Carlos Cachça, moradores ilustres de Mangueira. Na realidade:

Alguns lugares são por vezes mais afamados do que outros, graças ao empenho e poder de exaltação de seus nativos e frequentadores, que não medem esforços em exaltar, até mesmo de maneira exagerada, os aspectos de seu mundo vivido (MELLO, 1991 p. 214).

É o caso de Hermínio Bello de Carvalho, diretor de shows, produtor, escritor, compositor e frequentador da Mangueira e entusiasta de sua cultura. Assim, o morro, suntuoso personagem, e a luminosidade da alvorada são veiculados pelos compositores como um universo de raríssima beleza e esplendor.

Salve a Mangueira (1980) **Quincas do Cavaco e Padeirinho**

“Minha Mangueira, minha Estação Primeira / Estou com você,
Mangueira, e você não pode parar / Também sou Mangueira e de-
fendo a sua bandeira / E todos que são Mangueira tem o seu nome
a zelar”.

Na letra em questão, Quincas do Cavaco ou Joaquim Francisco dos Santos e Padeirinho, na verdade Osvaldo Vitalino de Oliveira, moradores de diferentes localidades do morro de Mangueira, o primeiro, natural do “Buraco Quente”, tradicional reduto de sambistas, e o segundo, “aluno” da escola de partideiros de Santo Antônio, que tem em Nelson Sargento um de seus mestres, unem seus talentos para declarar a sua afeição e amor a agremiação carnavalesca que simboliza todo o morro “...minha Mangueira, minha Estação Primeira/estou com você, Mangueira, e você não pode parar/ também sou Mangueira e defendo a sua bandeira...”. Mais adiante, os compositores atentam para a intensidade e importância do sentimento para com a “pátria” mangueirense, lembrando que “... todos que são Mangueira tem o seu nome a zelar ...”. Desta forma, os que compartilham do samba da agremiação carnavalesca, como moradores, frequentadores ou simpatizantes do morro, são “convidados” a renovar e a intensificar seus laços de identidade com este rico universo.

Chão de esmeraldas (1997)

Chico Buarque e Hermínio Bello de Carvalho

Me sinto pisando / Um chão de esmeraldas / Quando levo meu coração / À Mangueira / sob uma chuva de rosas / Meu sangue jorra das veias / E tinge um tapete / Pra ela sambar / É a realeza dos bambas / Que quer se mostrar / Soberba, garbosa / Minha escola é um cata-vento a girar / É verde, é rosa / Oh, abre alas pra Mangueira passar”

Filho do historiador Sérgio Buarque de Hollanda e de Maria Amélia Buarque, Francisco Buarque de Hollanda, ou Chico Buarque, nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Desde cedo conviveu com diversos artistas como João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Com uma obra rica e variada, é um dos artistas brasileiros mais respeitados e admirados do público e crítica. Na poética letra de “Chão de esmeraldas”, Chico Buarque e Hermínio Bello de Carvalho admiradores e sambistas confessos, em um evidente exemplo da “conjunção da consciência criativa e o fantástico imaginado” (MELLO, 1991, p.199), criam o lugar mítico mangueirense. O lugar mítico pode emergir de duas formas: como uma lacuna do conhecimento acerca de uma determinada área ou como dimensão espacial de uma visão de mundo, “a conceituação de valores locais por meio da qual as pessoas realizam suas atividades práticas” (TUAN, 1983, p.97). Em outras palavras, o lugar mítico se remete ao “lugar imaginário, dos sonhos, dos projetos irrealizáveis, da quimera, do inacessível ou idealizado como um eldorado suntuoso” Ao adentrar simbolicamente (ou fisicamente?) o território deste rico universo, ou “reino”, os compositores declaram “...me sinto pisando / um chão de esmeraldas / quando levo meu coração / à Mangueira...”. Neste eldorado ou paraíso do samba, seus admiradores e simpatizantes, como Chico Buarque e Hermínio Bello de Carvalho, são calorosamente acolhidos “...sob uma chuva de rosas...”. O contato com o samba dos compositores mangueireses – em meio ao enredo “Chico Buarque da Mangueira” homenagem ao compositor de A Banda, Carolina e Construção – “...a realza dos bambas...” é motivo de júbilo, regozijo e veneração

que transbordam de maneira quase incontrolável “...meu sangue jorra das veias/ e tinge um tapete / pra ela sambar...”.

Considerações Finais

Buscamos alcançar com esta comunicação dois objetivos. O primeiro, compreender outras dimensões da favela da Mangueira no âmbito da Geografia Humanística, utilizando como principal instrumento de análise algumas letras de sambas compostos por moradores, frequentadores e simpatizantes. Em segundo lugar, mostrar como a rica produção musical do morro, tendo a escola de samba Estação Primeira de Mangueira como principal agente, pode atuar para a diminuição de representações estigmatizadas e preconceituosas de seus moradores, inserindo toda a comunidade na “cidade formal”, ou seja, derrubando os “muros do resguardo” entre a favela e o asfalto, se não na paisagem urbana, no imaginário coletivo. Em outras palavras, esperamos com este pequeno mergulho no rico universo mangueirense compreender como o samba pode desempenhar um papel dual, no entendimento do lugar Mangueira, ou seja, transitar entre o concebido, imagem propagada para além das fronteiras da comunidade e o mítico, reverenciado por sambistas e músicos de diversas áreas da cidade e níveis sociais, afora outros diversos ângulos deste mundo vivido. Como assinalado na canção “Sei Lá Mangueira” (Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho - 1968) “...a beleza do lugar / para se entender tem que se achar / que a vida não é só isso que se vê / é um pouco mais...”. A fundação

da escola Estação Primeira de Mangueira em abril de 1928 pelos “notáveis” da comunidade, foi um agente fundamental, neste processo de transformação do “espaço do pobre” em “lugar sacralizado pelo samba”, na medida em que, arrastando com sua aura a favela da Mangueira deu voz e visibilidade social ao morro, o transformado em lugar mítico e “elitista” no mundo do samba e mais do que isso tornando um símbolo do Rio e de brasilidade.

De acordo com Tuan (1980, 1983, 1998), o símbolo constitui a parte expressiva do todo. Neste particular, a Mangueira é representativa do Rio de Janeiro, em meio às suas batucadas contagiantes e empolgantes que versam sobre esta porção espacial da cidade. Tuan lembra igualmente, que o símbolo transcende a sua condição como tal. Nestas condições, cruzando o pensamento do geógrafo Yi-Fu Tuan e dos compositores Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho podemos cantar: “... a Mangueira é tão grande que nem cabe explicação...”. No entanto, o simbolismo de toda a sorte da Mangueira, prosseguindo no reaproveitamento dos versos dos citados compositores nos conduz aos seguintes versos: “... em Mangueira a poesia / no sobe e desce constante / anda descalça ensinado um modo novo da gente viver...” e mesmo de entender a sua complexidade simbólica.

Referências

ABREU, M. A. A favela está fazendo 100 anos (sobre os caminhos tortuosos da construção da cidade). In: 3.º SIMPÓSIO NACIO-

- NAL DE GEOGRAFIA URBANA. Rio de Janeiro, 1993. Anais.
_____. Evolução Urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos (IPP), p. 147, 2006.
- BARBOZA, Marília Trindade; FILHO, Arthur L. de Oliveira. **Cartola, os tempos idos**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003. 274p.
- BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do Território. In: **Geografia Cultural: um século (3)**. ROSENDAHL, Z; CORRÊA R. L. (Orgs). Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 83 -131, 2002.
- BUTTIMER, A. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, A. (org.). **Perspectivas da geografia**. São Paulo: Difel, p. 165-193, 1985.
- BURGOS, Marcelo. Dos Parques Proletários ao Favela Bairro: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro. In: **Um Século de Favela**. ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org.). 2º Ed, Rio de Janeiro, Editora FGV, p. 172-201, 1999.
- CARNEY, George O. Música e Lugar. In: **Literatura, música e espaço**. ROSENDAHL, Z; CORRÊA R. L. (Orgs). Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 123 -150, 2007.
- CASÉ, Paulo. Favela: uma exegese a partir da Mangueira. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, **Arenas do Rio**, n.º.5. p. 122, 1996.
- CORRÊA, R. L. **O espaço Urbano**. São Paulo: Ática, p. 94, 1989.
- FERNANDES, Nelson da Nobrega. Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados: Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: **Coleção Memória Carioca**, v. 3. Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, p.172, 2001.
- GALLAIS, J. Alguns aspectos do espaço vivido nas civilizações do mundo tropical. In: **Geografia Cultural: um século (3)**. ROSENDAHL, Z.; CORRÊA R. L. (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 63

-81, 2002.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **Geografia e Modernidade**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 366 p.

KONG, Lily. Música Popular nas análises Geográficas. In: **Cinema, Música e Espaço**. ROSENDAHL, Z.; CORRÊA R. L. (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 129 -175, 2009.

LESSA, C. O. **Rio de todos os Brasis**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Record, p. 478, 2005.

MATTOS, Rogério Botelho. O Mundo Vivido por uma Comunidade Urbana: o caso do Conjunto Residencial José de Alencar. In: **Cadernos de Geociências**. Rio de Janeiro, Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, n.º1. p. 47-62, 1988.

MELLO, J.B.F. de. Geografia humanística: a perspectiva de experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo. In: **Revista Brasileira de Geografia**. Rio de Janeiro: IBGE, 52, n.º. 4, p. 91-115, 1990.

_____. **O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira (1928 - 1991): uma introdução à geografia humanística**. 1991. 299 f. Dissertação de Mestrado em Geografia. Rio de Janeiro, UFRJ, Instituto de Geociências.

_____. Espaço, Lugar e “Deslugar”. In: **Redes**. Rio de Janeiro, [s.n], v.1, n.º2, maio/agosto, p. 93 -109, 1997.

_____. **Dos espaços da escuridão aos lugares de extrema luminosidade: o universo da estrela Marlene como palco e documento para a construção de conceitos geográficos**. 2000. [s.n.f.]. Tese de Doutorado em Geografia. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto Geociências.

_____. Valores em Geografia e o Dinamismo do Mundo Vivido na Obra de Anne Buttimer. In: **Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro, UERJ, v. 19-20, p. 33-39, 2005.

_____. Descortinando e (re)Pensando Categorias Espaciais com Base na Obra de Yi-Fu Tuan. In: **Matrizes da Geografia Cultural**. 1ª Ed. ROSENDAHL, Z.; CORRÊA R. L. (Orgs). Rio de Janeiro: EdUERJ, v. 1, p. 87-101, 2001.

_____. O Rio dos símbolos oficiais e vernaculares. In: **Espaço e Cultura: Pluralidade Temática**. ROSENDAHL, Z.; CORRÊA R. L. (Orgs). Rio de Janeiro: EdUERJ, p.173 -185, 2008. POCKOCK, D.C.D. *Place and the Novelist: Transactions of the Institute of British Geographers*. New Series 6, [S.l.], [s.n.], p. 337-347, 1981.

TUAN, Y.F. **Topofilia**. São Paulo: Difel, p. 288, 1980.

_____. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Difel, p. 250, 1983.

_____. *A view of geography*. In: **Geographical Review**, 81, n. 1. [S.l.], [s.n.], p. 99-106, 1991.

_____. **Escapism**. Baltimore, *The Johns Hopkins University Press*, p. 237, 1998.

_____. **Paisagens do medo**. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, p. 351, 2006.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geografia Carioca do Samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 223, 2004.

CONSTRUÇÃO AMBIENTAL NÁ DANÇA

Arthur Marques de Almeida Neto

Nilton Abranches Junior

A construção ambiental: uma interpretação da natureza

De acordo com Ian.G. Simmons, na introdução de *Interpreting Nature: cultural constructions of the environment* (1993),

A sociedade humana construiu muitas noções variadas do ambiente. Informação científica a respeito do ambiente é frequentemente visto como o único conhecimento válido. Isto ignora a complexidade criada pela interação entre as pessoas e o ambiente. O pensamento idealista argumenta que tudo o que conhecemos é baseado em uma construção de nossas mentes e que tudo é possível. Podem ambos ser verdade e estarem corretos? (Tradução nossa).

Simmons (1993) defende a posição da humanidade no ambiente no princípio de que todos os modelos que construímos são imperfeitos e só podem ser provisórios, discutindo o ambiente num contexto histórico e cultural. Ainda, ele examinou as maneiras as quais as ciências naturais interrogaram a natureza, os tipos de dados produzidos e o que eles significam para nós, para introduzir o leitor a pensar a respeito do ambiente numa perspectiva filosófica e ética, das ciências sociais e das artes, analisando seus papéis na formação da cognição ambiental.

Sob a interpretação das ideias de Simmons (1993), conclui-se que a percepção do ambiente pressupõe uma construção ação lógica do homem acerca do ambiente, uma ação que envolve a interação entre cultura com a natureza, onde ambas são interdependentes e imprescindíveis no juízo de percepção do ambiente. Nesse sentido, a percepção ambiental é um constructo, uma forma de representação/apreensão do corpo/mente acerca da realidade ambiental, sujeita às diferentes e variadas naturezas humanas ou “mundos pessoais” ou *unwelt*, conceito desenvolvido pelo biólogo e filósofo estoniano Jakob Von Uexküll. Para ele, *unwelt* é o mundo subjetivo da percepção dos animais em relação ao seu meio ambiente. Ele defendia que cada animal tem seu “mundo próprio” (características biológicas) e que cada um deles tem que ser entendido no seu *habitat* (meio em que vive). Ou seja, Uexküll levava em consideração que a percepção da realidade é uma relação intrínseca entre natureza e cultura. Como exemplo, pode-se citar a percepção dos esquimós acerca dos muitos tipos de cor branca que o gelo pode apresentar, ou dos índios brasileiros e dos

muitos verdes da vegetação. Ainda, o morador do extremo sul do Brasil ou do Uruguai pode citar vários tipos de ventos que existem naquela região geográfica.

Cabe aqui ressaltar ou aprofundar o conceito de percepção, para melhor entendimento do que o termo pode significar. Lúcia Santaella, em *A Percepção – uma teoria semiótica* (1988) e em *O que é semiótica?* (1993), explica o que é e como se dá o processo de percepção tendo por base a Teoria Geral dos Signos do americano Charles Sanders Peirce.

A percepção: uma teoria Semiótica

Santaella (1988, 1993) trata das diferentes formas de abordagem da percepção humana, desde as primeiras citações na história. John Locke, representante dos empiristas ingleses, em 1690, pregou a teoria da “Tabula Rasa”, ou seja, “a mente ao nascer, é uma tabula rasa, uma página em branco onde vamos registrando nossas aprendizagens”. Não tão diferente de Locke, mas aprofundando essa questão, Gibson, em 1974 dizia que os órgãos sensoriais funcionavam como janelas abertas para o exterior e que o processo de organização da mente ocorre no córtex cerebral, porém sem saber como isso de fato ocorre. Com a teoria da Gestalt, a percepção é vista de forma como uma via de mão dupla: o indivíduo é capaz de perceber porque faz associações com aquilo que foi percebido.

Vista pelos fundamentos da Semiótica e das chamadas Categorias Universais de Charles Sanders Peirce, a autora explica que a percepção é limitada a tudo o que se está preparado

para perceber. Está implicada em ação inteligente, de forma que somos capazes de apre(e)nder o que está fora do corpo, o que pode ser, grosso modo, explicado como um esquema sensorial.

Isso importa no momento em que se concorda com as postulações de Simmons (1993) quando o autor diz que a interpretação da natureza é uma construção cultural do ambiente, mas aqui se amplia a visão do autor, entendendo que a percepção ambiental é, sim, uma construção, mas sujeito aos variados “mundos pessoais” que constroem, apreendem ou percebem os dados do mundo externo em uma relação dialógica entre natureza e cultura.

De forma semelhante à Uexküll, Simmons vai desenvolver o conceito de *lifeworld*, onde ele descreve que esse é a soma total do envolvimento de cada pessoa com o cosmos em que vive, onde cada pessoa constrói um mundo com um conjunto de objetos e relacionamentos entre os quais vive (SIMMONS, 1993, pag. 8). Logo, o autor defende que a experiência humana não é descartável e que ela ocupa papel imprescindível e de importância central nas ciências sociais e humanas.

Ainda, Simmons (1993) analisa algumas percepções do ambiente através de obras de arte, que considera construções ou interpretações da natureza. Assim sendo, acredita que

Em um trabalho artístico, o intelecto faz questionamentos; não os responde. O que não quer dizer que eles não tenham propósito público; alguns evitam não ter função além daquela de conferir interesse momentâneo ou prazer ao observador, mas muitos engrenam em uma dialética com a história e a política. Algumas artes contri-

buem mais do que outras para construções ambientais, mas onde elas devem nos apontar mais diretamente é para longe de concepções rígidas da identidade própria ou social que derivam das ciências naturais e das ciências sociais mais objetivas (SIMMONS, 1993, pag. 8. Tradução nossa).

Sobre o *lifeworld*, Simmons (1993) vai exemplificar algumas construções da natureza através de diversas linguagens artísticas e obras. A relação de arte e ambiente é tratada pelo autor nas artes visuais como a pintura e o desenho, a escultura, a fotografia; nas artes literárias como nas prosas de lugar, poesia e jornalismo e em outras artes como a música, o cinema, a televisão, considerando também os jardins (paisagismo) e a arquitetura. Em nenhum momento em seu trabalho o autor trata das artes cênicas como o teatro, a ópera ou, no que interessa no presente estudo, a dança como linguagem artística.

Assim sendo, segue-se uma análise da interpretação da natureza ou construção do ambiente através de uma obra coreográfica. Toma-se, como exemplo de uma percepção ambiental através da arte da dança, a obra coreográfica *Frontier* (1935), da coreógrafa americana Martha Graham. Busca-se ilustrar, através desse trabalho coreográfico, como a percepção do ambiente é uma construção subjetiva e como ela está submissa a fatores da cultura e do “mundo pessoal”, através da interpretação de aspectos da percepção tratados pelo geógrafo humanista Yi-Fu Tuan, em *Topofilia*. Confronta-se a percepção de Graham sobre o espaço da fronteira americana e dos pioneiros americanos com os estudos do antropólogo Scott William Hoefle, professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro e de Nilton Abranches Junior, professor adjun-

to da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Não se pode entender porque Graham montou balés nacionalistas e porque um especificamente sobre a fronteira americana e o expansionismo sem o entendimento do período histórico em que ela atuou. Igualmente, discorre-se sobre como ela percebia esse tema e, finalmente, como foi sua vida até o momento dessa criação.

Logo, apresenta-se um breve histórico da Dança Moderna Americana, seguido de um resumo da biografia da artista e os possíveis aspectos que constituíram a visão de fronteira da coreógrafa.

A principal fonte de pesquisa deste trabalho é o trabalho coreográfico *Frontier*, de 1935 e a autobiografia da artista, terminada em 1991, poucos meses antes de sua morte.

Busca-se confrontar a visão de Graham com a visão da ciência a respeito da fronteira americana. A partir disso, podem-se analisar alguns tópicos que podem ou não terem feito parte da percepção da artista, tendo como pressuposto teórico os estudos de Yi-Fu Tuan.

Graham e a Dança Moderna Americana

A Dança Moderna Americana (quando se refere à Dança Moderna neste trabalho, leva-se em consideração apenas o movimento da Dança Moderna ocorrido nos Estados Unidos - *American Modern Dance*) começou como qualquer outro movimento artístico importante, através da contestação, ou seja, da rejeição do rigor acadêmico e dos artifícios do Balé

Clássico. Apesar de ter sua origem num momento anterior a Graham, é através dela que primeiramente se consolida e se constitui um estilo de dança moderna com técnica e linguagem própria.

A contestação da forma e da linguagem utilizada pela Dança reconhecidamente acadêmica – o Balé Clássico - nasceu, em parte, do próprio meio do balé. O coreógrafo

Michael Fokine (1880-1942) considerado maior expoente da coreografia do século XX, foi, além de um grande bailarino, reformador das concepções tradicionais do balé, responsável por introduzir algumas mudanças que seguiam as aspirações dos pioneiros da dança moderna. Apesar dessas modificações não atacarem diretamente a linguagem do balé clássico acadêmico, libertando-o apenas dos seus maneirismos exagerados, excessos mímicos e gestos gratuitos, e mantendo a preparação técnica (incluindo os passos e as cinco posições básicas do balé) a mesma de sempre, atribui-se a Fokine esse pioneirismo na contestação (ACHCAR, 1998). Influenciado por Isadora Duncan, suas inovações não romperam com a tradição (PORTINARI, 1989). Duncan, outra pioneira da Dança Moderna Americana, cuja fama se estendeu internacionalmente por suas ideias de vanguarda acerca da dança, chegando a influenciar inclusive grandes nomes do balé clássico da época, achava que a dança era livre e que não precisava de técnica ou passos pré-estabelecidos para ser exercida.

Tomando por base a liberdade expressiva do corpo, a dança moderna reflete o contexto histórico que a gerou: a de um mundo governado

por máquinas, no qual o ser humano se debate em busca de novas relações consigo mesmo e com a sociedade (PORTINARI, 1989).

Diferente de Fokine, Graham rompeu com a dança clássica quando, pela primeira vez, estabeleceu uma linguagem e uma técnica ou método de treinamento ou de preparação física diferente da do balé clássico, baseado na contração (*contraction*) e relaxamento (*release*) do tronco. Método sistemático, assim como o balé, transmitido por gerações de atores, bailarinos e coreógrafos, tendo influenciado artistas no mundo todo. Por isso, recebe ela atributos como pioneira, matriarca ou *magna mater*, mentora intelectual ou líder do movimento revolucionário da Dança Moderna Americana, sendo considerada uma das mais criativas artistas do século vinte (ACHCAR, 1998; BOURCIER, 1987; GARFUNKEL, 1995; PORTINARI, 1989).

Graham não inventou a Dança Moderna Americana. Outras artistas também podem ser tidas como pioneiras desse movimento, como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint-Denis, entre outros. Entretanto, Graham é considerada a mais importante, pois foi quem certamente mais influenciou e por mais tempo. Ela tornou a Dança Moderna mais popular na década de trinta, pois suas danças eram influenciadas pelo clima social e político da década. Ela trabalhou com questões sociais nas danças que criou e, outras vezes, deixou explícito questões políticas como seu apoio contra o fascismo na Espanha. Além disso, suas danças desse período eram revolucionárias e tratavam da situação tipicamente americana. Por esta razão, Graham se tornou conhecida nos EUA e também tornou a Dança Moderna popular internacionalmente.

Uma vida dedicada à dança

Graham teve uma vida longa inteiramente dedicada à sua obra. Ao longo de seus 96 anos e mais de 70 anos de carreira, ela deixou um legado de quase duas centenas de trabalhos coreográficos.

Nascida em Allegheny, Pensilvânia, em 11 de maio de 1924, era a mais velha de três irmãs. Allegheny era parte de Pittsburgh, coração da Pensilvânia, terra do carvão. Era impossível se manter limpo em Allegheny, dada a grande quantidade de fuligem em suspensão no ar. Em 1908, quando tinha 14 anos, seus pais resolveram se mudar para Santa Bárbara, na costa do Pacífico, mais precisamente na Califórnia, onde a irmã poderia se curar da asma que era agravada devido a qualidade do ar de Allegheny (GARFUNKEL, 1995; GRAHAM, 1993).

A viagem de trem de Allegheny para Santa Bárbara deveria durar nove dias. No caminho, Graham se deparou com outras paisagens, espaços e um céu muito diferente do que conhecia em Pittsburgh. A viagem de trem marcaria toda a vida da jovem e serviu de inspiração para *Frontier* que ela criou muitos anos depois.

Não sendo Santa Bárbara um centro de cultura e artes, antes de completar seus dezessete anos, um cartaz de uma apresentação em Los Angeles da bailarina e coreógrafa americana Ruth Saint-Denis, que tinha despertado a atenção das plateias com um novo tipo de dança, chamou sua atenção. Graham achava Ruth Saint-Denis parecida com uma deusa, uma aparição de livros de estórias – linda e misteriosa, e queria

se parecer com ela. Sendo assim, decidiu ir para Los Angeles para ver o espetáculo. Esse momento mudou a sua vida. Mesmo não tido nunca uma única aula de dança, Graham soube que seria bailarina.

Depois do ensino médio, ela convenceu seus pais a ir morar sozinha em Los Angeles (o que era permitido para as garotas da época) e estudar numa faculdade de artes, mais precisamente na *Cumnock School of Expression*. Aos 22 anos, mesmo um pouco velha para começar o treinamento em dança, ela concorreu a uma vaga na *Denishawn School*, de Ruth Saint-Denis e seu marido Ted Shawn, tendo sido aprovada (GARFUNKEL, 1995).

A *Denishawn School* era uma academia de dança e artes relacionadas, com um currículo rigoroso que incluía o básico de balé, assim como aulas de dança a caráter e étnica; aulas como “visualização musical”, ioga e meditação. Havia cursos em arte, filosofia, apreciação musical e gestos teatrais. Nessa época, as moças não eram vistas seguindo carreiras fora do lar, muito menos como bailarinas. As produções chamadas de balés eram shows extravagantes com dançarinas que sapateavam, faziam acrobacias, ou coisa do tipo.

Ruth Saint-Denis realmente estava mudando a forma dos americanos pensarem a respeito da dança. A *Denishawn* se tornou sinônimo de arte e bom gosto. Graham conseguiu, depois de muito esforço, fazer parte da companhia da *Denishawn* e até dançar solos. Em 1917, Ted Shawn se alistou no exército por causa da I Guerra Mundial. Graham se tornou então, instrutora chefe da escola, diretora mirim e empresária da trupe de *Denishawn*. Ela deixou a *Denishawn* em 1923,

pois sentia a necessidade de criar seu próprio trabalho e desenvolver seu jeito pessoal de expressar suas emoções (GARFUNKEL, 1995).

Nessa época, Graham recebeu um convite para dançar no *Greenwich Village Follies*, uma revista musical e de comédia, bem popular em Nova Iorque. Tornou-se rapidamente uma estrela do *Follies*, mas, depois de dois anos, percebeu que a sua dança era muito séria e importante para permanecer nos palcos de *vaudeville*. Logo, em abril de 1926, aos 32 anos, Graham estreou seu primeiro trabalho independente no Teatro da Rua 48, em Nova Iorque. O teatro lotou, pois, segundo ela mesma, ela era “[...] uma curiosidade – uma mulher que podia fazer seu próprio trabalho” (GARFUNKEL, 1995; GRAHAM, 1993).

Ela parou de dançar em 1968, quando tinha 74 anos. Morreu de pneumonia em Nova Iorque em 1991 aos 96 anos de idade, deixando um repertório de quase duas centenas de coreografias para sua companhia, a *Martha Graham Dance Company*. Tendo celebrado o octogésimo aniversário em 2006, é considerada a companhia de dança mais antiga do mundo ainda a se apresentar. Além de sua escola de formação de bailarinos em Nova Iorque, Graham ajudou a fundar em Israel a *Batsheva Dance Company*, primeira companhia de dança moderna daquele país.

Chegou a criar uma nova linguagem de dança e um estilo único e americano de se mover, pois buscava sua própria identidade artística da mesma forma que buscava dançar coreografias criadas para seu próprio corpo, já que sentia que o vocabulário motor do balé não conseguia expressar seus sen-

timentos profundos. Na realidade, ela desejava dançar experiências humanas e emoções nunca exploradas no terreno da dança até então. Em vista disso, desenvolveu um método de treinamento que tem sido passado e ensinado por gerações, por ser tão sistemático quanto o balé. Contração (expiração) e relaxamento (inspiração) foi o fundamento de todos os seus movimentos. A respiração é o aspecto central da sua técnica e é algo básico e natural que qualquer pessoa faz para viver. Acreditando que esforço é vida, diferentemente do balé, o esforço era para ser mostrado.

A dança, em sua opinião, deveria tratar de problemas da sociedade e revelar as emoções mais profundas, fazer as pessoas pensarem, refletirem e questionarem, assumindo, assim, uma postura política para com a Dança. Como os expressionistas que ela admirava, ela estava interessada em criar trabalhos que induzissem fortes reações emocionais na plateia (GARFUNKEL, 1995).

O legado coreográfico

Em 1927, Graham fundou a *Martha Graham School of Contemporary Dance*, em Nova Iorque. Na década de 1930, ela tinha então, sua própria companhia. Com mais de 180 trabalhos realizados ao longo de sua vida, coreografou para sua companhia explorando temas que variavam de um trabalho para outro, mas que se repetiam ao longo dos anos. Um dessas temáticas recorrentes é o nacionalismo, presente em toda fase *Americana* (1934-1944).

