



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

CLARISSA MOREIRA DE MACEDO

**A TERRA EM DOIS ATOS: IMAGENS TELÚRICAS NA
POÉTICA DE JURACI DÓREA E MIGUEL TORGA**

Salvador
2018

CLARISSA MOREIRA DE MACEDO

**A TERRA EM DOIS ATOS: IMAGENS TELÚRICAS NA
POÉTICA DE JURACI DÓREA E MIGUEL TORGA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito final à obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas.

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Moreira de Macedo, Clarissa
A TERRA EM DOIS ATOS: IMAGENS TELÚRICAS NA POÉTICA
DE JURACI DÓREA E MIGUEL TORGA / Clarissa Moreira de
Macedo. -- Salvador, 2018.
179 f. : il

Orientador: Sandro Santos Ornellas.
Tese (Doutorado - Pós-Graduação em Literatura e
Cultura) -- Universidade Federal da Bahia,
Universidade Federal da Bahia, 2018.

1. Juraci Dórea. 2. Miguel Torga. 3. Terra. 4.
Geopoética. 5. Literatura Comparada. I. Santos
Ornellas, Sandro. II. Título.

CLARISSA MOREIRA DE MACEDO

**A TERRA EM DOIS ATOS: IMAGENS TELÚRICAS NA
POÉTICA DE JURACI DÓREA E MIGUEL TORGA**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito final à obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Aprovada em: ___/___/_____

Componentes da Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)
(Orientador)

Profa. Dra. Lucia Castello Branco (UFMG)
(Componente externa)

Prof. Dr. Marcos Cezar Botelho de Souza (UEFS)
(Componente externo)

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
(Componente interno)

Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA)
(Componente interna)

AGRADECIMENTOS

A Deus, este enigma, este silêncio difícil de escutar, pelos cuidados e pela presença.

Ao meu orientador, Sandro Ornellas, pela competência, cuidado, paciência, apoio e amizade dedicados a mim e à minha pesquisa nestes quatro anos e um pedaço de convivência. Aprendi muito.

À FAPESB, pelo financiamento de minha pesquisa no doutorado, fato que tornou viável a conclusão deste importante ciclo acadêmico.

À CAPES, pelo financiamento de minha pesquisa no doutorado-sanduíche, em Portugal, pois fazer trabalho de campo muda bastante a perspectiva do estudo, ampliando-o.

A Juraci Dórea, pela entrevista cedida, todo o material e atenção disponibilizadas.

Às componentes e aos componentes da banca por embarcarem nessa viagem telúrica.

Às professoras e professores do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA por todo o aprendizado.

Aos funcionários e funcionárias do Programa – especialmente a Ricardo, que deixou de almoçar numa manhã de quinta-feira para que eu não perdesse minha inscrição no doutorado.

À professora Joana Matos Frias, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que me orientou e recebeu em Portugal durante o intercâmbio.

A todas/os da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pelo auxílio e pela gentileza.

Ao professor Carlos Mendes de Sousa, da Universidade do Minho, pela atenção, pelo diálogo e pelos ensinamentos sobre Torga.

À pesquisadora Clara Crabbé Rocha pela ajuda e indicação de materiais para a pesquisa.

A todas/os do Espaço Miguel Torga, em Trás-os-Montes, em especial a João Luís Siqueira, pela recepção e pelo carinho. Aprendi bastante visitando a aldeia natal do autor e estou feliz pelo modo como seu legado vem sendo preservado.

A todas/os da Casa Miguel Torga, em Coimbra, pela visita guiada e pelo evento organizado em ocasião das comemorações da data de aniversário do escritor.

Ao Museu do Neorrealismo, em Vila Franca de Xira, e em especial a Maria Virginia Figueiredo, pela disponibilidade em atender minha demanda e por toda a partilha.

À Fundação Eça de Queirós, pelo carinho, pelo curso de verão maravilhoso oferecido pelo empenho em difundir a literatura.

Às amigas e aos amigos, de dentro e fora do doutorado, que estiveram comigo nesse percurso, que me apoiaram e que compartilharam venturas e desventuras.

*Para todas/os aquelas/es que veem na “litteraterra”
um modo de ler o mundo.*

*A terra inteira é viva.
E sentes o teu sangue harmonioso e livre
correr ligado à água, ao ar, ao fogo lícido.*

António Ramos Rosa

RESUMO

As obras de Juraci Dórea e Miguel Torga apresentam imagens telúricas, transfiguradas, muitas vezes, em sertão e em montanhas, revestidas por metáforas e com alguns desdobramentos. Essa imagética constrói uma topografia que reescreve paisagens, sugerindo significações e abordagens. O telúrico na obra desses autores – que enveredam por, além da poesia, domínios e gêneros como o ensaio e as artes visuais no caso de Dórea; o romance, o teatro, o diário e o conto, no caso de Torga – arquiteta um lugar. Na literatura, percebe-se que a imagem da terra assume diferentes acepções, variando de acordo com a perspectiva de cada autora/or. Dessa forma, após algumas leituras e hipóteses, estabelece-se a necessidade de discutirmos a imagem da terra também através da averiguação de uma geopoética (WHITE, 2016) – uma poética da terra – aliada a um pequeno levantamento do telúrico na literatura. Nesse sentido, a partir de um viés relacional – por intermédio do operador-conceito do rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari (1995) –, apresento no primeiro capítulo desta pesquisa um brevíssimo panorama sobre a presença da imagem da terra no texto literário brasileiro e português de meados do século XIX até hoje. Empreendo, na segunda parte do trabalho, uma síntese sobre o telúrico na obra visual doreana e na contística torguiana. No terceiro capítulo, realizo uma leitura de poemas de Dórea e Torga em que a imagem do terral se faz presente, na tentativa de destacar afinidades e disparidades entre o trabalho dos dois artistas no que se refere ao telúrico, e de explanar como a noção de terra atua na sua literatura. Investigo a hipótese de que a imagem da terra nas obras dos escritores em pauta conforma um terceiro espaço, configurando uma imagética que demanda um entre-meio, um lugar sem precedentes, que pode conduzir a um tipo de reencantamento (MAFFESOLI, 2002). Utilizo, para tanto, um conto de Guimarães Rosa (2016) transformado em operador de leitura, textos de Deleuze e Guattari (1977; 1992; 1995; 1997; 2005), dentre outros.

Palavras-chave: Juraci Dórea. Miguel Torga. Terra. Geopoética. Literatura Comparada.

RESUMEN

La obra de Juraci Dórea y de Miguel Torga presenta imágenes telúricas transfiguradas, muchas veces, en desierto y montañas, revestidas por metáforas, con algunos desdoblamientos. Las imágenes de la de la tierra construyen una topografía que reescribe paisajes, sugiriendo otros significados y abordajes. Lo telúrico en la obra de estos autores – que se embarcan en la poesía y por dominios y géneros, el ensayo y las artes visuales, en el caso de Dórea; la novela, el teatro, el diario y el cuento, en el caso de Torga – arquitecta un lugar. En la literatura, se percibe que la figura de la tierra asume diferentes pesos, variando de acuerdo con la perspectiva de cada autora/or. De esa forma, después de algunas lecturas e hipótesis, se establece la necesidad de discutir la imagen de la tierra a través de la comprobación de una geopoética (WHITE, 2016) – una poética de la tierra – acompañada de un pequeño levantamiento de lo telúrico en la literatura. En ese sentido, a partir de un punto de vista relacional – por intermedio del operador-concepto de rizoma, desarrollado por Deleuze e Guattari (1995) –, presento, en el primero capítulo de la pesquisa, un brevísimo panorama sobre la presencia de la tierra en el texto literario brasileño y portugués desde mediados del siglo XIX hasta hoy. Presento, en la segunda parte, una síntesis sobre lo telúrico en la obra visual doreana y en la cuentística torguiana. En el tercero y último capítulo, emprendo una lectura de poemas doreanos y torguianos en los que la imagen de lo terrenal se hace presente, en la tentativa de destacar afinidades y diferencias entre el trabajo de los dos artistas en lo que se refiere a lo telúrico, y de demostrar cómo la noción de tierra actúa en su literatura. Investigo la hipótesis de que la imagen de la tierra en las obras de los escritores en pauta opera a través de un tercer espacio, configurando una imagenética que demanda un entre-medio, un lugar sin precedentes, que puede conducir a algún tipo de reencantamiento (MAFFESOLI, 2002). Utilizo, por tanto, un cuento, de Guimarães Rosa, textos de Deleuze y Guattari (1977; 1992; 1995; 1997; 2005), entre otros.

Palabras clave: Juraci Dórea. Miguel Torga. Tierra. Geopoética. Literatura Comparada.

RESUMÉ

L'œuvre de Juraci Dórea et Miguel Torga a des images telluriques, transfigurées souvent en arrière-pays et en montagnes, couvertes de métaphores et avec quelques développements. Cette imagerie construit une topographie qui réécrit les paysages, suggérant des significations et des approches. Le tellurique dans l'œuvre de ces auteurs – qui cheminent aussi à travers d'autres domaines et genres, l'essai et les arts visuels dans le cas de Dórea; le roman, le théâtre, le journal et le conte, dans le cas de Torga – construit un lieu. Dans la littérature, on perçoit que l'image de la Terre prend des significations différentes, variant selon l'approche de chaque auteur. Ainsi, après quelques lectures et hypothèses, on établit la nécessité de discuter aussi l'image de la terre par l'enquête d'une géopoétique (WHITE, 2016) – une poétique de la terre – associée à une étude du tellurique dans la littérature. En ce sens, partant d'un biais relationnel – à travers le concept d'opérateur-concept rhizome, développé par Deleuze et Guattari (1995) – je présente un très bref aperçu de la présence de l'image de la terre dans le texte littéraire brésilien et portugais de la moitié du siècle XIX jusqu'à aujourd'hui. Dans la deuxième partie de la recherche, j'entreprends un résumé du tellurique dans l'œuvre visuelle Doréenne et dans les contes Torguiens. Dans la troisième et dernière partie, je fais une lecture des poèmes de Dórea et Torga dans lesquels l'image de la terre est présente pour tenter de mettre en évidence les similitudes et les différences entre le travail de ces deux artistes en ce qui concerne le tellurique et expliquer comment la notion de terre opère dans leur littérature. Je recherche la façon dont l'image de la terre dans l'œuvre des écrivains en question donne forme à un troisième espace, mettant en place une imagerie qui exige un entre lieu, un endroit sans précédents, qui peut conduire à une sorte de réenchantement (MAFFESOLI, 2002). J'utilise pour ceci, un conte de Guimarães Rosa (2016) transformé en opérateur de lecture, et des textes de Deleuze et Guattari (1977; 1992; 1995; 1997; 2005), entre autres.

Mots-clés: Juraci Dórea. Miguel Torga. Terre. Géopoétique. Littérature comparée.

ABSTRACT

The work of Juraci Dórea and Miguel Torga presents telluric images, often transfigured in the backcountry and mountains, covered by metaphors and with some unfoldings. This imagery constructs a topography that rewrites landscapes, suggesting meanings and approaches. The telluric in the work of these authors - that also go by other dominions and genres, the essay and the visual arts in the case of Dórea; the novel, the theater, the diary and the tale, in the case of Torga – constructs a place. In the literature, it is perceived that the image of the earth assumes different meanings, varying according to the approach of each author. Thus, after some readings and hypotheses, it is necessary to discuss the image of the earth also through the investigation of a geopoetic (WHITE, 2016) – a poetic of the earth – allied to a survey of the telluric in literature. In this sense, from a relational bias – through the concept-operator of rhizome, developed by Deleuze and Guattari (1995) –, I present a brief overview of the presence of the image of the earth in the Brazilian and Portuguese literary texts of the middle of the XIX century until today. In the second part of the research, I undertake a summary of the telluric in Dorean visual work and in Torguian short stories. In the third and final part, I do a reading of Dórea and Torga poems in which the image of the earth is present, in an attempt to highlight affinities and disparities between the work of both artists in relation to the telluric, and to explain how the notion of earth operates in their literature. I investigate how the image of the earth in the work of the writers in question shapes a third space, configuring an image that demands a middle ground, an unprecedented place that can lead to a kind of re-enchantment (MAFFESOLI, 2002). I use, therefore, a short story by Guimarães Rosa (2016) transformed into a reading operator, Deleuze and Guattari texts (1977; 1992; 1995; 1997; 2005), among others.

Keywords: Juraci Dórea. Miguel Torga. Earth. Geopoetics. Comparative literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 –	Mapa do Arquipélago do Instituto Internacional de Geopoética	24
Figura 02 –	Imagem do Rizoma	54
Figura 03 –	Capa de Pedrinho e Julinha feita a partir de xilogravura	61
Figura 04 –	Capa, em zincogravura, de Pedrinho e Julinha feita à moda do retrato fiel de artistas de cinema	62
Figura 05 –	Quadro da série “Fantasia Sertaneja”	63
Figura 06 –	Quadro da série “Fantasia Sertaneja”	63
Figura 07 –	Quadro da série “Cenas Brasileiras”	65
Figura 08 –	Quadro da série “Histórias do Sertão”	66
Figura 09 –	Quadro da série “ecce homo”	66
Figura 10 –	Quatro páginas do livro Poema da Feira de Santana	70
Figura 11 –	10ª Bienal do Mercosul Usina do Gasômetro – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2015	72
Figura 12 –	“Projeto Terra”, 2008	76
Figura 13 –	“Projeto Terra”: escultura da Tapera, realizada num pasto da fazenda Tapera, próxima à Feira de Santana, em 25 de julho de 1982	77
Figura 14 –	“Projeto Terra”: Escultura de Canudos. Margens do rio Vaza-Barris, próximo à antiga Canudos, hoje coberta pelo açude de Cocorobó. 13 de outubro de 1984	80
Figura 15 –	Fotografia de um “Estandarte” da “Série Terra II”, intitulada de “1º ato: o Homem”	81
Figura 16 –	“Estandarte do Jacuípe” XXIX B. Madeira e couro. 1982	82
Figura 17 –	Escultura da Lagoa das Bestas, povoado de Saco Fundo, a 30 km de Monte Santo, Bahia. 08 de setembro de 1984	83
Figura 18 –	“Projeto Terra”: Escultura do Canto da Cerca, 2002	87
Figura 19 –	“Ithaca Mirror Trail”, 1969	87
Figura 20 –	“Projeto Terra” estampando capa do livro Sertão Sertão	88
Figura 21 –	“Yucatan mirror displacements”, Yucatán, México, 1969	89

SUMÁRIO

1 É DE TERRA QUE FALO	14
1.1 LINHA DE CHEGADA, PONTO DE PARTIDA: BREVE PERCURSO	14
1.2 UM TEXTO FEITO DE TERRA	15
2 DE TEXTOS E DE RIZOMAS – ALGUMAS IMAGENS TELÚRICAS NA LITERATURA	21
2.1 ARQUITETANDO A TERRA: A CONSTRUÇÃO GEOPOÉTICA DE UMA PAISAGEM	21
2.1.1 Geopoética	21
2.1.2 Paisagem: ambiente, lugar e espaço – várias paragens	32
2.1.3 A paisagem cidade-campo	41
2.2 RIZOMA: POR UMA TERRA SEM FILIAÇÃO	51
3 PRIMEIRO ATO: JURACI DÓREA E MIGUEL TORGA – DESENHISTAS DE UMA PAISAGEM	59
3.1 JURACI DÓREA: UMA CARTOGRAFIA SERTANEJA	60
3.1.1 “Feira de Santana”: uma forma do <i>topos</i> doreano	68
3.1.2 Estética contemporânea	71
3.1.3 Projeto Terra	76
3.1.4 Dórea e Smithson: uma possibilidade de aproximação	85
3.2 MIGUEL TORGA: UM NARRADOR TERRAL	90
3.2.1 Narrativas da terra	94
3.2.2 Outras narrativas da terra	102
3.3 NOTA SOBRE O TERRAL	111
4 SEGUNDO ATO – UM TERCEIRO ESPAÇO	113
4.1 UMA TERCEIRA MARGEM	113
4.1.1 Do desencanto ao reencantamento: a criação de espaços de resistência	113
4.1.2 Uma possibilidade de reencantamento: a ecologia do espírito	124
4.1.3 Dórea e Torga: poetas cartógrafos	128
4.1.3.1 A difração como traço de resistência	134
4.1.4 A geopoética como possível cartografia do reencantado	136
4.1.5 A terceira margem telúrica	141

4.2 O TELÚRICO COMO ESPAÇO DO POLÍTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	151
5 O LUGAR COMO EXPERIÊNCIA	158
REFERÊNCIAS	162
ANEXOS	174
APÊNDICE	177

1 É DE TERRA QUE FALO

- *a terra gorda sera magra* ●
- *a terra gasta sera vasta* ●
- *a terra aterra a terra* ●

Alberto Lins Caldas

1.1 LINHA DE CHEGADA, PONTO DE PARTIDA: BREVE PERCURSO

Toda pesquisa atravessa um percurso. Desde a escolha do tema, passando pelo recorte pretendido, até chegar a algumas conclusões (quase sempre parciais): tudo isto conforma um caminho. Nesta tese, intitulada, à guisa do teatro, “A terra em dois atos: imagens telúricas na poética de Juraci Dórea e Miguel Torga”, o trajeto começou a ser tecido ainda na graduação.

Durante a Licenciatura em Letras Vernáculas, cursada na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), fiz iniciação científica como bolsista voluntária no projeto “O silêncio dos inocentes: mundo rural na ficção portuguesa contemporânea”, coordenado pelo professor Dr. Francisco Ferreira de Lima, um dos responsáveis pela difusão da obra torguiana na referida instituição. Neste momento, comecei a ficar rendida à prosa de Miguel Torga. Desta etapa, resultaram: o artigo “Os caçadores em Miguel Torga e Euclides Neto: a caçada de uma vida”, publicado no livro **Sem comparação: Torga, Rosa e cia. limitada**, organizado por Francisco Ferreira de Lima; e o desejo de continuar investigando a narrativa do ficcionista português.

No mestrado, pesquisei Torga e Guimarães Rosa, numa perspectiva comparada. Desta fase, resultou a dissertação “O homem na voz dos bichos: o antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga”, orientada pelo professor Dr. Francisco Ferreira de Lima.

Ainda no mestrado, na disciplina “Seminários acadêmicos: pesquisa em curso”, desenvolvi o artigo “A cidade em meio ao progresso: a modernidade caótica em ‘Suíte Feirense’”. “Suíte Feirense” é um poema de Juraci Dórea. No artigo, abordei a paisagem urbana representada no texto em questão – o que apontava meu interesse crescente pela obra escrita do autor, também professor da UEFS na época.

Nestes itinerários, tanto ao analisar a obra de Dórea como a de Torga, a imagem da terra fez-se presente. Quando decidi tentar o ingresso no Doutorado, foi a terra, como imagem, que orientou a inquietação para a pesquisa. Não a imagem telúrica *per se*, mas a presente nas poéticas, de Dórea e Torga, que apresentam alguns diálogos. Deve-se a isso também a opção de não prosseguir pesquisando a obra rosiana.

Tomando o mestrado como parâmetro, além de, no doutorado, ampliar a abordagem, saindo da esfera do conto para investigar também a poesia e as artes visuais, a terra como imagem toma o cerne das investigações, o que, no mestrado, foi apenas pincelado, já que era o animal antropomorfizado o núcleo das atenções.

1.2 UM TEXTO FEITO DE TERRA

Para Octavio Paz (1982), a poesia, além de uma experiência espiritual, revolucionária e sublimadora, oriunda de uma travessia entre mundos, pode habitar não apenas formas literárias, mas fatos, paisagens e pessoas. Aquilo que é tocado pela poesia pode ser considerado algo poético: “[...] quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético.” (PAZ, 1982, p. 16).

A poética, nesse sentido, está vinculada não só aos gêneros épico, lírico e dramático, ou ao poema em seu aspecto formal, mas à poesia como extrato que caracteriza distintas áreas da vida, da arte e do texto, a exemplo de uma prosa poética, ou mesmo na acepção popular utilizada para classificar um quadro: “este é um quadro poético!”.

Ao se ler, escrever e discutir literatura, uma forma de pensar o mundo é mobilizada. Possibilidades de interpretação, de vivências e, especialmente, de potências diversas são acionadas pela leitura literária do mundo, criando-se micropolíticas (GUATTARI; ROLNIK, 1996) e agenciamentos (DELEUZE; GUATTARI, 2005). Isso porque, a literatura é também um ato político.

Nesta pesquisa, objetivei empreender uma investigação a respeito do significado das imagens telúricas nas poéticas de Juraci Dórea (1944-) e Miguel Torga (1907-1995). Dórea, nascido em Feira de Santana, interior baiano, arquiteto, professor, artista visual, poeta e ensaísta. Sobretudo conhecido como artista plástico, o autor possui uma obra consistente no âmbito da poesia, publicando há mais de 30 anos. Torga, oriundo de Trás-os-Montes, interior de Portugal, foi médico e escritor. Conhecido principalmente como ficcionista, o autor transmontano morou no Brasil durante um período da adolescência, trabalhando na zona rural, e possui boa parte de sua obra editada aqui no país. Ambos serão melhor apresentados no segundo capítulo deste estudo.

Considerando o possível diálogo que as imagens do terral estabelecem, o contexto, os aspectos estéticos e cartográficos que cruzam a literatura dos dois escritores fundamentaram a

tese de que a imagem da terra em Dórea e em Torga, dentre outras possibilidades, constitui um terceiro espaço.

Como a imagem da terra nestes autores provém de paisagens periféricas, isto é, longe de grandes centros econômicos, sobretudo nos sertões, no que toca a Juraci Dórea, e nas montanhas, no que respeita a Miguel Torga, formando uma rede de deslocamentos, busco considerar a linguagem fronteiriça, entre o centro e a margem, que colapsa hierarquias de dentro para fora, textualmente terrorista e potencialmente contra-hegemônica que emana dos textos estudados e potencializa as imagens em questão.

Para pensar os deslocamentos das imagens da terra nas obras doreana e torguiana, foi necessário entender como estas aparecem em textos literários que antecedem cronologicamente ou são contemporâneos às obras dos autores em pauta, e também por quais linhas operam a geopoética e o rizoma.

A geopoética neste contexto torna-se uma ferramenta que contribui para se pensar a terra nas obras dos escritores mencionados, pois o terral contorna no trabalho destes autores uma paisagem psicossocial, expressando sentidos que realçam o lugar, as pessoas e o que advém desta relação – considerando-se que uma forma geopoética de pensar o mundo é uma descentralização que privilegia o espaço e sua relação com o humano.

Refletindo sobre estas questões, realizei no primeiro capítulo um recorte no qual leio obras de escritoras/es que falam de terra por meio de narrativas e de poemas. Organizei este item a partir de aproximações temáticas que algumas obras da literatura portuguesa e da brasileira dos séculos XIX, XX e XXI apresentam no tocante ao telúrico. São poemas, contos e romances que demonstram alguns caminhos operados pelo literário no que respeita ao terral.

É também neste tópico que discuto algumas das ferramentas teórico-críticas de leitura usadas na tese, como o rizoma, além da noção de espaço, paisagem, ambiente e lugar, o que contribui para o entendimento aqui adotado de como a terra é encarada enquanto imagem literária.

A noção de espaço, paisagem, ambiente e lugar forma uma rede conceitual, um imbricamento discursivo. Farei também proveito da possível dependência de sentidos mantida por tais conceitos, em correlação mútua e em sinonímia frequente, que, associados à terra, e numa conjuntura geoliterária, não significam a mesma coisa mas serão aplicados em referência ao termo telúrico em diversos momentos, delineados pelo próprio contexto de aplicação – construindo-se uma leitura, a partir da imagem da terra, poético-política-espacial das obras e noções teóricas elencadas tanto na primeira quanto nas demais seções.

A primeira parte está organizada da seguinte maneira: primeiro, me dedico a esboçar o conceito de geopoética, relacionando-o a alguns textos que abordam o terral. No tópico subsequente, discuto as noções de paisagem, ambiente, lugar e espaço e, do mesmo modo que no item anterior, uso alguns textos teóricos e ficcionais para a leitura.

Depois deste tópico, discuto de maneira breve uma noção de paisagem cidade-campo, também exemplificando através de alguns textos literários que abordam a terra como imagem. Para concluir o primeiro capítulo, discorro sobre o conceito de rizoma.

O rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2005) é a imagem-conceito basilar da proposta deste estudo, constituindo-se enquanto operador crítico-metodológico que não lê a literatura e o mundo (COMPAGNON, 1999) através de um centro que demanda uma comparatividade baseada no duplo melhor-pior. Ler rizomaticamente não é ler comparativamente do ponto de vista binário, é ler relacionalmente. O rizoma, uma imagem terral, não propõe hierarquias; sua sistematização é plural e a-centrada. E é neste viés que o utilizo: tanto através das linhas de comunicação atuantes sempre no meio, e por isso estão aqui diluídas em todo o texto, quanto por intermédio da não sobreposição de obras e autorias.

Sobre o rizoma e a geopoética, bem como a respeito de outros termos que aparecem ao longo da pesquisa, é necessário esclarecer alguns protocolos de uso e de leitura. Quanto ao rizoma, palavra tomada de empréstimo da biologia e que fundamenta operacionalmente os cinco volumes do **Mil Platôs**, é aproveitado aqui, como os próprios autores propõem na obra mencionada, de maneira rebelde e indisciplinada. As obras de Deleuze e Guattari utilizadas nesta pesquisa demandam esse *status* desinstitucionalizado, movente. De modo que o trânsito aparentemente caótico que o rizoma oferece a partir de um meio e não da estrutura linear de começo e fim, é um contraponto ao binarismo tão imperativo e assimilacionista que evita o exame de certas relações de poder impressas em paradigmas dicotômicos cultivados pela cultura ocidental ao longo do tempo. Como estudo dois autores distintos que dialogam em alguns pontos e que constituem uma literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 1977), faço uso da imagem-conceito do rizoma como um tipo de parâmetro terral desestabilizador que foge à subordinação. O uso do rizoma neste trabalho é um “desrespeito” criativo, uma forma de anarquia literária, teórica e metodológica, não quanto à estrutura da tese, mas quanto ao caráter despido de debitarismos empenhado na análise do objeto de pesquisa em questão.

No segundo capítulo, faço uma leitura da imagem telúrica que aparece numa parte da obra plástica de Dórea e da contística de Torga, na tentativa de usá-la como chave de apoio na apreciação da poesia dos autores na qual aparecem imagens telúricas. O objetivo é identificar pontos de contato – entre o conto e a poesia torguiana e entre a obra visual e a poesia doreana,

para, no terceiro capítulo, averiguar tais pontos entre a poesia dos dois – para a semelhança ou para a diferença, que permitam ler de modo produtivo e relacional as obras de ambos no que respeita à terra.

Destaco o conto por ser esta uma das modalidades mais praticadas por Torga, representando portanto significativa parcela da obra do autor referido. Utilizo majoritariamente narrativas do livro torguiano **Contos da montanha**, além de alguns textos dos **Novos contos da montanha**.

De Dórea, abordo de modo conciso o “Projeto Terra”, as séries “ecce homo”, “Fantasia Sertaneja”, “Histórias do Sertão” e “Cenas Brasileiras”, identificando aspectos formais e de conteúdo, analisando como a imagem terral aparece nesta parte da obra doreana e como contribui para situar o artista na arte contemporânea. É também no segundo capítulo que elaboro uma apresentação mais ampla dos autores, com a finalidade de situar a leitora e o leitor no universo dos escritores, sobretudo no que toca à imagem da terra.

O rizoma e a geopoética constituem as ferramentas que direcionam a tese no segundo capítulo, assim como nos demais. Além disso, abordo no item em que discuto a obra visual de Dórea o livro **Arte Contemporânea: uma introdução**, de Anne Cauquelin (2005), como suporte para compreensão do sentido de arte contemporânea adotado nesta pesquisa, contemplando, por exemplo, a instituição de outros parâmetros que não os da arte moderna para entendimento do que vem sendo produzido no âmbito artístico-visual na contemporaneidade.

No item dedicado ao conto de Miguel Torga, trago estudiosos como Norões (2010), Seixas (1996b), Cabrita (2008), Bezerra (2007), dentre outros, que se debruçaram sobre a constância do escritor português, analisando tema, estilo e outras especificidades. Neste tópico, destaco algumas narrativas em que temas diversos aparecem vinculados à paisagem telúrica.

Na terceira e última parte desta pesquisa, discuto com maior dedicação a problemática que deu origem ao meu trabalho: que imagem da terra é essa que constitui um lugar nas obras de Juraci Dórea e Miguel Torga? Quais suas implicações e desdobramentos?

É necessário explicar, caso ainda não esteja explícita, a metáfora teatral acionada no título desta pesquisa. Os dois primeiros capítulos da tese constituem um caminho que conduz à terceira cena, ao epílogo, ao arremate – aqui intitulado de segundo ato. Percorrer obras anteriores às de Dórea e Torga, assim como investigar as artes visuais daquele e a constância deste são passos dados para que a conclusão (provisória e aberta) da peça dramática, para mantermos o campo semântico, seja efetuada. Estudar a poesia destes autores, segundo a perspectiva aqui tomada, não poderia estar isolada, mas associada ao conto, às artes visuais, à noção de paisagem e afins, bem como a outras obras em que a imagem terral aparece como

tema, tendo em vista que o rizoma, guia operacional medular deste trabalho, não privilegia um único percurso, mas os diálogos que potencializam bordas, periferias, multiplicidades; isto é, preservado o recorte escolhido, é por meio do diálogo que cruzamentos interpretativos e teóricos são, aqui, enriquecidos. Em síntese, os atos culminam para um terceiro espaço – à semelhança das duas margens que demandam uma outra, como no conto rosiano detalhado adiante.

Durante a confecção do capítulo, elaboro um caminho que me ajuda a pensar a terra enquanto imagem que constitui uma pluralidade de significados. A partir dessa trajetória de pesquisa, construo e entendo que no conjunto literário-artístico destes autores, que alcunho de poetas cartógrafos, a terra está envolvida na criação de um terceiro espaço que conduz a um reencantamento.¹

Dividi o terceiro capítulo em alguns tópicos, em que discuto a noção de reencantamento, a de ecologia do espírito, de cartografia, difração, relacionando a geopoética a algumas destas noções, além de discorrer sobre o terceiro espaço e sobre o telúrico como possibilidade política.

A cartografia, conforme Suely Rolnik (2014), é diferente do mapa pelo movimento que aquela produz – movimento não do território, irrestritamente, mas do fluxo de pessoas que se movem, da cultura intercambiada a partir dessas migrações, definitivas ou não, e pelas demandas que tal circulação origina.

O telúrico conforma uma experiência do cotidiano e do sagrado, do local e do mundo, um “[...] escopo simultaneamente regional e universal” (FAGUNDES, 1992, p. 7). É o próprio Torga (1997, não paginado), discorrendo sobre seus personagens numa entrevista, que aponta:

Simplesmente acontece que, num livro que publiquei em tempos, a propósito de condicionalismos do meio, declarei que o universal é o local sem paredes. O que realmente acontece com eles. Psicologicamente, nenhum é murado. Daí que reajam e actuem como filhos do mundo em todas as circunstâncias.

E como os poetas em jogo são possíveis cartógrafos da terra e criadores de um terceiro espaço, insinuem a paisagem do vário, sem optar pelo preestabelecido, construindo um lugar, mundano, do reencantatório. O reencantamento do mundo (MAFFESOLI, 2002) é uma noção que dialoga com a de desencantamento do mundo (WEBER, 2005), e deflagra que os espaços dados (mercadológicos e autômatos) são insuficientes para o ser.

¹ Reencanto, reencantado, reencantatório e reencantamento são tomados nesta pesquisa como sinônimos.

Essas negociações – cotidianas, conceituais – são políticas. O político, assumido nesta pesquisa, atende a chamados epistemológicos que se encontram em Rosa Maria Martelo (2012), quando esta indica a resistência da e na poesia; em Octavio Paz (1982, p. 15), quando este afirma que a poesia é também uma “Expressão histórica de raças, nações, classes.”, dentre outros sentidos e em outras/os autoras/es, tomadas/os, aberta ou indiretamente, no terceiro capítulo deste trabalho.

Uso o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, para discutir a noção de terceiro espaço. No conto, o entre-lugar proposto durante a narrativa é sugerido por intermédio da personagem que deixa família, trabalho, tudo para trás, a fim de viver numa canoa. Na história, o homem que parte para habitar o meio do rio jamais chega a uma ou a outra margem. Nessa perspectiva, uso o conto referido como conceito, que atua como suporte à leitura que faço da poética doreana e torguiana, em constante devir: devir-sertão, devir-montanha. Ou seja, uma terra que ainda não é, que está no entre-meio e, por isso mesmo, é não-fixa e plena de fissuras.

Não utilizo como base o conceito de terceiro espaço desenvolvido por Homi Bhabha (1998), nem o de entre-lugar proposto por Silviano Santiago (2000). Estas são leituras que foram realizadas. Entretanto, optei pelo conto rosiano pensando na potência que apresenta e na desterritorialização elaborada por Deleuze e Guattari (1995).

A noção de imagem, termo que integra o título desta tese, é entendida através de Octavio Paz (1982) em **O arco e a Lira**, no intuito de averiguar as possibilidades de imagens telúricas quanto às poéticas aqui estudadas. A imagem é uma instância fundamental à montagem do texto, essencial à construção do poema, e é nessa direção que se segue neste trabalho. A palavra poética transforma som, cor etc. em imagem. A imagem, operando em conjunto, por meio da linguagem, torna-se poema.

A/o poeta é uma/um criadora/or de imagens que formam o poema, aquilo que contém poesia. Ao passo que cria o poema, esta/e oferta à/ao leitora/or uma imagem. No caso da terra, transformada em mote poético, cria, recriando-se, territórios que vão do texto ao mundo e do mundo ao texto. São múltiplos que concentram possibilidades de tomadas de sentido e de constituição.

Assim, o objetivo nesta pesquisa, além de sondar como operam as imagens da terra nas obras dos autores em pauta, respondendo, ainda que provisoriamente, à pergunta motivadora da tese, é o de contribuir com a ampliação da leitura da obra de Torga e com a disseminação da literatura produzida pelo escritor-artista que é Dórea, até então predominantemente conhecido como artista visual.

2 DE TEXTOS E DE RIZOMAS – ALGUMAS IMAGENS TELÚRICAS NA LITERATURA

As imagens do telúrico na literatura passeiam por algumas matrizes, como a da sobrevivência, a do pertencimento e a do sagrado. São representações que operam através da diáspora, do nomadismo, da afetividade, dentre outras. Para a literatura, as imagens-escritas em torno da terra constituíram ao longo do tempo substancial arcabouço teórico e ficcional.

Com imagens telúricas percorrendo as obras de Juraci Dórea e Miguel Torga, surgiu a necessidade de questionar quais conceitos e figurações transcorrem no trabalho dos escritores mencionados no que respeita ao terra; os significados que a imagem da terra pode apresentar e acarretar; e, ainda, quais as semelhanças e diferenças neste âmbito entre o texto de cada um, ou melhor, quais as homologias entre as obras de ambos, considerando-se uma “estruturação das diferenças” em detrimento de uma “seriação das semelhanças” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 16).

Começo as discussões apresentadas nesta pesquisa a partir da proposta geopoética – uma poética da terra – aliada a um microlevantamento do telúrico na literatura. Para tanto, os conceitos de lugar, espaço, ambiente e paisagem integram o *corpus* teórico para efetivação das leituras estabelecidas.

2.1 ARQUITETANDO A TERRA: A CONSTRUÇÃO GEOPOÉTICA DE UMA PAISAGEM

Em toda paisagem, há alguma coisa nascendo, a começar pelo olhar.

A visão não acaba onde ela chega, começaria até mesmo no ponto onde se perde.

Serge Nuñez Tolin

2.1.1 Geopoética

A geografia enquanto uma ciência da terra é tomada nesta pesquisa a partir de algumas conexões possíveis com a literatura. Desde o final do século XIX, sobretudo através de estudos como os da escola ambiental e regional, da geografia crítica, humanista e, em meados do século XX, com a efervescência da fenomenologia, a geografia vem transitando de modo cada vez mais dilatado entre o campo geológico e sua relação com a história, a cultura, a economia, as

peessoas, a literatura. Isto é, privilegia, de forma crescente, relações que suplantam a esfera física.

Essa concepção geográfica, que pode abarcar a intuição, a subjetividade e o imaginário, a experiência humana imaterial (CORRÊA, 2000), favoreceu maiores relações com a literatura, amplificando possibilidades, encontros, propostas.

Através da presença marcante da geografia, enquanto conexão (material e incorpórea) com a terra, no texto ficcional, noções (e expressões) como a de espaço e lugar, por exemplo, vêm permeando o trabalho crítico e inventivo tanto em prosa quanto em poesia, incorrendo em imagéticas singularizadas e constituindo correspondência com um campo transdisciplinar: o da geopoética. Vitalizado pela crítica no final do século XX, literariamente a geopoética relaciona-se com o que se pode chamar de geoliteratura, geografia literária² ou uma literatura geográfica. Estas são noções que configuram uma espécie de *trialogia*, que pode conjugar paisagem, ambiência, *fôrma*; um espaço que existe, redimensionado e revisitado pela literatura, constituindo um outro espaço – cartográfico.

É preciso, de pronto, sinalizar que a geopoética não configura linhas de território bem delineadas que demarcam distâncias, como poderia se supor de forma mais imediata. Pensando em termos literários, não seria uma literatura de lugar, do Nordeste brasileiro ou da Patagônia argentina, com traços climáticos etc. bem definidos. Seria uma linha de fuga nesses e desses espaços, um agenciamento, uma cartografia – uma lítero-cartografia.

Não basta mapear: é necessário relacionar, mover, desmembrar, integrar, para enfim se começar a estabelecer este campo movediço e em movimento que abriga a possibilidade da fundação de um espaço cultural (WHITE, 2016, não paginado), “um método-amétodo de escrita, uma maneira de estar no mundo, e a base possível de uma cultura.” que escapa a verdades totalizadoras.

Elemento basilar de estudos da geografia em seu caráter social, econômico e político, é por meio da terra, sobretudo, que oscilam conceitos como os de nação e território, por exemplo. Sabendo-se que a geografia engloba questões bastante extensas – já que se debruça sobre aspectos climáticos, botânicos, minerais, em suma, características físicas de um determinado lugar, assim como sobre dados demográficos, culturais, econômicos e tudo o que envolve a produção humana –, não se trata de conceituar aqui uma geografia literária em sua acepção mais

² A expressão “geografia literária” foi estabelecida por Franco Moretti, professor de língua inglesa e de literatura comparada da Universidade de Colúmbia. O seu livro, intitulado **Atlas do romance europeu**, publicado em diversos idiomas, é encerrado com esta frase: “Um novo espaço que dá lugar a uma nova forma, que, ela mesma, dá lugar a um novo espaço. Geografia literária” (MORETTI apud WHITE, 2016, não paginado).

abrangente, haja vista a amplitude que um panorama crítico destas proporções alcançaria. Mas averiguar a presença da terra como elemento relevante em alguns textos, sob a forma de um painel guiado por aproximações temático-discursivas.

É necessário mencionar, que a entrada geográfica nesta pesquisa é lateral, de suporte, não constituindo o papel central das considerações, mas ocupando um lugar de possibilidades, como um ponto (meio) de partida.

Percorrendo um vasto imaginário em que o geoliterário aparece em múltiplas nuances, nesta cartografia nos deteremos em períodos do século XIX ao XXI, mais demoradamente no XX, abrangendo a literatura do Brasil e a de Portugal, países de origem de Juraci Dórea e de Miguel Torga, respectivamente, no intuito de relacionar, ao menos parcialmente, a literatura produzida no contexto em que viveu Torga e no qual Dórea viveu e vive.

Para esta parte, que constitui um pequeno levantamento, como já foi mencionado, a geopoética configura um dos campos pertinentes. Nomenclatura empregada em 1979, por Kenneth White, poeta e estudioso franco-escocês, a geopoética propõe, dentre outras coisas, uma forma de apreciação e de relacionamento com o planeta de maneira arguta e sensível. Campo de investigação transdisciplinar, envolve literatura, geografia, artes, ciência³ e filosofia, sobretudo a de ordem fenomenológica.

Segundo Rachel Bouvet (2012, p. 10):

A geopoética atravessa diferentes territórios. A começar por aqueles que constituem as disciplinas: enquanto campo de pesquisa e criação transdisciplinar, a geopoética visa descompartmentalizar as disciplinas que são a geografia, a literatura, a filosofia, as artes, as ciências da terra, etc.

A respeito da composição do termo, fruto da união entre *geo* (terra) + *poética*, que nos indica muitas direções, White (2016, não paginado) afirma: “Por ‘poético’, entenda-se uma dinâmica fundamental do pensamento. É assim que pode existir, a meu ver, não somente uma poética da literatura, mas uma poética da filosofia, uma poética das ciências e, eventualmente

³ Se elegêssemos uma figura geopoética da ciência, seria Einstein, como o próprio White (2016) comenta, já que, para o físico, a “narrativa viva” e a imaginação não devem ser sobrepostas por medidas exatas, a vida não deve ser conduzida exclusivamente por projetos lógicos; para o cientista, “é indiferente saber onde o indivíduo começa e onde ele termina” (apud WHITE, 2016, não paginado) – isto é rizoma, sem início ou final demarcados hierarquicamente, sem leitura genealógica de mundo, de forma a atribuir ao passado (e o que se entende por passado, começo, origem do mundo e das coisas) um estado de total harmonia e de superioridade. O rizoma é esta constituição, este modo operacional em que não há princípio nem fim, porque isto já não importa. Há o meio, sem um começo do mundo harmonioso preponderante. Há o processo, o emaranhado de coisas – que é a própria vida. Este complexo de redes, o rizoma, será abordado adiante.

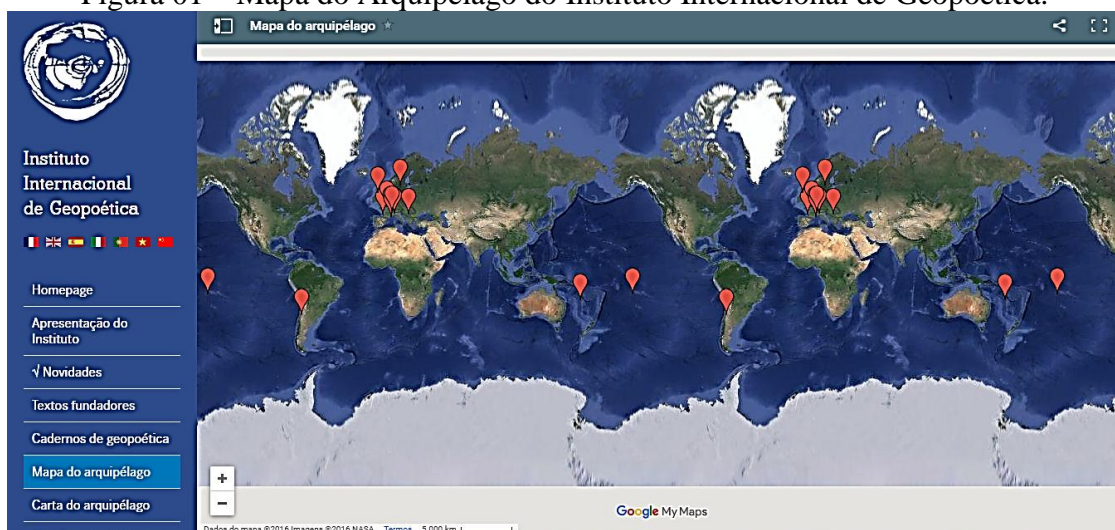
– por que não –, uma poética da política.”. A poética, nesses termos, não se pauta num sentido acadêmico, nem de uso ordinário, apenas, mas em seu significado maior de criação, mais direcionada a um modo de compreensão, uma estrutura psíquica, uma maneira de enxergar e entender o mundo.

A proposta geopoética acentua uma oposição ao imperativo que rege o humano sob o carimbo do número e da plenitude mercadológica, cuja expansão marca uma significativa transição – desde o binômio sujeito-objeto, em que o divino perdeu lugar para o humano, enquanto este se tornou detentor do poder sobre a natureza e as coisas, até a robotização de tudo. É crucial, portanto, confrontar este ideário a uma base crítico-expressiva que ofereça possibilidades de “reorganização aos indivíduos” entre si e com o espaço em que habitam.

Desta perspectiva vale-se a geopoética, visando, a partir do elemento comum que liga todos os grupos socioculturais do planeta (o próprio planeta), proporcionar estratégias, ferramentas crítico-criativas de reconfiguração entre as relações humano-naturais e da própria humanidade enquanto coletividade.

Após pesquisas na área, é o próprio Kenneth White quem vai criar o Instituto Internacional de Geopoética, núcleo de investigação que abarca o entrecruzamento teórico das áreas do saber, a comunicação entre diferentes nacionalidades e o exame de campo como dado deflagrador de uma pesquisa que acomode estudos resultantes do contato entre o ser e o espaço, seja ele qual for. Abaixo, uma imagem do Mapa do Arquipélago, retirada do site do Instituto:

Figura 01 – Mapa do Arquipélago do Instituto Internacional de Geopoética.



Fonte: site do Instituto Internacional de Geopoética (*vide Referências*).

Na imagem do Arquipélago – assim chamado porque o Instituto nomeia cada sede como uma ilha que compõe o corpo da Instituição –, é possível identificar ramificações pelo mundo,

com distintas pesquisas, mas com um elemento em comum: o debruçar-se sobre o planeta, sob diferentes perspectivas.

No âmbito dos estudos relacionados à literatura e à geografia, a geopoética, para Vincenzo Russo (2012, p. 55), “pode contribuir não só para verificar – segundo a abordagem tradicional – o dado espacial nas geografias desenhadas pela representação poética, mas também para descobrir aquele *surplus* imaginário que toda a poesia estratifica nos lugares”, lendo-se o ambiente de maneira poetizadora, sem sobreposições e filiação hereditária (DELEUZE; GUATTARI, 1997), mediando-se relações discursivas.

Desse modo, a geopoética configura-se como espaço da reescrita e dispositivo de leitura, imaginativo e poético. Em seu caráter de instância dinâmica do pensamento (WHITE, 2016), a geopoética escreve a paisagem, recriando-a, numa tentativa de ler o mundo e de se integrar a ele, não funcionando como um refletor, pois não age sob a descrição, mas como um arquivo (como um testemunho que lida com o ficcional e o factual) que historia o ambiente. Transmite, pela materialidade da palavra, possibilidades de sentido de/para um lugar e, conseqüentemente, daquelas/es que nele vivem.

Reproduzo abaixo um poema, sem título, de António Ramos Rosa (2016, não paginado):

O Desenlace (aqui) petrificado
cisto de istmo, era de hera
a qualidade em resultado absoluto.

aqui reverdecendo - o jorro e a perna
na só imagem que unifica a frase
no extremo sopro da velocidade.

- Verbo de pedra em profecia, sem
a pedra - substância, no não do sopro
que ilumina a terra no interior da terra.

Tomando o campo semântico do poema, o que reverdece é o vocabulário, a tessitura do texto, expresso por meio de uma figuração rígida “Verbo de pedra em profecia, sem / a pedra - substância, no não do sopro / que ilumina a terra no interior da terra.” (ROSA, 2016, não paginado), erigida entre o caráter vaticinador da elaboração lírica e o artefato verbal pétreo (signo), cujo sentido “natural” clareia o que há de profundo na terra, seu próprio interior – um tomo a ser decifrado.

Este poema é emblemático porque indica algumas das possíveis cifras que compõem a obra de Ramos Rosa (vegetal e telúrico no próprio nome: Ramos Rosa), como o apelo à claridade, instância presente em alguns de seus escritos. No léxico do poema, as palavras que

mais aparecem estão ligadas à natureza: pedra, água, árvore, inseto. Seu vocabulário é um reflexo de um possível projeto conceitual-estético: o de, dividido pelo par ser-tempo, incorrer na natureza como mundo textual, deflagrador de diversa expressividade, distante de uma disjunção, aninhado em crispações filosóficas de ordem, também, existencial – operando geopoeticamente: “que ilumina a terra no interior da terra”.

Ramos Rosa (2016) compõe, aqui, o que chamo de (sem investigar o ineditismo da expressão) *terra filosófica*, abordagem também utilizada por Miguel Torga. Autor de livros como **Sobre o rosto da terra**, **Terrear**, **Duas águas: um rio** e **Volante Verde**, é admissível que António Ramos Rosa tenha sido, muito provável sem assim nomear-se, também um geopoeta – tendo-se em vista o investimento vocabular e imagístico envolto numa poética da terra.

A natureza, em equilíbrio com um tom animista, e a suspeição entre a palavra e a zona imagético-discursiva que a circunda, são alguns dos temas que marcam a obra do autor de **Terrear**. O erotismo (ligado ao território da palavra e suas implicações) é feito através do corpo: do próprio poeta, da mulher, da terra (a terra como corpo), havendo uma integração destes elementos com o signo telúrico.