Entre seus trabalhos mais importantes, podemos citar: *El Penitente* (1940); *Letter to the World* (1940), baseado na vida e na poesia de Emily Dickinson; *Deaths and Entrances* (1943); *Herodiade* (1944); *Appalachian Spring* (1944); *Cave of the Heart* (1946), inspirado na lenda de Medéa; *Errand into the Maze* (1947), sobre a lenda do Minotauro; *Night Journey* (1947), a lenda de Jocasta; *Judith* (1950); *Seraphic Dialogue* (1955), sobre Joana D'Arc; *Clytemnestra* (1958); *Embattled Garden* (1958); *Episodes: Part 1* (1959); *Alcestis* (1960); *Phaedra* (1962); *Circe* (1963); *The Witch of Endor* (1965); *A Time of Snow* (1969); *Mendicants of Evening* (1973); *Myth of a Voyage* (1973); *Holy Jungle* (1974); *Lucifer* (1975); *Ecuatorial* (1978); *The Owl and the Pussycat* (1978); *Acts of Light* (1981); *Rite of Spring* (1984); *Persephone* (1987); *Maple Leaf Rag* (1991).

Apesar de esses serem considerados alguns dos trabalhos mais importantes em sua obra, destaca-se *Frontier*, de 1935, para o estudo da percepção do ambiente pela dança, exemplificado pela interpretação do espaço da fronteira americana pela dança de Graham. A partir de 1927, seus trabalhos geralmente lidavam com problemas sociais. Com a crise e a Grande Depressão de 30 (1930 - 1939), muitas pessoas aderiram ao movimento da Dança Moderna porque a liberdade de movimento que ela possibilitava às pessoas uma nova e ilimitada maneira de expressão. O estilo de Graham refletia tanto as tensões e frustrações do período como também as suas próprias experiências pessoais (GARFUNKEL, 1995). Os primeiros trabalhos mostravam um interesse especial na “cultura primitiva” (terminologia utilizada por Garfunkel, 1995) dos índios americanos.

Os americanos precisavam ter alguma esperança no futuro, e Graham inspiraria as plateias mostrando algo sobre o passado do povo americano. Surgiram então, danças que refletiam temas americanos e a herança cultural do país, definindo todo o ciclo de criação intitulado *Americana. Frontier*, de 1935, é um dos primeiro dos trabalhos desse ciclo, sendo *Appalachian Spring*, de 1944, o último dessa fase (GARFUNKEL, 1995).

Possíveis elementos que constituíram a visão de fronteira de Graham

Sem dúvida, a viagem de trem para Santa Bárbara conferiu em Graham um impacto que, mais tarde, iria ser retratado em sua obra. Percebendo a sua viagem como uma exploração do desconhecido, enxergou o ambiente a partir de aspectos que apresentam somente sentimento de liberdade e beleza, reação típica do visitante que, ao se deparar com um ambiente diferente do seu, o percebe a partir de concepções estéticas impregnadas de valores específicos do seu grupo cultural. A percepção do visitante frequentemente se reduz a usar seus olhos para compor quadros. A confrontação com a novidade, também pode levá-lo a manifestar-se (TUAN, 1980).

Os aspectos observados e relatados em sua autobiografia demonstram uma impressão preocupada com as cores, aromas e as diferentes formas nunca antes apreciadas. Sua percepção ambiental era completamente diversa da percepção que os moradores dos lugares por que passou em sua viagem para a Califórnia, tinham daqueles ambientes. Dessa forma, Graham

conseguiu detectar aspectos que não eram mais visíveis para o residente, trazendo a contribuição de uma nova perspectiva.

Obviamente, o julgamento do visitante é muitas vezes válido. Sua principal contribuição é a perspectiva nova. O ser humano é excepcionalmente adaptável. Beleza ou feiura – cada uma tende a desaparecer no subconsciente à medida que ele aprende a viver nesse mundo. O visitante, frequentemente, é capaz de perceber méritos e defeitos, em um meio ambiente, que não são mais visíveis para o residente (TUAN, 1980).

Uma importante campanha foi lançada na década de 1870 para chamar a atenção para o ar puro, os solos secos e as fontes minerais nas Rochosas, pois, nessa época, o Colorado tinha sido proclamado como “Suíça da América”. Isso sem falar das inúmeras possibilidades de rápido enriquecimento que as áreas de fronteira possibilitavam (TUAN, 1980). Seguindo esse movimento em direção ao Oeste, a família de Graham, pode ter sido influenciada a mudar para a costa do Pacífico (a costa do Pacífico foi ocupada após a década de 1890, de acordo com BICALHO e HOEFLE, 1999), última área de ocupação da fronteira americana, mais precisamente para Santa Bárbara, na Califórnia. Santa Bárbara era notoriamente diferente do lugar escuro onde Graham tinha crescido e ela foi chamar os anos que ela passou na Califórnia de “tempos de luz, liberdade e curiosidade”. Ainda, muito das pessoas de Santa Bárbara não pareciam com os descendentes dos pioneiros da Nova Inglaterra que viviam em Allegeny – lá havia um “mix de culturas” (GARFUNKEL, 1995).

Graham cita na sua autobiografia, momentos de contato com a natureza e com os índios, no trajeto de trem rumo ao Oeste. Na sua narrativa, ela relata algumas cenas simples como momentos de rara beleza. Ainda, deixa explícito que tinha a consciência de que sua viagem para o Oeste também tinha o peso do percurso dos pioneiros americanos.

A apreciação da paisagem é mais pessoal e duradoura quando está mesclada com lembranças de incidentes humanos [...]. O despertar profundo para a beleza ambiental, normalmente acontece como uma revelação repentina. Este despertar não depende muito de opiniões alheias e também em grande parte independe do caráter do meio ambiente. As cenas simples e mesmo as pouco atrativas podem revelar aspectos que antes passavam despercebidos e este novo insight na realidade é, às vezes, experienciado como beleza (VAUGH, 1935 in TUAN, 1980).

Pode-se levar em consideração que a visão de Martha Graham sobre a fronteira americana era diferenciada pelo simples fato de ela ser do sexo feminino. No contexto sociocultural em que ela estava inserida, como dito anteriormente, as mulheres não tinham carreiras fora do lar, não tinham direito ao voto e eram mal vistas as moças que trabalhavam, especialmente em espetáculos de entretenimento. Nas culturas em que os papéis dos sexos são diferenciados, homens e mulheres têm diferentes olhares sobre aspectos do meio ambiente e adquirem atitudes diferentes para com ele (TUAN, 1980).

O desejo de ser independente e livre refletia a atmosfera pós-guerra ao redor de Graham. A Primeira Guerra

Mundial devastou a paisagem da Europa e mudou fronteiras internacionais. Nos Estados Unidos, os anos 1920 foram chamados de *Roaring Twenties*, período de grande crescimento econômico e dinamismo. Para as mulheres, foi uma década de revolução cultural e emancipação: elas poderiam votar e trabalhar fora de casa, abandonando as amarras da era Victoriana. Havia um novo senso de liberdade, franqueza e autoexpressão, especialmente nas artes, e Graham queria fazer parte disso (GARFUNKEL, 1995).

Em meados da década de 1930, começaram a surgir mudanças para os EUA e para Graham. Estava pronta para explorar novas maneiras de falar com as pessoas sobre o seu tempo, através da dança. A política do Presidente Franklin Roosevelt estava começando a instigar um senso de confiança que, embora levasse algum tempo, o país conseguiria sair da Depressão (GARFUNKEL, 1995).

Possivelmente, esses elementos citados, de alguma forma influenciaram na concepção de *Frontier*, onde, através da linguagem da Dança, é expressa uma visão da fronteira americana, impregnada de impressões que faziam parte de sua memória.

A fronteira de Graham: Frontier

Frontier foi um dos primeiros de uma série de trabalhos que lidavam com a herança mítica Americana. É uma das primeiras danças com um tema tipicamente americano e *Appalachian Spring*, de 1944, foi a última, mesmo ano em que a coreógrafa se voltou para outros temas.

Graham queria expressar a experiência americana. Fez uso de personagens, cenário, figurino e música, como elementos cênicos que corroboravam com essa ideia. *Frontier* trata-se de um solo de sete minutos, onde o espaço é usado extensivamente – a personagem central, uma mulher com figurino e movimentos que remetem à pioneira do século XIX, desloca-se geralmente em movimentos imponentes, verticalizados e saltos, e avança para a plateia, desbravando o espaço.

Ao contrário de *Lamentation*, outro trabalho solo de 1930 que tinha movimentos intimistas e introspectivos, *Frontier* é um solo alegre e entusiástico, inaugurando o desenvolvimento de uma completa integração entre teatro e dança no trabalho de Graham, pois este é o primeiro de sua carreira onde ela usou cenário, pois antes não tinha dinheiro para bancar os custos de uma produção sozinha. A música de *Frontier* foi composta por Aaron Copland e o cenário foi assinado pelo escultor japonês Isamu Noguchi.

O cenário evocou a completa vastidão da paisagem Americana antes dela ter sido completamente domesticada pelos colonizadores. O senso de espaço que *Frontier* celebrava pode também ser encontrado na estrutura de paisagem horizontalizada de pintores iluministas Americanos do século dezenove como Martin Johnson e John F. Kensett (THOMAS, 1995).

Graham atingiu seu objetivo, trazendo à tona para as plateias uma herança do passado dos pioneiros americanos. *Frontier* apresenta o sentimento de exploração do novo pela visão do conquistador, do pioneiro. Os problemas da fronteira ame-

ricana eram muitos e a fronteira não era vista com bons olhos nem mesmo para o próprio pioneiro, o americano ou imigrante, e, principalmente, para o índio, que mais sofreu com o expansionismo, o que difere do que se observa em *Frontier*.

A fronteira americana: o estabelecimento

Os Estados Unidos receberam um grande fluxo imigratório de europeus entre os anos de 1860 e 1930. Estimuladas pelas novas tecnologias de navegação, que com o passar do tempo conseguiram transportar cada vez mais pessoas com maior rapidez, e pelas péssimas condições de sobrevivência, uma quantidade maior de pessoas apostava nos EUA em busca de um futuro melhor.

O território americano apresentava fracas densidades demográficas de populações ativas, o que constitui um dos mais importantes condicionantes para a expansão da fronteira e a consequente conquista territorial. Entretanto, os migrantes europeus ao chegarem às novas áreas se depararam com um cenário com o qual não se identificavam, e apesar das condições climáticas próximas a da Europa, eles não entendiam ao certo o que viam e encaravam a natureza dessas áreas como um tanto bizarra.

A diversidade do ambiente não era somente estranha, mas também incomodava e assustava. Na realidade, os migrantes europeus não chegaram para viver num mundo como o encontraram, vieram, sim, para viver num espaço onde pudessem reproduzir, a partir de seus valores, a Europa que co-

nheciam. Dessa forma, se apropriaram rapidamente daquele espaço “*vazio*” e de seus recursos naturais. Árvores, animais selvagens e populações nativas foram encarados como barreiras ao progresso de seus empreendimentos, assim como impediam as noções de ordem e clareza necessárias àquela sociedade “*desencantada*” (BICALHO e HOEFLE, 1999).

Quem muito bem descreve esse processo de apropriação e destruição é Turner (1990), que além de mostrar os massacres de animais, descreve como aconteceu a devastação do então fértil vale do Mississipi. Mostra em seu trabalho como tudo o que pudesse ser empecilho, dificultasse, ou causasse qualquer tipo de incômodo, deveria ser aniquilado, destruído e até mesmo extinto. Deixa bem claro também, como é que esse processo de apropriação e destruição estava conectado com interesses exteriores a área de fronteira, tanto no âmbito nacional como internacional.

Esse fato pode ser exemplificado com o processo de extinção do bisão americano que, a partir do desenvolvimento de novas tecnologias para o tratamento de suas peles, por americanos, ingleses e alemães, se organizou um mercado perene para elas. As grandes planícies foram invadidas por caçadores de bisões, e estima-se que entre os anos de 1872 e 1874, cerca de 3.158.870 animais tenham sido abatidos por caçadores brancos, com a finalidade de atender a demanda das indústrias americanas e europeias por suas peles. Para a maior eficiência da tarefa, as fábricas de armas desenvolveram uma tecnologia específica para a construção de armas de caça. Nos anos de 1880, praticamente todos os bisões sumiram das grandes planícies. Havia sobrado somente carcaças, o ar estava

impregnado de um fedor pútrido, e as planícies estavam sujas e degradadas.

Enquanto a orgia do consumo dos recursos naturais acontecia, as tribos questionavam à sua maneira. O choque entre as percepções ambientais e quanto a utilização de seus recursos se fez evidente entre indígenas e europeus. O embate cultural se deu desde a apropriação e desperdício dos recursos com a finalidade de obtenção de lucro imediato, até o cercamento das terras e o estabelecimento da propriedade privada.

Os indígenas também foram considerados como sendo um obstáculo para a expansão do empreendimento branco-europeu. Sendo assim, todas as terras a leste do Mississipi foram apropriadas pelo governo dos EUA logo após a sua independência em 1776. Em 1803, os EUA se apropriaram de mais 756 milhões de acres, com a compra do território da Lousiana. Tal fato levou Turner (1990) a afirmar que “[...] na realidade, o próprio governo era apenas uma manifestação de uma cultura que há muito dedicada a especular com terras desconhecidas”.

Impulsionada pelas notícias de fartura de recursos naturais, sejam eles os solos férteis da planície, a madeira farta, a caça ou as minas de ouro, a fronteira americana avançou rapidamente desencadeando um processo voraz de absorção de terras e conquista territorial. O mercado de terras teve papel fundamental para que essa mobilidade ocorresse.

Muitos abandonaram suas casas e terras no leste, em busca de solos férteis e riqueza imediata, que no oeste parecia possível. Estes movimentos chegaram a provocar um esvaziamento em áreas com povoamento já consolidado como

Connecticut e o norte de Nova York, áreas antes valorizadas, disputadas e cobiçadas.

Essa movimentação em direção ao oeste provocou uma demanda cada vez maior por novas terras. Empresas imobiliárias e especuladores compravam do Estado a posse de grandes áreas a preço de mercado. Elevavam o preço e revendiam em lotes individuais, que diminuía cada vez mais de tamanho, se adequando àquilo que os colonos poderiam pagar. Cada um comprava tudo o que podia, e, por vezes, mais do que necessitavam. Isso porque acreditavam que sempre chegaria alguém atrasado, disposto a lhe pagar o dobro de seu investimento. Com isso, na realidade, houve muita venda e revenda na fronteira. Esse movimento de compra e venda deu um caráter de mobilidade à fronteira americana.

Logo após a venda de um loteamento, formava-se outro mais adiante, e assim, os pequenos especuladores – os próprios colonos – investiam tudo o que tinham ganho em mais terras novas, estimulando o processo de expansão. Muitas cidades foram planejadas, algumas nunca foram de fato consolidadas, contudo, outras como Chicago e Los Angeles, não somente se firmaram como grandes metrópoles, mas também foram responsáveis por boa parte do desenvolvimento industrial do país.

Não somente empresas imobiliárias, especuladores, colonos e o Estado participaram desse grande negócio: as empresas ferroviárias foram outro grande ator desse processo. Aliás, foram os maiores beneficiados, pois recebiam as terras a custo zero, e, após a construção das ferrovias, as revendiam a preço de mercado auferindo um bom lucro (BICALHO e HOE-

FLE, 1999). As ferrovias deram origem a novas cidades, assim como, quando mudavam seu tráfego, transformavam várias delas em espaços vazios e abandonados. Acompanhando as ferrovias, vinham os migrantes, americanos ou não, impulsionados pelos mitos de terras férteis e riqueza abundante.

Com a descoberta de ouro na Califórnia, surgiu uma nova possibilidade de enriquecimento rápido e fácil - bastava um pouco de sorte. Novas levas de migrantes, estimulados pela propaganda, chegavam ávidos por riquezas. Novas cidades foram criadas, com ruas enlameadas e córregos entupidos; Homens degradados, sujos e maltrapilhos carregavam a esperança da riqueza.

Apesar da opulência e da riqueza, a vida na fronteira tinha uma qualidade bastante ruim. Ao ambiente degradado pelo uso intensivo de recursos, na ânsia de enriquecimento rápido a qualquer custo, se junta a degradação do próprio homem. A população era formada por indivíduos, em sua maioria, degenerados, covardes e inescrupulosos. Consumiam grandes quantidades de bebida em bares repletos de prostitutas. Jogavam e apostavam tudo o que tinham, referendando a ideia de que, afinal, a vinda para o oeste com a finalidade de enriquecer era um grande jogo de azar.

A viagem: o encontro da fronteira

A viagem rumo ao oeste foi, de acordo com Graham, fator determinante na criação de *Frontier*. Na sua narração, percebe-se a importância desse percurso na vida da artista. Ela

compunha quadros de extrema beleza sobre a viagem para a Califórnia, última fronteira do expansionismo americano, e observa-se a percepção do visitante que traz uma nova perspectiva e olhar para a realidade daquele espaço da fronteira, provavelmente bem diversa da visão do residente.

Por ter nascido em um lugar tão escuro e poluído como Allegheny, Graham foi influenciada pela claridade e vastidão da paisagem do oeste. Pioneira na Dança Moderna e pioneira na vida assume-se que a coreógrafa relembra aspectos de sua infância na viagem para Santa Bárbara e, da mesma maneira, ter sido influenciada pelo clima social e político da década de 1930.

A narração da viagem em sua autobiografia é de uma visão bem diferenciada da fronteira com relação aos fatos, como visto anteriormente, e, tomando aspectos dos estudos de Yi-Fu Tuan, considera-se que provavelmente a pouca idade ou mesmo o fato de ela ser do sexo feminino num contexto histórico e social onde os papéis sociais eram ainda mais diferenciados do que são na atualidade também influenciaram na sua forma de perceber a fronteira.

Mais adiante em direção ao Oeste, paramos numa cidade bastante vazia – estávamos sendo levados por entre terras imensas, paisagens incomensuráveis. Havia um céu de fim de tarde ardendo intensamente em cores antes desconhecidas por mim. Nessa determinada cidade havia depressões cobertas de alcatrão e toda família caminhou pelas pegadas de animais pré-históricos [...]. Quando ficava na extremidade do último vagão, o Leste era o lar que eu estava deixando, embora naturalmente, a essa altura, a centenas senão milhares de quilômetros de distância. E, quando corria para o vagão dianteiro,

observava o Oeste se desdobrar à minha frente. Realmente era uma fronteira [...]. O trem estava nos levando do nosso passado, por intermédio do veículo do presente, para o nosso futuro. Os trilhos à minha frente cintilavam, quer seguissemos diretamente adiante, quer através de uma montanha recém-escavada. Eram esses trilhos que abraçavam a terra e se tornaram uma parte viva de minha memória. Linhas paralelas cujo significado era inesgotável, cujo objetivo era o infinito. Esse foi, para mim, o início do meu balé *Frontier* (GRAHAM, 1993).

A percepção de fronteira como um lugar desconhecido que se desdobrava à frente do trem e que o futuro estava diante deste percurso, é de uma visão de verdadeiro pioneiro, que via um destino brilhante no oeste, com oportunidades. O oeste era um lugar onde estavam as diferentes formas, cores e aromas – o que era diferente do que ela tinha vivido no leste, que ficava no passado. O novo era o oeste e se tornou parte da memória da artista. Mais uma vez, o relato exemplifica a visão do estrangeiro sobre um determinado ambiente.

Considerações Finais

Supõe-se que Graham tinha uma postura política extremamente nacionalista e que ela - como artista inteligente e informada – ter ciência dos muitos problemas da fronteira. Algumas outras indicações são abduzidas acerca do que foi exposto:

1. Graham era uma artista que tinha consciência de que o expansionismo americano foi violento e que os pioneiros, os nascidos em solo americano e principalmente os imigrantes europeus, fizeram verdadeiros massacres na fronteira, vitimando animais, índios e a natureza, ou seja, tudo o que estivesse como obstáculo para conquista e domesticação do território. Ainda assim, manteve em sua obra apenas a visão do povo pioneiro que desbravava espaços e afirmava seu poder sobre a natureza, por seus motivos pessoais e/ou políticos.

2. Ela realizou um trabalho autobiográfico ao criar *Frontier*, sem uma preocupação maior com a política de Roosevelt de trazer à tona um sentimento de esperança no futuro a partir da lembrança das raízes culturais americanas. Desta forma, *Frontier* levanta aspectos de sua memória e impressões pessoais sobre sua viagem ao Oeste como participante de uma família pioneira.

3. A artista estaria consoante com a política do governo e criou a série de trabalhos coreográficos nacionalistas com intenções distintas. Esta indicação é reforçada pelo fato de que Graham tinha uma boa relação com a família Roosevelt, onde chegou a ser convidada para dançar na Casa Branca para o Presidente e a senhora Roosevelt, como narra e sua autobiografia:

Em 1937, eu dancei na Casa Branca pela primeira vez para o Presidente e para a Sra. Roosevelt; eu dançaria lá para mais sete outros

presidentes. Eu dancei num pequeno jardim que estava coberto de flores (GRAHAM, 1993).

É interessante constatar que, um ano depois do fato relatado acima, *American Document* (1938), foi criado a convite do Presidente e da Sra. Roosevelt. O trabalho coreográfico tratava da independência americana e de Abraham Lincoln. Considera-se que Graham defendia uma posição política extremamente nacionalista e não poderia expor os problemas da fronteira em *Frontier*, tendo dado, dessa forma, respaldo à política americana de usar artistas para divulgar seus ideais.

Estas suposições ilustram o papel de Graham como artista americana e como sua obra coreográfica nacionalista do período *Americana* sucedeu questionamentos e implicações políticas que foram suscitadas, desembocando em questões sobre a nacionalidade e de formação ou reafirmação identitária, que trazem fortes conotações ideológicas, onde a arte da Dança é vista tanto como um instrumento e dispositivo cultural a serviço do Estado. Ainda, através da prática coreográfica de Graham, exemplifica-se como a Dança pode ter uma função social e política, onde o artista exerce grande papel e responsabilidade. Neste sentido, a Arte desponta como um objeto que pode ser usado como arma (“*dance is a weapon*”, máxima utilizada por bailarinos comunistas na década de 1930, em Nova Iorque, nos Estados Unidos) do poder, e o exercício da criação do artista uma materialização da sua ideologia, passível de identificação.

Referências

- ACHCAR, Dalal. **Balé, uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- ALMEIDA NETO, Arthur M.; ABRANCHES JUNIOR, Nilton. A fronteira americana revista através da dança moderna. **Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente**. Universidade Estadual de Londrina, 2005.
- BICALHO, Ana Maria; HOEFLE, Scott William. Nature's metro-polis e ecologia política. **Anuário do Instituto de Geociências**. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 115-123, 1996.
- _____. A fronteira Americana revista. **Revista Brasileira de Geografia**, 1999.
- BLAKIE, P. e BROOKFIELD, H. *Land degradation and society*. London: Methuen, 1986.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CROSBY, A.W. **Imperialismo ecológico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GARFUNKEL, Trude. *Letter to the world: the life and dances of Martha Graham*. Boston and New York: Little Brown Company, 1995.
- GRAHAM, Martha. **Memória do sangue: uma autobiografia**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** 21 reimpressões. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1993.
- _____. **A percepção: uma teoria semiótica**. 2ª edição. São Paulo: Experimento, 1988.


SIMMONS, Ian G. *Interpreting nature: cultural constructions of the environment*. London and New York: Routledge, 1993.

_____. *Changing the face of the world: culture environment and history*. Oxford: Blackwell, 1992.

THOMAS, Helen. *Dance, modernity and culture: explorations in the sociology of dance*. New York: Routledge, 1995.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980 (1974).

TURNER, F. **O espírito ocidental contra a natureza**. São Paulo: Campus, 1990.

A tropical beach scene with a rainbow in a cloudy sky. In the foreground, a person with dark curly hair, wearing a white sleeveless top, is seen from behind, leaning on a wooden railing. The background features a sandy beach, turquoise water, and a line of green trees under a dramatic, overcast sky with a faint rainbow visible on the left side.

**DIMENSÕES DA EXISTÊNCIA
NO CINEMA E
NA LITERATURA**

PARTE III

POTENCIAIS DA ARTE CINEMATOGRAFICA: UM ESTUDO PRELIMINAR DO CONTEÚDO GEOGRÁFICO NAS OBRAS FÍLMICAS DE BUÑUEL E BERGMAN

Lucas G. Gebrim

Daniel F. R. Oliveira

Dante F. C. Reis Jr.

Esta comunicação divulga resultados parciais de uma pesquisa de Iniciação Científica empreendida por alunos do Curso de Geografia, da Universidade de Brasília. Iniciado em Agosto de 2012, o estudo está inscrito num projeto que explora a interface das linguagens do Cinema e da Geografia – modalidade de investigação já há algum tempo atraindo pesquisadores.

Decerto, o tema prefigura um sem-número de aspectos potencialmente pertinentes à ciência geográfica – bastando referir aqui o (talvez mais previsível) enquadramento dos pro-

duto cinematográfico como instrumento acessório no ensino da disciplina. No entanto, nossos procedimentos foram dirigidos a uma meta bastante particular; eles nos puseram, em última análise, num exercício de padronização de uma “ficha analítica” virtualmente útil a pesquisas de mesma ordem – prevendo seu teste gradativo à base de um exame de um total de cerca de trinta filmes de dois autores: Luis Buñuel (1900-1983) e Ingmar Bergman (1918-2007). Esta filmografia, uma vez sistematizados os dados nela colhidos, permitiu-nos já fazer algumas ponderações. Por exemplo, a identificação de uma “função ilustrativa” de certo grupo de filmes (caso em que seu enredo pode, expressamente, servir à representação alegórica de fenômenos de interesse geográfico); tanto quanto a detecção de uma “função de veículo” de certo outro grupo (caso em que, numa via mais indireta, a obra pode insinuar uma visão de mundo ou imaginário de época – veiculado, portanto, através da ótica do realizador). Neste sentido, as produções de Buñuel e Bergman teriam razoável serventia às pesquisas em geografia cultural.

Os propósitos da pesquisa e a estimativa de sua relevância

O projeto de pesquisa foi concebido no primeiro semestre de 2012; tendo começado a ser executado (na modalidade “iniciação científica”) no semestre seguinte. O laboratório responsável por ele – LAGIM, *Laboratório de Geo-Iconografia e Multimídias* – está lotado no Departamento de Geografia,

da Universidade de Brasília (UnB). E os alunos envolvidos, em número de quatro, são todos bacharelados em Geografia. Esse projeto, intitulado oficialmente “*Geografia no Cinema: em busca de um método de análise*”, foi motivado em grande medida pela intenção de discutir a efetiva proficiência desta especial perspectiva de estudo, inscrita nos domínios do que a literatura vem denominando “nova geografia cultural”: isto é, a perspectiva que sugere ser o Cinema uma forma de expressão cujos signos conjuminam-se com certas questões de interesse de uma Geografia tornada “humanística”.

Bem, e parece já ser significativo o número de pesquisadores interessados pelo tema; seja direta ou indiretamente. Contudo, se já se nota uma literatura atestando o interesse de geógrafos pelo cinema, ela também nos aponta explorações múltiplas; fato responsável talvez pela ainda dificuldade em definirmos com precisão com que grau pode se dar aquela aventada “proficiência”.

Sendo assim, o projeto prevê como objetivo mais específico a geração de um “artefato”. Um produto que venha a ter uma mínima serventia a pesquisadores futuros, os quais, sendo geógrafos, poderão contar com uma “ficha-padrão” para a análise propriamente “geográfica” de obras fílmicas (artefato que poderão empregar e, uma vez não validando o mesmo em suas respectivas pesquisas, poderão sofisticá-lo/corrigi-lo).

Como se presume, nosso desafio consiste em desenhar uma ficha de análise que permita salientar o “o olhar geográfico sobre a obra fílmica”. Isso porque, é claro, de nada valerá à comunidade científica de geógrafos se do empreendimento resultar um artefato ausente de explícitas conexões com a prá-

tica e o pensamento geográficos. Está evidente que o geógrafo ainda não dispõe de instrumentos técnicos precisamente projetados para que ele possa explorar a interface “Cinema-Geografia”. Por conseguinte, o desafio inscrito no projeto consiste em sugerir um procedimento alternativo para que as análises fílmicas executadas no seio de nossa ciência caracterizem-se propriamente por enaltecerem o (presumido) “olhar geográfico”; ou seja, privilegiando a identificação de elos entre o imaginário, a ação e os espaços.