Ainda sobre Ramos Rosa, este, juntamente com um grupo de escritores,⁴ fundou em Lisboa a revista portuguesa **Árvore: folhas de poesia**⁵ (1951-1953), que, além de publicar jovens poetas, contemplava poemas e textos críticos de escritoras/es já reconhecidas/os. De publicação independente, a revista durou apenas três anos, porque interdita pela ditadura salazarista. Eduardo Lourenço, David Mourão Ferreira e Jorge de Sena são alguns dos nomes que figuram entre os colaboradores. Nesta publicação, o título soa revelador no que atenta à obra de Ramos Rosa.

A geopoética neste escritor pode ser configurada enquanto

a consciência geográfico-territorial que informa a poética de um autor mas também a possibilidade de um discurso disciplinar novo que saiba focalizar, como cada categoria estética, o próprio saber num objecto *en mouvement* tal como é a imaginação espacial da poesia e da sua representabilidade textual (RUSSO, 2012, p. 59).

Em **Gramática expositiva do chão**, Manoel de Barros propõe, entre criaturas poéticas e interlocutoras/es, uma poesia feita de “companheiros pobres do chão” (BARROS, 2010, p.

⁴ José Terra, Luís Amaro e Raul de Carvalho em todas as edições. António Luís Moita nas primeira e segunda, e Egito Gonçalves na quarta e última.

⁵ A capa de uma das edições encontra-se no Anexo A deste trabalho.

122), de homens-árvore e de toda uma casta de figuras telúricas que vivenciam a intimidade do solo e o cultivo de objetos “inúteis”:

tudo que vem da terra para ele sabe a lesma

é descoberto dentro de um beco
abraçado no esterco
que vão dinamitar
(BARROS, 2010, p. 124).

A partir de um vasto elenco lírico-telúrico, singularizado no texto de Barros (2010) por meio de uma sintaxe e de uma semântica muito próprias, o que se nota é uma estratégia de deslocamento discursivo, como podemos ler no poema “o córrego (perdido de borboletas)”:

– O dia todo ele vinha na pedra do rio escutar a
terra com a boca e ficava impregnado de árvores
(BARROS, 2010, p. 135).

Ficar “impregnado de árvores”,⁶ neste contexto, pode equivaler a não ficar saturado do maquinário burocrático, do caos da movimentação de informações e do grande fluxo de pessoas e de tecnologias que penetram o dia a dia de muitas regiões. A árvore é um signo que devassa um tipo de sapiência “natural” – em oposição ao contexto massificado que retira do ser a sua capacidade de contemplação. A poesia do autor em destaque desloca-se discursivamente da automatização e do materialismo para ir em direção à natureza, porque se volta àquilo que não interessa ao capitalismo, à rede de consumo, preferindo a terra⁷ à máquina: “por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos” (BARROS, 2010, p. 124).

Em Manoel de Barros (2010) encontramos poemas com seres inumanos e uma geografia que conduzem a um mundo no qual há uma natureza que não se dobra ao dito civilizado e que tampouco é domesticável. Uma natureza que cumpre seu próprio tempo – ou uma anti-natureza, como afirmam Deleuze e Guattari (1997), que não atua por classificação e produção seriada de lenta mudança, mas por contágio e epidemia, produzindo diferenças constantes e resistindo ao agrupamento tecnicista que a transforma em matéria de exploração.

⁶ A árvore aparece em inúmeros textos e de várias maneiras, como no poema “Porto”, de Eugénio de Andrade: “O Porto é só a pequena praça onde há anos aprendo / metodicamente a ser árvore” (2005, p. 411 apud RUSSO, 2012, p. 62), e em parte da obra de António Ramos Rosa, dentre outras/os autoras/es. Como amostra, trago versos de “Sem segredo algum”: “Estou no interior da árvore, entre negros insectos. / Sinto o pulsar da terra no seu obscuro esplendor” (ROSA, 2016, não paginado).

⁷ Não estabeleço aqui uma linha opositiva, entre cidade e campo por exemplo. As linhas socioespaciais (ou o reconhecimento delas) pautam-se pelo deslizante, pelo mutável.

Em obras voltadas a sapos, limo e regiões longínquas do funcionamento de grandes cidades, identifico uma franca tensão entre o mundo da metrópole e do consumo e a ambiência terral. Gisele Gonçalves Melles de Oliveira (2010) destaca na obra de Manoel de Barros o par humano-natureza a partir de uma relação de contato e aprendizagem daquele com esta. A terra é realçada configurando uma (re)leitura e uma (re)escritura do mundo por meio do que ela pode ensinar à sociedade mecanizada, através da valorização de espaços outros no lugar de cenários mercadológicos.

Há contrastes entre os mundos representados nos textos: o permeado pela natureza e pela contemplação e o mundo industrial e célere, num confronto em que o universo lírico, na perspectiva de Barros (2010), leva vantagem. Há nesse viés uma linha de fuga do centro para a borda, até mesmo no seio da natureza.

O discurso dá formato a uma movência discursiva do utilitarismo, em que natureza e coisas “desimportantes” são postas como matéria. Há uma reversão de papéis: o “desútil”, para usar uma palavra do léxico do próprio poeta do Pantanal, alcança *status* de importância, de utilidade. Suscita-se, ainda, a meditação ante o mundo opressivo contemporâneo.

Segundo Ítalo Moriconi (2002, p. 135):

A poesia de Barros reatualiza no contexto da virada de século a presença de uma poética [...] vocabularmente neológica, saborosamente neológica, na linha de Guimarães Rosa. O que a prosa de Rosa fez linguisticamente com o sertão dos gerais, a poesia de Manoel de Barros se põe a fazer com a região do Pantanal. Barros é o poeta dos “inutensílios”, o poeta em que o anticanônico torna-se fundamento de uma filosofia de vida ecológica e abstencionista.

É possível aproximar Guimarães Rosa e Manoel de Barros no que respeita à linguagem e à profunda quebra sintática sob a forma de narrativa e de poesia. É no visceral do interior, da mata fechada, de Minas e do Pantanal, que surgem as histórias de onças, passarinhos e borboletas que revelam um distanciamento do triunfo da eficácia e da produção, numa perspectiva ecológica, geopoética.

Em “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, que integra o livro **Estas estórias**, a composição do tecido narrativo se dá através de um monólogo no qual a protagonista – um ex-matador de onças – faz a narração. Nesta, o onceiro, durante todo o texto, “conversa” com um viajante que lhe pede guarida.

A partir dessa fala, entrecortada e sem linearidade, o outrora caçador conta a história de sua vida: desde as muitas caçadas de onças, até a sua desistência em matá-las, passando a enxergá-las como próximas: “[...] onça é meu parente.” (ROSA, 1994, p. 826).

No conto referido há um distanciamento da civilização, que perde lugar à identificação com os bichos, deslocando o trabalho do onceiro. Essa identificação transporta-se para sua fala: uma mescla de dialeto sertanejo com língua indígena e sons animais. Para Galvão (2000, p. 64): “O efeito lingüístico⁸ é dos mais notáveis, porque elege uma mistura de três canais de comunicação, a saber: o português, o tupi do índio e as onomatopéias da onça.”.

Além de a linguagem da protagonista ser modificada, seu modo de agir e de viver também muda, segundo o próprio relato narrado. Ademais, ela se arrepende das mortes que causou às onças, e como “bicho do mato” (ROSA, 1994, p. 826), aparentada a esses animais, mata homens e os leva para que sejam comidos pelos felinos, conduzindo a rejeição ao civilizado a um extremo: o de recusar tudo o que faz parte dessa composição através da morte. Ser mais bicho que homem neste universo, assassinando seres humanos para que as onças deles se alimentem, significa transgredir à própria humanidade, “corrompida” por um sistema opressivo.

Tal atitude se reafirma na justificativa apresentada pela protagonista que “vira” onça: esta alega que, se matou homens, foi para a sobrevivência da espécie à qual passou a pertencer. A personagem aproxima-se das onças de maneira íntima, conhecendo-as, integrando-se de modo familiar ao ambiente:

[...] Onça sufoca de raiva. [...] Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras. Eh, até rabo dá pancada. Ela enrosca, enrola, cambalhota, eh, dobra toda, destorce, encolhe... [...] A força dela, mecê não sabe! [...] Ligeirza dela é dôida. [...] Mata mais ligeiro que tudo. [...] Apê! Bom, bonito. Eu sou onça... Eu – onça! (ROSA, 1994, p. 825-852).

O final do conto é simbólico, pois elimina maiores suspeitas dalguma humanidade do protagonista, já que, por intermédio dos ruídos que a personagem emite, a narrativa possibilita uma provável interpretação: a de que não só o homem-onça matou o visitante que escutava a narração de sua vida como também o devorou. Essa análise ganha significado quando amparada por pesquisas lexicais (STRADELLI, 1929). Há, nesse sentido, um afastamento de vestígios do que se entende por civilização – nomenclatura diretamente associada à ideia de cidades

⁸ A grafia das palavras retiradas das citações será preservada, sem o uso do (sic), mesmo que não esteja conforme o Novo Acordo Ortográfico. O mesmo vale para o português de Portugal.

desenvolvidas tecnológica e industrialmente, à ideia de metrópole avessa ao cenário da natureza.

Entendemos aqui a natureza como “[...] o nexos infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal.” (SIMMEL, 2009, p. 5), que compreende fauna, flora, rituais simbólicos e ícones maternos, dentre outras e variadas significações. A natureza é a representação do mundo natural em sua ampla totalidade, contendo significados místicos e profundos sobre a vida e tudo o que a compreende.

Os animais, a exemplo das onças do conto rosiano citado há pouco, são pertinentes a um estudo geopoético não só pela sua participação no meio natural, mas pelos códigos de linguagem que resguardam, pela relação mais equilibrada que mantêm com o espaço em que habitam e por provocarem com isso um questionamento à superioridade (permissiva e exploratória) que a humanidade se autoimputou. As catástrofes naturais são provocadas pelo desequilíbrio causado pela poluição e pela exploração não sustentável que a humanidade vem empreendendo, diferentemente da relação que o animal estabelece com o meio em que vive.

Em alguma medida, os animais representam o plano do indizível – revelado por uma natureza cuja linguagem não é igual à humana –, posto em diferença a um plano concreto, desenvolvido informacional e economicamente, numa “[...] confirmação definitiva da insuficiência da racionalidade na decifração da essência do mundo.” (RADUY, 2013, p. 200).

Tal desenvolvimento informacional e econômico é controverso e desigual. A grande circulação de informações, em sua maioria, é apenas aparente, pois a população que acessa essas informações não prioriza a verificação da legitimidade, consumindo-as e reproduzindo-as quase que de maneira instantânea. Redes sociais como o *facebook* atestam isso cotidianamente. Tais informações são, muitas vezes, manipuladas e distorcidas. Ou seja, na sociedade atual, ao mesmo tempo em que o acesso à informação nunca foi tão difundido, a veracidade é bastante questionável, o que compromete o sentido da palavra desenvolvimento, propagandeada pelo ideário capitalista. E isso se dá sobretudo por duas razões: 1ª) a velocidade com que uma dada informação é veiculada, atingindo milhares de pessoas em poucos segundos; 2ª) o interesse midiático no estímulo ao consumo.

Segundo Anne Cauquelin (2005, p. 58),

Supostamente em grande parte acessíveis a todos, esses mecanismos trazem embutida, além do mais, a ideia de uma igualdade diante da informação, que, distribuída em tempo real, atesta que há transparência total entre acontecimento retransmitido e realidade presente.

De acordo com a estudiosa, a informação é apenas supostamente acessível a todas/os, causando uma aparência de veracidade. Isso porque, se a informação veiculada não contém todo o conteúdo que lhe é devido, ou se seu conteúdo é manipulado, a informação não chegou de forma satisfatória, frustrando a ideia de transparência e de legitimidade.

Mais adiante, no livro **Arte contemporânea: uma introdução**, Cauquelin (2005, p. 59, grifos meus) assevera algo que elucida a afirmação acima: “Sob o signo desses diferentes efetadores se colocam as práticas de comunicação, que parecem óbvias tal o modo *como seus princípios são ignorados pelas mesmas pessoas que as utilizam*.” Os efetadores aos quais a autora se refere são a rede (que conecta); o bloqueio (a memória da rede e a impossibilidade de saída); a redundância e saturação (a circularidade da informação); a nomação (nome que funciona como individuação e identidade); e a simulação (linguagem a serviço de uma comunicação utilitária). Estes efetadores que compõem o processo comunicacional e globalizado são utilizados pela teórica para exemplificar o regime de comunicação da sociedade contemporânea e o efeito dele sobre a arte também dita contemporânea.

Através da tecnologia que mantém a sociedade atual, uma tecnologia da comunicação, a informação circula por intermédio de variáveis. A principal delas é a da intencionalidade (CAUQUELIN, 2005). Neste jogo de intenções, conflitos e interesses, fazer circular informações é atrair a atenção a um determinado produto. Logo, a comunicação é regida pela publicidade. Sendo a comunicação regida pela publicidade, o legítimo nem sempre configura a base do texto construído para publicizar o produto, mas, tendo em vista o público, o “como”: *como atrair? Como fazer com que a maior parte possível de pessoas se interesse pelo produto? Como, enfim, vender o produto?* Nesse sentido, quando a finalidade é atrair para vender, a simulação, o ocultamento, a supressão e a distorção do conteúdo são usados em detrimento da legitimidade da informação, tornando-a tão questionável quanto duvidosa, impondo signos e significados em favor do interesse da comercialização.

Esta dinâmica da sociedade atual distancia-se da possibilidade de que o acesso seja oferecido a todas/os. Isto enseja a necessidade de ferramentas que leiam o mundo de forma poetizadora e equilibrada. E algumas dessas ferramentas podem ser a própria arte e a literatura, e também a geopoética. A geopoética assinala lugares onde essa leitura pode ser feita de modo menos docilizador: com alguns textos literários e algumas formas de arte que se erigem com e sobre signos da Terra, e não signos de permutas mercadológicas e comunicacionais.

A geopoética, como uma poética da natureza, elege o que está à margem para debruçar-se. Situadas numa perspectiva marginal onde a razão utilitária não consegue penetrar, estão a

natureza, fauna e flora e sua simbologia; a arte; a literatura; e uma forma geopoética de apreciação e entendimento, percorrendo vias contra-hegemônicas.

2.1.2 Paisagem: ambiente, lugar e espaço – várias paragens

Ao abordar um dado ambiente num escrito, a/o escritora/or transforma em apanhado lírico, ficcional uma visão sobre o espaço, o ambiente, o lugar e a paisagem, de forma a moldar uma organização preliminar (completada pela/o leitora/or), que, configurada a partir de uma parcela mínima ou em caráter de horizonte, no momento da captura pelo olhar, põe “[...] em relação três termos caros ao trabalho literário: o sujeito, a palavra e o mundo” (ALVES, 2012, p. 171). Movimenta com isso jogos e percepções, impulsionando tecidos textuais e enveredando por diversos terrenos.

Neste texto, tomaremos o conceito de horizonte através de sua relação com a ideia de paisagem. Segundo Collot (2012, p. 12, grifos do autor), “enquanto *horizonte*, a paisagem se confunde com o campo visual daquele que olha, mas ao mesmo tempo toda consciência sendo *consciência de ...*, o sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo.”. O horizonte pode desencadear o encontro do indivíduo com o seu lugar no mundo; o indivíduo, ao atentar-se para o (seu) horizonte, encontra sua própria paisagem, permeada pelo exterior e, ao mesmo tempo, carregada de subjetividade.

A noção de paisagem na literatura incita e perpassa tessituras através de variadas tônicas, como a recusa de um mundo de assujeitamentos no qual o humano é manipulado na dimensão afetiva e psicológica. Tais tensões são discutidas por intermédio da relação que poetas e narradoras/es estabelecem em seus textos com a paisagem:

Assisto (e sigo) ao séquito
da tribo saqueada – chão
de fogo à flor da carne –
mesmoutro, enclave
de um hífen contra o nada.
[...]
só lanho e abrigo
em que o deserto é seiva
[...]
Escuta, poesia,
esse alarde remoto
de senzalas ancestres
a cingir-me ao desterro
de teu visgo cantante;

(MARANHÃO, 2009, p. 163-165).

No poema “Tribal”, e em outros de livros como **Sol Sanguíneo**, o eu lírico relata diferentes tipos de violências a que foram submetidos povos negros e nativos. Este eu se situa como descendente, filho indignado que percorre a terra árida reconhecendo-a como tribo saqueada, invadida. Há um chamamento à instância poética como interlocutora (“Escuta, poesia”) capaz de entender o significado de um espaço de medo e de dor, uma paisagem atravessada por dramas e dilemas.

A relação com o telúrico é intrínseca: gente e terra partilham do mesmo sangue, sentem os mesmos abusos: “Assisto (e sigo) ao séquito / da tribo saqueada – chão / de fogo à flor da carne – / mesmoutro, enclave / de um hífen contra o nada.” (MARANHÃO, 2009, p. 163). A terra constitui um lugar de identificação que, ao longo do poema, constitui-se de temor, configurando uma paisagem de desolação e de degrado.

Para Milton Santos (1997), o lugar é um espaço de força produzido pela experiência cotidiana das pessoas e pelo próprio processo que conforma a globalização. Segundo o autor, cada lugar é, ao seu modo, o mundo. Cada lugar, porém, por estar em comunhão com outros tantos lugares, é ao mesmo tempo semelhante e distinto dos demais. Caminham juntos o global e o local.

Por ser o mundo uma rede de pequenos mundos, lugares em lugares, o termo “glocalidade” (BENKO, 1990) surge para pensar entraves teóricos a respeito do global-local. Numa sociedade em que as partes estão conectadas, seja pela comunicação, seja pela acessibilidade (desenvolvimento dos meios de transporte), como diferenciar o local do global? Como preservar o uno do híbrido? Preservar é necessário? Dialogar, neste campo, é preservar o lugar em seu sentido ambiental, patrimonial e cultural, sem inviabilizar o intercâmbio e a troca, num mundo cujas fronteiras, pela facilidade de acesso a diversos lugares, estão cada vez mais apagadas. É, ainda, priorizar o contágio e a epidemia em detrimento da filiação evolucionista (DELEUZE; GUATTARI, 1997), isto é, não assimilar a cultura híbrida do ponto de vista de colonizadores, mas difundir, proliferar, a cultura do subalternizado.

Nesse sentido, no poema de Salgado Maranhão (2009) mencionado logo acima, temos o lugar como espaço do contato e da troca em virtude da experiência trágica e também da violência.

A terra em “Tribal” é o lugar do desconforto, da topofobia (TUAN, 1980), isto é: lugar de experiências dolorosas, aquele que transmite desconsolo e estranheza e que pode funcionar

estruturalmente como um local opressivo, o espaço disciplinar e do controle (DELEUZE, 1992). Pode ser, ainda, um espaço invadido, colonizado.

A subjetividade se posiciona também por intermédio de um lugar. É a partir da relação do eu com o seu lugar (ou não-lugar) no mundo que analogias e sentidos são constituídos (HOLZER, 1999). O lugar é concreto e suscetível à abstração; é dinâmico, está em constante transformação socioespacial. O lugar pode ser a casa, passando pelo calçamento da rua que conduz à escola, por exemplo, até o próprio corpo. O lugar é um espaço físico e subjetivo que contribui decisivamente na construção da identidade histórico-cultural do indivíduo e de todo um povo.

O espaço, conceito usado para designar diversas experiências – sociais, físicas – é considerado pela geografia humanista como um produto social, explicado a partir das relações de produção da sociedade (CORRÊA, 2000). Milton Santos (1997) indica que o espaço resulta de uma construção coletiva, já que deriva de uma seleção de localizações com culturas distintas, constituindo relações socioculturais e apresentando funcionamento e ordenação com características físicas e categoriais próprias.

Para Santos (1997), o ambiente significa a integração do espaço à vida que o anima, conceito usado para delinear também a paisagem. Também por isso os conceitos geoliterários aqui empregados equivalem-se em múltiplos momentos.

A partir da consideração das noções de espaço, ambiente e lugar, tomadas de estudos de Milton Santos (1997), o espaço é o resultado, nunca acabado, entre as variantes físicas e sociais e a sociedade. Nessa perspectiva, sendo o ambiente a junção das formas naturais com o cunho social que nele reside (SANTOS, 1997), este comunga da definição do próprio espaço.

O espaço, distância demarcada, intervalo entre limites, ente relacionado ao tempo, abriga a paisagem. Mas não se limita, nesses termos, à sua própria espacialidade. De modo que, ainda que com medidas determinadas, seria infinito. O que entra em cena é o entrelaçamento espaço-paisagem e a virtualidade do espaço como instância também simbólica.

Sobre espaços simbólicos, destaco **Colheita Perdida**, de Carlos de Oliveira. Neste feixe de poemas, bosques, pássaros, águas e outras paisagens compõem uma ambiência telúrica, um modo de pensar Portugal e o eu lírico por meio de elementos naturais de inclinação terrenal, como é possível ler abaixo nos fragmentos de “Noite inquieta”:

Nunca o fogo dos fâscios nos cegou
e esta própria tristeza não é minha:
fi-la das lágrimas que Portugal chorou
para fazer maior a luz que se avizinha.

[...]

Nos vãos do céu os animais de fogo
dormem como os bichos pela serra,
e entre os tojos alados o seu fôlego
é um silvo de nuvens contra a terra.

(OLIVEIRA, 1982, p. 31-33).

No poema mencionado, identifico o que Eric Dardel (2011, p. 26) alcunha de “um espaço que se dá e que responde, [...] vivo aberto diante de nós”, espaço que representa um *topos* que aponta para destroços, para a dor e para o desmoronamento. No poema de Carlos de Oliveira (1982), a espacialidade como junção entre variantes físicas e sociais é patente. A palavra “fâscios” remete a fascismo, que, no caso do contexto em questão, indica a ditadura de Salazar; a terra corresponde à topofobia – zona de desconforto e coação. A paisagem telúrica estaria neste texto mais próxima de seu caráter social, numa abordagem de aspecto geopolítico, indicando a opressão salazarista.

O espaço, além de uma localização de intimidade e de reconhecimento do indivíduo no mundo (BACHELARD, 1996), pode ser o local da desolação e do aniquilamento, conforme apontado alhures. Nesses moldes, “o que resta da realidade espacial é apenas a ficção da imaginação poética” (RUSSO, 2012, p. 64), ou seja, o que na literatura há de reconstituição e de invenção de um espaço e de uma paisagem.

Logo, uma literatura de abordagem topográfica não serve para elencar lugares e paisagens em obras, mas para reconstituí-los, oriundos de ruínas ou não. Reconstituir é também inventar um lugar, é pensá-lo, repensá-lo, abordando-o por uma perspectiva diferente e, por que não, geopoética.

A noção de paisagem salienta a junção entre o ser humano e o espaço, que resulta numa configuração sempre provisória do ambiente. Diante de uma apreciação física e teórica da conformação paisagística, ligada também ao espaço, ao lugar e ao ambiente, depreende-se o seu caráter de eterna mutação, sua característica de inacabada e temporária, um devir-paisagem.

No **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa, “o sertão é o mundo” – trecho tão famoso quanto revelador quando pensamos na narrativa rosiana e sua relação com a terra. O telúrico desta história tem demarcação fixa: o norte de Minas, a região de Goiás e o Sul da Bahia. São nestes lugares em que se situa a narração de Riobaldo.

O terral em Rosa é mundano, e caminha *pari passu* com o devir – devir-mulher, devir-pacto, devir-sertão. Há também uma sacralidade, no que há de violento e brutal no sagrado. Nessa narrativa, o espaço torna-se universal, mesmo tão bem demarcado, cultural e politicamente.

Aqui, ganha destaque a problematização das noções de espaço e lugar a partir do **Grande sertão**. Estes conceitos formam parte de uma rede, conforme mencionado na introdução deste capítulo. O espaço, por exemplo, não depende do lugar para existir, mas ambos se contagiam, compondo um entrelaçamento no que toca ao dado “sócio natural”, às cartografias e ao elemento humano, abarcando tudo o que compreende a sua produção.

A humanidade é uma combinação complexa de natureza e cultura. Por isso, todo espaço habitado pelo ser humano é também um lugar preenchido de identidade, crença e política. Nessa integração, o espaço enquanto objeto é formatado pelo sujeito não apenas porque este interfere modificando a paisagem em sua conotação física, mas porque o sujeito está englobado pelo espaço, vivenciando e estabelecendo trocas, indiretas e sutis ou íntimas e aprofundadas, com a paisagem que o rodeia – e disso se vale o literário.