Uma vez que o fenômeno geográfico decorre de processos (naturais e sociais) que acabam, então, explicando as distribuições e as conexões escalares, e uma vez que a linguagem cinematográfica refere-se à articulação de elementos estéticos a partir dos quais as histórias dão-se à vista e aos ouvidos, nossa pesquisa está preocupada em construir um instrumento facilitador da aproximação entre ele e ela.

Procedimentos e justificativas

Uma medida inicial (previsível, porém complexa) foi a de vincular a essa pesquisa uma amostra de obras fílmicas. E a “complexidade” de que falamos tem a ver com certos embaraços inerentes. Por exemplo, o tema da obra deve ser o parâmetro da seleção? Talvez não, se quiséssemos evitar, o máximo possível, o condicionamento do artefato. Por essa razão, tentamos escapar da armadilha (potencial) de lidar com filmografias enviesadas, dando preferência aos chamados “filmes de diretor”. Entendemos que essa medida nos garantiria

melhores chances de trazer às fichas-piloto temas sacados de enredos múltiplos. E uma outra indagação: a obra pode ser a de um diretor apenas? Mais uma vez não, se quiséssemos evitar a emboscada de, no final das contas, conceber uma ficha apenas válida para determinada “assinatura” de autor. Portanto, a fim de minimizar o risco, decidimos trabalhar com uma amostra larga filmes, mas distribuída entre dois diretores. Daí a definição de cerca de trinta obras – somadas as duas seleções de filmes, primeiro, de Ingmar Bergman (o cineasta que, em nosso plano original, estaria no foco da atenção), mas também de Luis Buñuel (nossa segunda aposta).

A “opção Bergman” explicava-se por, reconhecidamente, tratar-se de um cineasta interessado pelos universos do artista e da mulher; enquanto a “opção Buñuel” deveu-se à postura crítica possível de deduzir em sua criação estética. Para ambos os casos, os fenômenos sociais da opressão e da iniquidade parecem implicar, nos diretores, um “posicionamento”. Por consequência, imaginamos que seria possível identificar, justamente pelas ações dos personagens em determinados espaços, aquela referida postura e aqueles mencionados universos. Ademais, os dois realizadores, sabidamente, lidam em suas obras com a introspecção psicológica; e, sendo assim, nos figurou oportuno investigar se, por exemplo, eles apontam algum sinal de que os ambientes estimulam certas percepções e atitudes de seus personagens. Neste sentido, se nos demonstrou útil o aporte epistemológico da Geografia Humanística – perspectiva da qual os alunos envolvidos no projeto tiveram de tomar conhecimento, numa etapa preliminar de definição de parâmetros teórico-conceituais (e principalmente a fim de demarcar noções-chave

como as de “lugar íntimo” e “topofilia/fobia” – esclarecidas por Yi-Fu Tuan em obras traduzidas nos anos 1980).

No que tange à literatura concernente ao estudo técnico do Cinema, isso não constituiu um impeditivo. Sabíamos ser ela vasta, além de proveitosa. Mas o exercício sistemático da análise fílmica propriamente não era o problema. A preocupação desde o princípio foi o de evitar esse tipo de procedimento técnico sem a transposição adequada; quer dizer, adaptando-o ao escopo de uma pesquisa primando por rendimentos de fato geográficos.

O projeto foi dirigido, então, pelo objetivo particular de ir testando um artefato (uma ficha-piloto) à medida que assistidos os filmes. E a eficiência do formato atual da ficha seria avaliada a partir do quanto da análise da obra fílmica pudesse ser sacado um conjunto de dados que qualificariam exatamente seu significado e valor geográficos. Executaríamos isso buscando, nas obras fílmicas, o que pudesse haver de elementos vinculáveis ao domínio de matérias pertinentes à nova geografia cultural; e sobretudo aquelas de ordem “humanística”: percepção dos lugares de vivência, condicionamento ambiental/contextual das atitudes, questões de gênero, etc.

O experimento com Bergman

Ingmar Bergman foi um diretor sueco de grande relevância no século XX, e sua obra continua sendo objeto de reverência, até hoje, por grande parte dos aficionados pela arte cinematográfica. À frente de sua época, ele introduziu temáti-

cas pouco exploradas anteriormente: a valorização da mulher (a maior parte de suas personagens principais são do sexo feminino) e a questão do artista diante da sociedade. Em vários de seus filmes vemos artistas incompreendidos, passando por dificuldades ou que tiveram de abandonar seu adorado ofício para levar uma outra vida, já que o caminho da arte não lhes dava o retorno necessário. Mas, numa consideração mais generalizante, em sua filmografia há, principalmente, o confronto do ser humano com seus sentimentos e medos – o que soa natural, já que seus personagens são expostos a situações extremas, as quais geram reações igualmente extremas. A psique humana é dissecada e mostrada cruamente diante da tela. Vemos sonhos destruídos, mortes, fantasmas, alucinados, assassinios, torturas, guerras, traição. O cinema de Bergman acaba sendo um cinema psicológico e intenso, com foco na emotividade. Mas como o espaço, como o lugar onde as pessoas vivenciam essas situações, é capaz de influenciar as atitudes? Até que ponto pode promover transformações? E como a ligação dos personagens com o espaço pode ser abordada de maneira relevante?

Numa primeira análise, mais superficial, não fica evidente seu papel. No entanto, se mais atentados, percebemos como o espaço é importante na configuração sentimental e estrutural das películas.

Bergman foi um diretor muito produtivo. Dirigiu mais de cinquenta filmes. Um número realmente expressivo e que, por sinal, favorece a análise interpretativa de sua obra, visto que a quantidade de informação compreendida tenderá a embasar mais solidamente qualquer argumentação. Consideran-

do um pouco o aspecto biográfico, surge a hipótese de que seu cinema é uma espécie de exorcismo pessoal. Entrevistas, como a concedida para o documentário *A Ilha de Bergman* (*Bergman Island*, 2006), de Marie Nyreröd, acabam expondo fatos de sua vida que, provavelmente, viriam a ser inspiradores de alguns filmes. As humilhações a que seus personagens são expostos parecem refletir a criação que teve de seus pais. Bergman, inclusive, chega a escrever cenas que seriam exatas reproduções de episódios vividos. Há um diálogo entre pai e filho em *Saraband* (2003), que pode bem retratar seu sentimento de culpa por ter abandonado seus filhos de casamentos anteriores. No documentário supracitado Bergman também nos conta uma experiência pitoresca: quando ficou preso no necrotério com uma mulher morta. Talvez deste episódio, somado a dezenas de outros análogos, tenha eclodido a claustrofobia sentimental que testemunhamos em seus filmes.

Cabe dizer que existe uma recorrência do tema “isolamento” em Bergman. O próprio documentário *A Ilha...* insinua isso. Para nosso trabalho esse tipo de informação é interessante, já que procuramos examinar a abordagem do espaço na obra do diretor. A “ilha” é o espaço onde as pessoas vivem, e onde são reproduzidos materialmente seus sentimentos. Ou seja, trata-se de um espaço bastante simbólico. O espaço nos filmes de Bergman representa a própria visão do personagem: um ser humano, em dado momento de sua vida, e invariavelmente dotado de “filtros” – o que lhe faz, aliás, enxergar as coisas emocionalmente.

Por se tratar de uma obra cinematográfica, as características visuais são modificadas e já não retratam, digamos, “a

concretude original” de uma realidade que passou então a ser filmada. É que a produção fílmica busca sempre desenvolver uma fotografia ou uma luz que torne aquele ambiente, embora concreto, um reflexo do que se passa no “espaço interior” de cada uma daquelas pessoas. Sendo assim, um expediente inicial para o estudo do espaço pode ser realmente a fotografia.

Como se presume, a fotografia é um elemento-chave na identidade estética das produções cinematográficas. Contudo, na obra de Bergman ela atinge outro nível de importância: a fotografia induz significados. Por exemplo, quando o diretor parece querer fazer ver a ótica do personagem, posto que, nestes momentos, com frequência notaremos espaços modificados. Gunnar Fischer foi um diretor de fotografia recorrente nos filmes de Bergman. Entendia muito bem o que o diretor lhe demandava e executava com excelência sua técnica. Os grandes contrastes nos tons de cinza, o foco nas expressões faciais (em verve, às vezes, teatral). Quando a câmera filmava um rosto, a iluminação recaía apenas sobre ele; nenhuma outra parte ganhava luz, para não tomar a atenção.

Na excelente obra *Espaço e Lugar* (TUAN, 1983), encontra-se um capítulo que reporta considerações interessantes e sugestivas para pensarmos uma aproximação entre teoria geográfica e cinema; o de título *Experiências íntimas com lugar*. Nele, Tuan desenvolve a noção de “lugar íntimo”. Faremos aqui, primeiramente, uma exposição expedita das ideias ali desenvolvidas pelo autor. Depois, as relacionaremos com algumas das obras fílmicas de Bergman, dentre as que examinados até o momento no projeto em execução.

Antes de chegarmos à definição de lugar íntimo, devemos

entender o que significam os momentos íntimos. Para Tuan (1983, p. 152), estes momentos são aqueles que nos tornam “passivos e que nos deixam vulneráveis”; e é a partir dessa fragilidade e vulnerabilidade que os lugares se tornam refúgios e ganham significados. Seres humanos têm um senso de cuidado e proteção do semelhante, num nível não encontrado em outros animais. Quando estão doentes ou necessitando de acalanto, recorrem a outros de sua espécie; sendo que a presença daqueles que o amam, torna o lugar um refúgio seguro.

O lugar íntimo, então, está associado essencialmente à comunidade ou aos outros seres humanos. Ele possui significado na medida em que exista outro alguém ali. Ele é valorizado e nos traz proteção porque existe uma pessoa nesse mesmo ambiente, que nos evoca afetividade. É considerado um “refúgio”, mas se pensarmos bem, muitos lugares podem sê-lo. Logo, o que torna certo lugar especial é a presença de alguém. Pois o refúgio está no ser. O lugar íntimo também está ligado às memórias e ao passado; à vivência de boas experiências, como a sensação de conforto experimentado na infância – época destacada por Tuan. Os sujeitos que se sabem frágeis, procuram por segurança. No entanto, posto que tendem a permanecer “abertos para o mundo”, ganham com essa “abertura” a possibilidade de viver novas experiências mais intensas e marcantes.

Após definir seu conceito, Tuan procura situações-problema para exemplificar como esses lugares podem ser sentidos. Usaremos a mesma tática, mas observando que as “situações-problema” serão, aqui, obras filmicas.

Tuan enfatiza a relação entre adultos e crianças. Para es-

tas, quando pequenas, os pais são seu “lugar”, pois que o adulto protetor é fonte de estabilidade e segurança. Em *Crise* (Kris, 1946a), Bergman explora (inspirado em uma peça de teatro) a relação entre mãe adotiva e filha. Esta última anseia por liberdade, enquanto a primeira lhe é extremamente dependente. Porém, a mãe biológica surge. E quer levar a filha para a cidade grande. Nesse momento, conseguimos identificar a concepção de Tuan. Com a partida de Nelly (a filha), a configuração familiar é alterada: a mãe de criação resta sozinha em sua cidade natal. Vivendo assim solitária, toda a afeição que possuía pela casa desaparece. Falta-lhe ânimo até mesmo para o trabalho. Sua filha era o que tornava aquele lugar especial para ela. Por seu turno, a filha, que está longe, começa a encarar desafios e uma rotina de vida a que não estava acostumada. Sente-se maltratada e solitária. Quando não mais suporta, volta à cidade natal; e, no colo de sua mãe adotiva, volta a se sentir segura novamente.

A resignificação dada aos lugares, depois de vivenciada uma alteração, é clara. O lugar íntimo só existe porque existe um alguém que o torna íntimo. Sem a filha, a casa, para a mãe, tornara-se um vazio. Longe de casa, a filha se sentiu insegura e vulnerável. Regressando à casa, o equilíbrio se restaura e os significados são recolocados.



Figura 1 – Cena do filme “Crise” (1946)

[Fonte: http://bergmanorama.webs.com/gallery_films.htm].

Outro exemplo dessa estabilidade encontrada nos lares por aqueles que partiram, está em *Noites de Circo* (*Gycklarnas afton*, 1953). Em dado momento, Albert visita sua ex-mulher e encontra na casa seus filhos e toda uma “tranquilidade” que comprova a nova vida que estão levando. Sente-se um pouco seduzido por todo aquele conforto; até pensa em voltar. Mas é recusado pela mulher, que, de sua parte, já tem por esgotada a relação que tiveram. Por outro lado, a perspectiva de Albert é bem outra: testemunhando os ares daquele lar, ele “retestemunha” sentimentos com nostalgia. Os elementos ali evocam nele a sensação de segurança, evocando também um “lugar íntimo” desperdiçado.

Noutra passagem, Tuan (1983, p. 154) nos diz que “pes-

soas de extraordinário talento podem viver para a arte ou a ciência e ir para qualquer lugar onde possam florescer”. Na obra de Bergman também conseguimos identificar essas pessoas. Ainda em *Noites de Circo*, vemos artistas circenses em caravana pela Europa. A alma dessas pessoas é nômade. Onde quer que possam se expressar – onde seja bem recebida sua expressão –, lá será o lugar deles. Lá serão felizes. A temática do artista não reconhecido é frequente em Bergman. Além de *Noites...*, há o caso de *O Rito* (*Ritten*, 1969a), em que também fica patente a definição de Tuan. Agora são três atores, submetidos a um processo, em razão da peça que encenam (considerada “chocante” para a população). O filme mostra o transtorno sofrido por aqueles que – no caso, atores – ambicionam um espaço de identificação, de reconhecimento; um lugar onde possam, livremente, expressar-se. Mas aqueles personagens serão encurralados. Pela burocracia, pelo racionalismo, pela “justiça”. Seu “lugar íntimo” é a arte, está claro. Espaço abstrato onde podem abrir suas mentes e deixar fluir sua criatividade. Mas não podemos esquecer que no centro da definição de “lugar íntimo” há um ser humano como “centro de valor”. Em *O Rito*, a relação dos três principais personagens com a arte é profundíssima; entretanto, existe um romance também muito intenso entre as partes. A arte os une juntamente com o amor, tornando a companhia teatral que integram, um seu verdadeiro “refúgio”.



Figura 2 – Cenas dos filmes “Noites de Circo” (1953) (esq.) e “O Rito” (1969).

[Fonte: http://bergmanorama.webs.com/gallery_films.htm].

Adiante Tuan (1983, p. 154) nos apresenta outra possibilidade de vivência. “Há também os solitários e misantropos,

que evitam os homens, preferindo a tranquilidade que a natureza ou a posse de bens materiais possam proporcionar” – com isso descartando, a princípio, a possibilidade da formação de um lugar íntimo, para o qual a presença (ou a lembrança) de alguém continua sendo capital. Voltando a Bergman, é possível perceber que em *A Paixão de Ana* (*En passion*, 1969b), há personagens tentando se isolar do mundo e de seus passados, se reestabelecendo em um novo lugar (no caso, por sinal, trata-se de uma “ilha”). Mas lá acabam se relacionando, inevitavelmente, com outras pessoas.

Em *Chove Sobre Nosso Amor* (*Det regnar pa var kärlek*, 1946b), um casal começa sua vida do zero. Ele, um ex-presidiário; ela, uma mulher grávida de um filho sem pai. Apaixonam-se e começam a tentar construir uma vida a dois. Com dificuldade, juntando economias, compram uma casa. Procuram viver de maneira “correta”; de acordo com as leis. Um é o amparo do outro, diante dos empecilhos que essa reconstrução diária da dignidade lhes impõe. Em certo momento do filme, acabam por perder a moradia, que fora adquirida com tamanho esforço. Mas apesar daquele lugar significar (materialmente) tanto para a realização do casal, eles partem ainda assim esperançosos e mesmo felizes por poderem contar um com o outro. Suas experiências juntos, os sofrimentos por que passam, as alegrias e provações, geram um vínculo forte, pois nos momentos de vulnerabilidade e necessidade, eles são as únicas pessoas com quem podem contar. De acordo com Tuan, a exposição e a abertura que damos ao mundo nesses momentos vêm a ser as maiores instituidoras da “segurança” (proporcionada, conseqüentemente, pelo lugar). No filme, os

personagens perdem um espaço físico, mas não se perdem. Tuan (1983, p. 154) nos lembra que “dizemos dos jovens namorados que um mora no olhar do outro”. E no caso de *Chove Sobre Nosso Amor* isso fica bastante claro.



Figura 3 – Cena do filme “Chove Sobre Nosso Amor” (1946)

[Fonte: http://bergmanorama.webs.com/gallery_films.htm].

Já em *Sonhos de Mulheres* (*Kvinnodröm*, 1955) temos duas personagens principais. Suzanne é a que mais nos interessa para uma análise humanística. Trata-se de uma mulher apaixonada, mas que se mostra como uma pessoa fria e sem sentimentos. O homem que ela ama mora em Estocolmo. Este é seu “lugar íntimo”, então. Destino onde pode encontra-lo;

lugar onde está a segurança que procura. Sempre que vai para lá, dá um jeito de estarem juntos: em quartos de hotel, no mais das vezes. Aproveita, neste espaço, o tempo ao seu lado. É intrigante o estado de fragilidade em que ela fica quando se encontra perto dele. Perde a pompa; em nada se parece com a personalidade ostentada noutras circunstâncias (de indelicadeza, amiúde). Tuan (1983, p. 153) diz que o “lugar é uma pausa no movimento”; logo, poderíamos dizer que o quarto de hotel é a “pausa”, isto é, a suspensão momentânea de um modo corrente de agir. É onde ela se mostra como um ser humano com necessidades. Mostra-se vulnerável às ações do afeto; está aberta aos acalantos. Ali não precisa encenar; representar, por exemplo, seu papel normal de chefia. O quarto de hotel acaba se tornando seu “lugar íntimo”. E isso só é possível graças à presença da pessoa que ama; a mesma que, portanto, lhe faz sentir-se em sítio seguro.

A morte de alguém que nos é caro também traz ressignificações ao espaço. Tuan (1983) faz menção a personagens reais e fictícios para os quais, tendo vivido a experiência, antigos lugares íntimos tornam-se massacrantes. O lugar os deprime; passa a trazer sofrimento – acentuado, ademais, pela lembrança de rotinas felizes. Em *A Paixão de Ana*, uma das personagens principais (que, aliás, dá nome ao filme, em seus títulos em inglês e português), acaba matando marido e filho, num acidente de carro. Uma experiência traumática, sem dúvida. A relação com seu marido (como aludido no filme, a partir de uma carta que este lhe enviara) era bastante conflituosa; porém, com muita paixão. A morte dos dois tornou a ilha um lugar infeliz para se viver; assombrado de lembranças dos

momentos anteriores. (Numa das cenas, a personagem tem pesadelos e grita o nome do falecido marido.).



Figura 4 – Cenas dos filmes “Sonhos de Mulheres” (1955) (esq.) e “A Paixão de Ana” (1969)

[Fonte: http://bergmanorama.webs.com/gallery_films.htm]

A abordagem geográfica do cinema, a partir do conceito de lugar íntimo, parece-nos mostrar-se rica; com vastos âmbitos passíveis de exploração. O cinema produz uma iconografia da realidade; logo, ainda que nas entrelinhas (ou, quem sabe melhor dizendo, “entrecenas”), o espaço está sempre presente nas obras fílmicas – seja sob uma forma ficcional, simbólica ou mesmo realista.

A análise do cinema de Bergman, em que os personagens são explorados psicologicamente, acaba nos indiciando a relação estreita que eles guardam com os espaços de vivência. Espaços estes que lhes são significativos (atual ou reminiscentemente) na interação com os outros personagens. Quando, por exemplo, de uma relação de dependência muito forte entre eles (ocorrem-nos aqui, novamente, as obras de 1946), os lugares que construíram podem muito bem servir como meio para a propagação dessa dependência; por mais que sejamos levados a pensar que ela talvez não carecesse exclusivamente destes espaços para acontecer.

O experimento com Buñuel

Podemos afirmar que, de certa forma, a obra cinematográfica de Luis Buñuel está diretamente relacionada ao lugar; e, em especial, ao espaço enquanto contexto circundante. Mesmo porque ela pode ser dividida em “fases” – todas elas enquadradas numa circunstância espacial: o início, em Paris; o exílio, nos Estados Unidos; e as chamadas fases mexicana e francesa.

O primeiro momento contempla as produções surrealistas; com destaque para *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929) e *A Idade de Ouro* (*L'Âge d'Or*, 1930), que inseriram Buñuel no círculo parisiense de artistas surrealistas. Depois, o exílio na América do Norte possibilitaria ao cineasta a imersão no funcionamento da indústria cinematográfica estadunidense. Mas rapidamente este modelo de produção lhe desinteressaria; postura que também contribuiu a que fosse ignorado pelos estúdios norte-americanos. Sua “fase mexicana” conta com elementos que vão desde o neorrealismo italiano até o surrealismo espanhol; mas o início dessa fase ficou mesmo marcado por filmes “comerciais”, sem notável aprofundamento em questões mais relevantes. Sua primeira obra nesse período é *Gran Casino* (*Tampico*, 1947), que, por sinal, marca seu retorno à direção após um hiato de onze anos. Mas o primeiro sucesso comercial nessa fase foi com *El Gran Calavera* (1949), que permitiria a Buñuel barganhar mais liberdade para compor seus projetos futuros; dentre os quais cabe mencionar os seguintes: *Os Esquecidos* (*Los Olvidados*, 1950), *A Filha do Engano* (*La Hija del Engaño*, 1951), *Subida ao Céu* (*Subida al Cielo*, 1952), *Ensaio de um Crime* (*Ensayo de un Crimen*, 1955) e *Nazarim* (*Nazarín*, 1959) – estes dois últimos executados com uma mais evidente liberdade criativa. Ainda nessa fase, o cineasta envolve-se com algumas produções mexicanas para distribuição nos Estados Unidos; são filmes como *Robinson Crusó* (*Robinson Crusoe*, 1952) e *A Adolescente* (*The Young One*, 1960). Mas será apenas nos anos seguintes – com, especialmente, *Viridiana* (1961) e *O Anjo Exterminador* (*El Ángel Exterminador*, 1962) – que Luiz Buñuel atingirá o auge de sua

liberdade criativa, na fase mexicana.

Por fim, a “fase francesa” é aquela que consolida sua obra, posto que é resultado de uma sequência de produções que são consideradas verdadeiras obras-primas. Obras que denotam sua explosão criativa e que se tornariam, por isso, clássicos do cinema de autor. São dessa fase o sensual *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967), o épico *Via Láctea* (*La Voie Lactée*, 1969), o ousado *Tristana* (1970) e os insinuantes *O Discreto Charme da Burguesia* (*Le Charme Discret de la Bourgeoisie*, 1972) e *Esse Obscuro Objeto de Desejo* (*Cet Obscur Objet Du Desir*, 1977).

Para identificarmos as representações do espaço geográfico na obra de Luis Buñuel nos valem da análise dirigida pela ficha-piloto e das observações resultantes deste exercício sistemático. Mencionaremos aqui aquelas que nos pareceram possuir elementos mais facilmente relacionáveis à dimensão espacial, bem como procuraremos dar relevo às características em comum dos filmes até agora examinados.

Na sua primeira obra, *Um Cão Andaluz* (1929), as paisagens observadas falam muito e são verdadeiros “personagens” – decisivos, portanto, para a sequência dos acontecimentos. A floresta, desfolhada pelo Outono, representa um assassinato. A praia ensolarada representa um lugar de amor e felicidade; enquanto a Primavera representa a morte. A paisagem apresentada com uma lua cheia influencia o comportamento do homem, despertando-lhe um sentimento bucólico. A cidade representa a rapidez do progresso e seu avanço sobre a fragilidade humana (demonstrada por um atropelamento, que irrompe na tela, do nada). A famosa cena do corte do olho por uma navalha insinua a agressividade masculina e a submis-

são da mulher, que permanece estática, impávida, sem esboçar reação. Porém, este Buñuel não nos revela tudo isso como se tratasse de um tema consignado; pelo contrário. O surrealismo prova-se uma ferramenta que possibilita as mais variadas interpretações, decerto. Dispensa protocolos. Mas, por outro lado, parece sempre ter um objetivo: o de atingir uma “outra realidade” – distinta, mas simbolizadora desta que nos é apresentada no dia a dia. Uma realidade que, muitas vezes, acaba por ser aceita como a verdade (inescapavelmente “única”), mas que, a bem dizer, é dirigida por determinados agentes ... a burguesia, a Igreja, os líderes opressores. Por essa razão, o lugar “onde” Buñuel pretende chegar é o subconsciente. Não só, é claro, em *Um Cão Andaluz*, mas em boa parte de sua obra.

De maneira geral, observamos que os personagens se comportam como agentes transformadores das “*paisagens-cenário*” (notação que estabelecemos para indicar o espaço em sua perspectiva ambiental, ou de “entorno”). No entanto, em alguns poucos casos se apresentam como agentes passíveis, para depois transformarem totalmente o ambiente. É o caso de *A Idade do Ouro* (1930). O filme começa com um documentário sobre escorpiões. Na narração, eles são descritos como animais temidos, capazes de aniquilar inimigos poderosos devido à letalidade de seu veneno. Descrevem-nos também como “amigos da obscuridade”. Isto é, apesar de toda a sua desenvoltura, são também vulneráveis: necessitam se esconder da luz. Escavam para esconderem-se. Com isso o diretor faz um paralelismo entre escorpiões e homens. O lado voraz do escorpião encontra analogia com os personagens humanos, que chegam para inaugurar a Roma Imperial. Estes não possuem

dificuldade, por exemplo, para se locomover sobre penhascos pedregosos. Marcham ali com extrema facilidade. E acabam por instituir seu território: dominam completamente o ambiente e o transformam segundo sua vontade. Modificam, enfim, a *paisagem-cenário*. Já a fragilidade dos escorpiões encontra espelhamento na ação de transgressores – personagens que são envolvidos pelo meio; o qual, lhes servindo de obstáculo, termina por dominá-los. A dificuldade de locomoção lhes confere uma imagem decadente. Estão surrados e cambaleantes. E isso demonstra a impotência de “alguns” diante de “meio hostil”.



Figura 5 – Cenas dos filmes “Um Cão Andaluz” (1929) (esq.) e “A Idade de

Ouro” (1930)

[Fonte: <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2011aprjun/bunuel.html>]

Em *Gran Casino* (1947), o teor espacial infiltrado por Buñuel nos permite visualizar relações entre diferentes pontos de vista (diferentes personagens), sendo possível comparar as perspectivas do grande produtor de petróleo, do especulador imobiliário, do latifundiário e dos habitantes menos abastados, tanto quanto dos pequenos produtores rurais, que são expulsos, respectivamente, de suas residências e propriedades. Advêm, então, conflitos agrários, manifestações populares em defesa do direito à moradia; momento em que vem à tona a questão (frequente em Buñuel) da luta de classes. É possível ainda divisar o aspecto da relação afetiva do homem com o lugar, e o valor sentimental consagrado a ele, quando, melancolicamente, José Enrique, protagonista da trama, lembra-se de suas origens e define Tampico (lugar onde a trama se desenrola) como simplesmente um local em que teve de se estabelecer, para trabalhar duramente. Enquanto que sua terra natal, esta sim seria o lugar que lhe definiria a identidade.



Figura 6 – Cena do filme “Gran Casino” (1947)

[Fonte: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>]

Em *A Adolescente* (1960), as questões social e racial são exploradas e aparecem, sem dúvida, associadas ao lugar. Sr. Miller pertence a uma família típica do sul dos Estados Unidos; Traver é um negro americano. Os dois serviram na Segunda Guerra Mundial. O primeiro esteve no front, mas o segundo trabalhou como repositor de suprimentos, carregando munições às costas, no meio de fogo-cruzado. Pode-se inferir que os soldados brancos do sul eram tratados como heróis, enquanto que os negros eram comparáveis a mulas de carga, ainda que estivessem servindo à mesma nação. Numa passagem, a protagonista Evie muda-se da ilha na qual a trama se desenrola. A sensação de aprisionamento que a ilha lhe causava finda quando Evie parte de barco, em busca de um mundo totalmente novo, no continente. A mudança de lugar simboliza um rito de passagem. Na ilha era como uma criança;

deixando-a para trás, torna-se uma mulher.

Já em *Viridiana* (1961), logo no começo do filme percebe-se certa “topofobia” com relação ao ambiente externo ao convento em que a protagonista vivia (atitude estampada pelo fato da noviça desejar não voltar a ver o mundo). A fazenda de seu tio, nesse caso, simboliza a aversão da personagem à realidade exterior ao convento. Este, então, por sua vez, representava um lugar seguro; a que estava apegada tão fortemente, que queria limitar seu universo apenas a ele. Ao visitar o tio, a protagonista não consegue se desvencilhar de todo o simbolismo representado pelo lugar. Replicando ali práticas ascéticas, para dormir prefere o chão a uma cama confortável e espaçosa; o que vem a representar seu desapego ao luxo e à comodidade – desfrutados (como ela mesma rememora) quando de sua vida no antigo lar. A *paisagem-cenário* tem conotações distintas para cada personagem do filme. Com a morte do tio, o sítio é transformado por Viridiana num albergue para mendigos. Sendo assim, a personagem preserva seu comportamento moral, apenas substituindo a vida reclusa no convento pela administração de um lugar que, após deliberadamente transfigurado, adquirira agora uma função de caridade ao próximo. Mas para os mendigos mesmos, o lugar transformado representava uma vida confortavelmente melhor (mais cômoda que a levada na cidade), pois ali possuem abrigo e não se preocupam com o trabalho. Numa terceira perspectiva perceptiva, a de Jorge, primo de Viridiana, apesar de ser reconhecido o valor da sensação de bucolismo, são também enxergados problemas: a terra árida e abandonada, por exemplo. Jorge pretende instalar energia elétrica, reformar a sede da fazenda, plantar uma

horta, cultivar milho e trigo. Seu anseio conflita com os de Viridiana. A personagem tem ambições imateriais; deseja apenas que o lugar possa receber pessoas em situação de vulnerabilidade. Seu primo quer sofisticá-lo materialmente; criar uma infraestrutura propícia à obtenção de algum lucro. As cenas de ocupação da sede pelos mendigos tem toda uma conotação simbólica de dominação de território. Fenômeno possível de verificar na escala dos detalhes (o uso, por exemplo, que fazem das toalhas e das louças) e no próprio fato da invasão de um espaço que não lhes pertence. Nessa passagem do filme ocorre o que talvez seja a mais célebre sátira no cinema de Buñuel, e forte candidata a figurar entre as melhores cenas da história do cinema: mendigos à mesa postam-se como que para um registro fotográfico. A cena faz clara alusão ao quadro *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci (1498): posam ali também “doze apóstolos”, sendo que o mendigo cego, violento e mais devasso é justamente o que faz as vezes de Cristo.



Figura 7 – Cenas dos filmes “A Adolescente” (1960) (esq.)
e “Viridiana” (1961)

[Fonte: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>].

Em *O Anjo Exterminador* (1962), tal como se dá em *A Idade do Ouro*, os personagens terminam por agir como agentes transformadores do meio, embora, num primeiro momento, observe-se também certo determinismo ambiental. Nesse

filme, por algum motivo, os convidados não conseguem deixar a sala de jantar, mesmo não encontrando nenhum entrave físico que os impedisse. Misteriosamente, esse lugar figura como uma barreira psicológica intransponível, e o espaço subjetivo acaba definindo também uma espécie de espaço físico. Diante do confinamento, os bons modos, a etiqueta, a formalidade são postas de lado, e quando a situação se torna extrema, até a civilidade se esvai. O auge da bestialidade acontece quando um carneiro consegue chegar à sala de jantar: como animais predadores, os personagens cativos devoram-no vivo. E se aqueles personagens não conseguem escapar da sala, os demais (empregados, curiosos, imprensa, militares, eclesiásticos) não conseguem adentrá-la. O meio faz com que os personagens se embruteçam; são totalmente dominados por ele. Mas logo, por motivos de sobrevivência, acabam por transformá-lo: quebram paredes para obter água, queimam móveis e instrumentos musicais para se aquecer, comem papéis. Aos poucos o cenário é completamente destruído e modificado. A convivência também é aniquilada juntamente com as formas físicas. Tensão, isolamento, degradação, violência, crueldade, ironia, angústia, egoísmo, fraqueza, desordem, caos, ... são flagelos infligidos por um espaço de confinamento psicológico.

Um dos poucos filmes analisados em que os personagens são totalmente dominados pelo meio é *O Discreto Charme da Burguesia* (1972). Testemunhamos ali indivíduos impassíveis: tudo o que o grupo quer é realizar o ritual de uma reunião de jantar, o qual, ainda que sofrendo interrupções por eventos surreais, não é nunca cancelado. Os personagens não fazem mais nada a não ser planejar suas reuniões sociais; mas nem

nisso, aparentemente, são bem-sucedidos. Intermitentemente, cenas de uma estrada percorrida a pé pelos personagens são interpostas no meio da narrativa. A estrada é a espacialidade criada por Buñuel para representar o vazio existencial dos personagens. E mais: ela demonstra a própria passividade diante do meio, pois eles caminham sem objetivo e sem saber para onde precisamente estão se dirigindo.





Figura 8 – Cenas do filme “O Anjo Exterminador” (1962) (esq.) e da filmagem de “O Discreto Charme da Burguesia” (1972)
[Fonte: <http://www.luisbunuel.org>]

Em *A Bela da Tarde* (1967), o quarto é o lugar simbólico que exprime os mais diversos sentimentos e instintos. É nesse “lugar íntimo” que Severine se prostitui, se libertando dos fingimentos sociais e da moral católica (questão quase onipresente em Buñuel). É onde também ocorre a materialização da paisagem que frequenta seus sonhos e que nos é apresentada logo no início do filme: uma carruagem e seu som hipnótico, contrastando com a beleza de uma longa estrada ladeada por florestas e lagos. Tanto no “lugar real” quanto no onírico, a personagem é submetida a ultraje físico e moral. Em ambos ela experimenta o desconhecido e sente a emoção do proibido e o prazer que tal sensação lhe proporciona. No quarto, enfim,

é possível desafiar o que a reprime; é onde ela pode dissipar seus instintos e obter prazeres que jamais conheceu no casamento. Em alguns momentos do filme, inclusive, não é fácil discernir entre o que são sonhos e experiência real.



Figura 9 – Cena da filmagem de “A Bela da Tarde” (1967)

[Fonte: <http://www.luisbunuel.org>]

Mas *Via Láctea* (1969) talvez seja, por assim dizer, a “mais geográfica” das produções de Luís Buñuel. O filme gira em torno do hoje turístico “Caminho de Santiago” (Compostela, Espanha), que pode assumir significados tantos quantos sejam as pessoas que o percorram: agradecimento por uma graça alcançada, busca de um milagre, manutenção da fé, busca de conhecimento pessoal, etc. A peregrinação parece permitir ao fiel, entre outras coisas, uma volta ao passado – o que denota um transcurso no tempo e no espaço. O caminho também é conhecido como “a via láctea”, pelo significado original, em latim, de Compostela: *Campus Stealle* (“Campo de

Estrelas”). O cenário inicial é uma paisagem eminentemente urbana, com muitos automóveis e ares de modernidade. Os carros seguem para a rodovia que, de súbito, transforma-se numa paisagem rural. Ali será o cenário da peregrinação, mas a paisagem será modificada de acordo com acontecimentos históricos. Os viajantes (um deles crente; o outro, nem tanto) seguem pela estrada sem conseguir carona, em direção à fronteira. O diretor parece tirar partido desse cenário e sua veia irônica para tecer críticas ao momento histórico vivenciado na Espanha: a ditadura de Franco, a colaboração da Igreja na manutenção do regime. Em *Via Láctea* Luís Buñuel exercita aquela que talvez seja a sua mais feroz crítica à Igreja Católica. O autor se refere à instituição, mas utiliza de forma genial o cristianismo para atingir, igualmente, a política e a sociedade espanhola subjugada por um ditador. No filme, a religião não só reafirma dogmas seculares (que poderiam ter se perdido no tempo), como também aparece utilizada, de maneira deturpada, por aqueles que, se valendo dela, desejam manter a ordem e o poder vigente.



Figura 10 – Cena do filme “Via Láctea” (1969)

[Fonte: <http://www.luisbunuel.org>]

Devido às limitações do tempo, a pesquisa não pôde explorar à exaustão todos os aspectos potenciais da linguagem estética de Buñuel. Mas estamos convictos de que os estudiosos da geografia comportamental e da percepção têm muito a ganhar se resolverem prosseguir sondando-a. Também não foi nosso objetivo destacar todos os elementos presentes nas obras fílmicas do diretor – e intuímos que só o fato de Buñuel, por vezes, empregar a câmera como se ela fosse um observador voyeur, já valeria um ensaio de cunho geográfico bastante interessante. Ainda assim, os elementos aqui referidos (pensamos) já validam nossa hipótese de que a produção fílmica de Luis Buñuel, um dos mais criativos e inquietos cineastas de todos os tempos, é valiosa para a exploração das matérias pertinentes à nova geografia cultural.

Análise de resultados preliminares, projeções e expectativas

Ainda que mais recente, a sétima arte é, sem dúvida, aquela com maior projeção no cenário cultural contemporâneo. A chamada indústria cinematográfica movimentou bilhões de dólares, graças a uma população ávida e entusiasmadamente consumidora de toda sua produção.

A Geografia, em seu papel de analista do espaço, ainda não conta com uma abordagem solidificada do tema. Não são tão frequentes e conclusivos os estudos por ventura relacionados a ele. O cinema, porém, oferece um leque apreciável de possibilidades de abordagem e de funções: facilitador do aprendizado, difusor de ideais e pensamentos. Se bem utilizado, nos introduz na reflexão e no questionamento das próprias ideias veiculadas. E foi a aposta nessa démarche potencial que nos instigou a ensaiar a inserção da Geografia numa abordagem do espaço nas obras de Luis Buñuel e Ingmar Bergman.

Prevista para ser concluída em Agosto de 2013, esta pesquisa ainda prevê o exame de mais algumas obras de ambos os diretores. Entendemos que novos testes com o intuito de avaliar a potencialidade de outros filmes, bem como de depurar a ficha-piloto, serão muito oportunos para respaldar os resultados apresentados aqui. Mesmo porque, não sendo mais que parciais, esses resultados se enquadram aqui como ponderações perfeitamente sujeitas à refutação – e sobretudo por efeito de reinterpretações alternativas.

<p>B U N U E L</p>	<p><i>Um cão andaluz</i> (1929) * <i>A idade de ouro</i> (1930) * <i>Terra sem Pão</i> (1933) <i>Gran Casino</i> (1947) * <i>Os esquecidos</i> (1950) <i>Subida ao céu</i> (1951) <i>A filha do engano</i> (1951) * <i>Subida ao céu</i> (1952) <i>O bruto</i> (1952) * <i>A ilusão viaja de trem</i> (1953) <i>Robinson Crusoe</i> (1952) <i>Ensaio de um crime</i> (1955) <i>Os ambiciosos</i> (1958) <i>Nazarin</i> (1959) <i>A adolescente</i> (1960) * <i>Viridiana</i> (1961) * <i>O anjo exterminador</i> (1962) * <i>Diário de uma camareira</i> (1964) <i>Simão do deserto</i> (1965) * <i>A bela da tarde</i> (1967) * <i>Via láctea</i> (1969) * <i>Tristana</i> (1970) * <i>O discreto charme da burguesia</i> (1972) * <i>O fantasma da liberdade</i> (1974) <i>Esse obscuro objeto do desejo</i> (1977) *</p>	<p>B E R G M A N</p> <p><i>Crise</i> (1946) * <i>Chove sobre nosso amor</i> (1946) * <i>Um barco para a Índia</i> (1947) <i>Sede de paixões</i> (1949) * <i>Prisão</i> (1949) * <i>Quando as mulheres esperam</i> (1952) <i>Noites de circo</i> (1953) * <i>Uma lição de amor</i> (1954) * <i>Sorrisos de uma noite de amor</i> (1955) * <i>Sonhos de mulheres</i> (1955) * <i>O sétimo selo</i> (1956) <i>Morangos silvestres</i> (1957) <i>A fonte da donzela</i> (1959) <i>O olho do diabo</i> (1960) * <i>O silêncio</i> (1963) <i>Persona</i> (1966) <i>A hora do lobo</i> (1968) * <i>Vergonha</i> (1968) * <i>A paixão de Ana</i> (1969) * <i>O rito</i> (1969) * <i>Gritos e sussurros</i> (1972) <i>Cenas de um casamento</i> (1973) <i>O ovo da serpente</i> (1977) * <i>Da vida das marionetes</i> (1980) <i>A Ilha de Bergman</i> (2006) *</p>
--	--	---

Figura 11 – Filmes amostrados para a pesquisa

[*: filmes examinados até Fev.2013].

Quanto à ficha analítica (ver anexo), depois dos primeiros testes feitos à base de uma amostra preliminar de filmes, ela conta, neste momento, com três conjuntos independentes de diagnósticos, mais um campo em tom, digamos, “classificatório”. Os diagnósticos dizem respeito, primeiramente, aos temas que a obra explora (de modo evidente ou nas entrelinhas). Chamamos este diagnóstico primeiro de “elementos explorados”, admitindo aqui temas tais como o estranhamento do novo, a adaptação às condições do meio e a ostentação da identidade. O diagnóstico seguinte tem a ver com aspectos mais tópicos, mas que, por seu turno, podem configurar-se como indícios preciosos para deduzirmos o quanto a lingua-

gem cinematográfica apresenta pontos de contato férteis com o campo de interesse da Geografia. Chamamos este conjunto de “questões tópicas do enredo”, perguntando-nos, por exemplo, se os personagens mostram-se impassíveis ou se, pelo contrário, são agentes transformadores do ambiente vivido. Por fim, pela terceira modalidade de diagnóstico quisemos dedicar específica atenção aos detalhes de ordem técnica (iluminação, trilha sonora, etc.), pretendendo insinuar que algum deles poderia jogar papel-chave na narrativa de cada obra examinada. Chamamos este diagnóstico de “quadro imagético”.

Quanto ao campo “classificação”, trata-se também de um exercício em plena fase de experimentação. Nele, a ideia é que consigamos sugerir qual poderia ser a “função” identificadora de cada filme examinado. Intuímos, até o momento, quatro espécies de função; quais sejam: “didática” (para narrativas que descrevem um fenômeno, processo ou episódio pertinente ao “saber geográfico”); “ilustrativa” (para quando há indícios de fenômenos do tipo “ambiente comportamento” ou “contexto ações”); “derivativa” (se alguma passagem da trama parece habilitar a composição de “produtos”, como, por exemplo, um efetivo “mapeamento” dos lugares íntimos); e “de veículo” (casos em que estejamos autorizados a dizer que a obra deriva de uma apreensão bastante autoral da cena-mundo).

Esperamos que nossa comunicação possa despertar alguma inquietação junto à audiência deste Seminário. Principalmente porque nos seriam caras quaisquer observações que nos auxiliem tanto a descobrir melhores expedientes, quanto a perceber virtuais incoerências.

Referências

- ANDERSON, K. *et al.* (Ed.). **Handbook of cultural geography**. London: Sage, p. 580, 2003.
- BARROS, J. D'A. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, J.; BARROS, J. D'A. (Org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, p. 43-84, 2008.
- BARTRAM, Rob. Geography and the interpretation of visual imagery. In: CLIFFORD, Nicholas; FRENCH, Shaun; VALENTINE, Gill (Ed.). **Key methods in geography**. 2ª ed. London: SAGE, p. 131-140, 2010.
- BUÑUEL, L. **Meu último suspiro**. São Paulo: Cosac Naify, p. 376, 2009.
- CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Florianópolis: UFSC, p. 435, 1999.
- _____. **Épistémologie de la géographie**. 2ª ed. Paris: Armand Colin, p. 302, 2007.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, p. 204, 2005.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, p. 227, 2009.
- HORTON, A. *Reel landscapes: cinematic environments documented and created*. In: ROBERTSON, I.; RICHARDS, P. (Ed.). **Studying cultural landscapes**. London: Arnold, p. 71-92, 2003.
- LOWENTHAL, D. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, A. (Org.). **Perspectivas da geografia**. São Paulo: DIFEL, p. 103-141, 1982.
- MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. 432p.

- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 662, 1999.
- MOREIRA, T. A. Geografia e cinema no Brasil: estado da arte. **Tempo - Técnica - Território**, v. 2, nº 1, p. 77-95, 2011.
- MURIAS, M. M. **História breve do cinema**. Lisboa: Verbo, p. 426, 1962.
- NEVES, A. A. Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. **Entre-Lugar**, Dourados, nº 1, p. 133-156, 2010.
- OLIVEIRA JR, W. M. O que seriam as geografias de cinema? **TXT: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaecotexto/revistatxt2/wenceslao.htm>>.
- PANIZZA, A. C.; FONSECA, F. P. Técnicas de interpretação visual de imagens. **GEOUSP: Espaço e Tempo**, São Paulo, nº 30, p. 30-43, 2011.
- PENNA, A. G. **Percepção e realidade**: introdução ao estudo da atividade perceptiva. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, p. 183, 1973.
- RIZZO, S. O cinema de Ingmar Bergman: 1 [jun. 2012] São Paulo: CCBB, 2012. Parte 1, duração 1:49 min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4L10ENNuq6w>>.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, p. 400, 2003.
- TUAN, Y.-F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, p. 288, 1980.
- _____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, p. 250, 1983.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. 5ª. ed. Campinas: Papyrus, p. 152, 2008.

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

Filmografia referenciada

7.1. Ingmar Bergman

- _____. *Crise*. [1946a], duração 1:33 min. Versátil, DVD.
- _____. *Chove sobre nosso amor*. [1946b], duração 1:35 min. Versátil, DVD.
- _____. *Noites de circo*. [1953], duração 1:28 min. Versátil, DVD.
- _____. *Sonhos de mulheres*. [1955], duração 1:27 min. Versátil, DVD.
- _____. *O rito*. [1969a], duração 1:12 min. Versátil, DVD.
- _____. *A paixão de Ana*. [1969b], duração 1:36 min. Versátil, DVD.

7.2 Luis Buñuel

- _____. *Um cão andaluz*. [1929], duração 16 min. Versátil, DVD.
- _____. *A idade de ouro*. [1930], duração 60 min. Versátil, DVD.
- _____. *Gran casino*. [1947], duração 1:32 min. Silver Screen, DVD.
- _____. *A adolescente*. [1960], duração 1:36 min. Silver Screen, DVD.
- _____. *Viridiana*. [1961], duração 1:30 min. Silver Screen, DVD.
- _____. *O anjo exterminador*. [1962], duração 1:35 min. Versátil, DVD.
- _____. *A bela da tarde*. [1967], duração 1:41 min. Spectra Nova, DVD.
- _____. *Via láctea*. [1969], duração 1:38 min. Silver Screen, DVD.
- _____. *O discreto charme da burguesia*. [1972], duração 1:42 min. Lume Filmes, DVD.

Anexos

FICHA TÉCNICA												
<p>Título:</p> <p>Diretor/Ano:</p> <p>Informações adicionais: [detalhes que pareçam relevantes]</p>												
SINOPSE												
[sucintamente, o "enredo geral" do filme]												
(A) ELEMENTOS EXPLORADOS												
[temas (direta ou indiretamente) possíveis de identificar na obra, sustentando em seguida essa identificação]												
<table><tr><td>perda da origem ()</td><td>transformação do meio ()</td></tr><tr><td>estranhamento do "novo" ()</td><td>ostentação da identidade ()</td></tr><tr><td>conflito de visões sobre o mesmo objeto ()</td><td>reflexo local de um fenômeno geral ()</td></tr><tr><td>adaptação às condições do meio ()</td><td>expressão de "lugares íntimos" ()</td></tr><tr><td>indiferença às condições do meio ()</td><td>valores compartilhados x valores restritos ()</td></tr><tr><td>comportamentos "afetivos" (com relação às ambiências) ()</td><td>Outros ... ()</td></tr></table> <p>Argumentação:</p>	perda da origem ()	transformação do meio ()	estranhamento do "novo" ()	ostentação da identidade ()	conflito de visões sobre o mesmo objeto ()	reflexo local de um fenômeno geral ()	adaptação às condições do meio ()	expressão de "lugares íntimos" ()	indiferença às condições do meio ()	valores compartilhados x valores restritos ()	comportamentos "afetivos" (com relação às ambiências) ()	Outros ... ()
perda da origem ()	transformação do meio ()											
estranhamento do "novo" ()	ostentação da identidade ()											
conflito de visões sobre o mesmo objeto ()	reflexo local de um fenômeno geral ()											
adaptação às condições do meio ()	expressão de "lugares íntimos" ()											
indiferença às condições do meio ()	valores compartilhados x valores restritos ()											
comportamentos "afetivos" (com relação às ambiências) ()	Outros ... ()											

8.1 Estado atual da “ficha-piloto”

(B) QUESTÕES TÓPICAS DO ENREDO
[elementos indicadores presentes no filme]
1. Há “horizontes” simultâneos? E eles se interceptam? (Visões de mundo distintas)
2. As atitudes são definidas pelas “paisagens-cenário”? (Determinismo ambiental)
3. Fatos objetivos definem relações? (Causalidade comportamental fácil de identificar)
4. Faz-se referência a um contexto? (Informações de época ou circunstância histórica)
5. Como o(s) personagem(ns) se enquadra(m) nas paisagens-cenário? (Agentes transformadores ou impassíveis)
6. Como o(s) personagem(ns) “entende(m)” as paisagens-cenário? (Significados atribuídos aos meios de vivência)
[Imaginários, símbolos, mitos, etc.]
(C) “QUADRO IMAGÉTICO”
[a importância dos recursos técnicos para a transmissão dos significados]
1. Elementos audiovisuais bastante explorados: () luz () fotografia () balanço de cores () trilha sonora () sons ambientes () outro...
2. Tem-se a impressão de que o filme elege como função-chave: () os diálogos () a relação imagem/som () a “distância” do objeto () outro...
3. Até que ponto aquele(s) elemento(s) explorado(s) pelo diretor [Item 1] induz(em) a significados?
4. Outros recursos verificados... (argumento)

(D) FUNÇÕES POTENCIAIS DA OBRA FÍLMICA		
[a(s) possível(eis) serventia(s) do filme segundo uma perspectiva geográfica]		
<input type="checkbox"/> Função Didática	<input type="checkbox"/> Função Derivativa	<input type="checkbox"/> Outra...
argumento:	argumento:	argumento:
<input type="checkbox"/> Função Ilustrativa	<input type="checkbox"/> Função de Veículo	
argumento:	argumento:	

Figura 12 – Ficha analítica de filmes

APROPRIAÇÃO E IDENTIDADE ESPACIAL POR MEIO DA CULTURA: O CASO DOS FREQUENTADORES DE CINEMAS DE ARTE NA CIDADE DE SÃO PAULO

Eduardo Baider Stefani

O presente artigo procura delimitar e caracterizar um exemplo consolidado de identidade social coletiva e apropriação espacial contemporânea, constituída pelo que chamamos de territorialidade de cinemas de arte e seus frequentadores na área da Avenida Paulista, na cidade de São Paulo – SP. Muito se têm debatido, em anos recentes, sobre a evolução do trato teórico e empírico, na ciência geográfica, das maneiras, expressões, impactos e saliências das apropriações do espaço. Quer utilizando o conceito de lugar, quer de topofilia, quer de territorialidade, o espaço apropriado, vivenciado, sentido, tem obtido um espaço de destaque na epistemologia da Geografia.

Nesse texto, em específico, abordamos um exemplo de

apropriação do espaço, composto pela territorialidade dos cinemas de arte e seus frequentadores. Desde seu estabelecimento enquanto equipamento de lazer e cultura, o cinema desempenhou fundamental papel na produção e reprodução do espaço urbano paulistano, engendrando, em diferentes momentos, distintos significados sociais e diversas formas de sociabilidades.

A territorialidade analisada é, sob muitos aspectos, notória, sendo reconhecida por veículos da grande mídia, especializados na programação de lazer, e também por sites especializados em cinema. Os próprios frequentadores dos cinemas da área reconhecem-na como o *locus* do cinema alternativo na cidade. Por isso também que buscou-se, no encaminhamento da pesquisa, atentar para a territorialidade subjetiva, isto é, atentar para a identificação e análise das percepções e inter-relações entre os sujeitos que visitam tais cinemas. O objetivo era claro: observar como o imaginário e as atitudes dos usuários engendra a manutenção e a continuidade da territorialidade objetiva e, em alguns momentos, também sua efervescência.

Crê-se, nesse sentido, que o trabalho, apresentando e refletindo acerca de um dos mais importantes elementos de lazer e cultura existentes no município de São Paulo, possa subsidiar uma crítica densificada de fenômenos e processos responsáveis, em grande medida, pela produção do espaço urbano contemporâneo e seus significados sociais.

Apropriações do espaço: territorialidades na geografia

A apropriação de um dado espaço, por um dado grupo de pessoas, em torno de uma dada prática, pode ser analisada sob o amparo teórico de alguns conceitos-chave. Nesse estudo em específico, optou-se pelo suporte do que se conceitua como territorialidade. Muitas vezes, para o senso comum, o vocábulo território ainda é sinônimo inequívoco de um espaço fortificado, ocupado por um estado-nação. A concepção clássica do território, como esclarece Milton Santos (1998), é herdada da modernidade e “seu legado de conceitos puros”, que permanecem por séculos sem crítica ou reflexão a si próprios. Para o autor, a imagem abstrata que temos quando pensamos no território não é, certamente, a adequada, uma vez que é o uso do território quem lhe fornece sua significância social, e não a categoria *per se*. Essa é, inclusive, uma concepção que nos auxilia a compreender o porquê da ampliação do conceito, beirando a territorialidade como “nova” análise do território. Isso ocorre na medida em que, em tempos passados, era apenas o estado o responsável pela criação de territórios. No entanto, a partir da contemporaneidade, período em que novos atores – além do estado – atribuem ao espaço um significado social, apropriando-o e exercendo sobre ele algum tipo de poder, esse conceito teve de ser revisto.

Santos (2002, p.21) também nos incentiva na (re)invenção do enfoque sobre o território, quando afirma a necessidade e a urgência da realização de seu debate também fora da geografia, na sociedade em geral. Como ele coloca, “cabe discutir

(...) a nova significação do território (...) dentro do país, nas relações entre as pessoas e lugares”. Internamente, o território é um subsistema da sociedade, organizado por grupos e atores que ultrapassam, principalmente em complexidade, o estado.

Parece ser evidente que foi mesmo no bojo da ciência geográfica que tal debate se concretizou. Ressalta Amélia Luisa Damiani (2002) que a produção acadêmica em geografia em anos recentes, fez com que fossem reconhecidos outros instrumentos de territorialização, como organizações e instituições, comportamentos e preferências. O reconhecimento destes novos instrumentos fez com que o enfoque fosse ampliado e complexificado, retirando do estado o “monopólio” de criação ou construção de territorialidades.

Ainda que uma possível diferenciação entre território e territorialidade não se demonstre claramente nas definições e conceituações de alguns geógrafos, julgamos válido realizá-la, ainda que sucintamente. Nesse sentido encontramos Roberto Lobato Correa (1998, p.234), que procura realizar este esforço, distanciando-se da simplificação um tanto quanto óbvia (e tentadora) de afirmar que o território é o conceito abstrato, e a territorialidade sua expressão espacial. Para este autor, o território, na verdade, é o «espaço revestido da dimensão política, afetiva ou ambas», e a territorialidade é o «conjunto de práticas e suas expressões materiais e simbólicas capazes de garantirem a apropriação e a permanência de um dado território por um determinado agente social, o Estado, os diferentes grupos sociais e as empresas».

Roberto Bustus Cara (1998, p.262) também procura diferenciar ambas as categorias, numa evolução conceitual

de complexidade que se assemelha aos conceitos de Correa. Para este autor argentino, “o território é uma objetivação tri-dimensional da apropriação social do espaço”, enquanto que a territorialidade é “a qualidade subjetiva do grupo social ou do indivíduo que lhe permite, com base em imagens, representações e projetos, tomar consciência de seu espaço de vida”.

Com base nas diferenciações de Correa (1998) e Cara (1998), poder-se-á afirmar, não sem razão, que a distinção entre território e territorialidade é marcada notoriamente pela apropriação espacial que se faz de um local, em contraposição à posse que pode se ter de outro. Conforme coloca Odette Seabra (1996, p.71), apoiando-se nas considerações de Henri Lefebvre, apropriação e propriedade têm, a despeito das semelhanças usuais de tratamento, significações absolutamente díspares. Para a autora, “a apropriação está referenciada a qualidades, atributos, ao passo que a propriedade está referenciada a quantidades, a comparações quantitativas, igualações formais, ao dinheiro (que delimitando o uso tende a restringi-lo)”. Apropriar-se, com base em qualidades (que podem ser as mais diversas possíveis), de uma localidade geograficamente delimitável constitui, pois, a criação de territorialidade, enquanto possuir, legal e financeiramente, uma tal localidade dá origem ao território.