Todo o espaço representado pela literatura é, ao mesmo tempo, um dado geográfico e um *topos* narrativo, isto é, uma estrutura retórica cujas fronteiras são plasmadas pela história. Um *topos* não passa de uma figura com uma função poética específica e uma potencialidade evocativa. Hoje, evidentemente, se o *topos* volta a ser considerado pela crítica literária não só como dimensão suplementar do *cronos* [...] isso se deve a todo um debate em curso acerca das relações entre geografia e literatura, a ponto de a crítica literária parecer conhecer uma nova época de partilha de interesses e sensibilidade em relação à história e à teoria geográfica entendidas não apenas, ou não tanto, como um conhecimento do lugar concreto, mas sim como relação estratificada e irredutível com o território abstracto da mente e da vivência do homem (RUSSO, 2012, p. 56).

O espaço, o ambiente e o lugar são elementos em diálogo com a paisagem. Esta, assim, seria a junção – uma montagem que se comporta efêmera, porque modificada a todo o momento – destes dados geográficos, e, aqui, também literários. Embora concreta e ao alcance do toque, a paisagem, mescla do espaço, ambiente e lugar, é um vir a ser, uma conformação incompleta, atravessada por interferências humanas e naturais, que a delineiam a partir de sua intacta transitoriedade.

Perceber a paisagem enquanto montagem, pode configurar um espaço habitado e um lugar experiencial, mas implicando outro *modus*. Retomar a paisagem de maneira geopoética por exemplo, seria uma forma de desestruturar um espaço cada vez mais pragmático e dilacerante, propondo formas diversas, com significados que não sejam o do consumismo e o da exploração. Retomar a paisagem é habitar o mesmo espaço de um modo diferente, estabelecendo relações menos estruturantes e mais profundas.

O telúrico também é paisagem. Como ente natural, a partir da relação dominadora que o ser humano com ela estabeleceu, à terra foram sendo chanceladas imagens múltiplas. Com as distintas atividades (agrícolas, sagradas e domésticas) desenvolvidas na terra pelo sujeito ao longo do tempo, foram delineadas mudanças na paisagem e no próprio indivíduo.

A terra topofílica, o deserto como abrigo, faz rizoma com a imagem do deserto desolador (topofóbico) de Ruy Duarte de Carvalho (2005, p. 230, grifos meus):

[...] Encontro da memória com a matriz, a conjunção não entre o corpo e as formas, a paisagem, mas entre as margens, magras, de uma paragem breve.
 [...] Há um lugar que invade outro lugar e esse lugar estará presente noutra.
 Não há lugar achado sem lugar perdido. *De que adianta iluminar-lhe o chão?*

A proposta neste poema coopera para a reconfiguração da paisagem natural, humana e social do deserto, ao jogar no texto com o lugar achado e o lugar perdido: “Há um lugar que invade outro lugar e esse lugar estará presente noutra. Não há lugar achado sem lugar perdido” (CARVALHO, 2005, p. 230). Além disso, como relata o eu lírico, a conjunção do encontro se dá entre as margens de uma paragem breve, isto é, o fenômeno ocorre na borda, privilegiando territórios, da cartografia e do ser, que se encontram em desterritorialização.

Quais seriam esses lugares? O que são esses espaços invadidos mencionados no poema de Ruy Duarte? Esse lugar é definido pelo reconhecível e pela estranheza, pela inércia e pelo nomadismo: iluminar (como verbo-signo do reconhecimento) o chão que em si mesmo é uma ininterrupta diáspora, pode ser a procura por si próprio perpetrada por um eu que está sempre diluindo eixos e cartografias – um eterno passante.

A partir do olhar que captura e atribui feição literária à paisagem – preenchendo de paisagem o escrito –, o mundo é repensado enquanto a palavra é pronunciada, grafada, gerada (COLLOT, 2013). Há uma trama de variados espaços de linguagem que se intercalam contornando um cenário efêmero e provisório que lida com traços de permanência, seja no plano mnemônico – “Encontro da memória com a matriz” – seja no político-cultural, interpretativo e sob o caráter de contágio, “Há um lugar que invade outro lugar e esse lugar estará presente noutra.” (CARVALHO, 2005, p. 230).

Há uma certa imagem do mundo produzida pela literatura: a paisagem representada num texto ou num dado conjunto de textos, por mais que evoque um lugar específico, ou um compêndio de lugares, forma uma paisagem exclusiva – um conjunto complexo de nuances, uma reconfiguração por meio da palavra (COLLOT, 2013), às vezes quase um topônimo-substantivo-próprio, como a “paisagem Guimarães Rosa”.

Michel Collot (2013) dedica, em a **Poética da paisagem**, um estudo sobre a palavra lírica e seu entrosamento com o espaço paisagístico. Para o estudioso, a poesia, e sua relação com o mundo, vigora a partir da noção de que, na contemporaneidade caótica que vivenciamos, a paisagem gera outro contorno no habitual, no rotineiro, um *modus operandi* distinto entre vida, poética e ambiência – uma forma geopoética.

É possível aliar a essa noção, nomeada por Collot (2013) de “pensamento-paisagem”, preservando as peculiaridades de cada uma, a de imagem do pensamento (DELEUZE, 2003). Isso porque o conceito de Collot (2013) estabelece uma ambiência que interfere e é interferida pelas relações do mundo, lançando mão do signo poético; enquanto o conceito deleuziano, por seu turno, propõe um pensamento que não seja pré-dado, nem de fundo mecanicista-reprodutor.

Segundo Deleuze (2003), a imagem do pensamento forma-se pela coação que determinado signo acarreta ao provocar e estimular a intuição e a reflexão sobre um pensamento, suas causas e efeitos, em vez de constituir o próprio pensamento, ocasionando uma imagem inaugural, mesmo com signos reconhecíveis. Em outras palavras, pode ser interpretado também como o conceito de imagem desenvolvido por Octavio Paz (1982) levado ao extremo. Neste estudo, como será visto ao longo de suas páginas, a terra opera como imagem rizomática do pensamento, considerando-se sua constituição e extenso campo de possibilidades interpretativas e imagéticas.

Rosa e Barros escolhem o inútil – considerando-se o modo como o aparelho estatal capitalista transforma o que não pode ser comercializado em inutilidade – como traço de plenitude, criando espaços de singularidade, imagéticas de borda (DELEUZE, GUATTARI, 1997). Um *topos* diadorínico, misterioso e desolador, apreensivamente belo, de um lado; e as quinquilharias sagradas colhidas de uma infância pantaneira aliadas a um profundo sentido do que vem a ser a desutilidade, de outro.

Já em Dórea e em Torga, conforme veremos nos capítulos seguintes, a imagem da terra pode formar espaços não preestabelecidos (“paragem-sertão Juraci Dórea”; “paisagem-montanha Miguel Torga”) que conduzem a um tipo de reencantamento, dentre outros aspectos.

A construção da paisagem literária é semelhante à da paisagem que é capturada mas não transformada em tecido poético e/ou narrativo. Oriunda do francês, *paysage*, paisagem vem de *pays* (pequena região homogênea) e passa, ao longo do tempo, a ser pensada como uma concepção que deriva do olhar e da intervenção no meio natural. Logo, não é mais a natureza a criadora exclusiva da paisagem, mas um *meio*, atravessado pela ótica humana e pelas ingerências da espécie no paisagístico. A paisagem também é cultural.

A paisagem como escrito, potência diaspórica e desarticuladora de centros; enquanto uma construção provisória; como meio; suscetível a mudanças e diferentes interpretações – subjetivas, políticas, literárias – configura-se como linha de fuga. Linha imaginária, e ao mesmo tempo real (um real oriundo da junção referente + elaboração), constitui um campo de significações em movimento.

Neste contexto, é possível entender a poética de Dórea e a de Torga, conforme veremos adiante, no tocante ao caráter telúrico que em alguns momentos apresentam, como linha de fuga ativada pelos sertões e pelas montanhas, respectivamente, zona imagética recorrente em sua literatura – linha de resistência frente ao desmonte do ser provocado pela sociedade mercadológica.

Com alterações ao longo do tempo (intensificadas desde a década de 1970, sobretudo se relacionadas às do século XIX até a década de 1940), os estudos sobre a paisagem – “redescobertos pela geografia”, que a redefiniram conceitualmente, tanto do ponto de vista da literatura quanto de outras áreas do saber, especialmente das ciências sociais – vêm sofrendo modificações.

A paisagem é uma produção espiritual (SIMMEL, 2009) motivada por um teor afetivo, que permite sacar de um dado recorte uma unidade, conferindo a este “detalhe” um *status* de coleção e de todo. Montada através da interpretação “espírito-visual”, o conjunto paisagem reúne combinações múltiplas de formas e de conteúdo, alçadas ao plano do simbólico e à tentativa de representação mimética.

Neste aspecto, a poesia oferta a quem lê muitas possibilidades de interpretação, já que condensa a expressão de um estado de alma de quem observa, neste caso a composição paisagística que está em jogo, e a própria tonalidade poética. E embora tenha sido a pintura a constituir diversas representações da paisagem, privilegiando-a por muito tempo como tema nuclear de sua composição, a literatura também abordou e aborda a paisagem como tema: “[...] por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe, em sua relação com o espaço, nas grandes direções significativas de sua existência.” (COLLOT, 2012, p. 22).

Uma “subjetividade topográfica”, por exemplo, permite retirar do todo, da natureza, um riacho, uma serra, uma colina ou um prédio, classificando-os enquanto paisagem. Retirar visualmente algum conteúdo de um lugar, tomando-o como paisagem, é um ato psíquico, subjetivo e espiritual.

Em “A máquina de emaranhar paisagens”, de Herberto Helder, a palavra se dá como paisagem construída por um maquinário verbal, em que o verbo é quase transformado em

aparelhagem, máquina de guerra, dispositivo extrínseco ao Estado (DELEUZE; GUATTARI, 1997) por constituir uma aliança entre textos e formar um conjunto que atua pela borda, que faz rizoma entre si e com o mundo recortado no poema.

A poesia é o espaço-paisagem da resistência e da (re)criação. No poema aludido, a partir de uma reconfiguração de alguns escritos, como passagens bíblicas aliadas a versos de autores como Dante, os trechos são tomados, envolvidos e ordenados de variadas maneiras, construindo um texto outro.

E as estrelas do céu caíram na terra, como quando a figueira lança os seus figos verdes, abalada de um grande vento. E eis que havia um grande terramoto, e o sol tornou-se negro como um saco de silício e a lua tornou-se como sangue. E fez-se a separação entre as águas que estavam debaixo do firmamento e as águas que estavam por cima do firmamento. E o céu retirou-se como um livro que se enrola e todos os montes e ilhas se moveram de seus lugares. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso. Rasgou os limbos a antiga luz das fábulas, luz terrível que os homens e as mulheres beijavam cegamente e a que ficavam presos pela boca, arrastados, violentamente brancos – mortos. E essa colina subia e girava, puxando pelos lábios os seres deslumbrados e aniquilados. E dentro desta luz e desta morte, os sons amadureciam. Em baixo, vermelhas, estalavam as cúpulas. E vi os mortos, pequenos e grandes, e foram abertos os livros. Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável – maravilha fatal da nossa idade –, cuja simples lembrança basta para despertar o terror. Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações (HELDER, 2006, p. 216).

Neste fragmento, estão presentes trechos do livro bíblico do **Apocalipse**; um verso camoniano (“maravilha fatal da nossa idade”); fragmentos de Dante (“Ah, como custa falar desta selvagem floresta tão áspera e inextricável, cuja simples lembrança basta para despertar o terror. Denso granizo, águas negras e neves caíam do espaço tenebroso.”), de François Villon (“Irmãos Humanos que depois de nós vivereis, não nos guardeis ódio em vossos corações”) e do próprio Herberto Helder (o que restou mais a junção dos textos), gerando um amálgama textual de sentido variável, que vai mudando de ordem e significação ao longo do poema.

A palavra é tomada como paisagem, num ritmo que pode sugerir o maquínico, feito arma que dispara palavras, frases e poemas que se realinham e disparam a todo momento, aludindo à condição temporária da paisagem. Os versos, ordenados a cada vez de um modo diferente, compõem uma ambiência de efeito novo a cada reordenação, resultando em algo como um texto-processo que dá origem a espaços literários, de visualidade e de política, com um cunho tipográfico-topográfico (tipotopográfico).

São múltiplos os *modus* literários em que a paisagem é abordada. Lugar, espaço, ambiente e paisagem flertam e se equivalem, a depender do contexto, considerando-se a cartografia social, a espacialidade medida e mediada e o caráter territorial, que agrega a noção de identidade – noção que caracteriza o lugar como instância sociocultural.

2.1.3 A paisagem cidade-campo

Ao longo da vasta história das sociedades humanas, a terra desempenhou uma participação vital, tendo em vista que, direta ou indiretamente, é dela que se retira a subsistência (WILLIAMS, 1989). O campo entra nesse painel como um representante telúrico mais imediato, dado o caráter de sua ambiência, que, a princípio, mantém relações estreitas com a terra e a natureza, tanto no aspecto do modo de trabalho, do sustento e da manutenção da vida; quanto na construção das referências da ordem do sagrado e do simbólico, constituintes do ser. Isso porque, a terra, como sinônimo de uma natureza bruta, menos desbravada, pode ser o primeiro cenário de identificação, algo como um primeiro lar, tendo o céu como teto, a lua como iluminação e o solo feito cama.

Bachelard (1996), em **A poética do espaço**, analisa de maneira detida os significados da casa, de seus cômodos e até mesmo dos móveis que a revestem. Dentre as variadas considerações do autor, está a de que a casa detém a função de abrigo, atrelada à sensação de confiança.

Se remontarmos a comunidades humanas muito antigas, que desbravaram a natureza e fizeram da terra um lar em sua acepção mais literal, é possível estabelecer uma associação entre a natureza e a casa – espaço de quietude e segurança – como guarida.

A cidade, por seu turno, seria uma instância afastada da terra e da natureza, por vivenciar um mundo onde o telúrico participa como matéria-prima para a construção de ferramentas, dada a extração de metais, minerais e outros componentes, configurando o espaço de prédios de concreto. Isto é, a simbologia mítica, totêmica que envolve o teral não seria cultivada da mesma forma que num meio rural. A cidade também, prioritariamente, não representaria a ideia de amparo.

A cidade é um produto do campo. Desde que as relações de propriedade de terra mudaram em alguma medida, embora repitam o caráter de exclusão, a cidade começa, cada vez mais, a emergir como aglomerado de comerciantes, bacharéis, além de salteadores, prostitutas e outros tipos – que foram cristalizados literariamente no teatro inglês, por exemplo.

Basicamente dependente da economia agrícola, a cidade, a partir do comércio, fica cada vez mais autônoma. No período que Raymond Williams (1989) chama de transição ideológica, séculos XVI e XVII, a base da economia ainda é a propriedade de terra e as tramas que disso derivam, como casamentos arranjados e usurpações, isto é, a manutenção do poder nas mãos da elite aristocrática e agrária já estabelecida com a perpetuação das famílias abastadas.

Tomando essas considerações, o rural e o urbano compõem uma dualidade que contrasta mas que não pode ser facilmente assimilada pelo par campo puro *versus* cidade maldosa ou campo inocente *versus* cidade aproveitadora. Ao duplo cidade-campo, associaram-se diversas características que partem de vivências que constituíram um imaginário emocional – e um tanto alegórico – que instituiu formas e significados de cada um destes lugares fundamentais, onde se configurou um tipo de sociedade.

O campo, por um lado, é representado como o espaço da tranquilidade, da ingenuidade e de modos de vida simples; por outro, o lugar da ausência de conhecimento e do retrocesso – tecnológico, econômico. A cidade é o lugar do conhecimento, da inteligência e do desenvolvimento; e também o da sujeira e da violência.

Os modos e organização de vida de cada um desses locais oferece um mural amplo e diversificado:

de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais [...] da tribo ao feudo, do camponês e pequeno arrendatário à comuna rural, dos latifúndios e *plantatios* às grandes empresas agroindustriais capitalistas e fazendas estatais. Também a cidade aparece sob numerosas formas: capital do Estado, centro administrativo, centro religioso, centro comercial, porto e armazém, base militar, pólo industrial (WILLIAMS, 1989, p. 11).

Os aspectos atribuídos a cada um destes lugares refletiram a transformação de atitudes e da mentalidade social no transcurso do tempo. Contudo, conforme exposto acima, não basta estabelecer uma oposição simplória, como ocorre com frequência, que varia entre o campesino ignorante e o cidadão ganancioso e esperto. É preciso reconhecer o quanto as relações de propriedade de terra comandavam atitudes e movimentavam uma economia na qual famílias ricas continuavam ricas – protestando com a eventual chegada de novas/os ricas/os e a ascensão de algumas/uns comerciantes –, e as/os trabalhadoras/es campestres continuavam sendo oprimidas/os.

O dualismo “campo ingênuo e dócil” e “cidade ambiciosa” não procede, desde que levamos em conta que “[...] o que acontece na cidade é gerado pelas necessidades da classe

rural dominante.” (WILLIAMS, 1989, p. 78) e em ambos os espaços a objetificação do ser humano e sua exploração acontecem – ainda que de modos diferentes.

Enquanto o trabalhador rural era explorado por sua força de trabalho muito mal remunerada, num regime de semiescravidão, outras pessoas da sociedade campesina valiam na medida de suas posses de terra, sendo roubadas e/ou arranjadas matrimonialmente. Na cidade, a exploração se dava de múltiplas maneiras: desde a moça pobre prostituída, passando por trabalhadores de fábricas, até comerciantes vilipendiados.

Tanto do ponto de vista literário quanto do crítico, o duplo cidade-campo, pensado de forma mais abrangente, constituiu e ainda constitui relevante matéria. A literatura campestre por vezes reforçava caricaturas, a exemplo do bom e gentil trabalhador do campo, bem como avaliava a demanda gerada pela aristocracia rural, que acumulava riqueza em detrimento da força de trabalhadoras e trabalhadores que viviam quase sempre na miséria.

A literatura portuguesa a partir do século XIX, como boa parte da literatura europeia, é de matriz urbana, na qual as paisagens natural e citadina aparecem em confronto, em desarmonia entre si. Isso porque é o próprio mundo, em intenso desenvolvimento tecnológico e de drástico contraste com o que foi vivido até ali no que toca à circulação de pessoas e de informações – sem aura que salve a/o artista e/ou a humanidade – é que está em desarmonia, colidindo e sem saber reconhecer-se em meio à massa que se espreme para olhar o relógio.

A poesia de Cesário Verde aborda, nalguns momentos, o campo e a cidade; esta, sob a ótica do caos, da decadência e da putrefação. O tom da poética de Cesário, algumas vezes, é baudelairiano: o urbano pode ser vil e solitário, maquinal e esmagador. Em “Nós”, poema de seu único livro, lançado postumamente, **O livro de Cesário Verde**, o autor delimita esses aspectos.

Num contraponto entre o campo e a cidade, no qual aquele é o avesso positivo do ambiente citadino, um cotidiano de abjeções, doenças e intempéries é retratado no poema referido:

Sem canalização, em muitos burgos ermos,
Secavam dejeções cobertas de mosqueiros.
E os médicos, ao pé dos padres e coveiros,
Os últimos fiéis, tremiam dos enfermos!
(VERDE, 2016, p. 121).

Na subjetividade de “Nós”, o telúrico aparece sob a roupagem da *urbes*. Mesmo quando o campo aparece, cuja atmosfera é própria,⁹ é o cenário urbano que protagoniza o texto. Nesse contexto, “O sentimento dum ocidental” é exemplar. O telúrico equivale, neste conjunto, a um *topos* de relações do eu lírico com um espaço no tempo, sob o desgosto e uma insatisfação plena.

A cidade, onde “[...] tudo é falso, é maquinal, / Sem vida, como um círculo ou um quadrado, / Com essa perfeição do fabricado, Sem o ritmo do vivo e do real!” (VERDE, 2016, p. 136), traz a doença como destino para aquelas/es que nela vivem:

Tínhamos nós voltado à capital maldita,
Eu vinha de polir isto tranquilamente,
Quando nos sucedeu uma cruel desdita,
Pois um de nós caiu, de súbito, doente.
(VERDE, 2016, p. 157).

O lugar na cidade contemplado pelo eu lírico parece ser o das classes economicamente desfavorecidas, que convivem com a circulação de pestilências e de mau cheiro, e onde, crido pelas elites, havia todo tipo de contaminação (TUAN, 2005). Em “Nós”, parece não haver a problematização proposta por Raymond Williams (1989), fixando-se no dualismo cidade ruim *versus* campo bom.

Blake, com seu limpador de chaminés e outras figuras excluídas, demonstrou um sistema humano de exploração que nada tinha de bondoso ou cordial. Wordsworth, com “rostos após rostos”, falava do eu fragmentado e da conseqüente perda de uma identidade, propalada por Baudelaire; uma perda de conexão entre as pessoas, confusas por entre a caravana de estranhos de um lado a outro.

A experiência da cidade europeia a partir de meados do século XIX é uma experiência, fundamentalmente, de choque, de mudanças que determinariam a sociedade para sempre, cada vez mais aguçada numa ausência de conexões entre si, com o outro e com a própria vida. É a experiência do vazio adensada, do ser humano como moeda, mera força de trabalho no tempo; é o começo da fase mais violenta do capital.

Mas o campo não é o lugar de fuga com vistas ao contentamento; antes, é oriundo de um ideal urbano, cuja produção social de minorias e escassez gera um não lugar, a ausência de um lugar apropriado a quem não é financeiramente favorecida/o.

⁹ “E cá o santo sol, sobre isto tudo, / Faz conceber as verdes ribanceiras; / Lança as rosáceas belas e fruteiras / Nas searas de trigo palhagudo!” (VERDE, 2016, p. 137).

Ambos os espaços, com suas peculiaridades e relações com a terra e com a propriedade, de um ponto de vista socioeconômico, em muito se equivalem, desde o sentido profundo do capitalismo, em que o humano cede lugar à mais-valia, até as demandas desse sistema e de crescimento patente e tumultuado. São dois ambientes que segregam a sociedade em quem detém poder econômico e quem não tem.

A cidade e o campo (presentes em “Nós”) e o aspecto degradante e violento do ambiente urbano configuram um aspecto sociocultural antigo (TUAN, 2005); são diversos os problemas, contrariando a finalidade a que foram pensados e construídos – mesmo o campo, que, cultivado e escavado sem pudor, sobretudo a partir do século XVI, só aparentemente poderia ser considerado como um espaço de natureza virgem, sem interferências humanas.

As cidades foram criadas, de acordo com Yi-Fu Tuan (2005), para transmitir o bom e o belo, organizando o caos que acompanhava o crescimento da população, num amontoado sem ordenamento.

Algumas cidades compunham um centro cerimonial onde ritos eram realizados em épocas diferentes e marcadas ao longo da contagem do tempo característica de cada lugar. A periferia, isto é, o campo fora da cidade, negociava e vivia de modo fremente, gerando disparidades econômicas e culturais entre o povo citadino e o campestre: “Por mais que a cidade tenha mudado com o correr do tempo, o conflito persiste entre o desejo por uma ordem socioestética imposta e a realidade das massas vivendo em um mundo dinâmico, mas confuso.” (TUAN, 2005, p. 233).

Com o passar do tempo, as cidades, que viviam sob um rígido controle de trânsito de seus moradores, foi passando por inúmeros processos na tentativa de retornar ao seu antigo projeto: o de corrigir o que de errado havia no campo – pensemos na “correção” da pobreza.

Com a Revolução Industrial oriunda da Inglaterra, não só as cidades cresceram exponencialmente baseadas no comércio e sob a falsa noção de uma independência do campo, como a própria ruralidade foi modificada através da substituição de um ruralismo tradicional por um capitalismo agrário de latifúndios (WILLIAMS, 1989).

Num primeiro momento, o problema enfrentado por algumas cidades foi a *invasão* daqueles que viviam fora dela. Quem ia do campo até a cidade? Basicamente, os senhores de terra que desejavam casar suas filhas com homens abastados, a fim de manter a fortuna da família “em família”, estabelecendo verdadeiras transações matrimoniais.

Neste percurso, famílias inteiras de trabalhadoras/es dirigiam-se à cidade em busca de maiores oportunidades. O exílio do campo não foi premeditado em todos os casos; algumas

vezes foi forçado àquelas/es que na terra trabalhavam mas dela não podiam retirar a sobrevivência.

No século XVIII, um dos graves problemas enfrentados pela expansão territorial urbana e industrial campesina na Europa referia-se ao trânsito: as ruas da cidade eram estreitas e nela circulavam pessoas, mercadorias e carruagens de variados tipos e tamanhos, sem qualquer controle, causando atropelamentos, quedas e colisões, muitas vezes fatais. No campo, havia cada vez mais a necessidade de abertura de estradas, para que a mercadoria pudesse circular com maior facilidade.

Paralelo a essa questão, sobretudo na cidade, havia o fogo: as construções, em sua maioria, eram feitas de madeira, e as da periferia ainda eram cobertas por sapé. Como o comércio funcionava nos mesmos bairros em que estavam residências, tipos de cultura como a carvoaria, em contato com o sapé dos telhados, e os bambus que constituíam as moradias, se pensarmos na China, por exemplo, ocasionavam grandes incêndios. Algumas cidades, por serem divididas por grandes muros de pedras, com ruas largas, como as amuralhadas orientais antigas, a exemplo das situadas na dinastia Tang (608-917 d.C.), não enfrentavam tais problemas.

Para sanar esses danos, o governo passou a fazer campanhas de incentivo ao uso do tijolo e da pedra, em substituição à madeira, a fim de diminuir as calamidades. Relatos apontam que desde 1183, em Londres, os habitantes reclamavam da grande ocorrência de incêndios. Apenas no século XVIII, gradativamente, o número de incêndios começou a declinar, diminuindo no século XIX e, ainda mais, no século XX. Excluamos dessa lista cidades antigas como as dos Incas, Maias e Astecas, que compunham um complexo de pedras; ou norte-americanas como Nova York. É possível traçar, inclusive, uma diferença entre as cidades euroasiáticas e as do chamado Novo Mundo, como as da América do Norte, nas quais a utilização de tijolos e pedras era grande, não vivenciando o drama dos incêndios que assolou regiões europeias e orientais por tanto tempo (TUAN, 2005).

Havia ainda o problema da falta de iluminação. Além disso, a considerável quantidade de ruelas e becos mal direcionados e planejados facilitava a ação de bandidos. Nesses becos concentrava-se a população mais pobre, migrante do campo, afastada dos jardins elegantes. Nesta acepção, diversas cidades chinesas e europeias instauraram o toque de recolher, obrigando os cidadãos a manterem-se em casa ao cair do sol. Pessoas poderosas só circulavam à noite, voltando de festas, com muitos escravos segurando tochas que garantiam sua iluminação.

As cidades – Paris é um exemplo disso – passaram, pouco a pouco, a ser iluminadas, dispondo de praças públicas que garantiam melhor circulação de ar e luz. As ruas foram, gradativamente, alargadas, com algumas medidas de controle também no trânsito e institucionalização de cargos da polícia, na tentativa de diminuir a criminalidade.

Além destes fatores, a imigração configura uma problemática tão antiga quanto a constituição da própria cidade. A/o imigrante representava uma execração social, pior que as/os filhas/os pobres da pátria. A aquelas/es era dado o pior tratamento: desde serviços mal pagos e extenuantes, passando por habitações em cortiços caros e em ruínas, úmidos e privados de luz e ar, até a atribuição da transmissão das mais distintas enfermidades. Muitas imigrantes eram desviadas à prostituição, sendo tratadas como mercadorias.

Essa complexa rejeição da/o imigrante gera impactos até hoje, período de que dispomos de artefatos como os direitos humanos. Os guetos são uma resultante dessa rejeição, desembocando, não raro, em casos de xenofobia.

O caso da imigração opera pela lógica da filiação e não pela do rizoma. Uma linha rizomática se dá por contágio e população. O mundo constituído por populações e não por famílias, por linhas de quebra e não por instituições, segregacionismos: este seria um devir-terra, a Terra como ser anômalo que abriga as infinitas bordas que são as populações livres da seriação e do sequenciamento. O mundo como um lugar marginal e sempre transitável, sem a imigração, porque todas/os poderiam se deslocar sem relações de pertença e de separação, sem o risco da xenofobia.

Mas a cidade e o campo são separados pelos escritórios e concretos daquela, e pela natureza mais vigorosa, e explorada, deste. A lógica do sistema econômico que as rege é o mesmo. Se no interior do Brasil as quermesses e os favores entre vizinhas/os são cultivados, não faltam antenas e celulares para os que podem pagar. Se na cidade o turbilhão de gente e eventos a movimentam, participam dessa rede as/os que podem transitar por ela. São sistemas de vida com uma simbologia e uma relação com a terra diferente, mas ambos regidos pelo capital.

A ganância e a mesquinhez, tão fáceis de serem isoladas e condenadas na cidade, retornam visivelmente para as mansões senhoriais, cercadas de plantações e trabalhadores. E trata-se de um processo duplo. A exploração do homem e da natureza, que tem lugar no campo, é concretizada e concentrada na cidade (WILLIAMS, 1989, p. 72).

Refugiar-se no campo para meditar sob as árvores, nos prados e nas montanhas, passando por regiões menos desmatadas, ou até mesmo na costa ensolarada, configura uma

experiência mística e conceitual para quem não retira o sustento da terra. O *fugere urbem* só é permitido aos que podem financiá-lo.

A/o campesina/o que cultiva a terra mantém laços diferentes com a natureza: ela é uma grande e divina mãe, pois é dela que brotam os alimentos, a água e as pedras, transformando a semente em fruto e o fruto em sustento. Há, evidentemente, as/os que são tomadas/os pela eficiência da produção em larga escala, sem cultivar uma rede, uma ecologia de cuidados.

Nos poemas aqui citados de Cesário Verde (2016), a cidade é um espelho em que são refletidos desigualdade e terror, criando paisagens do medo (TUAN, 2005). Por isso o sentimento de amor ao campo aprofunda-se, ocorrendo uma idealização. O campo, neste feito, é um refúgio de fato, ao ponto de seus problemas serem despistados. O eu lírico dos textos mencionados (VERDE, 2016) experiencia o campo sem ter de lidar com mecanismos do capitalismo agrário-industrial, pensando-se no contexto do século XIX.

A terra no poema “Nós” é figurada por meio da cidade e do campo. O urbano predomina na abordagem sob o signo da mazela, instaurando uma dicotomia em que o rural configura uma possibilidade. O eu lírico de “Nós” sempre regressa à capital, ao território citadino, após contemplar o campo e nele viver – numa condição de férias, de ocasionalidade, não permanente. O eu se ocupa de descrever os problemas da cidade, que tanto dano causa à sua própria condição de poeta (seria uma tentativa de convencimento? Todos os lugares são paisagens de terror e desolação?). É neste lamento que o poema termina:

E agora, de tal modo a minha vida é dura,
Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos,
Que sinto só desdém pela literatura,
E até desprezo e esqueço os meus amados versos!
(VERDE, 2016, p. 158).

Texto de fundo melancólico, em que a aura está, além de perdida, desencantada. A abordagem do telúrico causa um possível desvio. Um campo quimérico, aproximando-se da figuração telúrica literária mais tradicional quanto à abordagem da ambiência rural, é retratado. No poema referido, a cidade que entristece e desengana constitui o cerne do *topos* telúrico que oscila entre o ambiente rural e o urbano.

Essa vida fervilhante, de lisonja e suborno, de sedução organizada, de barulho e tráfego, com ruas perigosas por causa dos ladrões, com casas frágeis e amontoadas, sempre ameaçadas de incêndio, é a cidade como algo autônomo, seguindo seu próprio caminho (WILLIAMS, 1989, p. 70).

A terra, no poema em questão, constitui um lugar da experiência cotidiana (TUAN, 1980). Existe um sentimento controverso de repulsa e aproximação, que conduz o eu lírico de volta à *urbes*, compondo um sentimento de pertença, mesmo sob uma noção de identidade mais una em corrente declínio.

Nos poemas de Cesário Verde (2016) aqui abordados, o terral é feito por uma dispersão do eu lírico, que oscila entre a angústia e as calçadas sujas e enfermas da cidade e o *locus amoenus* campesino. A terra, urbana-rural, assume uma imagem cáustica e pétrea, geradora de descontentamento.

A lista de escritoras/es que trabalharam o telúrico através do *topos* citadino é generosa, e compreende uma série de micropoéticas urbanas de viés crítico, apresentando-nos regiões em que a vida pulsa, como a periferia que impulsiona o coração das cidades.

A cidade na literatura a partir do século XIX, aparece com frequência por meio da intensa urbanização que sofreu pós-revoluções industriais e invenções tecnológicas, passando a ser de forma mais incisiva uma aspiração frustrada de estabilidade, uma lacuna aberta ao impossível, perdendo possibilidades de reintegração entre os seres e o mundo.

Uma poesia que fale de terra pode ser um contraponto, não entre território urbano e rural, ou não apenas, mas entre vida e morte, dor e sobrevivência, natureza e desfigurações. O livro-poema **O guardador de rebanhos**, de Alberto Caeiro, apresenta um contexto campesino que foge a uma abordagem dual cidade-campo, além de algo como uma biografia do heterônimo pessoano referido, uma poética de escritura (ROLNIK, 2014), quase uma autoficção heteronímica.

A terra, assim como outros substantivos, resulta de discursos, representações e figurações disseminadas pela sociedade. Na maioria das vezes em que foi abordada pela literatura até o século XIX, esteve associada à natureza sob a forma da idealização, espaço alternativo à cidade, desprovida da mundanidade do espaço urbano; e percebida sob a imagem da instância maternal. A partir do XX, o espaço telúrico passa a ser trabalhado de modo mais enérgico enquanto uma ilha da memória e espaço da sobrevivência.

Ao final do XX e neste início do XXI, a terra é um lugar mais transicional, com virtualidades e linhas cartograficamente menos rígidas, porque o trânsito de um território a outro está mais fácil, em virtude do refinamento de meios de transporte e de comunicação. A paisagem é tanto um lugar para o *eu* como um lugar comum, do coletivo, mesmo que em meio à milhões que percorrem fronteiras deslizantes e afrouxadas. A multidão é indistinta, e faz-se necessário voltar-se para si mesma/o a fim de se identificar e concentrar algum traço para além

do número que insiste em classificar. Numa subvirada terral, a paisagem também opera pela ausência, tanto na cidade quanto no campo.

Neste mini panorama telúrico,

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. [...] trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, [...] cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 6).

Diluir e desierarquizar fronteiras, numa convivência por vizinhança e por contaminação que pode ser reterritorializada para o bem ou para o mal (guerra, dominação de uma/um sobre outra/o) entre a/o que está e a/o que chega, entre a/o filha/o nativa/o e a/o migrante, pode tutelar a terra por meio de um rizoma socioestético e político.

Através de uma arquitetura da terra, da construção geopoética de uma paisagem, para pensarmos a terra em Dórea e em Torga, doravante, teremos em conta não um inventário, mas uma percepção amparada pela geopoética, a partir de uma engrenagem telúrica que cumpre variados papéis, ressignificados literária e criticamente.

As obras aqui lidas não constituem um centro de atenção numa zona estabilizadora. Configuram trajetos empreendidos em algumas épocas, com feições e características próprias que diferem entre si e que dialogam quanto a tomar a terra como tema.

Um trajeto telúrico é um caminho constituinte à própria literatura, este desterritório marcado por diferenças e não pela unidade e fechamento. A microcartografia aqui elaborada constitui uma resistência, pois as obras referidas ofereceram e oferecem múltiplas visões sobre o pensamento e a forma telúrica e ficcional.

2.2 RIZOMA: POR UMA TERRA SEM FILIAÇÃO

*o construtor é o homem
que trabalha sob o signo do uno,
a sua matéria prima é a dispersão
e o caos, o vazio e o obscuro,
o informe e o opaco*

António Ramos Rosa

Com o exposto até aqui, teço uma consideração: a geopoética está relacionada à imagem do rizoma. Em sua proposta de desterritorializar e de ser uma poética da terra, a geopoética relaciona-se com a perspectiva rizomática (rede terral), fazendo emergir um espaço novo e um novo lugar inseridos numa cartografia à revelia de um mapa. Desmanchar a fixidez de uma região para propor um significado cartográfico sem hierarquias, onde a lógica organizacional da época atual não domina, onde necessidades humanas não são quantificáveis, mas entreouvadas, com os sentidos atentos e sensíveis.

No capítulo “O mundo”, que se inicia com a pergunta “De que fala a literatura?” (COMPAGNON, 1999, p. 97), Antoine Compagnon (1999) torna perceptíveis dimensões que, muitas vezes, isolaram a literatura, tornando-a, do ponto de vista da crítica, um ciclo fechado, não a serviço da vida, mas em nome de sua própria demanda.

Compagnon (1999, p. 138) elabora a seguinte afirmativa:

Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta – tão a gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface.

A partir do entendimento de que a função referencial – de mundo – no texto parte de modelos, tomamos a imagem poética como um duplo: referenciação seguida de criação. Na criação ficcional, o original – harmônico e superior numa acepção platônica – é destituído, realocado, abrindo outras portas de significação. O sentido é descentrado (DERRIDA, 1995) e o binarismo pode dar lugar ao múltiplo, ao emaranhado, permanentemente em várias probabilidades de definição da arte, da política e da existência.

Proponho aqui uma análise de poéticas a partir da zona do movediço e da interface, como apontou Compagnon (1999). Pensando nas relações entre texto e vida e entre diferentes autoras/es que criaram e criam passando por um mesmo tema, apoio-me no rizoma como

operador metodológico neste estudo. Quando encaminho apreciações de imagens telúricas pela zona da geopoética, é também o rizoma que aciono, pelo seu caráter terral desestabilizador dos signos em jogo nos textos, contextos, intertextos, temporalidades, espaços, imagens, definições; desterritorializando essas categorias, ou meios, na relação entre autores distintos como Dórea e Torga, mas que enveredaram nalguns momentos por um tópico em comum: a terra.

Em “A literatura e a vida”, Deleuze (1993, p. 11, grifos meus) afirma que a escrita/literatura/ato de escrever constitui “[...] um processo, quer dizer, uma *passagem de Vida* que atravessa o vivível e o vivido.”. O teórico relaciona neste trecho algo fundamental para se pensar sobre o diálogo entre imagem, vida e texto: há um indissociável elo que une de maneira surpreendente o vital e o textual, formando uma fenda, uma passagem de vida que atravessa o literário e que é atravessada por este. A literatura, nessa perspectiva, pode ser pensada como instância que desvia e desconstrói terrenos institucionalizados (DELEUZE; PARNET, 1998).

Ruy Duarte de Carvalho, em “Arte poética”, parece condensar esse pensamento que intercala vida, imagem e ficção:

Assim um gesto, quero dizer, um texto. Organizar o gesto como se fosse um texto. Aliterar os actos. [...] Convívio – lume brando. Imagem. O som que a imagem manda [...] Imagem, regra, rigor. Razão da imagem. Rigor, razão da imagem [...] Partir de uma palavra. Partir numa palavra. Confirmações possíveis. Fidelidade a quê? Texto, lugar do encontro. O pensamento, o tempo, a emoção, o som (CARVALHO, 2005, p. 230-231).

Para Silvina Rodrigues Lopes (2012, p. 74, grifos da autora), “Sem a poesia, que salvaguarda o enigma ao oferecer-se como um gesto ou acto necessário – *um ritmo que não poderia ser outro* – as palavras estariam gastas”. O gesto da palavra, ou ainda, da palavra poética ou poetizada, é um encontro plural: com um ser, uma potência, uma multiplicidade e com ideias que as invadem, com emoções. Este gesto, que é um encontro e que propicia um encontro, está instaurado numa linha de fuga. Numa das muitas linhas de fuga que constituem os seres e pelas quais os seres cruzam (DELEUZE; PARNET, 1998). Essas linhas estabelecem uma cartografia que faz rizoma com o mundo.

O trecho do poema em prosa de Ruy Duarte (2005) e o excerto de Silvina Rodrigues Lopes (2012) permitem examinar a relação mencionada um pouco acima. Os limites são deslizantes e a ambiência é a da interface – “Organizar o gesto *como se fosse um texto.*” (CARVALHO, 2005, p. 230, grifos meus). Esse lugar do encontro do instante, que alitera os atos, é o do texto literário – um gesto que se prolonga através de imagens que transitam entre uma representação criativa (COMPAGNON, 1999) e uma imagética que desaloja sentidos,

fazendo do eco um canto novo. Será como reconhecer o corvo Vicente, do conto homônimo de Miguel Torga (1996a), ao nos remetermos ao seu correspondente extratextual, à sua carga simbólica e sua aparência corpórea. O bicho-corvo, entretanto, é reconfigurado na mundanidade do texto, que o apresenta não via emblema do agouro, mas como um revolucionário, que desafia Deus em nome de sua própria liberdade ao fugir da Arca de Noé em pleno dilúvio, conforme aponta a narrativa torguiana. A literatura parece não incorporar o esgotamento histórico que alguns termos, representações e acepções têm imputado a outros domínios da vida.

Assim, o rizoma constitui caminhos, configurando um operador para a construção das leituras aqui propostas. Isso porque, a ideia não é comparar autores de literaturas nacionais diferentes, isto é, comparar pelo prisma da nacionalidade, mas analisar zonas de contato, similaridades e heterogeneidades, averiguando o conceito, a imagem de terra elaborada nas obras de Dórea e Torga – o que me conduziu a repensar e transpor a ideia de comparação para a de relação. Embora estejamos lidando, principalmente, com a literatura brasileira e a portuguesa. Mas a questão não se baseia no sentido nacional, no qual a literatura do Brasil seria debitária (ou não) da de Portugal, ou o assunto do nacionalismo guiasse as análises pretendidas; o ponto é perceber como as obras doreana e torguiana dialogam, produzindo *modus* tanto no que convergem quanto no que destoam.

O rizoma constitui-se como operador crítico-metodológico com vistas a um estudo relacional que busque tratar de obras diversas num patamar de igualdade a partir de suas inegáveis diferenças (SILVA, 2000). Já não se está na hierarquização de pares em oposição (binarismo), mas lendo-se nuances de aproximação e dessemelhança entre, por exemplo:

indiferentes ao sujo
 carrossel da retirada
 armadilhas e trombetas
 retraçam o ermo da terra
 (DÓREA, 2004, p. 16).

e

Brota de mim a angústia, como um joio
 Imortal.
 Terra de Paraíso,
 Mal posso conceber tantas raízes
 Daninhas!
 (TORGA, 2007, p. 46).

De um lado, uma terra pós-apocalíptica, redefinida; de outro, uma terra que oscila entre o produtivo e o fracasso, gerando angústia. Uma que começa a partir do fim, a outra que já não pensa em (re)começos, mas se anuncia em processo terminal.

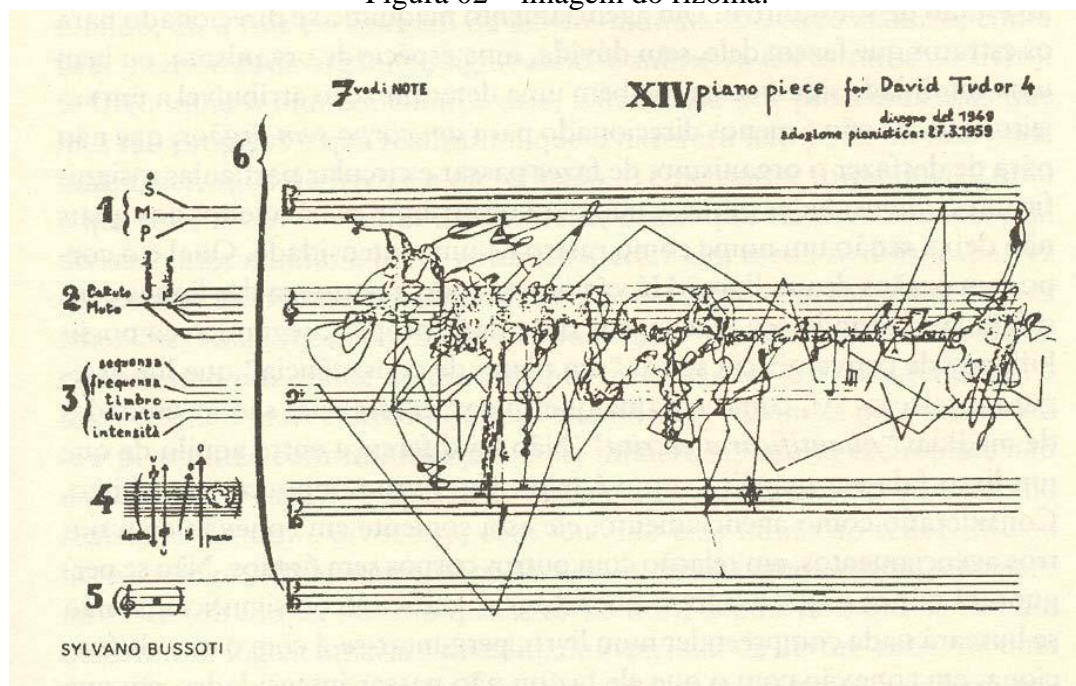
Deleuze e Guattari (1995) propõem o rizoma a partir de um contraponto com a imagem-conceito de árvore. Enquanto esta possui raízes e origem bem definidas, o rizoma constitui um emaranhado impossível de situar uma origem:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções moveidças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 13).

Relacionar obras a partir do conceito rizomático significa estabelecer uma área de diálogo na qual não há uma filiação parental, euro-falo-logocêntrica, mas uma pluralidade, sem ponto de partida ou de chegada, que abriga afinidades e disparidades sem sobrepor uma característica sobre outra, uma obra sobre outra, uma/um autora/or sobre outra/o.

Para fins ilustrativos, destaco abaixo a imagem do rizoma apresentada por Deleuze e Guattari (2005) na introdução ao **Mil platôs**.

Figura 02 – imagem do rizoma.



Fonte: Deleuze e Guattari (2005, p. 2).

Na imagem – que representa figurativamente o conceito acima exposto, explanando características rizomáticas, tais como o seu estado emaranhado, de meio, entre, sem fim ou início, e a interconexão entre níveis diversos – há uma partitura. O que nos interessa é o emaranhado que o esboço, provavelmente do “som”, elaborado pelo compositor, apresenta e que não nos permite situar com certeza o ponto do começo ou o do final. Há traços retos, linhas curvas que se comunicam e se misturam compondo uma teia, um complexo de linhas.

No arcabouço conceitual rizomático, não poderíamos analisar a poesia de Dórea e a de Torga sob uma perspectiva arborescente e debitarista, por ser este português e já falecido, levando em consideração a cronologia e a nacionalidade – parâmetros utilizados por alguns compêndios comparatistas.

Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. O que está em questão no rizoma é uma relação [...] totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de "devires" (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 15).

No sistema a-centrado, “sem memória organizadora ou autômato central” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 15) e sem um ente que determine o que quer que seja, a relação se estabelece por pontos de conexão que tornam relevante sua própria relação. Aqui, por intermédio de um panorama telúrico elaborado por aproximações temático-textuais e não apenas por cronologia, abordei obras de autoras/es que trataram de terra de algum modo. Isto é, a relação foi estabelecida por meio de zonas de contato.

O contexto histórico não está e não deve ser descartado do estudo. Mas uma proximidade apenas cronológica, muitas vezes forçosa, determinista e sem nada que ligue obras a não ser o caráter temporal, confina relações com potencial criativo a um paradigma estritamente historiográfico, desconsiderando-se características importantes.

A unidade, do ponto de vista do totalitarismo, é opaca, como nos alerta Ramos Rosa na epígrafe desta subseção. Por isso:

[...] não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 4).

Subtrair a relação comparativa de uma “supremacia literária” por questões nacionais e econômicas, significa, aqui, pôr o rizoma em ação, operando as demandas analíticas dos textos, sem imposições e unidades.

Finisterra, de Carlos de Oliveira, constitui um exemplo, ainda que parcialmente. A narrativa, que raro nomeia personagens, toma a paisagem como elemento da história. Esta paisagem é construída a partir de impressões narradas sobre lugares, com poucas aparições e intervenções humanas, que não constituem, ao menos não aparentemente, uma estrutura de linearidade no que se entende por um enredo com começo, meio e fim. O que se tem em **Finisterra**, em termos estruturais, é o meio.

O telúrico em **Finisterra**, como o próprio título sugere, é uma terra em estágio letal. Tudo na narrativa indica finitude, destruição. A propriedade da família, que compõe o que poderíamos chamar de mote do romance, está velha, mal cuidada, é uma paisagem sem fôlego, sem vitalidade:

A casa teve, desde o início, várias metamorfoses. [...] modificações e aumentos, a partir do corpo principal (que dá sobre a paisagem deserta). Nasceram a ala norte, a adega nova, as tulhas, a estrebaria (hoje, arruinadas). E do outro lado, frente à lagoa e às dunas, o jardim (agora, na fase final do abandono: as gisandras continuam a emaranhá-lo, a dissolvê-lo) [...] as razões condutoras da família esfumam-se com a casa (OLIVEIRA, 1982, p. 137-138).