Paul Claval (1999, p.79-80), no seio da geografia cultural, também interpretou a reinvenção do território como categoria de análise. Para ele, foi o território que permitiu, à geografia, ultrapassar a análise do espaço como “simples extensão geométrica”. O território dinamizou a análise espacial, ao dar luz às “apostas entre poderes, disputado, apropriado, ameaça-

do, povoado, explorado”. Para Claval, o território apresenta 3 facetas: a natural, sociopolítica e a cultural, que abriga a “carga simbólica” que faz com que os indivíduos produzam suas identidades. Ao salientar especificamente este aspecto simbólico, apropriativo e identitário do território, emerge como categoria de análise a territorialidade.

As redes e as eventuais contiguidades se expressam, assim como outras características que poderíamos inscrever às territorialidades, na apropriação social do espaço. Para Karol (2000), a territorialidade também se expressa na apropriação do espaço. Para este autor, a identificação com o espaço é tomada no processo de socialização, sobressaindo-se da psicologia coletiva. Ela contribui para a elaboração da identidade do grupo, seja ele qual for. Contrariamente ao que acontece com as “raízes”, estes princípios são “portáteis”, e permitiram aos migrantes, pioneiros e qualquer outro grupo de pessoas que realizam atividade igual, reconstituir seus horizontes e anseios em novos espaços, ao se apropriarem de novos territórios.

Soja (1993, p.183) nos lembra de uma importante característica de um espaço que se propõe apropriado e, assim, territorializado: trata-se da sua capacidade de delimitação. Como afirma o autor, a territorialidade “refere-se à produção e à reprodução de recintos espaciais que não apenas concentram a interação (...) mas também intensificam e impõem sua delimitação”. Com isso, Soja não procura afirmar que as delimitações de territorialidades são absolutas e rígidas, tais como aquelas próprias da noção clássica do território, regido por um estado-nação, por exemplo. Ele afirma, pelo contrário, que a delimitação de uma territorialidade pode “ser mais ou menos

rígida ou permeável e pode mudar de forma ao longo do tempo”, isto é, pode existir – e normalmente existe – de forma dinâmica, o quão dinâmica for a existência das razões que motivam os indivíduos e interesses econômicos que as criam e mantêm.

Identities culturais e o espaço urbano: apropriações da cidade

Compreender como as territorialidades exercem forças relevantes para a organização da cidade contemporânea, é fundamental quando se pensa numa geografia atenta às nuances locais, aos processos e fenômenos que fomentam traçados e cores à paisagem que nos cerca, ou pelo menos a maior parte de nós. Não se trata aqui de nos remetermos a uma genealogia da geografia urbana e suas problemáticas prediletas, mas sim de estarmos conscientes que nosso tema específico se situa num *locus* estritamente urbano, não só em sua localização, mas também em seus significados. A experiência de vida urbana, o vivido no urbano, prementes na contemporaneidade, deve ser alvo de estudo. Como lembra Foucault (1986), *apud* Soja (1993, p.17), “estamos num momento (...) em que nossa experiência do mundo é menos a de uma vida longa, que se desenvolve através do tempo, do que a de uma rede que liga pontos e faz intersecções com sua própria trama”. O espaço, e as apropriações territoriais que criamos, dão significado ao vivido numa época, e num espaço em constantes transformações.

Geiger (1998, p.238) nos auxilia a compreender o papel das territorialidades para a interpretação da cidade, já apontando, aliás, para a resolução de outro aspecto conceitual que concerne ao nosso estudo. Para este autor, a cidade é uma abstração; o que existe materialmente é, pois, uma aglomeração de construções e a rede viária. Como realidade abstrata, a cidade é também “local privilegiado para a realização das criações abstratas do espírito humano”. Geiger nos fornece uma pista interessante para a ligação teórico-conceitual entre a territorialidade objetiva e a subjetiva em torno de uma atividade socio-cultural, relação essa mediada especialmente pelo urbano, pela cidade, cuja significância ultrapassa seus limites geográficos.

Costa (2005a, p.80), também procura relacionar a existência de territorialidades com os aglomerados urbanos. Para ele, não é por acaso que a cidade é o ambiente que proporciona as condições de criação de múltiplas e variadas identidades diferenciadas, uma vez que “a heterogeneidade social urbana se liga a um plano cosmopolita, no qual as pessoas procuram estar conectadas a fatos, comportamentos, estéticas e valores” que nem sempre são gerados em escala local.

O que não se pode negar, e nessa afirmação nos suporta Andrade, é o fato de que a formação de um território ou territorialidade:

“(…) dá as pessoas que nele habitam a consciência de sua participação, provocando o sentimento da territorialidade que, de forma subjetiva, cria uma consciência de confraternização entre as mesmas” (ANDRADE, 1998, p.214).

Nesse sentido também trabalha Armando Côrrea da Silva (1991, p.48). Para este autor, a interpretação do espaço sob a égide de uma concepção psicofenomenológica, bastante presente em uma geografia contemporânea, parte da ideia de que “o espaço, como percepção de forma e movimento é, psicologicamente, a consciência de si em seu entorno”. A fenomenologia, neste caso, buscaria a essência, que nada mais é, em geografia, do que o conteúdo da forma.

A motivação, os gostos, as peculiaridades de cada sujeito inseridos num contexto urbano são, portanto, os constituintes primordiais de sua subjetividade, mas que, dialeticamente, nunca é só sua. Tais preferências se reluzem tanto no espaço, especialmente em territorialidades, quando o sujeito (ou, como no caso estudado, de um grupo de sujeitos), de posse de sua subjetividade, apropria-se de um determinado espaço, atribuindo um significado social que, repetimos, normalmente está imbuído de afetividade.

São as relações sociais, com efeito, as que marcam a vida humana, conferindo ao conjunto da realidade que forma seu contexto um sentido afetivo. O contexto, em nossa pesquisa, é essencial, pois é composto pelas “coisas, lugares, situações” ou, em uma palavra, a territorialidade. Isso nos leva a concluir que, muito embora os fenômenos afetivos sejam de natureza subjetiva, isso não os torna independentes da ação do meio sociocultural, territorializados, pois relacionam-se com a qualidade das interações entre os sujeitos, enquanto experiências vivenciadas. Dessa maneira, pode-se supor que tais experiências vão marcar e conferir aos objetos culturais um sentido afetivo.

No processo de subjetivação do território, inventamos, criamos e nos apropriamos não somente dele como espaço físico, mas também a partir de símbolos e imagens que materializam a identidade. Tais elementos, como coloca Cara (1998), só adquirem relevância quando erigidos internamente, isto é, quando simbolizam a tomada de consciência, relacionada, portanto, à identidade.

Cinemas de arte em São Paulo: primórdios e evolução

Os cinemas de arte no município de São Paulo, como coloca Simões (1990), são originários, pelo menos enquanto acontecimento histórico relevante, da década de 1970. Santoro (2004) nos lembra que, já na década de 50, existiam salas com programação “intelectualizada”, direcionadas à estudantes universitários, bem como cineclubes, como o Cinemateca do Masp. No entanto, não chegaram, pelo menos naquele momento, a constituir um panorama expressivo – poucas pessoas tinham acesso a estes equipamentos.

Foi a criação do cinema Coral, idealizado pelo crítico e cineasta Dante Ancona, personagem fundamental na história deste ramo de cinemas, que, de fato, deu início aos cinemas de arte na cidade de São Paulo. A lógica deste empreendedor era clara, mas ao mesmo tempo inédita. Disse ele: “abri para aqueles que não se contentavam só com o arroz e feijão de todo dia” (citado por Simões, 1990, p.127). O sucesso deste cinema, como ressalta a autora, foi imediato e sustentado, e

seu *modus operandi* todo baseado na programação diferenciada, que focava especialmente o “moderno cinema europeu”, imbuído das características que no capítulo 1 nomeamos de autor-diretor (*Fellini, Resnais, Truffaut*, entre outros).

Dante Ancona, após o sucesso “inesperado” do Cine Coral, empreendeu a criação, a pedido da Distribuidora Serrador (que foi a primeira a atuar na cidade de São Paulo, no início do século XX), do Cine Picolino e, posteriormente, do Cine Belas Artes, o cinema que se tornaria símbolo da arte cinematográfica em São Paulo que, após diversas sucessões de comando, mantém-se vivo e com a mesma proposta. Completam a lista de cinemas criados nas décadas de 60, 70 e 80 e que possuíam o enfoque de arte, os Cines Apolo, Scala, Augustus, Arouche, Village, Bijou e Marachá, todos eles no centro antigo ou já nos acessos escalares à área da Avenida Paulista.

É interessante notar que os cinemas de arte, novidades conceituais e econômicas, após um curto período compreendidos no centro tradicional, em espaços próximos à Cinelândia, logo partiram para a área da Paulista, que se firmava como novo polo de atração financeira e cultural. O caso do Belas Artes exemplifica bem este apontamento, o que é corroborado por Simões e Santoro. Esse desenrolar geográfico da abertura dos cinemas de arte na área nuclear da metrópole paulistana não deve sua performance a qualquer acaso. Maria Encarnação Beltrão Spósito (1991, p.10) nos fornece um importante aporte teórico para compreendermos como se dá a transposição de certas características do centro tradicional para uma nova área, exatamente como ocorreu com os cinemas de arte em São Paulo. Trata-se, com propriedade, do que ela

nomeia como *desdobramento da área central*¹.

O *desdobramento da área central* diz respeito a um processo de especialização de funções e setores funcionais e econômicos, que deixam (total ou parcialmente) o centro tradicional, e ocupam áreas não necessariamente contíguas a esse, ainda que interligados por vias de acesso e opções de transporte público. Nessas novas áreas, “não se reproduz a alocação de todas as atividades tradicionalmente centrais, mas selecionadamente de algumas destas” (SPÓSITO, 1991, p.11). As áreas desdobradas fazem por atrair, muitas vezes, segmentos socioeconômicos distintos daqueles que circulam (e permanecem) no centro tradicional, configurando novas centralidades, que podem ser de diversos tipos. O desdobramento de cinemas de arte, de um primeiro momento localizados no centro antigo, para os eixos escalares rumo à Avenida Paulista num segundo, ilustra a especialização e valorização (imobiliária e funcional) dessa área em relação a primeira.

Os vanguardistas cinemas de arte abertos na cidade de São Paulo, principalmente na década de 60, inauguram, além de uma nova e decididamente especializada programação imbuída de caracteres de arte, a lógica de que qualquer plateia tenderia, em anos posteriores, também à especialização, em contraste com a “antiga vocação cinematográfica de oferecer indistintamente distração a todas as faixas etárias e grupos sociais” (SANTORO, 2004, p.130).

O panorama que permitiu a criação deste “novo” tipo de

¹ Spósito alerta para uma possível confusão entre a concepção de desdobramento, tal como delineado no texto, e a concepção de expansão, bastante distinta. Esta última refere-se às características de aumento de tamanho físico dos centros das cidades, em áreas necessariamente contíguas às originais, dotadas de funções semelhantes às pretéritas.

cinema, além dos interesses empreendedores dos seus implementadores, diz respeito às mesmas transformações socioculturais que deram origem ao próprio cinema de arte, ou cinema autoral, a saber, a agitação intelectual que se sucedeu na década de 60, que debelou vários e significativos movimentos contraculturais, que tiveram sua expressão ótima no cinema, gerando movimentos como o Cinema Novo. Concomitante a estas agitações culturais, não se pode negar o papel de um tipo de público de cinema específico, até então inexistente, formado geralmente por universitários e espectadores que “demonstram alguma intimidade com a linguagem cinematográfica e se propõe a discutir o próprio papel do cinema na vida cultural do país” (SIMÕES, p.128), isto é, um público dotado de capital cultural que lhe permitisse realizar, com base em usos próprios de atividades criadoras, um lazer ativo.

O público de cinemas de arte seria, pois, bastante especializado, exigente com relação primordialmente à programação, e crítico no sentido estrito do termo. Procurava-se um público aficionado em determinados temas ou diretores (e não ao cinema em si, tanto é verdade que os primeiros cinemas de arte na cidade de São Paulo não dispunham dos atrativos de luxo, arquitetônicos ou grandiosos dos cinemas tradicionais das décadas de 50 ou 60).

Atualmente, os cinemas de arte identificados são aqueles que, consensualmente entre a crônica cultural da cidade de São Paulo, em especial a partir das classificações emitidas pelo Jornal O Estado de São Paulo, A Folha de São Paulo e pela revista Veja São Paulo, oferecem uma programação diferenciada. A maior parte dos cinemas de Arte também são assim caracte-

terizados por abrigarem Mostras de Cinema e programações especiais.

Cinemas de arte apresentam uma outra característica fundamental, que os distanciam do formato e significados dos *multiplex*² em *shopping-centers*: estão sediados, em sua maioria, em vias públicas ou em galerias. Constatação aparentemente óbvia, mas que engendra algumas repercussões que os ajudam a constituir um público cativo e uma existência mais saliente. A rua, ou via pública, constitui um espaço bastante especial. Como coloca Carlos (2002, p.183), a via pública está ligada à ideia do “espaço apropriado para a realização dos desejos, isto é, lugares reapropriados para um outro uso sem a intermediação da propriedade privada ou das normas impostas pelo poder político”. Os cinemas de arte de rua dão vida ao espaço público urbano, consolidando, de uma forma ontologicamente impossível aos cinemas *multiplex* em *shopping-centers*, a existência de territorialidades, espacial e significativamente duradouras.

Ruas não são, como poderíamos supor, espaços desnormalizados por completo. Como afirma Lévy-Piarroux (1986, p.36), “a rua é inegavelmente um espaço público e, como tal, ela impõe, evidentemente, condutas policiadas”. Condutas

² Os *multiplex* são cinemas compostos por várias salas pequenas e médias, de 200 a 400 lugares, presentes, em quase sua totalidade, em *shopping-centers*, onde desempenham mais uma opção de entretenimento puro, ao lado de fliperamas, pula-pulas, karts, laser-shots, piscinas de bolinhas, escorregadores inflados, massagem, e ambientalizados por confortos como praças de alimentação, academias de ginástica, serviços bancários, de beleza, estacionamentos enormes e inúmeras lojas. Apesar do número de unidades e poltronas, tais cinemas pertencem a um pequeno clube de redes exibidoras, que padronizam a programação a partir da exibição, muitas vezes simultânea, de blockbusters hollywoodianos ou de produções populares nacionais, ambas precedidas por intensa e massificada campanha publicitária.

policidadas, polidas e de certo distanciamento, que separam, quase como uma fronteira, os modos de “fora” e de “dentro”. A autora utiliza um belo exemplo para explicar essa sutil separação, mediada pela rua. Para ela, é como se desembaraçar de um sobretudo ou um casaco pesado num dia frio. Só o fazemos quando estamos num lugar privado ou semipúblico (ou semiprivado). Dito de outra forma, só o fazemos quando estamos em casa, ou em algum lugar em que podemos nos sentir como se estivéssemos em casa, lugares em que há “um abrandamento dos códigos sociais”, como os cafés, citados pela autora.

Cafés são marcas inegáveis de cinemas de rua e galerias, isto é, cinemas de arte, e não apenas por estarem próximos às vias públicas ou, em alguns casos, permitirem a observação da mesma (“autorizam o dentro a considerar impunemente o fora”, Lévy-Piarroux, 1986, p.40). Os cinemas de arte devem muito de sua existência e seu público também aos cafés que suportam, locais propícios à discussão cinematográfica, antes e depois das exhibições. Permitem o flunar e o estar, para além do ir e vir, funcionando (em termos de frequência e visitação), muitas vezes, independentemente dos próprios cinemas. Para além da fruição de uma conversa entre conhecidos, no entanto, cafés, enquanto espaços semipúblicos ou semiprivados, segundo Lévy-Piarroux (1986, p. 41-42), subsistem como “lugares absolutamente privilegiados do encontro social”, “poderíamos mesmo dizer que eles são feitos para isso”. Mediadores entre o “fora” e o “dentro”, no caso, entre a rua e a sala de exibição, os cafés de cinemas de arte permitem que retomemos os “direitos evidentes em relação à rua, pois nos ocupamos dele”. Quanto

mais nos ocupamos dele, certamente mais nos apropriamos, mais fazemos dele um espaço afetivamente apropriado. Podemos “nos entregar (...) às atividades reservadas à intimidade, como conversar, contemplar-se amorosamente e beijar-se, ler e em geral aproveitar a sua posição sentada para olhar, observar e compreender”. Entregando-nos, territorializamos aquele espaço subjetivamente, de forma impossível em *multiplex* de *shopping-centers*.

Em anos recentes, a área da Paulista constitui-se como o reduto desta parcela do público, apresentando uma territorialidade que se expressa de maneira subjetiva e objetiva. Tal apontamento nos coloca diante da existência de uma territorialidade espacialmente delimitável, e composta de elementos socialmente particulares: a territorialidade de cinemas de arte e seus frequentadores na Avenida Paulista.

Cinemas de arte e seus frequentadores: uma territorialidade contemporânea em São Paulo

Devido a sua história deveras saliente em diversos momentos históricos distintos, fica explícito que a Avenida em questão apresentou, e continua apresentando, características diversas e concomitantes, que implicam na coexistência de territorialidades diferentes num mesmo espaço físico. Este aspecto, que foi analisado a pouco, é comumente encontrado em variados exemplos de territorialidades sediadas num espaço em comum, alternadas por atividades realizadas em horários diferenciados (ao dia e à noite, por exemplo), em dias

diferenciados (aos finais de semana e durante a semana, por exemplo) ou em períodos de tempo diferenciados (festas em alguns ou em algum mês do ano).

No entanto, essa coexistência de territorialidades nem sempre está separada por horários ou períodos temporais – ocorrem, algumas vezes, coexistências espaciais e temporais. Acreditamos que este seja o caso da Avenida Paulista que, principalmente durante a semana comercial, sedia variadas territorialidades, de diferentes ordenadores e atores, todas acontecendo ao mesmo tempo, num mesmo lugar. A Avenida sedia, por exemplo, as territorialidades de escritórios de advocacia, seus funcionários e clientes, sedes de (algumas) instituições financeiras, seus funcionários e clientes, de órgãos de governo, seus funcionários e clientes, e também as dos utilizadores dos equipamentos de lazer cultural da Avenida, entre os quais dos cinemas de arte e seus frequentadores, todas estas concomitantes no tempo e no espaço.

A afirmação da existência de uma função de lazer cultural sediada pela Avenida Paulista se baseia sobre um processo, que tem seus afloramentos mais visíveis a partir da década de 1990. No entanto, já há muito, mais precisamente desde 1957, a Avenida começava a consolidar sua função de lazer, com a inauguração do Masp – Museu de Arte de São Paulo, desde então a instituição cultural que abrange o acervo mais precioso de uma instituição de arte da América Latina, como nos lembra Reis Filho (1994). Irmanou-se ao Masp o centro cultural da Fiesp, contendo teatro, espaço para exposições, salas de apresentações e outros espaços culturais, inaugurado em 1965. Como coloca Frugoli Jr. (2000), a implementação do

Masp marcou, simbólica e materialmente, a passagem do polo de cultural do centro histórico para a Paulista. Cabe dizer que esse processo é extremamente significativo, uma vez que antecipou a grande migração de empresas e sedes de bancos para esta área, processo que aconteceria principalmente na década de 1970.

Durante a década de 90 a Avenida receberia pelo menos mais 2 importantes equipamentos de lazer cultural, o centro cultural do Banco Itaú e a Casa das Rosas. O primeiro, inaugurado em 1995, contém espaço para exposições, acervo de músicas e filmes interativos. O segundo equipamento foi inaugurado em 1991, com a reforma de um dos últimos casarões da Avenida, transformado pelo governo do estado de São Paulo em espaço cultural, abrangendo exposições e, mais recentemente, abrigando peças de teatro e esquetes, além de uma biblioteca de poesias (FRÚGOLI Jr., 1998). Não obstante existam tais equipamentos, que podem ser considerados os mais importantes, a Avenida ainda abrange os seguintes espaços culturais: Santa Catarina, n.200; do Banco Real, n.1374; do Banco do Brasil, n.1804; do Conjunto Nacional, n.2073; da Caixa Econômica Federal, n.2073. Todos estes espaços sediavam exposições temporárias, e auxiliam a formar o público frequentador da Avenida e suas imediações, como veremos a seguir.

A construção destes equipamentos permite-nos falar em – como corroboram Shibaki (2007) e Heitor Frúgoli Jr. (1998) – centralidade de lazer cultural. Ainda que não seja a única centralidade de lazer cultural presente na cidade de São Paulo – o centro histórico (centros culturais, museus e espa-

ços para exposições) e a área dos Jardins e do Itaim (salas de exposições, museus e casas de cultura) também se apresentam como núcleos congregadores de equipamentos e, obviamente, público – a área da Avenida Paulista não pode, sob nenhuma hipótese, ser desconsiderada nesse sentido.

A notória centralidade cultural que a Avenida Paulista emana na atualidade deve grande parcela de sua existência à concentração de cinemas de arte que ali existe. Nessa opinião nos corrobora Conti (2004, p.44), quando afirma que há “uma enorme concentração de salas de cinema”, fato que “confirma a tendência da Avenida Paulista concentrar opções culturais, e sua condição de permanência de vitalidade com a instalação de espaços renovados”. Santoro (2004) também compreende a situação desta maneira, o que fica explícito quando lembra que a área da Avenida Paulista vai abrigar uma “nova centralidade” de cinemas de arte, em contraponto às salas outrora existentes no centro histórico de São Paulo. Finalmente, Almeida (2000, p. 182-187) salienta que a área da Avenida Paulista concentra muitos cinemas, que aparecem para os entrevistados com que ela conversou como “cinemas de arte, voltados para uma programação de melhor qualidade”. A autora chega a dizer, inclusive, que a área estudada “está transbordando de cinemas que, se não são exatamente cineclubes, costumam ter programação voltada para o circuito alternativo”.

O surgimento dos cinemas da Avenida Paulista enquanto processo e tendência se localiza, histórica e espacialmente, entre a desconstrução da Cinelândia central e dos cinemas de bairro e a apogeu dos *multiplex* em *shopping-centers*. O primeiro cinema inaugurado na Avenida Paulista data de 1960

– trata-se do cine Astor, localizado dentro do Conjunto Nacional – não por coincidência na mesma época em que a CineLândia diminuía drasticamente seu público, salas e atração de frequentadores. Para Simone Yunes, diretora da programação do Cinesesc, a grande concentração de cinemas de arte na área da Avenida Paulista decorre justamente do fechamento dos cinemas centrais, que teria cedido essa característica ao espaço da Paulista.

A construção de cinemas dentro de galerias se mostraria uma tendência predominante na Avenida Paulista, como aponta Santoro (2004). O cine Bristol, inaugurado em 1971, o Liberty, 1972, o Top Cine e o Gemini, 1975, o Cinearte (construído no antigo espaço do Cine Astor), 1982, são exemplos de cinemas inseridos em galerias. Constitui exceção apenas o Cine Belas-Artes, inaugurado inicialmente na década de 60. Essa tendência se transmutaria a partir da década de 90, com a inauguração de dois cinemas com vocação de arte, e com disposição de rua: o Espaço Unibanco (1992) e o Reserva Cultural (2004), o primeiro localizado na rua Augusta, e o segundo em plena Avenida Paulista.

Atualmente, compreendemos que a territorialidade dos cinemas de arte existente na área da Avenida Paulista é composta por 7 equipamentos: CineSesc, Espaço Itaú – Augusta, Cine Cultura, Reserva Cultural e Itaú Arteplex. Territorialmente, é possível perceber pelo menos duas características relevantes da concentração de cinemas de programação alternativa ou de arte na área da Avenida Paulista. Primeiro, que existem dois polos de cinemas de arte dentro da área: uma concentração massiva na área próxima às, ou nas próprias ruas

Augusta e Frei Caneca, e outra concentração por volta do número 800 da Avenida Paulista. Segundo, que a maior parte dos cinemas da arte desta territorialidade se localizam próximos às estações de metrô (no primeiro caso, próximos à estação Consolação, e no segundo caso, equidistantes entre as estações Trianon-Masp e Brigadeiro).

Prospectamos os usuários dos cinemas de arte da área da Avenida Paulista como um contingente mais ou menos identificável, que se locomove e se apropria da desse espaço devido a estes equipamentos, e lá estabelecem suas relações de sociabilidade permeadas por esse tipo de lazer. É importante ressaltar que estamos tratando não somente da área específica constituída pela Avenida Paulista, mas sim daquilo que consideramos como sua área de influência e determinação. A Avenida Paulista, enquanto *locus* imagético irradiador de significados simbólicos, influencia diretamente a instalação de vários equipamentos de ordem cultural em ruas adjacentes à ela, constituindo uma macroárea representada pela sua centralidade cultural. Equipamentos culturais localizados em perímetros relevantes das ruas Augusta, Frei Caneca, Brigadeiro Luis Antônio, Vergueiro, Treze de Maio, Consolação devem sua instalação e parte da atração de seu público, à proximidade da Avenida Paulista *per se*, e por isso fazem parte da centralidade ora destacada.

No nosso caso, ao abordarmos os cinemas e seus frequentadores na área da Avenida Paulista, travamos contato primordialmente com a vertente cultural, ainda que, para que possamos compreendê-la em sua gênese, isto é, na origem da concentração das salas de cinema, tenhamos que também ana-

lisar o viés econômico do fato. Colocando de outra maneira, é como se disséssemos que o simbolismo subjetivo territorial constituído pelos frequentadores de cinemas de arte da Avenida Paulista não vive só; depende, inexoravelmente, da materialidade dos cinemas *per se*. Como coloca Costa (1999, p.174), “por mais que se reconstrua simbolicamente um espaço, sua dimensão mais concreta constitui, de alguma forma, um componente estruturador da identidade”.

O caso do Cine Belas Artes: apropriação cultural catapultada em ação política

O cinema Belas-Artes possui uma história rica e antiga, que remonta ao processo inicial de abertura de salas na área da Avenida Paulista. Apesar de, espacialmente, ele não ter existido na Avenida Paulista, e sim na rua da Consolação, número 2423, sua ontologia está ligada à Avenida.

O Cine Belas Artes, mais do que um cinema em si, simboliza um determinado espaço da cidade historicamente marcado pela exibição de filmes. O Cine Astúrias, inaugurado em 1931 no antigo número 467 da Rua da Consolação (atual 2403, onde está instalada uma loja das Casas Pernambucanas), funcionava como um típico “cinema de bairro”, cuja programação predominante era de filmes seriados. Em 1943, o Astúrias fechou, foi reformado e reabriu, em seguida, como Ritz Consolação. Sua programação, no entanto, mantinha as características dos cinemas de bairro.

O Cine Ritz Consolação funcionou até o final dos anos

1950, quando fechou definitivamente. No terreno ao lado, em 1952, foi construído o Cine Trianon. Em 1967, a empresa distribuidora Serrador passou a administrar o Cine Trianon, que o rebatizou de Cine Belas Artes. Para cuidar da programação, convidou Dante Ancona Lopes, que respondera pela programação do Cine Coral, inaugurado em 1958 na Rua Sete de Abril. Preocupado em oferecer filmes de arte para um público mais intelectualizado, Dante inovou e transformou o Coral num sucesso de bilheteria. O Cine Belas Artes nascia, assim, com a proposta de oferecer filmes de arte para o seletivo público da Avenida Paulista. Perdia o caráter de cinema de bairro e assumia feições de cinema do “Centro”.

Após um incêndio ocorrido em 1982, o Cine Belas Artes permaneceu fechado por algum tempo. Reformado, reabriu totalmente renovado. Administrado pela empresa distribuidora Gaumont, passou a se chamar Gaumont Belas Artes. A inovação ficava por conta das seis salas, no padrão conhecido como multiplex, o pioneiro na cidade. Apesar do conceito *multiplex* estar associado, atualmente, às grandes redes distribuidoras e a um tipo de cinema meramente de consumo e pouco crítico, as diversas salas do Belas Artes sempre estiveram voltadas para o cinema de arte.

Fechado em 2003, após crise de gestão, foi reformado e reaberto em 2004 como HSBC Belas Arte, continuando sua proposta do último quarto de século, de procurar exibir produções europeias, asiáticas e filmes premiados em festivais internacionais, além de ter sempre em cartaz pelo menos um filme brasileiro. Sua programação mesclava, nos últimos anos de existência, filmes em cartaz já há algum bom tempo com

lançamentos, promovendo, também, sessões especiais, como o noitão, quando eram exibidos 3 filmes de mesma temática, com o último sendo uma incógnita, madrugada a dentro, culminando com um café da manhã.

Em 2011, uma nova crise, que nessa oportunidade se mostraria derradeira. Em meados de 2010, o Belas Artes perdeu o patrocínio do banco HSBC. André Sturm, seu gestor, foi para a mídia, anunciou a crise financeira, já buscando por um novo patrocinador. Em julho, preocupado com as repercussões do caso, tratou de tranquilizar o proprietário do prédio, Flávio Maluf. Disse que estava acertando nova parceria. O proprietário, no entanto, que num primeiro momento anunciou o aumento do aluguel, num segundo informou que não renovaria o contrato.

Essa discussão foi amplamente divulgada pela mídia, suscitando uma comoção pública em torno do fechamento do cinema, tido então como marco e essencial para a cidade. Por meses, desde antes até após o seu fechamento, inúmeras manifestações sociais foram organizadas.

Campanha Belas Artes segue sem patrocínio

A promoção feita por 16 restaurantes da cidade para arrecadar fundos em prol do cinema Belas Artes, um dos mais tradicionais de São Paulo, terminou no último dia 5 de setembro e levantou, em dois meses, R\$ 45 mil. O cinema corre risco de fechar suas portas depois que perdeu o patrocínio – e continua em busca de um novo patrocinador para sobreviver.

AMIGO BELAS ARTES

O abaixo-assinado de frequentadores e funcionários do Cine Belas Artes para que o cinema continue funcionando já tem 2.500 assinaturas. O espaço continua em busca de um patrocinador para não fechar as portas.

Manifestantes protestam na Paulista contra fim do cinema Belas Artes

2011-01-04

Espaço teve contrato de locação cancelado e fechará as portas no dia 27 de janeiro

24/01/2011

52



Anderson Barboza/AF

Capa

POR QUE ele não pode fechar

Instalado há 43 anos na esquina da Paulista com a Consolação, o Cine Belas Artes corre o risco de falir. Por muitos motivos, isso seria uma pena

Com 43 anos, o cinema Belas Artes, em uma esquina da Paulista com a Consolação, corre o risco de fechar as portas. Por muitos motivos, isso seria uma pena. O cinema foi fundado em 1968 por um grupo de estudantes de cinema e arte, que se tornaram profissionais. Hoje, o cinema é um dos poucos que ainda mantém a programação independente e de qualidade. Além disso, o cinema é um dos poucos que ainda mantém a programação independente e de qualidade. Além disso, o cinema é um dos poucos que ainda mantém a programação independente e de qualidade.



Porque provou que merece

Porque merece ser preservado

PORQUE PROVOU QUE MERECIA
O cinema Belas Artes é um dos poucos que ainda mantém a programação independente e de qualidade. Além disso, o cinema é um dos poucos que ainda mantém a programação independente e de qualidade.

MAIS
O cinema Belas Artes é um dos poucos que ainda mantém a programação independente e de qualidade. Além disso, o cinema é um dos poucos que ainda mantém a programação independente e de qualidade.

CAMPANHA Casas se unem para ajudar o Belas Artes

Para evitar que o Cine Belas Artes, fundado há 43 anos, feche suas portas, 17 restaurantes de São Paulo se uniram em campanha. Em abril, o cinema perdeu o patrocínio do banco HSBC. De 5 de julho a 5 de setembro, os clientes que colaborarem com R\$ 5 a mais na conta vão ganhar um sobremesa e um ingresso para uma sessão de cinema, válido apenas de segunda a sexta-feira. Entre os estabelecimentos participantes estão o La Casarelli (tel. 3031-0288), o Obô (tel. 3038-4774) e o Bão Diner (tel. 3640-2239).

Campanha tenta manter vivo o Cine Belas Artes

► Sem patrocínio, o cinema pode fechar até o fim deste ano

Manuela Fonseca

Um dos mais tradicionais cinemas de rua de São Paulo, o Cine Belas Artes, sem patrocínio há cinco meses, corre o risco de fechar suas portas definitivamente. Na tentativa de salvar o cinema, que há 43 anos funciona em um prédio na esquina de Rua Consolação, com a Avenida Paulista, no bairro central da capital paulista, começa hoje a campanha "Salve o Belas Artes: Logo Força Car Carre".

Identizada pelo proprietário do restauro de arquitetura francesa La Camarade, Michel Frome e Dany, a campanha é feita por a adesão de outros 18 restaurantes da cidade.

A partir de hoje até o dia 5 de setembro, quem comer a qualquer hora em um dos estabelecimentos participantes ganha um convite para as-

istir o um filme, válido de segunda a quinta-feira. Na bilheteria do cinema, basta carimbar este convite-casulo para garantir uma refeição de qualquer valor, até R\$ 100, sem envolver na campanha.

"Sem patrocínio o cinema pode fechar até o final deste ano. A importância de ações como esta é mostrar para o mundo e arredores o cinema. Sabemos que por aqui que se acredita não se dá a atenção devida. Mas esperamos que isso gere tempo. Queremos mostrar a importância do cinema e mobilizar para não deixar um patrimônio", disse.

Desde o término do contrato, a cinema tem sido mantido com as regras previstas da última parcela de patrocínio. "Temos algumas que conseguimos um novo patrocínio nos meses", disse o sócio-proprietário e programador do Cine Belas Artes, André Strum.

Posto de concreto de devolução tradicional, os filmes exibidos no Cine Belas Artes normalmente



Um clássico da cidade, Cine Belas Artes, mostra filmes alternativos em telão de rua.

sejam dos grandes clássicos do cinema nacional e internacionais e sejam um público diversificado.

Frequentemente exibidos, e presentes universitários apoiados Eraldo Neri, 68 anos, lamenta a possibilidade de o cinema perder espaço para outras atividades por falta de patrocínio. "Vento o esse

cinema há 35 anos. Estou interessado em não fechar", disse.

A administradora Maria Helena, 55 anos, explicou a situação: "A seleção de filmes, exibida aqui é muito importante para quem quer e muitas se tem procurado por filmes alternativos", afirmou.

A espera de um final feliz

O Cine Belas Artes abriu as portas em 1967, e na época os projetos de restauração em três salas do cinema. Antes o prédio abrigava o antigo Cine Eldorado, de uma década antes, devido na década de 60. Em 1960, uma nova reforma sempre se instalou de cinema que passou a contar com mais um telão, mas com uma sala isolada. A restauração acabou até hoje.

Em 2008, depois de perder a parceria com a distribuidora francesa Camarade, o prédio começou a ser restaurado pelo arquiteto José Fernando e Paschoa Ribeiro. Desde então há uma série de pedidos do Sincro Urban, que adquiriu o prédio em 2004. (M)

Figura 1 – reprodução de reportagens sobre a repercussão do fechamento do Cine Belas Artes. Fonte: Processo de Tombamento do Cine Belas Artes pelo Conpresp, 2012, fls 300-303.

Tais manifestações culminaram com a realização de campanhas de ajuda, abaixo-assinados e a abertura de pedidos de tombamento nas esferas municipal e estadual. Em outubro de 2012, após um processo tumultuado que envolveu ação judicial para reabertura de processo, o Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico), órgão ligado à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, decidiu tomar o edifício onde funcionou o cinema Belas Artes, na esquina da Avenida Paulista com a Consolação.

O tombamento envolveu a fachada do edifício e um trecho de quatro metros do espaço interno, medido a partir da entrada no imóvel. Com a decisão, nenhuma alteração na fachada do imóvel poderá ser feita sem autorização prévia. Mas não há restrição de uso ou ocupação do prédio, ou seja, ele pode ser alterado e destinado a qualquer fim, desde que pre-

serve a fachada e os demais elementos tombados, que guardam a memória do local, numa clara vitória da pressão social sobre os interesses do proprietário do imóvel.

Tal processo nos catapulta diretamente ao argumento de Costa (2005), que afirma que a necessidade do encontro entre “iguais” não se baseia numa alegoria, numa falácia. Para ele, “a insegurança e a escassez da vida coletiva geram uma extrema necessidade de encontro”, isto é, a vida urbana leva os indivíduos a quererem se encontrar com aqueles pelos quais nutrem algum tipo de identidade, veem algum tipo de semelhança. Não significa, sempre, conhecer e ser conhecido, mas, muitas vezes, reconhecer e ser reconhecido. Os frequentadores que constroem, por meio do encontro social, do exercício de suas sociabilidades a partir do lazer, a territorialidade dos cinemas de arte da Avenida Paulista, são o objeto – subjetivo – desta seção.

Na época contemporânea, no seio do que se conhece como pós-modernidade, em que se apregoa, entre outros fenômenos, algo como um desabamento da identidade de lugar, é importante que encontremos exemplos que provem exatamente o contrário. Como coloca Harvey (2008, p. 272-273), na experiência pós-moderna do mundo, “a identidade do lugar se torna uma questão importante nessa colagem de imagens espaciais superpostas que implodem em nós, porque cada um ocupa um espaço de individuação (...) e porque o modo como nos individualizamos molda a identidade”. Trata-se, pois, de reconhecer que, a despeito de um apregoador “desenraizamento total” do indivíduo no mundo urbano, ainda se criam vínculos com o espaço. Como questiona Harvey, será possível deixar de reconhecer que ainda existem espaços onde e sobre

os quais se pode afirmar: “não é este um lugar melhor do que aquele, não somente para as operações do capital como também para viver, consumir bem e sentir-se seguro num mundo em mutação?”.

Para Almeida (2000, p.187), o público que frequenta os cinemas de arte da área da Avenida Paulista pode ser considerado fiel, não somente por causa da programação diferenciada, mas também pelo eixo, pela consciência da territorialidade específica que de lá é emanada. Isso fica claro quando ela constatou que parcela considerável do público, quando indagado que tipo de cinema gosta mais de frequentar, respondeu “as da Paulista, que muitas vezes incluem as salas da rua Augusta”.

Não obstante, as territorialidades criadas a partir dos usos espaciais próprios do vivido, existem material e simbolicamente, mesmo a despeito do espaço, em tempos contemporâneos, “estar esquadrinhado por fluxos, redes e relações” (SEABRA, 1996, p.77). Percebe-se, assim, que o vivido é capaz de engendrar a criação de territorialidades mesmo numa época em que o espaço é fundamentalmente marcado por processos de consumo, muitas vezes de seu próprio consumo. Dizendo-o de outra forma, mesmo que os cinemas de arte da Avenida Paulista estejam, como de fato estão, inseridos na lógica de reprodução ampliada do capital, ou mesmo na lógica da distribuição e operação de empresas-rede, eles sediam, de maneira espacial (material e simbolicamente) o vivido de seus frequentadores que, por meio do uso que deles realizam, apropriam-se dos seus espaços, criando territorialidade.

A identidade dos indivíduos e a construção de territorialidades possuem, assim, relações intrínsecas, inexoráveis. Para

Costa (2005, p.85), “toda identidade implica numa territorialização, assim como a territorialização permite a permanência identitária”. Para o autor, mantendo a existência e a permanência das características relacionais do grupo, no caso, os próprios cinemas e o encontro que sugestionam, mantêm-se o território. A identidade é, desta forma, o resultado da associação entre o grupo e o território.

A identidade dos frequentadores dos cinemas de arte da Avenida Paulista, e daqueles que frequentavam o Cine Belas Artes, entre si e com a territorialidade que fomentam faz parte, como afirma Claval (1999, p.90), de um fenômeno geral. Para ele, “os homens têm necessidade, para dar um sentido à sua presença neste mundo, de se assimilar a um território que é, para eles, um refúgio e um espaço onde se sentem protegidos, conhecidos e reconhecidos”. Não se trata, pois, de identificar um processo-exceção, mas sim um exemplo – permeado pelo lazer cinema – de como territorializações são cada vez mais frequentes no mundo urbano contemporâneo.

A recorrência de territorializações urbanas contemporâneas é, segundo Costa (1999, p.171), sinal e prova de que o dito processo de desterritorialização não passa de embuste. Para ele, a existência – e permanente (re)criação – de territorialidades prova que “tanto as relações socioeconômicas quanto os processos de identificação” necessitam do território, quer se esteja referindo a sua base formal, material, quer se refira a sua dimensão simbólica.

Na contemporaneidade, as identidades, ainda de acordo com Costa (1999, p. 180-185), apresentam-se cada vez mais fluídas, ocorrendo de maneira não necessariamente contígua

e coesa. Trata-se de identidades “fragmentadas e sobrepostas”, num cenário em que sua “importância decorre então mais de sua eficácia do que de sua ‘realidade’”. O que o autor procura afirmar é que, se as territorialidades não são somente “o *locus* de relações de poder”, mas também “meio de identificação e de reformulação de sentidos”, então “o território não é apenas ter”, constituindo “também o ser de cada grupo social”. Os frequentadores de cinemas de arte da Avenida Paulista certamente não possuem as salas-escuras, seus cafés ou mesmo os logradouros públicos em que se inserem, mas certamente *os são*, de alguma forma.

Adhemar Oliveira, gestor de programação do Cinesesc, sugere que os frequentadores não exatamente apreendem os cinemas, mas sim desenvolvem “uma afeição pelos espaços por encontrar nestes um local onde se sentem bem”. Para ele, não há um sentimento de posse, mas sim, um de participação “pessoal” na programação e no local: “se um espectador se identifica com a sala que frequenta, ele com certeza vai ‘participar’, solicitando a exibição de filmes e sugerindo melhorias”. Patrícia Durões, do Espaço Itaú, compreende a situação de maneira semelhante, considerando que “os frequentadores mais assíduos de nossas salas se sentem muito à vontade, utilizam o espaço público com todo o direito”.

A identidade cria territórios. Como afirma Costa (1999, p.172), “a identidade territorial é uma identidade social definida fundamentalmente através do território”, construída a partir dos campos da ideias e da materialidade. Se se afirma que há uma territorialidade subjetiva dos frequentadores de cinemas de arte da Avenida Paulista, afirma-se, no julgamento

de Costa, que há identidade, pois “não há território sem algum tipo de identificação e valoração simbólica”.

Costa (1999, p.175) considera, pois, que a identidade territorial não é algo dado, pronto, mas, pelo contrário, provém de uma construção (“trata-se de uma identificação em curso”). Em seu processo construtivo, a identidade territorial depende de outras para se autoafirmar. Tomando como exemplo os frequentadores de cinemas de arte da Avenida Paulista, pode-se afirmar que se identificam entre si a partir, também, de uma espécie de aversão aos *multiplex* (e seus *habitués*).

Limena (1996) ainda fala da relação da arte com a Avenida, talvez uma das aproximações mais salientes com o mote de nosso estudo. Se especializarmos sua explanação (que ressalta a arte em geral), referindo-nos somente aos cinemas de arte, sua fala então se apresenta como uma amalgama temático deste capítulo:

“Ao se apropriarem dos espaços da Avenida, as artes introduzem outras formas de viver, perceber e imaginar a cidade e seus indivíduos (...) os novos tempos abrem caminho para outras formas de celebração: a do ‘eu’ de cada frequentador” (LIMENA, 1996, p.118).

Almeida (2000, p.194), na conclusão de seu artigo, desvenda a identidade dos frequentadores de cinema de arte. Para ela, “certos grupos se tornam *habitués* convictos de determinados circuitos da cidade”. Assim, quem vai a cinemas de arte sempre pode, mesmo que inadvertidamente, ser reconhecido em festivais e salas de espera, “são rostos conhecidos” e, assim, sentir-se bem, impellido a continuar comparecendo e, conse-

quentemente, continuar a ser visto e ver pessoas afins consigo. E exercendo, portanto, sua existência na cidade.

À guisa de conclusão

Voltemos às ideias de Roberto Lobato Correa (1998). Para o geógrafo, além da territorialidade pertencente a alguém no sentido de propriedade legal, existe uma territorialidade de apropriação, que pode assumir um caráter eminentemente subjetivo e “afetivo”, derivado de práticas espacializadas por parte de grupos distintos definidos segundo distintos critérios, que abarcam, também, aqueles de ordem cultural, comportamental, que nem sempre estão subjugados pelos critérios econômicos, ainda que estes não percam totalmente sua relevância.

Colocando de forma mais precisa, afirma-se que a motivação que engendra uma territorialidade subjetiva entre os frequentadores de cinema de arte na área da Avenida Paulista, e cria entre eles uma relação de afetividade com o lugar, provém, primordialmente, do interesse comportamental e cultural para com a programação de tais cinemas. No entanto, não é correto negar que os critérios econômicos, como a renda, também são responsáveis por engendrar tal afetividade. As territorialidades subjetivas são, assim, talvez ainda mais do que outras territorialidades, resultados de vários critérios.

A opinião de Heitor Franulovic, colaborador do site Cinequanon, expande a opinião de Adhemar para o ambiente externo aos cinemas. Para ele, “a localização estratégica é a cha-

ve, todos próximos, se você perde um filme em um é só andar alguns quarteirões e já pode pegar outro filme, daí sair pra tomar uma cerveja nos infinitos bares e butecos da região, etc.... você pode sempre se divertir sem precisar repetir programas”. A fala de Franulovic nos remete ao que Jameson (2007, p.411) chama de *mapeamento cognitivo*. Utilizando-se de um conceito originalmente cunhado por Kevin Lynch, Jameson nos fala da importância da ideia de conhecer a cidade em que se vive. Não apenas conhecer no sentido estrito, de localização de objetos, equipamentos urbanos e pontos de referência, mas um conhecer que resulte também numa espécie de afeição, apropriação de certos lugares específicos. O *mapeamento cognitivo* “não só permite que as pessoas tenham, em sua imaginação, uma localização geralmente correta e contínua com relação ao resto da cidade, mas também lhes dá algo da liberdade e da gratificação estética da forma tradicional das cidades”, isto é, concerne aos *conhecedores* um apreço que se materializa pelo uso do espaço.

Toda territorialidade é a execução de uma apropriação sobre uma determinada área, que é relativamente identificável. Tal apreensão ou poder é capaz de engendrar a construção, direta ou indiretamente, de um substrato físico, ou ainda realizar sua manutenção. Assim, pode-se afirmar que a apreensão da área da Avenida Paulista por parte dos frequentadores de seus cinemas de arte engendrou, indiretamente, a ampliação e manutenção dos próprios cinemas. Significa dizer que, ainda que os frequentadores não tenham, eles próprios, construídos cinemas de arte neste espaço, eles foram os motivos pelo qual alguém os construiu. Sem público, pois, não há cinema. E sem análise aproximada, subjetiva, não há compreensão do público.

Trata-se, com efeito, do uso do lugar, que conforma uma territorialidade subjetivada, constituída a partir da apropriação espacial. Usar um lugar, territorializando-o, certamente faz parte de nossas condutas no espaço urbano contemporâneo. Trata-se, sem dúvida, de um uso que nos dá, de alguma forma, uma dimensão afetiva e positiva da cidade e, assim, de nossa própria vida.

Referências

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme C. **Na metrópole:** textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

ALMEIDA, Roberto Schmidt. Espaço geográfico: entre a objetividade e a subjetividade. In: COSTA, Icléia T.M.C.; GONDAR, Jô (orgs). **Memória e Espaço.** Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000.

ANDRADE, Manuel Correia de. Territorialidades, desterritorialidades, novas territorialidades: os limites do poder nacional e do poder local In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território:** globalização e fragmentação, 4a. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

CARA, Roberto Bustos. Territorialidade e identidade regional no sul da província de Buenos Aires. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território:** globalização e fragmentação, 4a. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

CARLOS, Ana Fani Alessandro. O consumo do espaço. In: CARLOS, Ana Fani Alessandro. **Novos caminhos da geografia.** São Pau-

lo: Contexto, 2002.

CLAVAL, Paul. A Geografia Cultural: o estado da arte. In: CÔRREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

CONTI, Umberto. **Avenida Paulista**: “desqualificação” ou permanência da vitalidade? Trabalho de Graduação Individual em Geografia. FFLCH – USP. São Paulo, 2004.

CORREA, Roberto Lobato. Territorialidade e corporação: um exemplo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território**: globalização e fragmentação, 4a. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

COSTA, Benhur Pinós. As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem microgeográfica. In: CÔRREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Geografia**: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

COSTA, Rogério Haesbaert da. Identidades territoriais. In: CÔRREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

DAMIANI, Amélia Luisa. Geografia política e novas territorialidades. In: PONTUSCHKA, Nídia Nacib; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. **Geografia em perspectiva**: ensino e pesquisa. São Paulo: Contexto, 2002.

FRÚGOLI, Heitor. **Centralidade em São Paulo**. São Paulo: Cortez/Edusp, 2000.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**, 17 ed. São Paulo: Loyola, 2008.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2007.

KAROL, Eduardo. Território e territorialidade da Federação de

Órgãos para a assistência social e educacional – FASE. **Dissertação de Mestrado em Geografia Humana – FFLCH, USP.** São Paulo, 2000.

LÉVY-PIARROUX, Yveline. Fora de casa, dentro de casa: os lugares da urbanidade. In: *EspacesTemps. Voyage au centre de la ville: Eloge de l'urbanité. EspaceTemps*, 33. Paris: Association EspacesTemps, 1986.

LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. **Avenida Paulista: imagens da metrópole.** São Paulo: Fapesp, 1996.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo e outras cidades: produção social e degradação dos espaços urbanos.** São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTORO, Paula Freire. **A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo** – do provinciano ao cosmopolita. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – FAU, USP. São Paulo, 2004.

SANTOS, Milton. O território e a constituição In: RIBEIRO, Wagner da Costa (org). **O país distorcido.** São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território: globalização e fragmentação**, 4ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

SHIBAKI, Viviane Veiga. **Avenida Paulista: da formação à consolidação de um ícone da metrópole de São Paulo.** Dissertação de Mestrado em Geografia Humana – FFLCH, USP. São Paulo, 2007.

SILVA, Armando Corrêa da. O território da consciência e a consciência do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território: globalização e fragmentação**, 4a. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **Geografia e lugar social.** São Paulo: Contexto, 1991.

SIMÕES, Inimá F. **Salas de cinema em São Paulo.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: PW, 1990.

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

SPÓSITO, Maria Encarnação Beltrão. O centro e as formas de expressão da centralidade urbana. **Revista Geografia**, São Paulo, 10: 1-18, 1991.

GENTAMA, FILHARADA DA MANDIOÇA: MACUNAÍMA E A PAULICÉIA COMO METÁFORA DO BRASIL MODERNO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Iaci d'Assunção Santos

No início do século XX, particularmente nas décadas de 20 e 30, o Brasil viveu momentos de intensas transformações, as quais permearam amplamente as esferas econômica, social, cultural e política. À luz dessas mudanças foram produzidas construções notáveis sobre a sociedade e a realidade brasileira na escala da nação¹.

O cenário geral englobava, fundamentalmente, as transformações de caráter econômico e político associadas à crise do café e das instituições da Primeira República, implicando em uma pretensão por ser moderno. Esse momento decisivo

¹ Ianni (2004) afirma: "Foi na década de 30 que se formularam as principais interpretações do Brasil Moderno, configurando 'uma compreensão mais exata do país'" (p.29).

nos planos econômico e político envolveu uma ampla e necessária renovação, a qual seria realizada através da modernização.

No que se refere à modernidade, cabe apontar, resumidamente, de acordo com Berman (2007), que esta tem seu início na Europa no século XVI; que ao final do século XVIII teria sido ampliada no contexto europeu por conta, principalmente, da Revolução Francesa e de suas consequências; e no decorrer do século XX teria se alastrado, virtualmente, pelo mundo. Apresenta traços marcantes – como a distinção pelo novo –, e se objetiva por meio de processos que mantêm sua condição de permanente mudança. Dentre esses processos, adquirem destaque a formação dos Estados nacionais, das identidades nacionais e o desenvolvimento das forças produtivas capitalistas, que vinculam-se ao contexto de laicização do pensamento e da reestruturação do poder político e econômico. A concepção dos homens acerca do poder passa a ser de que este é instituído, e não dado. Nesse sentido, a legitimidade do Estado moderno baseia-se no povo, que, para Poulantzas (1986), formalmente diz de um “conjunto de indivíduos-cidadãos livres e iguais” inscrito em seu território.

No Brasil, o Estado nacional, cujos limites territoriais já estavam estabelecidos desde a vinda da corte em 1808, formou-se a partir da independência política em relação a Portugal, que ocorreu em 1822. Ao longo do século XIX, foram desenvolvidas e consolidadas formas capitalistas de produção, formou-se um mercado interno ao país e emergiram timidamente a burguesia industrial e o operariado. No decorrer do referido século, foram adotadas medidas que deram cabo da escravidão, em 1888, fomentaram a introdução de imigran-

tes europeus, e, ainda, levaram à proclamação da República, em 1889. Entretanto, o povo, unido juridicamente, ainda não participava na prática da política. Apesar das transformações econômicas e sociais, as oligarquias rurais entraram no século XX mantendo a dominação exercida sobre amplas parcelas da população e se sustentaram no poder até o declínio relativo das atividades agrícolas. A mentalidade era a deixada pela “herança rural”, e a prevalência do privado sobre o público, marcante. O incremento das áreas urbanas e das atividades urbano-industriais incorreu na formação de uma burguesia industrial e de um proletariado urbano, que ganhava força ao passo que enfraqueciam relativamente os senhores de terra. A revolução, conforme aponta Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (2008), transcorreu de maneira lenta e nas cidades.

Podemos dizer que, no Brasil, no início do século XX, a premente necessidade de renovação da dinâmica produtiva e da organização política – típicos processos da modernidade – culmina no desejo por ser moderno e acarreta uma demanda de modernização. A contestação do poder econômico e político, que transcorre nesse período em função das questões implicadas no seu desenrolar, fomenta a construção de novas e diferentes ideias de Brasil. Ou seja, devido à sua essência, a qual envolve a necessidade de renovação da ideia do que é a nação, o próprio processo de renovação no plano político²

² A Revolução de 1930 é o auge da renovação no plano político neste período e culmina no Estado Novo. A denominação do Estado que se desdobra da reorganização política como *Estado Novo*, nos leva a pensar que o desejo de modernização é tamanho neste momento ao ponto de associar diretamente o traço distinto da modernidade ao Estado que se constitui.

alimenta a profusão de construções acerca da nação brasileira³ como instituição, e dos brasileiros como povo que legitima o Estado brasileiro moderno.

Tal como no amplo processo da modernidade na Europa a partir do século XVIII, no Brasil que quer ser moderno no início do século XX há um privilégio do novo, em um movimento de ruptura com o passado. À semelhança da autocertificação da modernidade, o Brasil deve buscar sua legitimação nele mesmo. Em uma percepção marcadamente moderna de cisão com o passado, em que se valoriza e enaltece o presente com a esperança de que o futuro seja diferente, o Brasil deveria buscar as bases em que seria reconstruído através e por seu próprio povo.

Assim, fundou-se um movimento de renovação do país, que, em um modo de operar tipicamente moderno, propôs uma ruptura com o passado, ainda que para isso fosse preciso fundar um. Duas são as datas marcantes nesse período no que diz respeito à problematização da cultura em conjunto com a vida social: 1922 e 1930 (CANDIDO, 1977).

A Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, difundiu amplamente os ideais modernistas defendidos por uma parcela da elite intelectual brasileira que, em sintonia com as vanguardas europeias, propunha a atualização do meio ambiente cultural para que pudesse se pronunciar sobre as novidades à sua volta por meio de uma estética nova também. Simultaneamente, a burguesia industrial, que estava em ascensão, passou a contestar politicamente o poder e fez as articulações

³ Algumas das construções que foram publicadas neste contexto, cabe destacar “Casa Grande e Senzala”, de 1933, de Gilberto Freyre, “Raízes do Brasil”, de 1936, de Sérgio Buarque de Holanda e “Formação do Brasil Contemporâneo”, de 1942, de Caio Prado Jr.

necessárias que viriam a garantir o sucesso da revolução de 30.

A perspectiva assumida no referido processo de renovação é a de que, entre o Brasil e os brasileiros, deveria existir uma relação de identificação compatível com o ‘novo’ país que surgiu das mudanças nos planos político, cultural, econômico e social, ocorridas em 1920/30, para que o processo de modernização pudesse fluir.