A propriedade no romance pode ser uma metáfora para Portugal. Partícipe do neorealismo, Carlos de Oliveira (1982) destoou do movimento com esta narrativa por estabelecer no romance citado, tanto na estrutura e narração quanto na abordagem do conteúdo, um modo diferente, cuja alusão ao contexto português de sofrimento campesino e dos grandes latifúndios não é imediato, embora não seja impalpável.

[...] no último livro que publicou, *Finisterra* (1978), o escritor voltaria a equacionar a questão de onde partira: a irredutibilidade entre lei e justiça, e o que considerava ser o erro primordial – a posse da terra. Em *Finisterra*, uma vez mais os camponeses que atravessam toda a sua obra exigirão justiça, apresentados como uma ameaça perene, como os fantasmas que assombrarão para sempre uma sociedade injusta (MARTELO, 2012, p. 38).

Por intermédio de uma crítica ao momento português em que o latifúndio assolava o povo do campo, o autor constitui um “livro-rizoma” por não estabelecer um encadeamento linear na estrutura e na abordagem, não contígua no que respeita ao tema nuclear da narrativa, operando por meios.

Não medi ainda as superfícies frágeis (portas, postigos e janelas) em contacto com o exterior, nem o pé-direito da sala (as verdadeiras linhas de resistência). Exagerei com certeza a importância da deambulação nocturna pela casa e o poder do halo contra as ameaças lá de fora. Não é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou: pelo menos, a palavra não está no projecto. Mudaram imperceptivelmente: décadas e décadas de escuridão. Metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes) (OLIVEIRA, 1982, p. 138-139).

O meio é fundamental ao rizoma porque, como apontou Foerster (2016, não paginado):

O meio [...] é percebido como a residência de objetos estacionários, móveis ou mutantes, e a questão é posta: uma experiência primeira, fora do sistema de representação convencional, dos hábitos, das fixações psíquicas é possível? [...] A viagem intelectual e artística, cultural, tal qual a vejo, é ir do sagrado ao Vazio, do mundo absoluto ao mundo aberto, passando pelo mundo flutuante.

As coisas não estão paralisadas, imutáveis. O rizoma é um sistema que não cansa de se refazer, sem a obrigação de modelos. O rizoma institui uma cartografia redesenhada, que compõe linhas em incessante desterritorialização. Os territórios no rizoma estão sempre se refazendo, já que não há centros, mas meios que colocam espaços em diálogo e em contaminação mútua.

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendentem, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, [...] Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar. Nem outro nem novo dualismo (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 14).

No romance de Carlos de Oliveira (1982), há uma flutuação dos acontecimentos, uma abordagem indireta que envolve o enredo, e, embora não possua um tom hermético, estamos sempre à espera, inescapável, da destruição total daquele espaço, daquela família e de um país, num “processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar.” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 14).

A árvore é o elemento em oposição ao rizoma porque é uma figuração conceitual e uma imagem do pensamento que possui filiação profunda, concentrada na influência e no texto-fonte, fincada sobre ideias que servem a um tradicionalismo irmanado com o Estado, com a máquina que vigia, esconde e recapitula de acordo com a ordenação recebida em sintonia com

o aparelho estatal. A árvore – da vida, genealógica, do saber etc. – evolui e é podada segundo padrões logocêntricos.

Ao passo que o rizoma é um sistema aberto que admite inúmeras combinações dinâmicas e criativas, sem aparelhos pré-definidos, trazendo embutida toda uma série de possibilidades metodológicas em várias disciplinas (a multiplicidade da rede x a linearidade da raiz, a multirreferencialidade x a monorreferencialidade etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2005)). O rizoma não evolui, ele se move de acordo com n dimensões que operam por fibras quebradas nas bordas. Não há Estado no rizoma, há cartografias. Não há centro, mas meios.

No âmbito literário, a ideia de comparação pode ser substituída pela de relação através do rizoma. A poesia não representa o mundo, faz parte dele, faz rizoma com ele. A poesia de tonalidade telúrica não representa a terra, é uma possibilidade de terra, entre a sublimação e a horizontalidade. Cada paisagem-terra é singular em cada sujeito, pois é vista de maneira singularizada por cada um, assim como cada paisagem instaura uma subjetividade diferente a partir da apreciação que lhe é direcionada. Há um deslocamento de todos os lados, uma constante renovação, ou mesmo a ausência de lados. E nisto entram a literatura e a leitura (geo)poética do mundo: “o poema faz ver o mundo na medida em que é ele próprio um mundo que se faz ver.” (COLLOT, 2005, p. 178).

Em **Finisterra**, o aparelho estatal, com “autômato central” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 15), que assola o espaço, o país, e é encarnado nas injustiças sociais cometidas contra o povo, simbolizado pela invasão das ruínas na propriedade, destitui a paisagem-terra-casa, substituindo-a por destroços que não param de crescer e se alastrar pelo território topofóbico (TUAN, 1980). No romance, a impossibilidade de escapar à desigualdade socioeconômica, pelo meio, metaforiza o aniquilamento de uma família, do povo do campo e mesmo de Portugal. É uma narrativa que se desloca de forma não linear denunciando a linearidade fixa e atroz do Estado.

3 PRIMEIRO ATO: JURACI DÓREA E MIGUEL TORGA – DESENHISTAS DE UMA PAISAGEM

A primeira verdade está na terra e no corpo

Clarice Lispector

As obras de Juraci Dórea e Miguel Torga apresentam imagens telúricas, topografadas algumas vezes em sertões e em montanhas, respectivamente. A terra nestes autores conforma um cenário que interfere no destino, quase sempre trágico, das figuras humanas que nele habitam. E embora seja um cenário mormente adverso, a interferência não se dá no âmbito das consequências da dificuldade de se sobreviver numa montanha pobre ou num sertão sem chuvas; este traço aparece, mas redimensionado de maneira que as tensões existenciais é que estão em primeiro plano, mesmo que oriundas da dificuldade de sobrevivência. Nalguns momentos, a terra está posta em comunicação com o ser a tal ponto que ambos parecem ser um único (múltiplo) ente.

Não é um determinismo geográfico e social, mas uma composição de ícones, crenças, *modus* e ritos que compõem um lugar que forma e é formado por um povo. Uma troca de experiências, como um corpo, como “[...] conjuntos de partículas que lhe pertencem sob essa ou aquela relação, sendo tais conjuntos eles próprios partes uns dos outros segundo a composição da relação que define o agenciamento individuado desse corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42). Aqui, a terra como imagem opera no meio. Numa relação de correspondência com o humano, é quase uma forma de se existir no mundo – uma forma-terra.

Esse corpo imagético de terra reterritorializa-se e desterritorializa-se conforme ocorrem mudanças de toda ordem: práticas culturais, ciclos da natureza, modos de sobrevivência, passagens e agenciamentos do ser, dentre outros, compondo um nomadismo permanente. Para Deleuze e Guattari (1977), o nômade delinea sua relação com a terra a partir do ato de desterritorializar-se, numa reconstrução nunca acabada. Este nomadismo pode referir-se à escrita, ao tempo, à história, à política, à arte... caracterizadas pela flutuação, tanto no que toca à construção geofilosófica de lugar, quanto pelo descentramento que escritas que incluem margens provocam, no intuito de se pensar o mundo por linhas anarquizadoras. A ausência de fixidez, nesse sentido, equivale a deslocar o centro (cultural, político, artístico), buscando a periferia e a mobilidade como caminhos de expressão e de composição.

Sem -ismos e com bases periféricas, Dórea e Torga, por intermédio de imagens de terra abordadas em alguns momentos de suas obras, destacam, dentre outros temas, um povo

relegado, esquecido, impensado, porque fora dos centros. São seres situados à margem – numa margem que é também telúrica. E embora o tema do terral seja caracterizado por um pensamento incrustado no imaginário brasileiro e português, é pleno de outras possibilidades.

3.1 JURACI DÓREA: UMA CARTOGRAFIA SERTANEJA

*armadilhas e trombetas
retraçam o ermo da terra*

Juraci Dórea

Juraci Dórea é um arquiteto, poeta, artista visual e ensaísta nascido em Feira de Santana, na Bahia. Pertence à geração que ajudou a publicar a Revista **Hera**, lançando e divulgando escritoras/es ao longo de mais de 30 anos. Uma das paisagens da sua produção artística – tanto a plástica quanto a poética – é o sertão, juntamente com seus símbolos constituintes, passados pela lente da sua imaginação transfiguradora.

Sua obra visual, que estabelece relação com a poética (tanto pelo lirismo que a compõe quanto pela presença, nalguns momentos, do telúrico e de elementos que o delineiam), envereda pela pintura, fotografia, desenho, escultura e instalação. No caso desta última modalidade, identifico uma mescla de *land art*,¹⁰ arte mural e campo expandido.

Nas várias linguagens artísticas pelas quais se expressa, o sertão aparece sob formas diversas. E é neste sentido que faço considerações sobre alguns de seus trabalhos: ao comentar, de modo breve, sua obra visual, utilizo-a como chave que pode auxiliar na leitura de alguns poemas em que a imagem telúrica aparece, cuja apreciação integra um dos pontos desta pesquisa.

Nesse contexto, destaco determinados aspectos de algumas de suas pinturas e de outros trabalhos, sobretudo do “Projeto Terra”. O trabalho pictórico de Juraci está distribuído em séries. Algumas das séries referidas intitulam-se: “Ecce Homo”, “Fantasia Sertaneja”, “Histórias do Sertão”, “Cenas brasileiras” e “Os brasileiros”.

Com elementos pertencentes ao imaginário nordestino, os quadros de Dórea remontam, dentre outros aspectos, ao universo do cordel e da xilogravura. Enquanto ilustração dos folhetos

¹⁰ “A noção de [...] *Land art* desloca a idéia de representação para a de intervenção no mundo, como maneira de habitá-lo, de ver e estar no mundo.” (LEMOS, 2012, p. 239); é uma arte da terra, elaborada através desta, em relação de genuína intimidade com o espaço, interferindo na paisagem, modificando-a, jogando com os limites e o ciclo da natureza.

cordelistas, a xilogravura populariza-se no Brasil a partir da necessidade financeira, com o intuito de baratear a capa dos cordéis – já que elaborada por meio da prensa na madeira de cajá, árvore abundante na região nordestina, diminuindo, assim, os custos do folheto e facilitando sua reprodução (SANTOS, 2003).

Inicialmente, os folhetos de cordel, que surgem no século XIX, possuíam a “capa cega”, isto é, não tinham “[...] qualquer ilustração nas capas” (HAURÉLIO, 2010, p. 96). Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, a predominância das capas se dá pelo uso da “[...] reprodução de fotografias de astros e estrelas de Hollywood” (MATOS, 2004 apud HAURÉLIO, 2010, p. 96). A xilogravura aparece mais tarde, não sendo, portanto, a capa surgida com o cordel, embora hoje seja a que mais o representa. Num primeiro momento, a capa xilográfica não é bem aceita pelo público (HAURÉLIO, 2010).

A elaboração da xilogravura contém traços de herança medieval com um teor rústico – atestado pelo uso da madeira. Antes da utilização da madeira, o zinco era a matéria-prima das capas dos folhetos, reproduzindo fotos de artistas e/ou cartões-postais com fidelidade – cuja receptividade por parte do público foi profusa.

Abaixo, seguem duas versões de capa do cordel **Pedrinho e Julinha**, um clássico literário do gênero, em que será possível verificar a versão trabalhada através da xilogravura e uma feita por meio do zinco, podendo-se comparar suas diferenças:

Figura 03 – capa de **Pedrinho e Julinha** feita a partir de xilogravura.



Figura 04 – Capa, em zincogravura, de **Pedrinho e Julinha** feita à moda do retrato fiel de artistas de cinema.



Fonte: <http://cordelaria.com/index.php/blog/>

Na década de 1960, gravadores, isto é, artistas que confeccionavam capas de cordel, dedicaram-se à nova composição deste tipo de trabalho para romances:¹¹

[...] aparecem então casais amorosos, moças rodeadas de flores ou inclinadas na janela. Pode ser datada desta época a aparição do tema amoroso, até então muito discreto no universo da xilogravura, com uma ou duas personagens, geralmente apresentadas de perfil ou três quartos (SANTOS, 2003, p. 90).

Embora as duas figuras retratem casais apaixonados, na figura 04 é como se lidássemos com uma foto impressa como capa do cordel, recordando casais felizes. Na figura 03, temos uma espécie de pintura em preto e amarelo, cujos traços do par diferem-se dos traços do casal da capa em zincogravura. Na figura 04, o que se tem é algo como uma fotografia em preto e branco.

É possível conferir, na imagem a seguir, como Dórea compõe um quadro cuja técnica pictórica dialoga com o caráter artesanal xilográfico e cordelista. No quadro abaixo, tem-se a presença de um famoso cordel: **História da princesa misteriosa**, que alude ao desenho que ocupa a maior parte da tela. Dessa maneira, de imediato, constata-se a presença do cordel e da xilogravura, em que, não raro, há histórias fantasiosas a partir de signos culturais do Nordeste.

¹¹ Cordéis cuja temática girava em torno de histórias de amor surgidas por meio da paixão de homens bravos e corajosos por belas moças filhas de fazendeiros ricos ou reis.

Figura 05 – quadro da série “Fantasia Sertaneja”.



Fonte: Dórea (2003).

A imagem central do quadro se assemelha à capa do cordel retratada ao fundo, como a remontar a história depreendida através do folheto.

Figura 06 – quadro da série “Fantasia Sertaneja”.



Fonte: acervo pessoal de Juraci Dórea.
Fotografia: a autora (2016).

Nos quadros de Dórea, cuja variação de cores e formas geométricas às vezes remete a feiras livres e festas juninas, há preenchimentos em harmonia com uma cena central contornada

por um fundo de ampla diversidade de ícones, ligados ao espaço sertanejo e ao fluxo cotidiano das relações humanas em variadas situações.

A abertura ao sertão, que aparece sob camadas fundas e também mais palpáveis da obra doreana, não a isola, mas estende e liga a toda uma humanidade que ama, sofre e inventa mitos, deuses e formas na tentativa de explicar-se a si mesma e sua relevância na Terra.

Serpentes espiraladas, lampiões feitos de lata de óleo, folhetos famosos de cordel que dialogam com o tema nuclear da tela, mulheres¹² bem torneadas, homens com chapéu (que lembram os de palha e de couro usados por trabalhadores rurais nordestinos), dizeres populares, rostos e figuras que contemplam, ou não, a cena central, dentre outros signos, ora com um colorido vibrante (figura 06), ora em preto e branco – apenas com a moldura colorida, como que a dar destaque ao quadro – (figura 05), compõem alguns quadros doreanos. Estes são marcados por uma narrativa contada através da imagem nuclear e dos elementos que a circundam.

O Brasil e o sertão integram tanto os títulos das séries de trabalhos do artista quanto a abordagem alegórica, utilizada para ilustrar um espaço topofílico, a saber, de intimidade e convivência (TUAN, 1980). Fazem parte dessa montagem pictórica, além dos elementos listados acima, ex-votos, corações de maria (PORTUGAL, 2008a), folhetos de santo e quadros com a foto de Jesus, típica decoração de casas do interior do Nordeste. Há, assim, uma contemplação deste povo, seu matiz e geografia(s). As pessoas locais, que presenciam, por exemplo, a realização de murais,¹³ feitos em casas das/os próprias/os sertanejas/os, do “Projeto Terra” e de exposições itinerantes,¹⁴ pertencem a uma realidade experienciada pelo artista em seu trabalho.

Além disso, uma tônica amorosa cruza a obra do artista em questão. A recorrência não só da palavra “amor”, mas de casais apaixonados, ou à espera um do outro, ou de uma figura

¹² A representação feminina na obra do artista pesquisado fortalece um imaginário antiquíssimo, que ainda perdura, sobre o feminino como signo ligado à sedução e à ideia de pecado, conforme afirma Idelette Muzart-Fonseca dos Santos (2003, p. 95): “[...] as princesas de Juraci [...] são mulheres sensuais, com cabelos longos e pesados, com seios fortes e bem desenhados que apontam para o homem como uma flecha: flecha de Cupido ou flechas recurvadas como anzóis [...] numa possível alusão diabólica. // De fato, em todas as representações diabólicas da xilogravura nordestina, o diabo tem uma língua pontiaguda e recurvada e a serpente nunca está muito longe, permitindo completar a alusão perigosa ao Éden perdido e à sedução.”

¹³ Um exemplo neste sentido é a pintura do exterior da casa de Edwirges Cardoso, moradora de Saco Fundo e personagem que intitula o livro **Umquasepoema para Edwirges**. Os lados externos das paredes da casa da senhora, à época com 76 anos, transformaram-se num mural, exposto para quem por lá passasse (Ver Anexo B).

¹⁴ A exemplo da Exposição do São Pedro – Exposição 02: debaixo de umbuzeiro, na localidade de São Pedro, a 26 km de Monte Santo (Ver Anexo C).

isolada que observa o casal do centro do quadro, ou, ainda, casais que se tocam e estão próximos são uma constante, sobretudo nas séries “Fantasia Sertaneja” e “Histórias do Sertão”. A comunicação jamais deixa de existir, tanto pela abertura das bocas das figuras (quase unânime na obra) quanto pelo direcionamento e pela posição das mãos.

Nestes quadros, a terra é cercada de emblemas e de narrativas, com festejos e lugares, com a aparição de nomes de artistas e de escritores, alguns destes, inclusive, amigos do próprio Juraci:

Figura 07 – quadro da série “Cenas Brasileiras”.



Fonte: Dórea (2008a, não paginado).

Na imagem acima, vemos pequenas casas de arquitetura simples, longos cactos, além de outros itens anteriormente citados, e a “Rua Cid Seixas” – indicação de um *topos* a serviço da inventividade. Cid Seixas, dentre outras atividades, é professor da Universidade Estadual de Feira de Santana, instituição em que Dórea também atuou por muitos anos. Seixas é crítico literário, escritor e também amigo do artista. Esta seria uma forma de representar o encontro, a fraternidade e o amor universal – amor que, aliás, funda parte do cotidiano das figuras humanas representadas na obra de Dórea, figuras que parecem estar sempre imóveis, como a indicar a imutabilidade da transcorrência do tempo.

O encontro, como já mencionado, é um tema que recobre nalguns momentos a pintura doreana. Há encontros em que as personagens da tela estão um tanto apaziguadas, talvez até alegres, como que saudando, timidamente, umas às outras, conforme figura 08:

Figura 08 – quadro da série “Histórias do Sertão”.



Fonte: arquivo da página *on-line* da UEFS (*vide* Referências).

Enquanto isso, há encontros em que há uma espécie de disputa:

Figura 09 – quadro da série “ecce homo”.



Fonte: arquivo da página *on-line* da UEFS (*vide* Referências).

No quadro acima, há um jogo que reclama um vencedor, um embate que necessita decidir entre o êxito de um e a derrota de outro – leitura reforçada pela presença de objetos pontiagudos nas mãos das figuras da tela, por uma abertura maior da boca (se compararmos com outras pinturas) e pelo terror no olhar. Além disso, o contorno das personagens e dos desenhos menores que preenchem a pintura, até mesmo o coração, possui pontas afiadas, como lanças, facas, objetos que ameaçam.

Ao fundo aparece a palavra “Amor”, localizada na parte interna do desenho de um coração também contornado por traços pontiagudos. Esta imagem, quando associada ao vermelho que a compõe, sugere sangue e passionalidade. Seria uma disputa pelo amor, lembrando histórias antigas de duelos fatais em nome da afeição de uma mulher? Enquanto as figuras estão pintadas em branco e preto, a única cor que sobressai às neutras no quadro sugere desejo, paixão e violência.

Diversas cenas são retratadas no trabalho do autor; cenas com signos reconhecíveis, oriundos da rotina da paisagem espacial, humana e cultural sertaneja, com personagens cujas fisionomias são enigmáticas, conferindo um caráter ainda mais emblemático à obra do artista. Estes aspectos fazem emergir uma questão, ou um conceito: o espaço e os símbolos são, de imediato, identificáveis, mas o arranjo opera por uma linha que apela aos sentidos e à interpretação, produzindo um efeito inaugural e conferindo universalidade ao espaço abordado: “Juraci Dórea é um artista ligado à terra, a uma cosmologia sertaneja e também a um movimento experimentador que o faz contemporâneo.” (FERREIRA, 2003, p. 60).

O telúrico nestas pinturas atua por intermédio do universo do sertão, reelaborado pela inventividade do artista. Além das figuras mencionadas até agora neste capítulo, entram no cenário terral violeiros, vaqueiros, tropeiros, beatos, místicos, contadores de causos e cantadores de pelegas, boiadeiros, vendedoras e vendedores de feira livre, personagens da Feira de Santana (porta de acesso ao sertão) que pariu e batizou¹⁵ Juraci Dórea.

¹⁵ “No início da década de 1980, a palavra Terra nomeou uma série de trabalhos bidimensionais, em madeira e couro, e em seguida o Projeto Terra. Entendi, na época, que a expressão ‘terra’ ampliava os significados da proposta e dava outra dimensão ao principal conteúdo abordado, o sertão. Mas nada disso ocorreu por acaso, ou foi fruto apenas de uma elaboração teórica. Minha ligação com a terra nasceu de convivência real, desde os tempos de menino. Inicialmente, estava associada à fazenda que pertenceu a meu avô e depois, às viagens que fiz pelo sertão.” (DÓREA, 2016, não paginado).

3.1.1 “Feira de Santana”: uma forma do *topos* doreano

Feira de Santana situa-se numa região fronteira: é o portal do sertão baiano, entre a Zona do Recôncavo e “[...] a vasta região das boiadas” (TEIXEIRA, 2003, p. 141). Geograficamente, a cidade de Feira possui uma vegetação agreste, com um toque desértico do auge do verão sertanejo, de intenso calor durante o dia e correntes vento e frio à noite, chuvas abundantes, céu nublado e fortes trovoadas em alguns períodos do ano.

São notórias a presença e a influência da feira livre e do comércio na constituição da cidade. Nascida a partir de uma feira aberta, esta fez parte da expansão e do povoamento do município. A vila de Sant’Anna da Feira, que pertencia à cidade de Cachoeira, importante polo comercial da Bahia, desenvolveu-se¹⁶ quando, no início do século XVIII, o casal Domingos e Ana Brandão cedeu uma fatia de sua propriedade para a construção de uma capela a Nossa Senhora de Santana, atual padroeira da cidade.

Situada numa região estratégica, que liga várias cidades baianas, a Vila de Santana da Feira foi caminho por onde passavam tropeiros transportando suas boiadas em direção ao litoral. Isto foi basilar para o crescimento do comércio e povoação do território. Além do quê, a fazenda dos Olhos d’Água e outras regiões da Vila possuíam água em abundância, possibilitando aos viajantes saciar a própria sede e a dos animais e reabastecerem seu estoque de água para dar prosseguimento à viagem. Neste percurso, alguns desses tropeiros permaneciam, fazendo da Vila local de morada.

A partir deste fluxo, a criação e engorda de gado tornaram-se as principais atividades comerciais da região, aliadas ao cultivo agrícola, notadamente o do fumo e da mandioca. Estas características tornaram a feira e o comércio da Vila fundamentais à província.

Até o início do século XX, a vila-cidade não possuía um local específico para a comercialização do gado, que ocorria em lugares como a Av. Senhor dos Passos, uma das principais atualmente, onde se deu o primeiro Campo do Gado. Este se situava exatamente na Praça do Nordeste, que faz parte da avenida mencionada. Nesta praça foi enforcado o escravo Lucas da Feira, uma espécie de mito (misterioso e popular) da história feirense, considerado por alguns estudiosos do século XX, de um lado, como integrante do banditismo social, lutando em grupos de cangaceiros, e de outro, como ícone de resistência à escravidão.

¹⁶ Algumas/ns teóricas/os, como Chimamanda Adichie, discutem os perigos de uma história oficial e o silenciamento das narrativas marginalizadas. Toda história apresenta mais de uma versão, a depender de quem a conte. Esta é uma das versões sobre a história do nascimento da cidade de Feira de Santana.

O papel dos tropeiros, que circulavam de forma abundante na cidade, é capital para o desenvolvimento do comércio na região, pois as ferrovias só surgem com força no final do século XIX, o que significa sinalizar que quem abastecia a capital da Província e algumas regiões eram estes tropeiros, que negociavam, além da carne, diversos alimentos, fazendo-os chegar a vários lugares.

Ademais, a produção de cana e a policultura desempenhavam facetas importantes na estrutura e na dinamização do comércio baiano, que dependia da produção dos sertões. Nesse sentido, é possível entender como Feira foi primordial no desenvolvimento da economia baiana, já que se situa próxima ao recôncavo, não distante do litoral, sendo, ainda, a porta de entrada dos sertões da Bahia. Em 1873, a Vila é alçada ao *status* de cidade. Além das feiras, farmácias, armazéns e lanchonetes compunham o comércio feirense.

Uma das mudanças ocorridas, que transformaram a cidade no que ela é hoje, foi o processo forçoso e pouco planejado de higienização urbana, com vistas à limpeza e à organização. Processo, aliás, que não foi exclusivo ao município, mas fez parte do projeto de autoridades políticas da República. Tal higienização consistiu na retirada de indivíduos considerados indesejáveis, como os próprios feirantes, as negras e negros e toda a população mais pobre do centro, que foi escamoteada, sendo “direcionada” a bairros periféricos, como o Tomba e a Queimadinha. Logo, a população que ajudou no desenvolvimento e na consolidação do município foi excluída do projeto político de urbanização de Feira de Santana, e no Brasil. Além disso, os costumes do povo, como o batuque, a capoeira e o samba de roda, foram julgados como atrasados. No tocante à arquitetura, alguns prédios foram demolidos, devastando significativa parcela da cultura e da história de Feira de Santana.

O comércio de gado também sofreu interferências, sendo deslocado, no começo do século XX, para o Campo do Gado, onde fica o atual Fórum Filinto Bastos. No ano de 1942, foi construído outro Campo, denominado de Currais Modelo.

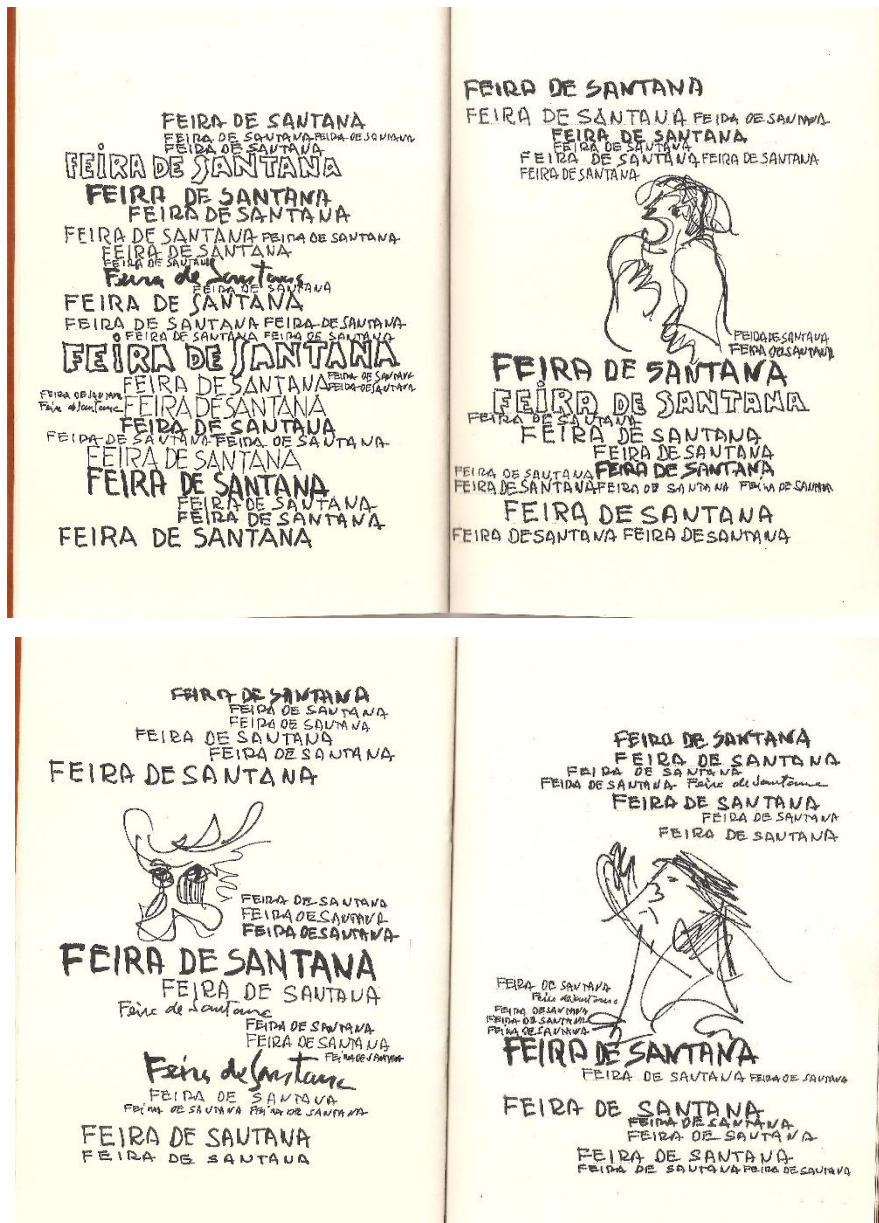
Em resumo, o que se tem é uma constante tentativa de excluir o que constituiu a cidade: a feira livre e suas quitandeiras e vendedores, a população menos favorecida economicamente, mobilizando-a a lugares determinados. Nesta trajetória, pontos de comercialização, aglomerados de pequenas feiras, surgem e se estabilizam em alguns locais, fortalecendo o caráter de marginalização que a política do início do século passado tentou conferir a essa prática e, fundamentalmente, à população que a desenvolveu.

É possível perceber a relevância de expor esta brevíssima história de Feira de Santana – marcada pela demolição arquitetônica e pela exclusão social e memorialística –, que na obra de um filho da terra como Juraci Dórea, que, resalto, além de escritor e artista visual, é arquiteto

e fotógrafo, nascido na primeira metade do século passado, constitui um caminho de reelaboração de signos e significados. Tudo isto conforma uma memória viva de proeminentes transformações do território feirense – acontecimentos que figuram de modo decisivo na obra do artista referido.

Exemplar nessa discussão é o livro-texto visual **Poema da Feira de Santana**, do próprio Dórea. Em formato de bolso, o **Poema...**, ao longo de suas páginas, repete a expressão “Feira de Santana”, acompanhada de desenhos do autor, cuja fonte, sempre na cor preta, aparece com tamanhos e formas variadas.

Figura 10 – quatro páginas do livro **Poema da Feira de Santana**.



(DÓREA, 2012, não paginado).

Repetir “Feira de Santana” durante todo o livro pode significar as muitas faces que a cidade apresenta na visão do poeta, e também como esse lócus, enquanto nome, conceito e representação, está impresso no imaginário do artista. É como se pela reprodução do vocábulo, sem repetir a forma deste, pudéssemos tatear a relevância e a dinamização com que atua, como força de expressividade arquetípica, na obra doreana.

Este eco “Feira de Santana” pode compor também um pequeno manifesto sobre o sentido da cidade, percebido pelo artista, marcado pelo quase que total apagamento de sua história. Além disso, pode apontar para a constante reelaboração da arte produzida por Dórea, que, resgatando materiais e símbolos que pertencem ao passado da cidade de Santana, revitaliza-os pelo modo como os imprime aos seus trabalhos, conforme veremos no tópico seguinte.

3.1.2 Estética contemporânea

Sacos plásticos, esteiras, banquinhas de madeira e caixotes sintetizam a arquitetura da feira livre – composto comercial e cultural que fundou a cidade de Feira de Santana. Atrelado a isso, o couro, também comercializado, integra a indumentária do vaqueiro, que ainda trafega pelas ruas e pelas feiras, montado em animais considerados de carga como o cavalo e o jumento. Carroças conduzindo múltiplos itens – comida, material de construção, móveis, feno, bebidas, dentre outros –, floristas e artesãs e artesões, no Mercado de Arte Popular e a céu aberto, negociando objetos de cerâmica, de barro, madeira e de outros materiais, também fazem parte do município de Feira.

Com este elenco de artefatos, chamo atenção aos elementos que pertencem ao cenário, às figuras e aos produtos que transitam na cidade; materiais encontrados na obra visual de Dórea, que se move entre Feira e o sertão baiano para compor seu *corpus* estético e realizar exposições e instalações.

A obra abaixo é componente de um projeto criado em 2006. “Concerto para raposas e violoncelo” tece diálogo “[...] com o universo sertanejo, evocando explicitamente a paisagem rural de Feira de Santana” (DÓREA, 2016, não paginado).

Ao utilizar esterco bovino, explorando recursos efêmeros, a história de Feira aparece ressignificada no trabalho do artista, pois, remontando ao caminho empreendido por tropeiros – que recortavam o município para praticar o comércio e renovar seus provimentos para viagem –, insere dejetos de animais (como que a indicar o trajeto das boiadas), julgados como

inapropriados a uma cidade desenvolvida, segundo a política de higienização adotada no século XX. Com o uso do aço inox, faz menção às novas estruturas que permeiam o lugar, sua composição paisagística, arquitetônica, atravessado por diferenças. Diferenças estas marcadas por demolições, paralelas à inauguração constante de lojas com grandes paredes de vidro.

Figura 11 – 10ª Bienal do Mercosul Usina do Gasômetro. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2015.



Fonte: acervo pessoal de Juraci Dórea.

Alejandra Hernández Muñoz (2011), no tocante à abordagem histórica empreendida quanto à escolha do material, afirma que a obra “Concerto para raposas e violoncelo” “[...] remete aos caminhos de gado que cortavam a região, ligando o litoral e o sertão, e às extensas pastagens, ambos marcados pelos cascos e pelos *excrementos dos animais*” (MUÑOZ, 2011, não paginado, grifos meus).

Segundo Matilde Matos (2006, não paginado),

Exacerbando no naturalismo da proposta, o artista traz o produto orgânico dos bois, com toda a gama que ele agrega: a fauna minúscula que o estrume alimenta, pedregulhos, folhas secas, uma plantinha que consegue vicejar, numa incrível sucessão de texturas e formas de inegável atração.

O artista Juraci Dórea usufrui de materiais que lhe são convenientes enquanto constituintes formais de seu trabalho, até mesmo algum que cause estranheza, como o esterco bovino. Para Michael Archer (2012, p. IX), na contemporaneidade, “[...] não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte”, ou seja, na concepção do autor, tudo pode funcionar como artefato artístico.

Numa das muitas perspectivas pelas quais pode ser lida a arte contemporânea, esta é ponderada a partir de parâmetros usados para definir a arte moderna, por exemplo, o que gera um tipo de inconsistência. O trecho a seguir, indica que determinados conceitos, tanto os usados para nomear obras quanto os utilizados para lê-las, foram adaptados e diluídos em nome de uma caracterização que enquadra peças contemporâneas numa roupagem de traço moderno: “Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas [...] numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo.” (KRAUSS, 1984, p. 129).

Faz-se pertinente pensar a respeito das linhas (que podem ser ou não de fuga) conceituais entre o que é contemporâneo e o que é moderno, além de se questionar o próprio significado de arte empreendido ao longo do tempo tanto por teóricas/os quanto por artistas e também pelo público.

Cauquelin (2005) traça um estudo sobre aspectos da arte contemporânea remontando ao começo do século XX, considerando figuras como Marcel Duchamp e Andy Warhol como “embreantes”,¹⁷ isto é, como aquelas personalidades que ofereceram indicativos do movimento artístico da contemporaneidade. Cauquelin (2005), entretanto, não faz um estudo historicista, mas elabora, através das personalidades citadas, caminhos que sinalizam significados e características da arte contemporânea, como funciona e por quais linhas atua.

A estudiosa alega que o regime de comunicação da sociedade ultracapitalista impôs (ou agregou) à arte, dentre outros fatores:

- a substituição da mensagem pelo próprio signo;

¹⁷ “[...] se no domínio social e político as teorias algumas vezes se adiantam às práticas, no domínio da arte, em contrapartida, o movimento de ruptura está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, de ‘fazeres’, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade. Essas figuras que revelam os indícios serão por nós chamadas de ‘embreantes’.” (CAUQUELIN, 2005, p. 87).

- o acaso sobreposto ao “fazer”;
- a linguagem verbal como fator, não mais como “expressão de pensamento, mas como fundo radical dele próprio” (CAUQUELIN, 2005, p. 103);
- a ressignificação da abordagem do conflito social, já que a arte contemporânea se integra à sociedade sob outra roupagem, pois, de acordo com a autora, “[...] o domínio da arte não é mais o da retirada e do desentendimento, do conflito com a sociedade, mas de um esclarecimento, circunstanciado, dos mecanismos que a animam.” (CAUQUELIN, 2005, p. 103);
- o continente espacial como gerador da situação de arte, ou seja, o espaço (museu, galeria) como mecanismo que chancela obras, pondo-as em estado artístico;
- a arte como um ciclo no qual a/o artista pode ser a/o *marchand*, a/o produtora/or dos materiais da peça, bem como a/o própria/o expectadora/or.

Por meio destes fatores, oriundos da era da comunicação, onde a informação é medida por um discernimento mercadológico, a arte se agrega a uma rede, à rede tecnológico-informacional, infinita e circular, na qual a atribuição de sentido ocorre segundo seu coeficiente, isto é, segundo quão uma obra e/ou uma/um dada/o artista pode circular, aumentando, assim, seu valor de mercado (CAUQUELIN, 2005).

Esta rede é, até certo ponto, rizomática, já que “Não há origem nem fim” e “Cada ponto da rede está ligado aos outros” (CAUQUELIN, 2005, p. 100), mas a rede de comunicação atual se distingue do rizoma por agir em círculo, enquanto o rizoma é um emaranhado, sem um ponto definitivo, mas com vários em conexão. O conceito de rizoma serve para pensar o mundo de maneira não hierárquica, contribuindo para a destituição de valores hegemônicos e de sobreposições em todos os âmbitos: social, cultural, econômico-político e também artístico. O rizoma distingue-se também de uma rede informacional porque o objetivo máximo desta é o lucro, independentemente da “qualidade” e do teor de uma notícia e/ou de um produto – a rede de informações age pela conveniência.

Em contraposição, a arte contemporânea, sob o olhar do regime de comunicação, parece voltar-se sobre si mesma, desnudando seus próprios mecanismos, isto é, o processo artístico no sentido do desnudamento da elaboração do objeto de arte predomina.

Ora, a metalinguagem é um conceito tão antigo quanto a própria linguagem. Usar a linguagem para discutir ela mesma é recurso sem ineditismo, sendo empregado muitas vezes como mote para outras discussões. A arte que fala dela mesma, em termos formalistas, ou até acadêmicos, não configura necessariamente um problema, mas pode parecer uma concessão à isenção da arte de um papel que ela vem desempenhando há tempos: o de ler e ponderar sobre

o mundo. Deve-se ter em vista, portanto, que falar de si mesma é uma forma de meditar sobre a vida.

Quando Duchamp realiza seus *ready-mades*, com materiais prontos, utilizando a linguagem verbal, o título como cor (CAUQUELIN, 2005), para nomear o trabalho e assim agregar-lhe valor, adotando um pseudônimo para realizar exposições e submeter suas peças a continentes espaciais destinados à arte, como salões, questiona o processo de constituição da arte. Não é mais apenas o significado desta que está em jogo, mas o seu sistema de funcionamento que quer ser desvendado, explorado e demonstrado. E esta também é uma forma de criar, de reinventar e atribuir novos significados a coisas, objetos, seres e, em consequência, ao mundo.

Essa simulada ausência de conteúdo estético refere-se ao confronto entre a noção de ato criativo como algo realizado a partir do nada (ou originalidade) e o uso de materiais, peças semiprontas ou acabadas. “A fonte”, de Duchamp, é um exemplo: um urinol colocado num espaço, nomeado e concebido como objeto artístico. Estas iniciativas conferem à criação um caráter maior de materialidade, com ênfase na reapropriação e no intertexto, pondo a habilidade e não a genialidade em evidência, como um rechaço a noções como a de autenticidade, por exemplo.

Outro item a ser mencionado, é o caráter da arte contemporânea de apropriação de traços do sistema mercadológico como forma artística, causando uma aparente integração assimilacionista. Warhol, segundo Cauquelin (2005), um embreante, contrariou a crítica moderna, que, de um lado, questionou a ética dos seus negócios e, do outro, buscou a intencionalidade de suas ações, sem problematizar o aparelho que o artista depravava. Para a autora, Warhol não é fruto do regime de comunicação no sentido de ser um relator passivo ajustado ao mercado, mas, ao trabalhar na *Factory* (seu ateliê), por exemplo, situada no coração de Nova York, arquiteta “uma perversão cínica do sistema de consumo” (CAUQUELIN, 2005, p. 109).

Se tomarmos a linearidade da raiz rechaçada pelo rizoma, é cabível perguntarmos por que esta micro história linear da arte contemporânea, com possíveis precursores, datas e características, resultando num imaginável modelo, enquanto o rizoma não tem estrutura a ser seguida (DELEUZE; GUATTARI, 2005).

O que foi exposto aqui é uma possibilidade de caminho que, desenhando formas e dimensões que flertam com a arte contemporânea, ajuda-nos a perceber conteúdo e sentido, a importância do nome no jogo dos signos nesse contexto e o desalojamento do espaço do museu como exclusivo à circulação artística, para a rua, para o ermo e lugares até então incomuns –

fatores que perpassam a obra visual doreana. Não se trata de confinamentos, mas de passagens, linhas e deslocamentos.

3.1.3 Projeto Terra

Cauquelin (2005) oferece um tipo de micro painel crítico sobre a arte da contemporaneidade atrelado a aspectos políticos, sociais e culturais. No que toca a Dórea, destaco dois fatores para reflexão. O primeiro refere-se aos elementos que emprega em sua arte efêmera e na *land art*, que propiciam uma discussão sobre o universo sertanejo de maneira ressignificada e atual, criticando as linhas de força que constituem lugares em que transita, como o sertão e a *urbes* feirense.

O segundo ponto, ligado às razões do primeiro, volta-se à realização de instalações a céu aberto, em lugares afastados dos chamados centros. O artista elege, especialmente, espaços fora do eixo de exposições, galerias e de comercialização da arte, expondo seus trabalhos para a população local, sob o risco do tempo e de intempéries como o clima (ora quente, ora de vento frio e seco) e a vegetação (o crescimento em torno da obra, pois, ao crescer, muitas vezes, se enrama ao trabalho e começa a fazer parte dele). O “Terra” acolhe tais questões. Ao longo deste capítulo, poderemos conferir alguns trabalhos do “Projeto”, como na imagem que segue abaixo:

Figura 12 – “Projeto Terra”, 2008.



Fonte: acervo particular do autor (2016).

O “Projeto Terra” consiste numa espécie de continuidade da “Série Terra”, detalhada adiante. O “Projeto” começa a ser realizado em alguns locais, englobando a pintura e a escultura – sendo esta a predominante a partir da década de 1990, não de forma premeditada (DÓREA, 2003).

Exposto em cidades brasileiras, principalmente no sertão baiano, além de outros países, o “Projeto” vem sendo documentado por intermédio de fotos, vídeos e outros registros. O “Terra” constitui, nessa perspectiva, pertinente arquivo de natureza etnográfica e artística para quem se interessa em conhecer mais sobre a cultura popular nordestina, notadamente a sertaneja localizada na Bahia. Sobretudo porque contempla, em muitos momentos, a fala do povo do campo, com depoimentos prestados a respeito do que pensam sobre a arte, em especial sobre o “Projeto”.

Figura 13 – “Projeto Terra”: escultura realizada num pasto da fazenda Tapera, próxima à Feira de Santana, em 25 de julho de 1982.



Fonte: arquivo da página *on-line* da UEFS (*vide* Referências).

No que respeita a aspectos formais, as esculturas do “Projeto”, a grande capa do “Terra”, são confeccionadas de forma tridimensional a partir de materiais como couro curtido e madeira, feitas, quase em sua totalidade, em cima de terra batida, com pouca ou nenhuma vegetação. As

esculturas apontam para várias direções, lembrando uma rosa dos ventos irregular, dialogando, ainda, com a realidade do sertão através dos elementos de que se apropria, isto é, elementos da região sertaneja.

É possível retomar, nesta parte, um pouco do que comentei alguns parágrafos atrás sobre o uso de materiais prontos como um traço da arte contemporânea. No caso de Dórea, ao usar pedaços de couro e estacas de madeira (materiais “prontos”), o que confere maior conteúdo estético à obra é o arranjo que o artista emprega e o local em que a situa, gerando discussões e análises.

De dimensões amplas, as esculturas do “Terra” já contam com mais de trinta edições, transitando entre a *land art* e a instalação. O fato de as esculturas serem feitas quase exclusivamente em cima de solo não cultivado, indica uma ligação com o espaço telúrico, numa confluência de matriz lírica que fala por meio da terra. Nesta peça, nada deve separá-la do terreno em seu estado mais natural, e por isso não há suporte, base, sequer vegetação entre a escultura e o solo, pois ambos devem estar intimamente ligados, geopoeticamente ligados.

O “Projeto” é um eixo da obra doreana (PORTUGAL, 2008a), tanto por conta da simbologia de suas características, quanto porque, diferentemente de outras modalidades plásticas, nesta a própria terra, enquanto solo, pó e território, integra a obra, pois a instalação é realizada sem qualquer suporte que medeie a escultura e a terra. A peça sugere brotar do meio telúrico, indicando, através de sua tridimensionalidade, os muitos rumos que o sertão pode tomar e suscitar, principalmente porque visto por outra ótica (a artística) que não unicamente a da seca e pobreza socioeconômica. Desse modo, “[...] pode-se então e plenamente apontar a grandeza de um Projeto integrador da tradição ao experimento, dos tempos e espaços da representação, ao das vivências, com suas energias assentadas numa história que parece não ter fim.” (FERREIRA, 2003, p. 64) – a história sertaneja.

Não se trata de um contrassenso. O sertão tem sido assolado pela estiagem de chuvas há tempos. Trata-se de assinalar, em meio a essa grave *secura*, traços que suplantam tal condição ambiental, como o povo e os signos culturais, a beleza e as possibilidades emblemáticas e de vivência que ultrapassam a escassez e até mesmo o tempo. A terra, neste “Projeto”, é, além de um meio para registros, um campo de extensa possibilidade e um motor de subversão ao conceito que reduz o sertão nordestino à pobreza, não só econômica, mas cultural. Trata-se de um viés artístico-político que se pauta na ressignificação da vida e dos elementos que compõem essa terra.

Feira de Santana, Monte Santo, Canudos e o Raso da Catarina são regiões escolhidas pelo artista para realizar edições do “Terra”. Tem-se, neste feixe geográfico-cultural, quatro

pontos que parecem cruciais à composição de uma cartografia sertaneja muito própria e reveladora. São lugares que vicejam múltiplos interesses a um mapeamento desterritorializado do sertão. Um sertão que pulsa tanto inspiração artística e antropológica, quanto performatiza linhas existenciais: Feira, como lugar que deu início a tudo, berço do artista; Monte Santo, como instância do místico, marcado por uma forte tradição de peregrinos que visitam o lugar todos os anos; Canudos, situada numa região bastante árida da Bahia, um deserto permeado por um lago, local lendário, onde se desenhou a maior guerra do estado baiano, dizimando milhares de pessoas; o Raso da Catarina, *topos* do distante, região da caatinga, recortado por cipós, espinhos e árvores retorcidas, destino bastante procurado à época por cangaceiros do bando de Lampião em momentos de fuga da polícia (TEIXEIRA, 2003).

Estes são lugares emblemáticos que conformam uma microcartografia do sertão. Cada um com as características que os recobrem, interligados enquanto espaço sertanejo, formam uma dobra de conexões variáveis (DELEUZE; GUATTARI, 1997) antirreducionista ao caráter da seca como signo primordial constituinte. Na obra de Dórea, essa microcartografia é formada pela cultura que a cerca e pela paisagem que, embora a marque profundamente, não representa um caráter exclusivo, mas desafiador.

Os lugares acima mencionados possuem distinta representação, parecendo reconstituir uma rota irregular empreendida por retirantes baianos, cujo lócus atua como linguagem topográfico-emblemática que cultiva um elo entre as regiões, compondo o diverso cenário do sertão da Bahia.

Vale realçar, que o “espírito teórico-metodológico” neste estudo se pretende não regulador. A projeção de uma microcartografia delineada por “Terra” é também a projeção de uma cartografia conceitual sobre a arte e a própria literatura no âmbito do comparatismo, assentada nesta pesquisa e nestes termos sob a égide do diálogo e não do deitarismo; isto é, não tributo a literatura brasileira, baiana, feirense, a qualquer outra que esteja posta em comunicação em qualquer nível.