Macunaíma: o herói sem nenhum caráter, da autoria de Mário de Andrade, publicado em 1928, constitui uma das obras que contribuíram para fundar uma perspectiva renovada sobre o Brasil e opera uma ruptura da percepção do país por um ponto de vista exclusivamente elitista. Mário de Andrade, poeta e escritor consagrado, escreveu *Macunaíma* depois de ampla pesquisa acerca das manifestações culturais brasileiras, como o folclore, as lendas indígenas e as crenças populares. A história⁴ do *herói sem nenhum caráter* é literária, mas resulta da pesquisa comprometida de um autor que se firmou como estudioso da cultura brasileira.

Sua construção, marcadamente moderna, refletiu sobre o próprio processo da modernidade no Brasil, pontuando a necessidade de renovação do meio, de suas formas e conteúdos. É moderna posto que constrói suas reflexões através de uma nova estética, fazendo uso de novas ferramentas, em sintonia com as transformações sociais, políticas e econômicas de seu

⁴ De maneira resumida, cabe dizer que a história do livro de Mário de Andrade conta as aventuras do personagem homônimo, que se desloca da porção norte do Brasil rumo ao Sudeste. Macunaíma é apresentado ao leitor em uma perspectiva que o coloca como elemento externo ao Brasil dos grandes centros (São Paulo e Rio de Janeiro), da qual deriva um certo olhar “estrangeiro”. Chega “estrangeiro”, notando as diferenças entre sua localidade de origem e aquela em que se encontra, mas retorna para *sua* terra transformado, contaminado pelas crenças, comportamentos, que ao longo da estada em São Paulo e das aventuras deixam de ser estranhas para se transformar em corriqueiras.

tempo. Posiciona-se contra o conservadorismo, propõe a subversão da estrutura do campo literário e o rearranjo político, e defende a percepção da sociedade brasileira a partir da amálgama formada por negros, índios e brancos.

A rapsódia está distribuída em dezessete capítulos e conta ainda com um epílogo. Através de uma narrativa fluida, irreverente e de tom satírico, o leitor é introduzido no universo e nas aventuras do herói sem nenhum caráter⁵. Segundo Jaffe (2001), principiando de “forma veloz e sem rodeios”, *Macunaíma* se assemelha às narrativas míticas.

A história começa apresentando Macunaíma como o *herói de nossa gente*, preto retinto, filho do medo da noite, nascido na tribo dos tapanhumas e que já nasceu com preguiça, passando seus primeiros seis anos de vida sem falar. Intrépido e inteligente, irmão mais novo de Manaape e Jiguê, gostava de decepar cabeça de saúva e de passear no mato, onde se transformava de criança em príncipe e “brincava”⁶ com a cunhada. Sem culpa, pudor ou vergonha assediava a mulher do próprio irmão. Neste ponto, importa destacar que ainda criança Macunaíma **já apresentava a feição de malandro que o acompanha ao longo das aventuras. A respeito das multifaces do herói ou do que chega ao leitor como o que estas parecem ser, vale citar Proença (1978), o qual afirma: “Macunaíma não tem**

⁵ É válido acrescentar que Mário de Andrade escreve a rapsódia alterando a grafia de algumas palavras e que as citações de *Macunaíma* feitas aqui reproduzem tais alterações. Sobre essa forma de escrever, cabe citar um trecho de uma carta de Mário para Tarsila do Amaral, na qual faz referência às novas grafias: “Eu por minha parte estou abraçando inteiramente a língua em que escrevo. Um artigo sobre Manuel Bandeira [...] tem erros enormes de português São coisas certas em brasileiro, minha língua atual”. A carta é de 1924 e o trecho reproduzido foi retirado de uma citação desta, que se encontra no livro “Tarsila: sua obra e seu tempo” (AMARAL, 2003, p.180).

⁶ Mário de Andrade usa a palavra brincar como metáfora para o ato sexual.

preconceitos, não se cinge à moral de uma época, e concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em único indivíduo” (p.9).

Depois da morte da mãe, flechada por engano por Macunaíma, que nesse tempo já havia passado de criança a homem, os três irmãos, acompanhados por Iriqui, “partiram por esse mundo”.

No início da jornada, Macunaíma conhece Ci, Mãe do Mato, que a princípio não cede às investidas do herói. Com a ajuda dos irmãos, consegue brincar com Ci e se torna Impeador do Mato Virgem. A partir de então, seguem na jornada com a nova companheira. Passam-se seis meses até que Macunaíma e Ci têm um filho, cuja morte prematura acarreta na da mãe. Antes de morrer, a Mãe do Mato presenteia Macunaíma com um muiraquitã⁷ famoso, cuja perda e recuperação **ensejam o restante da história.**

O muiraquitã, perdido assim que as aventuras são reiniciadas, parou nas mãos de um “regatão peruano chamado Venceslau Pietro Pietra”, que enriqueceu, virou fazendeiro e foi morar na cidade de São Paulo. Ao saber do paradeiro e determinado a ter seu muiraquitã de volta, Macunaíma anuncia aos irmãos que irá até São Paulo para resgatá-lo. Estes resolvem ir junto, “mesmo porque o herói carecia de proteção”. Sobre a importância do amuleto, cumpre citar Lopez (1974), o qual aponta que o muiraquitã, que motiva a ação do herói no seu embate com Piaimã⁸ ao longo da história, corresponde

⁷ “Pedra verde, trabalhada. Um dos principais amuletos de proveniência indígena” (LOPEZ, 1974, p.107).

⁸ Mais adiante na história, quando há o primeiro enfrentamento entre os dois, Macunaíma descobre que Venceslau Pietro Pietra era o gigante Piaimã comedor de gente.

a um “elemento de ordem sentimental, de superestrutura e elo de ligação com um estado de primitivismo valorizado” (p.10).

Nesse ponto da história, em que o leitor é apresentado à personagem Piaimã, destacam-se dois elementos presentes na narrativa de Andrade, e introduzidos na história a partir desse ponto, que dizem diretamente da realidade brasileira na década de 1920: a presença do imigrante no contexto da sociedade paulista e a cidade de São Paulo como polo dinâmico da economia cafeeira e industrial. Segundo Lopez (1974), “todos os dados dos mitos que pudessem funcionar como características do presente vivido pelo brasileiro foram resultar, devidamente transformados, nos episódios pelos quais Macunaíma transita no romance” (p.10). Ou seja, Mário de Andrade transpõe para o meio ambiente urbano o lendário indígena, as crenças populares e o folclore, fazendo uso dos elementos presentes nestes para falar da modernização da sociedade. Sua construção promove uma união singular entre referências, em sua maioria não urbanas, colhidas em partes dispersas no território nacional. Apesar de o herói se deslocar constantemente no espaço e no tempo, a maior parte da obra de Mário de Andrade transcorre na cidade de São Paulo.

Rumo a São Paulo, Macunaíma sofre mais uma das muitas transformações/metamorfoses pelas quais passa ao longo da história: ao se banhar no rio Araguaia, fica louro, branco e de olhos azuis. Nas palavras de Mário de Andrade: “a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pre-

tume dele” (” (p.40). Em seguida, Jiguê se banha nas águas e fica vermelho, Manaape, por sua vez, consegue apenas clarear a palma das mãos e a planta dos pés.

Essa passagem traz referência, segundo Proença (1978), à lenda que diz que “há no Brasil várias marcas dos pés de Sumé (São Tomé) em sua peregrinação apostólica, antes do descobrimento do país”, e também à lenda das raças humanas (p.152). Segundo esse autor, Mário usa a lenda das raças para mostrar a junção das três no Brasil: “São três irmãos que se diferenciam, e continuam, apesar disso, irmãos. Macunaíma é o branco, o chefe, ajudado, porém, por Manaape, o negro, que resolve tudo com feitiçarias, e Jiguê, o índio que traz mulheres para casa” (p.152).

Assim, cabe dizer que a obra *Macunaíma* é construída a partir de elementos do índio, do branco e do negro. O herói, apesar de banhar-se nas águas encantadas e tornar-se branco, encerra em si um pouco de cada uma dessas três raças⁹. Seu comportamento varia ao longo da história e denota que ele é parte negro, parte índio e parte branco. Especificamente, a preguiça quase crônica do personagem principal é construída por Andrade a partir de traços comportamentais ora atribuídos aos índios.

A preguiça e o eximir-se do trabalho, recorrente na rap-sódia escrita por Mário, são colocadas novamente para o leitor quando, ao chegar em São Paulo, o herói descobre que na grande cidade seria necessário trabalhar para financiar a continuidade da jornada em busca do muiiraquitã. Diante dessa situação limite, o herói, que não abre mão de se manter no

⁹ Segundo Lopez (1974), deve-se destacar que Mário de Andrade “evita muito bem o perigo de se tornar um exemplificador de três elementos culturais [...] pois torna a fusão dos três, sempre, uma dependência da espinha dorsal do enredo” (p.79).

ócio, de continuar a existir dentro da sua postura cômoda, resolve desistir da empreitada. Não o faz porque Manaape se propõe a “dar um jeito nas coisas”. Por que trabalhar se no seu “ambiente natural” pode viver comodamente, ao seu estilo preguiçoso? Ou, por que trabalhar se tem o irmão para fazê-lo em seu lugar? O trabalho estaria associado a uma atividade braçal e a uma noção de prosperidade ou ambição que o índio, supostamente, não conhece¹⁰. Ao chegar na cidade e entrar em contato com essa outra forma de viver, seria necessária uma adaptação a qual o herói não se propõe. Seria possível a existência na grande cidade mantendo essa postura de ócio? A solução encontrada por Mário é dada a partir da estrutura familiar da qual Macunaíma faz parte: o irmão Manaape, negro e feiticeiro, se ocuparia deste problema.

Em seguida, o herói começa a relatar suas primeiras impressões da cidade de São Paulo e de todos aqueles elementos que lhe chegam pela primeira vez aos olhos. A narração é feita deslizando entre ironia e encantamento, entre o estranhar e o sentir-se à vontade. Essa leitura do novo ambiente em que o herói se encontra é feita na perspectiva de uma dupla leitura da modernidade: ora buscando promover sua ruína, ora percebendo novas possibilidades. Macunaíma demonstra querer entender os elementos novos, que o surpreendem e o arrebatam simultaneamente. Assim, deixa transparecer uma aurora de encantamento com as novidades em que se vê imerso, ao

¹⁰ Segundo Lopez (1974), Mário de Andrade afirma em um artigo publicado no ano de 1926: “Nossos indígenas estavam perfeitamente afeitos ao estado primário em que viviam, eram melancólicos. Não tinham dinamismo, não tinham reação na consciência psicológica deles. Nessa mesma pasmaceira caiu em geral o nosso caboclo, seja do norte, seja do sul. Ele aceita, se adapta, se sente bem ou sem forças pra imaginar ou conquistar o melhor” (p.51).

passo que também dá sinais de que as percebe em uma atmosfera de excessos. Aprende que na cidade as coisas que vê ao seu redor não são árvores ou bichos de outro tipo, são Máquinas.

Destarte, em um primeiro momento, o herói resolve que quer “brincar” com a Máquina e se transformar no imperador dos filhos da mandioca. Entretanto, na impossibilidade de brincar com a máquina, que era movida a fogo, água, vento e fumo, o herói decide observá-la para melhor apreendê-la.

Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranha-céu com os manos, Macunaíma concluiu: os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate. [...] De toda esta embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfação (p.43).

Assim, o herói denota incômodo enquanto não compreende a nova ordem de coisas, em que está imerso e na qual figura de maneira central a máquina. Parece tomado pelo sentimento de que não compreender o funcionamento dos elementos que dizem da sua condição na cidade implica de maneira inexorável em uma limitação e em um desconforto latente. Sem negar a imponência do novo ambiente, reflete e

formula para si uma explicação sobre a marcha da máquina e da sua interação com os homens. A compreensão dessa relação lhe trouxe novamente a sensação de relaxamento, contentamento e liberdade. No contexto dessa noção de que o herói fica inquieto por não compreender em que termos ocorre a relação entre homens e máquina, emerge para nós a ideia de que Macunaíma se sente na condição de alienado, para usar os termos de Marx, do poder de transformar e ditar as coisas à sua volta.

A partir de então, familiarizado com o novo ambiente e suas novas regras, o herói lembra do muiiraquitã e decide agir para resgatar o amuleto que o levou até aquela inédita ordem de coisas.

Mais adiante na história, o herói escreve uma carta endereçada às icamiabas, suas súditas enquanto Imperador do Mato Virgem. Começa a carta informando-as de que, em São Paulo, “a maior cidade do universo”, elas são conhecidas como amazonas. O teor da carta consiste em relatar às icamiabas os altos custos da vida na grande cidade para justificar a solicitação de uma espécie de prêmio a ser remetido pelo futuro resgate do amuleto. O herói segue relatando que na cidade é necessário pagar para brincar com as mulheres e que estas aprenderam e se aprimoraram com as francesas. Nesse ponto, Mário coloca, a partir da apresentação que faz das mulheres e dos seus costumes, algumas das trocas culturais que ocorrem na cidade.

Entretanto, o herói não se limita a falar das cunhãs, descreve também para as súditas a cidade e as comunica que pretende construir uma igual nos domínios do Império do Mato Vigem. Afirma que a cidade é bela, cheia de ruas, mas com pouquíssimo espaço para as pessoas. Faz referência à poeira,

aos deslocamentos na cidade, a elementos como o bonde e os automóveis, e vai além:

[...] tão bem organizados vivem e prosperam os paulistas na mais perfeita ordem e progresso; e não lhes é escasso o tempo para construir hospitais, atraindo para cá todos os leprosos sul-americanos, mineiros, paraibanos, peruanos, bolivianos, chilenos, paraguaios, que, antes de ir morarem nesses lindíssimos leprosários, e serem servidos por donas de duvidosa e decadente beldade – sempre donas! – animam as estradas do Estado e as ruas da capital (p.79).

Nesse trecho, Andrade afirma que, se as coisas continuarem nesta direção, “seremos novamente uma colônia da Inglaterra ou da América do Norte”, e repete para as icamiabas o dístico que exclamara pela primeira vez ainda no Rio de Janeiro, agora em honra dos paulistas – “única gente útil no país”. Relata também a existência de duas línguas – o brasileiro falado e o português escrito – como “curiosidade original”.

Por fim, termina a carta lhes apresentando um tipo inteiramente novo: os políticos. Em suas palavras: “raça refinadíssima de doutores, tão desconhecidos de vós, que os diríeis monstros. Monstros são na verdade mas na grandiosidade incomparável da audácia, da sapiência, da honestidade e da moral” (p.81). A crítica feita por Mário com relação aos políticos, descritos enquanto monstros, denota a sintonia do autor com o intenso processo de transformação e contestação no campo político pelo qual passava o país na década de 1920. Acerca das intenções do capítulo ora comentado, cumpre citar, a partir de Proença (1978), uma fala do próprio Mário de Andrade:

“A ocasião era boa pra eu satirizar [...] o estado atual de São Paulo. Urbano, intelectual, político, sociológico. Fiz tudo isso, meu caro. Fiz tudo isso em estilo pretensioso, satirizando o português nosso” (p.175).

Assim, cabe dizer que a descrição feita às icamiabas é a de um Brasil, situado no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde estaria o poder político e econômico largamente influenciado pelas trocas culturais com a Europa e a América do Norte.

Entretanto, emerge em nossa reflexão a ideia de que Mário coloca para o leitor, a partir e através do herói, a existência de um Brasil – ao qual ele se reporta – que vai para além do recorte espacial da cidade de São Paulo e da capital da República. Nos parece que Mário fala de um *outro Brasil*, construído com referências colhidas nas lendas indígenas e na literatura popular.

Nesse sentido, cabe questionar qual o suposto elo entre esses dois *Brasis*, um de raízes indígenas e outro moderno e civilizado, que tenta se transformar em algo semelhante às nações europeias. Em nossa compreensão, esse *outro Brasil* que Mário coloca em tela é o país que existe ao fundo e quadro daquele que imita a cultura europeia. Macunaíma é o herói que, além de incharacterístico, é o primitivo capaz de se transformar e metamorfosear durante e ao longo da história.

De acordo com Lopez (1974):

Mário planta Macunaíma como índio-negro tapanhuma, mas já anunciando nele “o herói de nossa gente”. Nasce negro e cresce brasileiro porque o lendário indígena, revelador de nossas origens culturais, é integrado na sociedade brasileira, em suas instituições,

costumes, quadro racial, valores, resultando num instrumento de visão crítica (p.79).

Esse apontamento reforça para nós a ideia de que Mário faz uso dos mitos e das lendas para falar da realidade brasileira de 1920, associados a elementos do negro e do branco, formando um híbrido e construindo uma ideia de brasileiro e do Brasil. Lopez (1974) afirma, também, que muito embora José de Alencar tenha “lançado a semente: índio = Brasil” e, ainda, que outros escritores depois dele, em fins do século XIX e início do XX, tenham estudado a construção da língua nos termos particulares em que ocorre aqui, Mário percebe a “interferência consciente e inconsciente dos valores ‘civilizados’” arraigados naquelas construções e vai além, pois “não conhece barreiras nem tabus”. Nesse ponto, achamos importante acrescentar que essa falta de barreiras ou tabus pode ser associada à condição de modernista de Mário de Andrade, que subverte a ordem para propor uma nova. Sendo *Macunaíma* um livro escrito quando ele já era um autor modernista consagrado – o qual encerra em si os traços de seu estilo de maneira apurada –, essa transposição de barreiras e de tabus aparece com força e imponência em uma fase mais madura do modernismo, em que já se buscava a construção de uma cultura nacional.

Segundo Lopez (1974), “faltava criar alguém que simbolizasse o comportamento incaracterístico do brasileiro e o lançasse num todo sul-americano”, e, nesse contexto, “*Macunaíma*, a síntese necessária, surgiu para absorver do passado todos os elementos nacionais, através da mitologia e do folclore, e do presente, os principais problemas sociais e a linguagem popular” (p.80).

A rapsódia prossegue com a notícia de que o gigante, que havia viajado para a Europa, voltara à São Paulo. O herói fica de tocaia na casa do gigante e, enquanto espera sua chegada, conta histórias para o chofer e para uma criada, com quem brinca. Ao chegar, Piaimã convida o motorista para entrar na casa, para em seguida o colocar em um balanço e o atirar em uma “tachada de macarrão” que sua companheira preparava. Depois do motorista, o gigante foi buscar o herói. Fez o convite para que Macunaíma entrasse na casa, mas ele estava com preguiça. Insistiu mais uma vez e este aceitou. Tal qual fizera com o motorista, convida o herói para sentar no balanço. Macunaíma insiste que o gigante deve sentar-se primeiro e, por fim, o convence a fazê-lo. O herói começa a balançá-lo e, depois de algum tempo, ele cai na macarronada, assim como o motorista momentos antes. Finalmente, o herói derrotou Piaimã e pôde resgatar seu amuleto. Segundo Lopez (1974), “o choque entre o gigante e Macunaíma corresponde à ânsia do brasileiro de afirmar e recuperar seus valores (o muiraquitã)” (p.21).

Assim, o herói, largamente realizado com seu feito, pode voltar junto com seus irmãos para sua “querência”. “Então os três manos voltaram pra querência deles. Estavam satisfeitos porém o herói ainda mais contente que os outros porque tinha os sentimentos que só um herói pode ter: uma satisfação imensa” (ANDRADE, 2004, p.131). Na viagem de volta pelo rio Araguaia, o herói reencontra Iriqui, foge do monstro Obiê, acha um caramboleiro que se transforma em princesa e a leva consigo.

O desfecho das aventuras do herói sem nenhum caráter transcorre com o protagonista solitário, perdendo a muiraqui-

tã e uma das pernas depois de brincar com a Uiara¹¹. Junto com os irmãos e os tesouros, Macunaíma perdera também a vontade de viver. “O herói não podia mais, parou. Cruzou os braços num desespero tão heroico que tudo se alargou no espaço para conter o silêncio daquele penar” (p.157). Refletindo sobre o que fora sua existência, conclui que já não era mais possível viver como tinha sido até ali. Compreende que sua vida “não fora senão um se deixar viver” e que não tinha coragem para uma organização. Decide ir para o céu, mas antes planta um cipó e escreve: “Não vim no mundo para ser pedra” (p.157). O herói sobe para o céu e é transformado por Pauí-Pódole na constelação Ursa Maior. “A Ursa Maior é Macunaíma. É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza no campo vasto do céu” (p.159).

Acerca do desfecho que Mário apresenta vale destacar alguns pontos. O primeiro diz respeito à ideia de que os irmãos o completam e de quem sem eles a vida perdeu um pouco da graça. Nesse sentido, os três elementos culturais que Mário de Andrade coloca para o leitor – o índio, o negro e o branco – são indissociáveis no brasileiro, em Macunaíma. O segundo relaciona-se com a noção que Mário traz de que o herói vê a si mesmo como um ser que viveu ao léu, sem coragem para organização. Ou seja, Mário traz a ideia de que o herói reconhece o aspecto indisciplinado de sua vida e que, para mudar isso, seria necessário um ímpeto de organização do qual ele não dispõe. O plantio de um cipó antes da ascensão ao céu alude para a concepção de que, com Macunaíma, o autor plantou

¹¹ “Mulher encantada que habita o fundo dos rios na mitologia ameríndia” (LOPEZ, p.113).

uma semente, apontou um caminhou para pensar o brasileiro. A frase escrita “não vim no mundo para ser pedra” remete para o eterno transformar-se, para o movimento de mudança constante do herói ao longo das histórias.

Para nós, ficam vivas as ideias colhidas em Mário de que o brasileiro é um híbrido, formado pelos componentes culturais e comportamentais do índio, do negro e do branco, e que a junção dos traços destes três em um mesmo povo aponta para a necessidade de sua compreensão na perspectiva de algo novo. Novo no sentido de que o contato e a interação entre esses ao longo da história brasileira deu lugar a um tipo diferente, que não é mais o índio bravo que os primeiros portugueses encontraram, nem os próprios portugueses ou imigrantes do século XIX/XX, assim como também não é inteiramente o negro trazido da África. No decurso da história, o brasileiro foi se transformando através de um movimento contínuo em um povo que reúne em si marcas das populações que contribuíram para formar a sua própria. Entretanto, ao refletir sobre o Brasil e o brasileiro, Mário de Andrade denuncia que a cultura teria absorvido valores/referências estrangeiros, importados da Europa, fundamentalmente, em detrimento dos que ele percebe como nacionais, como as crenças populares, as lendas indígenas e o folclore.

Em sua busca por compreender quem é o brasileiro, recusa o conservadorismo e a parcialidade de uma cultura de elite. O povo é apreendido pelo autor a partir de elementos colhidos nas classes distintas que participam de sua composição. Promove o encontro de uma ampla diversidade de formas, cores, costumes, linguagens que formam a cultura nacional e deli-

neam a identidade nacional brasileira. Sua construção versa sobre uma cultura que se refere ao conjunto da nacionalidade, que insere as múltiplas identidades dessa gente no contexto de uma identidade nacional. Sem pudor, colocou a preguiça como traço horizontal; sem receio da transgressão ou do ranço histórico, incluiu o negro na formação social brasileira; com trabalho e compromisso, construiu o “herói sem caráter”; e, com coragem e ousadia, apresentou e propôs uma perspectiva endógena do brasileiro.

Está presente também na construção de Mário de Andrade a percepção de que a modernidade e o conjunto de processos que mantêm vivo seu estado de perpétua mudança se inscrevem em uma nova paisagem: a dos centros urbanos. Transpondo para o meio ambiente urbano o lendário indígena, as crenças populares e o folclore, faz uso dos elementos presentes nestes para falar da modernização da sociedade. Sua construção promove uma união singular entre referências, em sua maioria não urbanas, colhidas em partes dispersas no território nacional. À nova paisagem da modernidade brasileira se associa o fortalecimento do capitalismo no Brasil, que por sua vez acarreta mudanças nos planos político e social.

Outra questão diz respeito à língua no Brasil. Para os modernistas brasileiros, a língua era vista como forma de expressão da cultura e deveria ser alvo da renovação estética e literária também. A linguagem do Brasil deveria ser atualizada, renovada, posto que o país à época se modernizava. Assim, o “abrasileiramento” da língua portuguesa defendido por Oswald de Andrade, e ao qual Mário de Andrade aderiu, propôs a transformação desta em consonância com a forma

que se mostrava viva no cotidiano das pessoas. A assunção do “brasileiro falado” como um tipo de expressão válida jogou luz sobre uma manifestação cultural existente, mas, até então, desvalorizada. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade aborda o contraponto entre o linguajar empregado no dia a dia – “desprezível língua de que se utilizam na conversação os naturais desta terra” – e o “português escrito” – “logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se [...] no meigo idioma, que, com imperecível galhardia, se intitula: língua de Camões”. Mário de Andrade defendia o referido “abrasileiramento” da língua largamente, chegando a escrever em “brasileiro”. Em nossa perspectiva, o uso do português abrasileirado inscreve, simultaneamente, a obra de Mário de Andrade na ordem da arte da segregação como também da agregação, para usar os termos de Candido (2006) quanto ao sentido sociológico das obras. A categorização como obra de arte da segregação se justifica pela renovação do sistema simbólico, através da criação de novos recursos expressivos; a da agregação por conta da inspiração “na experiência coletiva e *por visar* meios comunicativos acessíveis [...] *incorporando* um sistema simbólico vigente” (p.32), neste caso o linguajar informal.

Por fim, podemos dizer que, ao adotar como fio condutor as aventuras de Macunaíma, dentre as quais se insere o próprio choque com o moderno, colocando o personagem principal na São Paulo de 1920, o autor opera transpondo para a estrutura do livro uma narrativa da modernidade, na medida em que a constrói em torno destas peripécias¹².

¹²Esta percepção sobre a estrutura do livro é aqui apresentada com base nos apontamen-

Referências

- AMARAL, Aracy A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 33ª. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Edição Companhia de Bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (1ª edição:1982).
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. Prefácio. In DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2ª Edição. São Paulo: HUCITEC-SCCT-CEC, 1977.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª Edição, 29ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 2008.
- IANNI, Octavio. **A ideia de Brasil moderno**. 3ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- JAFFE, Noemi. **Macunaíma**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- LOPEZ, Telê Ancona Porto. **Macunaíma**: a margem e o texto. São Paulo, HUCITEC, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- POULANTZAS, Nicos. **Poder político e Classes sociais**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

tos de Antônio Candido sobre o elemento social na literatura em "Literatura e Sociedade"(2006).

O BLUES EM CRUMB

Mariana Vicente Oliveira

Este trabalho pretende verificar como se desenvolve a história do *blues* tendo como base a HQ *Blues* de Robert Crumb. Vê-se, em larga escala, uma abordagem do momento histórico e da trajetória do *blues* sempre associada ao *jazz*, porém sabemos que a história do primeiro antecede a do segundo. Então onde é que o *blues* se perdeu do *jazz*? O que a trajetória do *blues* nos conta sobre a situação social do imigrante africano nos Estados Unidos?

Toda essa problemática e questionamentos estão colocados na narrativa de Robert Crumb. Nela o autor descreve e ilustra toda sua pesquisa sobre o ritmo e seus músicos. Trata-se de um trabalho informal, pois não é acadêmico, porém é o registro de uma pesquisa a qual o autor se dedicou por cerca de duas décadas.



Figura 1 - Capa do livro de Robert Crumb.

A história do *jazz* é amplamente divulgada em textos acadêmicos, tanto que a HQ de Crumb ganha destaque por ter um acervo de histórias e fatos em torno única e exclusivamente do gênero *blues*. Outro ponto bastante importante é que mesmo tendo dado origem ao *jazz*, hoje bastante refinado e elitizado, acaba recebendo menor atenção em alguns nichos como o da própria academia. Sua história está vinculada à formação dos guetos nos Estados Unidos, e suas letras registram o sentimento de toda uma época, na própria simplicidade das *blues notes* está a condição social dos que construíram esse ritmo.

A origem do *blues* não pode ser datada com precisão, porém Gérard Herzhaft, em seu livro *Blues* de 1989, nos dá a luz do primeiro registro do uso do termo:

É no diário de Charlotte Forten (Charlotte Forten, *A free negro in the slave era*, Nova Iorque, Mac Millan, 1961.) que aparece pela primeira vez o termo “blues”. Charlotte era uma negra nascida livre no Norte, que tinha estudado e se tornado professora. Depois de

alguns anos de ensino no estado de Maryland, decidiu, a pedido do proprietário, ensinar a ler os escravos de Edito Island, na Carolina do Sul e ai morou de 1862 a 1865. Ela manteve um relatório quase que diário desses anos, notando sobretudo as dificuldades de toda ordem que encontrava em suas obrigações. No domingo de 14 de dezembro de 1862 escreveu, transformada pelos gritos que subiam dos bairros de escravos:

“Voltei da igreja com o blues. Joguei-me sobre meu leito e pela primeira vez, desde que cheguei aqui, me senti muito triste e muito miserável”.

Ela não define as relações eventuais do blues com qualquer expressão musical mas nota, todavia, alguns dias mais tarde (18 de fevereiro de 1963), falando da canção *Poor Rosy*:

“Uma das escravas me disse: ‘Gosto de *Poor Rosy* mais do que de qualquer outra canção, mas para cantá-la bem é preciso estar muito triste e com o espírito inquieto” (HERZHAFT, 1989:15).

Assim surge seu nome, das colocações populares sobre o sentimento que transmitia aquela música. Herzhaft ainda afirma que a música descrita por Charlotte, *Poor Rosy*, não é o mesmo *blues* que se constitui depois de 1920, é, segundo o autor, “uma espécie de balada bem ritmada”. Então o sentimento *blues* e os sujeitos envolvidos com a música na época, estavam galgando o que viria a se tornar um movimento musical e o registro da sentimentalidade de toda uma época. Ainda em “História dos Estados Unidos” vemos:

Apesar das adversidades, os negros do Sul não foram somente vítimas. A esperança dada pela liberdade acordada após a Guerra Civil persistiu. Muitos criaram famílias estáveis, lutaram para sobreviver

e construíram espaços sociais e culturais autônomos, inclusive linguagens musicais populares dinâmicas e criativas como jazz e o blues (HERZHAFT, 1989:15).

Dando continuidade ao relato do surgimento do ritmo, Herzhaft continua:

Se o termo “blues” em seu sentido atual parece ter sido de uso corrente em meados do século XIX, a origem desse nome é incerta. Não temos conhecimento da existência de nenhuma explicação escrita quanto ao nascimento desse termo antes de 1960 e as primeiras pesquisas científicas sobre esse gênero musical. Mesmo um folclorista tão advertido como Alan Lomax, que gravou centenas de canções e entrevistas com músicos negros para a Biblioteca do Congresso nos anos 30 e 40, empregava o termo “blues” como uma palavra da linguagem corrente, sem jamais aprofundar seu sentido etimológico (PURDY in KARNAL, 2010: 184).

Então temos aí o uso do termo e a problemática da falta do registro exato de seu significado, porém se considerarmos diversos relatos que apontam a origem do ritmo ligada aos cantos spiritual, canções *folk* religiosas, cantadas pelos negros africanos e ligadas às *worksongs* dos campos estadunidenses, podemos traçar um período de origem e desenvolvimento do ritmo. Ainda é importante considerar o longo período desde a chegada dos negros escravos ao território Norte Americano:

O primeiro navio holandês com escravos negros chegou à Virgínia em 1619. Em 1624, em Jamestown, o primeiro menino negro nasceu em solo americano. Era Willian Tucker, filho de africanos e, oficial-

mente, o primeiro afro-americano. (...) Entre 1619 a 1860, cerca de 400 mil negros foram levados da África para os Estados Unidos. Ao fim da época colonial, havia cerca de meio milhão de escravos nas colônias inglesas da América do Norte (KARNAL, 2010: 63).

Neste trabalho iremos considerar o período dos grandes nomes do blues em seus diversos segmentos, faz-se necessário dizer que “grandes nomes” não indicam músicos consagrados das gravadoras e sim os músicos que foram de alguma forma marcante no desenvolvimento do ritmo, ainda que não tenham sido aclamados pelo público e ainda que nos dias atuais não tenha difusão de sua música. O contexto analisado é o dos trabalhos compulsórios no campo, da segregação racial legitimada pelas leis de Estado e da situação do negro segregado em guetos nos espaços urbanos:

Cento e vinte cinco anos depois de sua formação e três décadas depois de uma guerra civil que dividiu a nação em duas, os Estados Unidos entrariam no século XX como o maior poder econômico do mundo. (...) Grande parte da elite e seus defensores intelectuais baseavam-se na doutrina do darwinismo social, segundo o qual o grande poder político e econômico refletia o sucesso natural dos mais aptos da sociedade. (...) Segregação formal e informal da população negra e políticas discriminatórias (...) foram justificadas por meio dessa ideologia (PURDY in KARNAL, 2010: 175).

Quem é Robert Crumb?

Robert Crumb nasceu em 30 de agosto de 1943, na Filadélfia. Seu pai era da Marinha e sua mãe uma mulher muito católica. Em 1956, depois de muitas mudanças, a família Crumb estabelece residência em Delaware. Os pais de Robert não tinham uma boa relação, sua mãe era viciada em anfetaminas e o pai depressivo, as brigas entre os dois eram recorrentes. O autor relata no documentário produzido sobre sua vida que sua mãe “unhava” o rosto de seu pai, e muitas vezes ele tinha de ir maquiado aos eventos públicos para que não vissem o problema. Crumb e seus quatro irmãos crescem nesse ambiente instável.

Sua maior influência durante juventude foi seu irmão mais velho, Charles Crumb, foi este irmão quem despertou seu interesse pelas histórias em quadrinho. Os dois produziram diversas histórias e juntos, ainda na infância, formaram um clube de quadrinistas. Crumb nunca foi o tipo popular e se sentia sempre deslocado dos grupos com os quais convivía, era um *gouche*, em essência.

Depois de terminar o colegial, Robert passou um ano deprimente Charles, os dois dialogavam muito sobre o sentido da vida, sua produção acompanhava seu estado de espírito. Crumb viria a levantar-se, mas Charles nunca mais sairia de seu quarto, até a data de seu suicídio. Crumb deixa Cleveland em 1962 para viver com seu amigo Marty Pahl, e logo iniciou seu trabalho junto a empresa *American Greetings* como colorista. Ele foi promovido dentro de um ano para o departamento de *Hi-Brow*, e com isso começou a atrair a atenção de

centenas de fãs. Seu trabalho comercial teria forte impacto em sua futura produção, “Meu chefe sempre me dizia que meus desenhos eram muito grotescos. Fui treinado para desenhar pequenos personagens “bonitos” neutros que influenciaram a minha técnica, e até agora meu trabalho tem essa fofura”.

Foi com o contato com a droga LSD que Crumb desperdiçou de um estado de “personagens ‘bonitos’” para a psicodelia *no sense* produzida pelos efeitos da droga. “Comecei a tomar LSD em Cleveland, em junho de ‘65. Isso mudou minha cabeça. Isso me fez parar de tomar cartooning tão a sério e me mostrou um lado completamente diferente de mim”.

Nesta mesma época Robert viajou por Nova York, Chicago, Detroit e neste período foi seu mais intenso contato com o LSD quando criou muitos de seus personagens como o Mr. Natural, o Sr. Snoid e Angelfood McSpade.

Em janeiro de 1967, o autor deixa Cleveland. “Eu escapei para San Francisco, quando eu conheci dois caras em um bar que disse que eles estavam dirigindo para o oeste”. Em 1967 Crumb desenhou “Zap # 1” e “Zap # 0” e em 1968 os vendeu nas ruas. Este é marco do nascimento de quadrinhos underground com Crumb, sua principal marca. Atualmente Crumb vive no sul da França, onde produziu seu mais longo projeto, a ilustração do livro da Gênese. Sua coleção de LPs de 78 RPM chega a cinco peças.

A história social do Blues em Crumb

B l u e s
adentra o clima do velho Mississipi contando a história da primeira leva do ritmo e do momento em que a indústria fonográfica americana põe em prática o projeto das *Race Records*

Emerson Race Records **Now 50 CENTS for many 75**

Who but EMERSON can Put Out these wonderful blue bits and who but these wonderful EMERSON Artists can Put Them Over.....

singing smooth, soulful notes of blues and jazz that make you smile and sway as you're carried away-back to sunny cottonfields or charming Delta Lena Wilson makes her singer melodies-as in the "hot stuff" of Fletcher Henderson's blues here give you grin! The Bright Bandway's Steppin' Stone.

Fletcher Henderson and His Orchestra
He and His Unit Atlanta Orchestra, night performers on Broadway in a word, will receive of jazz and working symphony.
10794 (Chicago Blues, Hot Hot) 10795 (Class of the Blues, Hot Hot)

Lena Wilson Ethel Finney
10796 (Lena Wilson, Hot Hot) 10797 (Ethel Finney, Hot Hot)

Rosa Henderson Hazel Meyers
10798 (Rosa Henderson, Hot Hot) 10799 (Hazel Meyers, Hot Hot)

Emerson Phonograph Co.
307-309 SIXTH AVE. NEW YORK CITY

OVER ONE HUNDRED MILLION EMERSON RECORDS HAVE BEEN SOLD

Figura 2 - Propaganda dos músicos das race records



Okeh RACE
RECORDS
The
"Blue Book of Blues"



Figura 3 - Propaganda dos músicos das race records, a principal delas foi a Okeh.

Sempre me interessei pela música dos anos 1920. Quando criança, eu a escutava nos filmes antigos e sempre gostava, não sei bem por quê. Passei a pesquisa-la. Durante minha pré-adolescência, sempre que tinha dinheiro, tentava encontrar discos de música daquela época. Porém eles não existiam. Comprei um disco de *jazz dixieland* dos anos 50 que foi bem decepcionante, porque nem de longe se tratava da mesma coisa (CRUMB, 2004: 97).

Com este espírito, Robert Crumb constrói sua narrativa, fazendo a crítica necessária à tendência que a sociedade capitalista tem de apagar seu passado em nome da monetização, obscurecendo sua própria história e origem.

Hobsbawn em seu livro “*A história social do Jazz*” dedica um capítulo ao *blues*; “Blues e jazz orquestral”, são 25 páginas dedicadas a diferenciar o *blues* do *jazz*. Sabe-se da intencionalidade do autor ao colocar o *jazz* como “compositor” e “narrador” da história social do povo negro na América do norte, porém há que se questionar sua efetividade, se pensarmos que o *jazz* é posto como condutor de uma história que tem início muito antes de sua própria origem.

Na introdução deste trabalho pontuamos a possível origem do *blues*, sua composição de notas e ritmo simples tem ligação com sua própria origem, esta é uma evidência de sua ligação com as músicas feitas pelos negros escravos; simples, pois não tinham nada além de voz e instrumentos improvisados. Mas mesmo Hobsbawn reconhece a origem do blues independente do *jazz*:

Mas mesmo Hobsbawn reconhece a origem do blues independente do *jazz*:

O *blues* não é um estilo ou uma fase do *jazz*, mas um substrato permanente de todos os estilos; não o é todo o *jazz*, mas é o seu núcleo. (...) o momento em que o *blues* deixar de fazer parte do *jazz*, como o conhecemos, deixará de existir. (...) O grande e revolucionário Charlie Parker observou, no último dia de sua vida conturbada, que “é uma pena ver que muitos dos jovens músicos que estão começando a aparecer não conhecem ou se esqueceram dos fundamentos: o *blues*”. “É a base do *jazz*” Disse ele (HOBSBAWN, 1990: 105).

O autor reconhece que o *blues*, de certa maneira, cai no esquecimento; e até mesmo na historiografia tem pouquíssimo destaque. Vê-se um número grande de publicações sobre o *jazz*, que não serão citadas aqui, pois uma breve busca em catálogos de livrarias e bibliotecas prova a afirmação. Porém Crumb com sua obra distante da academia, volta a recompor a historicidade que acompanha o ritmo. Claro que não deve-se comparar o trabalho de Crumb com a competência de um pesquisador da área, munido de uma boa bagagem teórica, porém a que se reconhecer a importância de seu relato.

Existem ainda tantos outros autores que relevam, com muito mais importância, a história que acompanha o *blues*, como Miller. O autor afirma que o *blues* é “um folclore bastante vivo que permite aos afro-americanos comunicarem uns aos outros as experiências relativas às suas condições de vida, preservando em cada um a capacidade de lutar contra elas” (MILLER, 1975: 146). Diante desta colocação, há que ser ressaltado a importância que o *jazz* tem hoje enquanto movimento de resistência, é de fato? Ou então também é mais um produto comercializado que matou uma de suas raízes?

E como tantos autores da academia, Crumb perpassa por

todos os fatos importantes que influenciaram o surgimento do ritmo em questão. Sua obra tem início com a história de Charley Patton. Este que, no livro de Herzraft entra no primeiro grupo de *bluesman* do Delta do Mississipi. Herzraft define o estilo:

O *blues* que se desenvolveu nesse lugar retém também uma forte predominância da influência africana: pouca melodia mas um ritmo sincopado e lancinante riffs repetitivos, um canto veementemente e tenso, frequentemente recitativo, com efeitos frequentes de falsete (HERZHAF, 1989: 38).

Com a história de Patton, Crumb contextualiza alguns importantes momentos, como por exemplo, a situação econômica e social do “povo negro pobre e isolado que morava e trabalhava nessas plantações, o modo de vida não era muito diferente daquele tempo da escravidão”. Ainda conta do contato de Patton com Henry Sloan, que foi considerado o primeiro *bluesman*, descoberto numa estação de trem pelo pianista W.C. Handy, no Mississipi, em 1903 (CRUMB, 2004: 11).

Ainda há outro diálogo entre Herzhaft e Crumb, na página 11 de Blues, Crumb fala do “novo blues comercial” este que “era cantado nos teatros e cabarés por mulheres negras refinadas e apoiadas pelas bandas de *jazz* que começavam a emergir no *showbiz*” (CRUMB, 2004: 11).



Figura 5 – Esquete de Robert Crumb, página 11 de *Blues*.

Com esta pequena esquete, Crumb define o que viria a ser o início do processo de comercialização do *blues*. Segundo Herzhaft, esse processo começa já no meio urbano, mais especificamente em alguns cabarés do *Harlem*, onde uma “pequena burguesia local” assistia a um *blues* enquanto “nostalgia do Sul – tocado ou cantado em um contexto de *jazz*– afirmação de sua urbanidade” (HERZHAFT, 1989: 32).

Crumb não desenvolve neste momento de sua obra a comercialização, mas já sugere que ao mesmo tempo em que, na cidade, acontece o processo de apropriação do ritmo por outra classe, continuam surgindo novos nomes do blues no campo, ou mais especificamente no Sul dos Estados Unidos. Ou como afirma Miller, “na hierarquia social das formas de expressão musical, o *blues*, ocupa a posição inferior, sendo música ‘bruta’

da camada social mais baixa – o proletariado negro e o subproletariado” (MILLER, 1975: 45).

Dentro da narrativa que conta a história de Patton, ainda aparecem Willie Brown, Tommy Johnson e Robert Jhonson. Essa esquete¹ termina com a morte de Patton e a fonte dos fatos expostos por Crumb; “Grande parte da informação colhida para essa história foi retirada do bom livro de Robert Palmas, *Deep blues*, publicado em 1981 pela Viking Press” (CRUMB: 2004).

Dando continuidade ao trabalho, Crumb inicia uma série de esquetes sobre as letras de blues e algumas histórias que expõem sua visão daquele momento histórico, segue o clip ilustrado de “*On The Sunny Side Of The Street*” e uma esquete chamada “Aqueles malditos blues”, de 1973, a última trata-se de um diálogo entre dois homens negros, aparecem, supostamente, críticas escondidas na narrativa, com relação aos homens machistas dos movimentos ativistas negros da época, porém isto é apenas uma interpretação possível, visto que Crumb, pode também ser lido como um reprodutor de ideias machistas.

Depois tem início “As velhas canções são as melhores”, onde Crumb expõe uma série de ilustrações de músicas, mostrando como as vê. A primeira é “*On the street where you live*”, em nota de roda pé ele mesmo afirma: “Eu não considero coisas desse tipo como ‘velhas’ canções...”. Segue então “*My guy*” um musical da década de 1960, “*Purple Haze*” que ele classifica como “um sucesso popular da era hippie” e na página

¹ Aqui, e durante todo o corpo do trabalho, chamo de esquete as pequenas peças narrativas produzidas por Crumb, fugindo do sentido estrito da palavra que vem de sketch, que designa desenhos feitos sem arte finalização.

seguinte se refere da seguinte maneira: “É, os bons e velhos anos 1960 – mas, cá entre nós, aquela música psicodélica era bem boba e acabava entediando”. Então ilustra “*When you go a courtin*”, “retirada de um velho disco de *folk* dos anos 1920”. Por fim apresenta “*Sunny side up*” através de uma das suas personagens, Mr. Natural.

Segue uma série de ilustrações de capas de discos e cartazes que remontam a era do *blues*.



Figura 6 - Cartazes e discos ilustrados por Crumb, presentes em *Blues*.

Na página 49 segue a esquete “É a vida”, nesta narrativa Crumb conta um pouco mais sobre sua expedição atrás dos discos de *blues* e narra uma das histórias que ouviu, ou criou para mostrar mais aspectos do *blues*. Nesta história aparece um homem negro, Tommy, que mora no campo, ao ter uma briga com sua mulher parte estrada a fora. Sentado no pé de uma árvore encontra dois conhecidos que estão em um carro, os dois dizem que estão indo pra uma cidade, na seguinte fala sabemos o motivo:

- A gente vai aparece (*sic*) num disco, Tommy... Sabe o velho Hartley da loja de música de Jackson? Ele conseguiu pra gente esse trabalho de tocá (*sic*) blues pra uma dessas empresas grande de disco!!

Tommy: - Quanto cês (*sic*) vão pagá (*sic*) pra essas pessoa (*sic*) gravá(*sic*) o disco?

- Não, Tommy, rapaz... As pessoas pagam procê(*sic*)! O velho Hartley falô (*sic*) que o homem dá 25 dólares pra cada música que cê (*sic*) bota no disco...

(...)

Pode crê (*sic*) que é bom... E depois, se ocê (*sic*) faz sucesso, eles te chamam de volta e fazem mais uma panelada de disco, e cê (*sic*) recebe pagamentos maiores... 50 dólares por gravação ou até mesmo 100 (CRUMB, 2004: 50).

Com essa história Crumb exhibe o papel das gravadoras e das chamadas *race records*, bem como expõe as ilusões destes homens que migravam para o Norte numa tentativa de ficarem famosos como alguns outros *bluesman* ficaram. Herzhaft fala em seu livro sobre a criação das chamadas *race records*, e da tentativa de formar um grupo de consumidores desse ritmo que despontava cada vez mais forte no Sul dos Estados Unidos.

O diretor de orquestra negro Perry Bradford, certo de encontrar um importante público local para discos desse gênero, conseguiu vencer as reticências (gravar com um artista negro) do produtor de discos Okeh Fred Hager, e uma cantora local popular, Mamie Smith, entrava nos estúdios nova-iorquinos, em 1920, pra gravar (HERZHAFT, 1989: 32).

Com o sucesso de Mamie Smith, as gravadoras perceberam a importância do gênero como uma oportunidade de negócio, daí a criação dessas gravadoras de raça. De 1922 em diante, segundo Herzhaft, a grande maioria das gravadoras tinham suas *race series*.

Neste momento o *blues* se fundiu comercialmente ao *jazz*, pois as gravadoras mesclavam os dois ritmos, num outro nicho de comércio musical, para esta fusão, as *classic blues singers* eram chamadas de suas atividades já consolidadas nas chamadas turnês de *vaudeville*, que “eram comédias musicais, espetáculos ambulantes do começo do século” (HERZHAFT, 1989: 33). Essas cantoras adquiriram experiência de palco nestes espetáculos, e daí podemos dizer que começa uma profissionalização do *blues*.

Essas cantoras viveram sua infância no meio rural, educadas ouvindo o *blues* que ali era feito, mas tendo vivido experiências nos *music-hall*, tinham um diferencial dos *bluesman* da época, elas tinham uma dicção clara e usavam efeitos vocais mais sofisticados, tinha também uma orquestra de apoio, esta que já utilizava os metais, a maioria delas acabava fazendo carreira também nos teatros e no cinema mudo.

Segue a esquete “A maldição vodu de Jelly Roll Morton”, esta narrativa conta a história de um homem da indústria musical que chegou a bancarrota através de uma magia vodu que lançaram nele. Essa esquete retoma o folclore que se constitui em torno de algumas lendas do blues, como por exemplo, Tommy Johnson, que dizia ter vendido sua alma ao diabo para conseguir alcançar a fama.

Outro ponto importante a se comparar com *Blues*, é que

na página 18, Crumb conta a história de Tommy e seu pacto com o diabo, mais a frente, na página 19, conta a história de Robert Johnson e a nova safra de *bluesman*. Aqui encontramos mais um ponto de confiabilidade dos registros de Crumb, em muitas fontes, a história de Robert Johnson e confundido com Tommy Johnson², em Blues a história é contada corretamente.

Segue então a última esquete ligada a história do blues, chama-se “Protesto de Crumb contra a música moderna – Onde foi parar toda aquela música dos nossos avós?”, nela o autor justifica seu posicionamento saudosista. Mais uma vez ele descreve o poder da indústria musical pervertendo o sentido da música ligada a uma cultura de raiz.

No esquete ele espanca um jovem garoto representante das novas tendências musicais, em meio ao espancamento um diretor de gravadora diz: “Cuidado com ele (o garoto da banda nova)! Cuidado! Cuidado! Esta criança vale o peso em ouro! Cristo! Não vá aleijar ele! Tenho muito capital investido aqui... Cara! Que diabos há de errado com você??”, Crumb responde ainda na narrativa, “Você está certo, não é ele quem eu devia assassinar, é você!! Seu maldito!” (CRUMB, 2004: 62). Segue um longo discurso do diretor de gravadora tentando convencer Crumb de que ele conhece bem as “músicas boas”.

Com isso Crumb percorre a origem da música até os dias de hoje, mostrando como seu sentido enquanto expressão cultural foi se perdendo a medida que foi se ligando a um novo nicho da indústria. Descreve a época das cavernas:

² <http://www.tommyjohnsonblues.com/index.html>, 20 de Junho de 2012.

Naquela época eles não tinham rádios nem toca-fitas, e precisavam fazer sua própria música. Então eles simplesmente soltavam o gogó ou batucavam em alguma engenhoca caseira... Mas, caramba, mesmo assim eles se divertiam... (CRUMB, 2004: 62).

Então ele avança no tempo descrevendo vários momentos históricos e a intencionalidade da produção musical. Até que chega nos dias atuais e diz que “os garotos enfiarão sua magnífica herança cultural no saco de lixo (...)” (CRUMB, 2004: 65).

Considerações finais: Pra onde foi o blues?

Ao longo da história, em diferentes momentos, houve uma apropriação comercial de determinadas manifestações culturais seja a dança, literatura ou teatro. Ainda sim é possível ver uma força maior de comercialização da música. Aparentemente, é muito mais fácil capitalizar os estilos musicais, seja lá por qual motivo, ou qual força o som se manifesta enquanto identidade, então a comercialização é desta também.

Atualmente, uma infinidade de estilos mesclados, espalhados pelo mundo e globalizados, são uma mistura, por assim dizer, de tantas tendências, que se perdem ao longo de sua própria história, desligando-se muitas vezes e sem volta, de sua raiz. Mas há que se considerar que a busca pelas origens é inerente ao homem, ele sempre buscará saber sobre o início do que costuma consumir ou gostar, e dessa busca muitos estilos renascem. Como o próprio samba de raiz no Brasil, que ganha

novos atores, mas atualmente volta reforçando algumas características de seus originais.

O *blues* em atualmente está enclausurado em alguns nichos ‘*cults*’, misturado ao *jazz* e a outros ritmos que se originaram do primeiro; está perdido entre tantos outros ritmos. Crumb, com sua crítica irônica e mordaz, não polpa esforços ao ridicularizar o que ele mesmo chama de modernidade, e consideraremos o conceito dentro do que ele mesmo define, enquanto registro de um momento de opressão do povo negro e por isso carregado de significação.

Eu e Crumb somos brancos, então por que nos toca tanto?

Sendo este um ritmo que denuncia a exclusão, a condição sofrida de um povo todo, toca, pois sendo ela originada num sentimento, causa este mesmo à quem se põe sensível a ouvir. É então uma transfusão do sentimento de uma época, não é então somente um documento que lido pode ser interpretado, é ainda o que era na época, está vivo e latente, “o *blues* é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos desiludidos e o humor seco do cínico” (MUGGIATI, 1995: 53.).

Muitas vezes Crumb parece ser um saudosista ranzinza e teimoso, mas ele mesmo se justifica no esquete “Protesto de Crumb contra a música moderna – Onde foi parar toda aquela música dos nossos avós?”, dizendo:

Então você pergunta: E daí? O que eles deviam fazer, voltar e rezar dentro de cabanas com chão de terra?? O que há de errado com a

música pop moderna? Eles estão se divertindo, que diabo diferença isso faz? O que te deixa tão revoltado nisso tudo??? Eu não sei... Acho que fiquei desse jeito por escutar demais discos velhos... Esses ecos do passado Um mundo perdido, pode apostar...A perda daquelas tradições musicais antigas e valiosas... Bem, isso corta a porra do meu coração! (CRUMB, 2004: 63).

E ainda em seu posfácio:

A música pop moderna sempre me pareceu apocalíptica. Eu ia aos concertos de grupos de rock. A música era ensurdecadora e as pessoas dançavam. Sempre achei que isso parecia o fim do mundo, como se elas dançassem a beira do abismo. Em comparação, a música antiga tem um ar equilibrado, de uma certa maneira. As danças antigas faziam parte de uma vida social que tinha uma continuidade, que mostrava coesão de sociedade. A dança moderna passa a impressão de ser o último passo antes do mergulho no caos absoluto. A página original de 'Keep on truckin' ...foi uma sátira implacável ao otimismo forçado que se sente na música moderna (CRUMB, 2004: 63).

A grande questão evidenciada por Crumb é que hoje a música perde seu sentido de contestação para ser somente elemento de entretenimento, com isso podemos analisar com foco no *blues*. Este fato é então a evidência do que aconteceu com o blues e continua acontecendo com tantos outros ritmos espalhados pelo mundo. Seu sentido original se perde em suas ramificações e muitos são abandonados ou banalizados até mesmo em estudos acadêmicos.

Existem ainda muitos livros e artigos que exploram o universo do *blues*, Crumb conseguiu fazer um grande levanta-

tamento sem embasamento teórico e auxílio de metodologias, foram anos apreciando e obtendo informações em loco. Ainda sim existe uma porção de produções acadêmicas que convergem quanto ao surgimento e sentido do *blues*.

Atualmente, ainda temos outras músicas que se ligam ao ritmo de alguma forma, ele não está morto. Sobrevive em letras como *Hard Times* de *Baby Huey and the Babysitters* da década de 1970:

Cold, cold eyes upon me they stare
People all around me and they're all in fear
They don't seem to want me but they won't admit
I must be some kind of creature up here having fits
(...)

Havin' hard times, there's no love to be found
(*Hard Times, Baby Huey and the Babysitters. Curtom Records. 1971.*)

Vive ainda na história de Charles Bradley, que morou por anos na rua, tentando ganhar a vida, tendo sua primeira gravação em estúdios em 2003:

This world is going up in flames
And nobody wanna take the blame
Don't tell me how to live my life
When you never felt the pain
Come on babe
They don't hear me cry.

(*Charles Bradley & Menahan Street Band, The World (Is Going Up In Flames). Daptone Gold, 2003.*)

E com isso, como breve conclusão, faz se necessária uma maior atenção, ao se contar a história do povo negro estadunidense, e até mesmo a história da própria música, uma maior atenção ao *blues*, atenção essa clamada também por Robert Crumb e Herzhaft, que na passagem “Qual o blues do futuro?” de seu livro diz:

Universalmente aceito e reconhecido em toda parte como uma fonte maior de influência da música popular contemporânea, ativando novas vocações no mundo inteiro, o blues deixou de ser verdadeiramente popular entre o povo negro-americano que o criou. (...) blues, que foi sem dúvida o último gênero musical que se pode verdadeiramente qualificar de étnico a aparecer no mundo dos homens. (...) Qualquer que seja seu futuro, o blues jamais voltará a ser o que foi. Podemos imaginar verdadeiramente, por exemplo, que Muddy Waters teria podido tocar outra coisa que não o blues? (HERZHAFT, 1989: 127).

Referências

- CRUMB, Robert. **Blues**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- FORTEN, Charlotte. *A free negro in the slave era*. Nova Iorque: Mac Millan, 1961.
- HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Campinas: Papyrus, 1989.
- HOBSBAWN, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**. São Paulo: Contexto, 2010.

MILLER, Manfred. O Blues. In: BERENDT, Joachin-Ernest. **História do Jazz**. São Paulo, SP: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

PURDY, Sean. “O século americano”, In: KARNAL, Leandro, **História dos Estados Unidos. São Paulo**: Contexto, 2010.