Segundo José Carlos Teixeira (2003, p. 142), Dórea

[...] continua hoje, mais que nunca, aplicando parte do seu tempo em sucessivas viagens aos mais distantes pontos do sertão baiano, numa quase obsessiva busca de caminhos que lhe permitam melhor penetrar os mistérios do mítico universo sertanejo, para traduzi-lo em sua produção artística.

Figura 14 – “Projeto Terra”: Escultura de Canudos. Margens do rio Vaza-Barris, próximo à antiga Canudos, hoje coberta pelo açude de Cocorobó. 13 de outubro de 1984.



Fonte: arquivo da página *on-line* da UEFS (*vide Referências*).

Numa união expressa entre natureza e cultura (PORTUGAL, 2008a), o “Terra” condensa, ao mesmo tempo, signos tradicionais e linguagem reelaborada, compondo um lócus sertanejo que opera pelo usual e pelo desvio, juntando ao ambiente a estranheza de esculturas e murais para “sertanejo ver”, e também para o mundo, já que foi exposto em bienais como a de São Paulo (1987), Veneza (1988) e Havana (1989).

De acordo com o próprio Dórea (2016), o “Projeto” nasce da “Série Terra”, cuja primeira edição foi realizada em 1981, com o título “Terra (canção em três atos)”. Os três atos eram “O Homem”, “O Sonho” e “O Homem” (DÓREA, 2016), numa alusão a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que também conta com três partes, a saber: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”. Dórea (2016) afirma que em seu trabalho a “Terra” ganha o espaço maior, passando a intitular a obra.

“Estandartes do Jacuípe” e “Cancelas” são outras duas linhas de trabalhos em que o telúrico aparece, cuja composição é de madeira e couro, materiais também usados pelo artista na confecção do “Projeto Terra”, sugestionando diálogo. “[...] couros de boi espichados sobre varas e deixados ao tempo.” (DÓREA, 2003, p. 18) serviram de inspiração para compor tais trabalhos, afirma Dórea (2003). É o painel da seca imbuído de outros sentidos, fornecendo inúmeras matéria-prima.

Figura 15 – fotografia de um Estandarte da “Série Terra II”, intitulada de “1º ato: o Homem”.



Fonte: acervo particular do autor (2016).

Acima, um estandarte feito com madeira e couro, exposto a céu aberto numa zona de caatinga (numa época de seca), espaço distante do circuito de exposições artísticas no Brasil.

Em entrevista realizada com o autor, este alega que os Estandartes e as Séries nasceram num contexto de discussão a respeito dos espaços ocupados pela exposição de obras artísticas, como galerias e museus. Nesse aspecto, é importante frisar a ocorrência do “Projeto Terra” ao ar livre, distante de espaços eleitos como lugares do artístico.

Além de discutir o espaço designado à arte, Dórea faz da terra paisagem artística. De acordo com Roberto Lobato Corrêa (2010, p. 30), “A paisagem é o resultado da transformação da paisagem natural por um dado grupo cultural.”. Noções como esta funcionam para pensarmos a paisagem a partir de seu caráter de arranjo, construção, modelagem, já que, de acordo com Corrêa (2010), a paisagem resulta de uma interferência humana na natureza, derivando de uma interação (uma influência mútua) entre natureza e humanidade.

Assim, transformando a terra em matéria-prima e no próprio museu, com elementos inspirados “no imaginário nordestino e sertanejo” (DÓREA, 2016, p. 1), o artista questiona a própria ideia de sertão, sertanejo e a dimensão simbólica desse lugar que marca uma identidade forte e estereotipada, lugar tratado, quase sempre, sob o crivo (apenas) da seca e da desolação,

evidenciando o caráter de construção de uma dada paisagem (CORRÊA, 2010) e de uma imagem de paisagem.

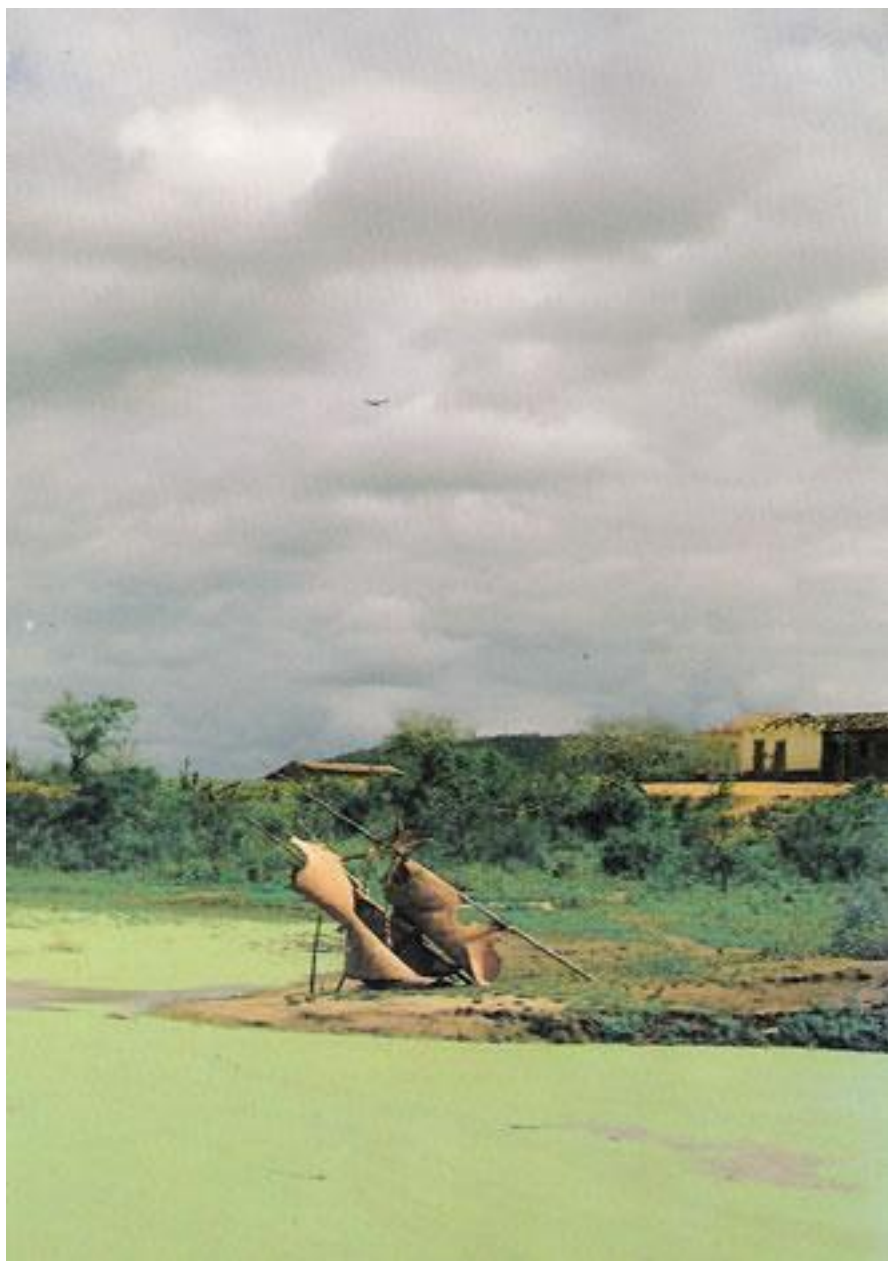
Figura 16 – fotografia do “Estandarte do Jacuípe” XXIX B. Madeira e couro. 1982.



Fonte: Bienal da Bahia (2014).
Fotografia: a autora (2016).

Nesta época, privilegiar uma paisagem distante dos centros citadinos ultracapitalistas e da rota de consumo, poetizando a terra, é montar uma outra realidade. Aquilo que Bourdieu (2001) definiu como a possibilidade de vivência fora de uma moldagem completa, um *habitus* reestruturado, ou a-estruturado (DELEUZE; GUATTARI, 2005).

Figura 17 – Escultura da Lagoa das Bestas, povoado de Saco Fundo, a 30 km de Monte Santo, Bahia. 08 de setembro de 1984.



Fonte: arquivo da página *on-line* da UEFS (*vide* Referências).

É possível pensar a obra doreana enquanto contemporânea, tomando algumas perspectivas assentadas em Cauquelin (2005). Na contemporaneidade, o museu perde a exclusividade de espaço destinado à arte, embora seja na galeria que uma peça ganhe seu valor financeiro e, em moldes capitalistas, seu valor estético. Entram em oposição a este cenário as ruas, constituindo uma resistência, um espaço à margem.

Duchamp, no início do século XX, produziu um museu portátil, composto por valises e caixas que poderiam ser abertas (ou não), contendo diversos objetos artísticos por ele colocados

ali. Com isso, Duchamp desloca a ideia de museu, como espaço fechado, para a rua, transformando-a num espaço artístico, de exposição de obras (CAUQUELIN, 2005). Este é um longo processo e se intensifica com o fortalecimento de performances e o surgimento do *grafitti*, cujos grandes cenários são muros de prédios, casas, viadutos, pontes, em suma, a rua, o local aberto.

[...] a idéia era retirar a obra de arte do circuito urbano, ou seja, dos museus e das galerias de arte, e colocá-la ao alcance de um novo público, o homem do campo, que na maioria das vezes não havia freqüentado escolas e que dificilmente teria a oportunidade de conhecer as manifestações da arte atual. Isso invertia, de certa maneira, o mecanismo tradicional de circulação da obra de arte, delineando novas possibilidades para um itinerário que sempre se limitou às grandes cidades (DÓREA, 2003, p. 19).

Feiras, encruzilhadas, descampados, margens de rio, meio de mato, sertão: todas estas paisagens podem permear uma exposição sem paredes em volta, que, se por um lado *relega* a obra à própria sorte, por outro possibilita uma rota (política) de descentramentos e reconfiguração de espaços destinados à arte, favorecendo o acesso de outros públicos que não aqueles habituados a visitas a museus e galerias.

Nesse aspecto, o “Projeto Terra” redimensiona o sertão, que é também o mundo (DÓREA, 2016), ao utilizar elementos característicos do lugar, compondo cenários de identificação, mas reconfigurados a partir de uma nova atribuição de sentido, constituindo uma terra que é, ao mesmo tempo, identificável e redimensionada.

Juraci Dórea situa-se enquanto um artista que, oriundo de um espaço sertanejo, em vez de se “limitar” a grandes centros, constituiu um circuito estético e museológico em diversos locais do sertão da Bahia – Nordeste do Brasil, uma zona triplamente marginal, se tomamos uma visão eurocêntrica como parâmetro de classificação.

O Brasil é um país latino-americano (complexo continental e cultural periférico); o Nordeste brasileiro é uma região cercada de preconceitos pelo resto do país, tendo sido explorada e escamoteada pelos governos, constituindo-se, outrora, como uma região economicamente pouco desenvolvida. Isso trouxe consigo uma visão externa de pobreza cultural, étnica – reforçada por um índice migratório para regiões do Sudeste até a década de 80 do século passado, quadro pouco a pouco alterado. O sertão baiano, neste contexto, é tido como região inóspita, desabitada e pobre de quaisquer recursos, lugar reduzido à precariedade e à falta, em um sentido bastante amplo. Encontrar nele elementos esteticamente concebidos é

assinalar o fato de que essa terra nunca esteve desabitada e vazia, ao contrário, sempre foi lugar de culturas humanas singulares e ricas, que nela vivem e criam.

As questões apresentadas reforçam a importância do trabalho doreano em fugir¹⁸ da exclusividade de grandes centros de difusão artística (embora tenha exposto em polos de veiculação da arte) e trabalhar através da reelaboração, expandindo e atribuindo outros significados ao mundo sertanejo.

3.1.4 Dórea e Smithson: uma possibilidade de aproximação

É possível aproximar o “Projeto Terra” à obra de Robert Smithson. Este artista norte-americano, cuja feição estética envereda pelo minimalismo, pela *land art* e pelo campo expandido, construiu diversos trabalhos de interferência telúrica. Smithson compôs esculturas de grandes proporções em áreas assoladas pela mineração, por exemplo. Assim como Dórea documentou o “Terra”, Smithson filmou algumas de suas obras, tanto do ponto de vista do interior da obra, quanto de uma área externa e limitada.

O que aproxima o trabalho destes artistas é a sintonia do conjunto de sua obra ao longo do tempo (da perspectiva interna, isto é, uma obra em sintonia consigo mesma, sua coerência) e o fato de tecerem trabalhos de *land art*. São caminhos em que se almeja interferir em paisagens naturais, apontando possíveis vínculos entre a arte e a terra e entre a cultura e a natureza.

Pode-se entender o campo expandido, ou campo ampliado, enquanto uma categoria que põe em xeque noções variadas do que, ao longo do tempo, classificou-se como escultura: uma modalidade artística de contornos definidos, regras universais e ligação histórica.

Há um vício crítico que apela ao historicismo num sentido genealógico antes de perceber nuances do trabalho. Tudo está inserido num contexto. Mas a questão quando se analisa conteúdo estético é a capacidade de dividir a análise entre as linhas formais e a substância histórica, cultural, para depois, então, unir essa linha e perceber a obra sob a mirada do presente, do passado e também do local, estabelecendo tramas e dimensões que se dão em diversos níveis e intensidades.

¹⁸ Mais do que expor fora de museus e galerias, realizar exposições em meio ao sertão constitui um fato de relevância num processo de descentramento, porque desloca o espaço exclusivamente reservado à arte e, conseqüentemente, o lugar de fala, e a própria disseminação desta fala, no momento em que leva ao sertão algo feito sobre e nele, além de captar a percepção de moradoras/es destes locais.

Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, *grandezas, dimensões* que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete *seguinte outras dimensões conectadas às primeiras* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 5, grifos meus).

Na perspectiva rizomática, não há o par sujeito-objeto de caráter modelar, mas grandezas, extensões. Tanto nas esculturas de campo expandido elaboradas por Dórea quanto nas tecidas por Smithson, a dimensão da obra localiza-se numa dimensão da paisagem e ambas entrecruzam-se e atravessam as dimensões uma da outra formando uma paisagem de tonalidade múltipla.

De acordo com Rosalind Krauss (1984, p. 135), “O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura.”. O campo expandido apresenta esculturas sem base fixa, instauradas em zonas de interferência na paisagem e na arquitetura, rearranjando locais antes estáveis, como os da estátua e do monumento (basta pensarmos em estátuas situadas em praças para homenagear figuras tidas como representativas num dado meio social). O campo ampliado é uma escultura telúrica quando situado em paisagens da natureza.

O diálogo estabelecido entre a terra e a escultura ampliada é um duplo: ao mesmo tempo em que a paisagem é alterada, esta também vai alterando a obra. O que se tem é uma desterritorialização, já que reconfigura, num processo de deslocamento do centro (grandes cidades onde ficam situadas galerias) à periferia – a natureza como periferia numa estrutura de vida em que aquela é um composto de exploração, despida de acepções figurativas e de signos constituintes do sentido do próprio humano.

Há também, inseridas na proposta de campo ampliado, a autorreferencialidade e a autonomia do objeto artístico, distintas de modelos mais antigos, como o modernista (KRAUSS, 1984). Numa perspectiva histórico-genealógica (a história como uma cronologia exata e o presente como um tempo debitário da época que o sucedeu), a escultura como peça artística estaria “validada” pela vinculação com o antigo. Mas, as esculturas de campo expandido questionam os limites da natureza, do tempo, da cultura e do próprio significado de arte, desmontando em sua composição aspectos que seriam inerentes a qualquer escultura. O que, no caso de Juraci, reforçaria um posicionamento artístico-cartográfico no “Terra” e na poesia que será discutida no próximo capítulo.

Figura 18 – “Projeto Terra”: Escultura do Canto da Cerca, 2002.



Fonte: acervo particular de Juraci Dórea.

Figura 19 – “Ithaca Mirror Trail”, 1969.

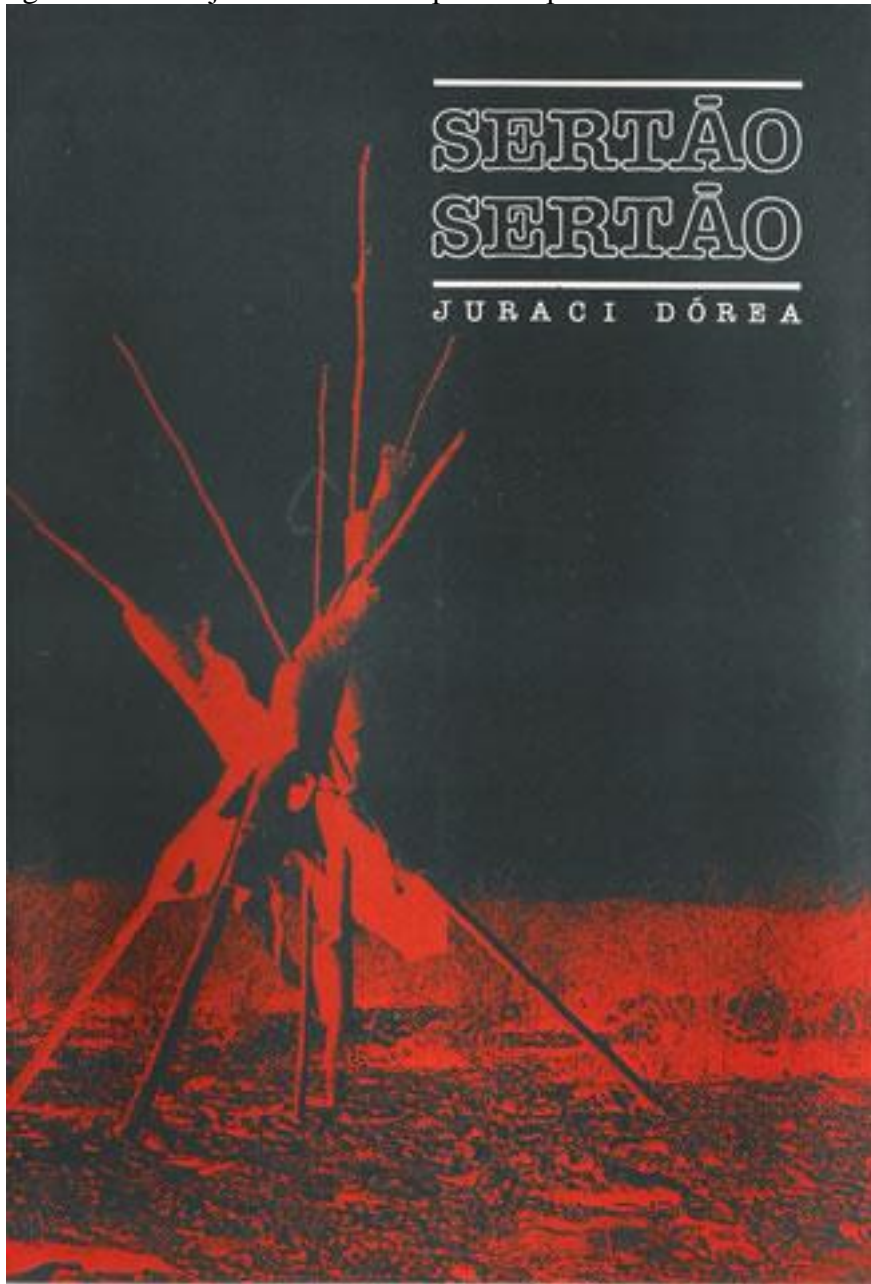


Fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/mirror-trail-ithaca_300.htm

Os galhos secos, sobre terra e areia, compõem parte da paisagem nas figuras acima, com inserção de objetos externos à natureza, como o possível espelho ou tela da imagem “Ithaca Mirror Trail”, de Smithson.

Nas imagens que seguem abaixo, a presença do vermelho e de um marrom-terra costuram a tonalidade das obras.

Figura 20 – “Projeto Terra” estampando capa do livro **Sertão Sertão**.



Fonte: acervo particular de Juraci Dórea.

Figura 21 – “yucatan mirror displacements”, Yucatán, México, 1969.



Fonte: http://www.robertsmithson.com/photoworks/mirror-yucatan_300.htm

Conforme apontado em tópico dedicado ao “Projeto”, é possível notar a ausência de sustentáculo da escultura, posicionada diretamente em cima da terra, sem vegetação na área da peça, apenas ao redor. Por meio da paisagem ao fundo, sugere-se uma localidade rural, interiorana como a escolhida para realização de mais uma montagem do “Terra”.

A Península de Yucatán, no México:

[...] consiste numa imensa placa de pedra calcária plana, com uma fina e superficial camada de solo que a recobre. Há poucos lagos e os rios são em sua maior parte, subterrâneos. O calcário poroso da zona criou cenotes que são a principal fonte de água para a área (cenote é um buraco profundo, uma dolina cheia de água, criada quando o telhado de uma caverna subterrânea desmorona). Isto dá origem a uma piscina natural que é preenchida pela chuva e água dos rios subterrâneos. A baixa altitude do Yucatán e o clima tropical contribuem para dias quentes e úmidos na maior parte do ano (SANTIAGO, 2016, não paginado).

Num olhar cartográfico, o Sertão e Yucatán aproximam-se em alguns termos. Ambos são dotados de mistérios. As regiões escolhidas por Juraci para a realização do “Terra”, como Canudos e o Raso da Catarina (o primeiro, palco de uma guerra e pleno de lendas e misticismo; o segundo, suposto lugar de esconderijo de cangaceiros), e as eleitas por Smithson, como Yucatán, local em que, acredita-se, houve a queda do meteoro que dizimou os dinossauros, com grandes reservas ecológicas e de muitos templos sagrados, guardam segredos e paisagens naturais.

É notória a diversa simbologia que contorna os lugares escolhidos pelos artistas para desenvolverem alguns de seus trabalhos. São lugares de natureza agressiva e grande espiritualidade, constituindo cenários em que a terra torna-se o trunfo e artifício na leitura de mundo que os artistas evidenciam com a confecção de suas peças.

Em relação à obra de Smithson, volumosa e contendo trabalhos em terras secas e também em lagos e praias – de grandes proporções e de ação direta no meio natural –, as paisagens escolhidas, os recortes feitos, em geral inacessíveis ao público no que toca a exposições, indicam o olhar para uma paisagem desfigurada, interferida e violada. É o convite ao destroncamento da percepção, reencenando a própria natureza numa época (década de 1970) em que esta foi, de forma mais definitiva e célere, sendo substituída pelo caráter mecânico e pela exploração, minada enquanto espaço do sagrado e compreendida como etapa de produção (de cunho extrativista) do capitalismo.

Em Dórea, há uma musealização de espaços do sertão baiano. Sendo produzidas na região em que são apresentadas, com materiais oriundos da paisagem em que estão inseridas e sobre as quais agem, as esculturas de campo ampliado que são, também, o “Terra” extrapolam barreiras, pelos sentidos que ensejam e pelo caráter de interferência na noção de escultura e de arte e, sobretudo, no próprio lugar.

3.2 MIGUEL TORGA: UM NARRADOR TERRAL

*Falo da natureza.
E nas minhas palavras vou sentindo
A dureza das pedras*

Miguel Torga

Um narrador duma “pátria chamada língua portuguesa”:¹⁹ nesta perspectiva definiu Everardo Norões (2010) a Miguel Torga, escritor que desvelou através de seu conjunto literário, dentre outras questões, um extrato telúrico de múltiplas fisionomias.

Narrador de uma pátria díspar, assolada por uma distribuição de renda injusta e pelo salazarismo – pátria que encontrou acolhida e relutância na literatura torguiana. A palavra “torga”, que compõe a assinatura literária do autor mencionado, cujo nome é Adolfo Correia da Rocha, significa “urze montanhosa” e diz a respeito do complexo de textos do ficcionista. A

¹⁹ “Minha pátria é minha língua”, conforme assinala Fernando Pessoa.

torga não é uma árvore grandiosa, mas uma planta rasteira, fincada às montanhas – imagem, um tanto rizomática, da relação de Torga com a terra.

Essa relação fincada ao solo fica notória, por exemplo, nos contos torguianos, marcados pelo telúrico como definidor de um arranjo sociocultural preciso e rico, ainda que atravessado por uma pobreza econômica advinda da tensão entre capitalistas e camponeses/os.

O autor não abusa de palavras como “latifundiário”, mas deixa explícita a miséria financeira a que na maioria das vezes as personagens da vida cotidiana que fecundam suas histórias são acometidas:

Escrevo-te da Montanha, do sítio onde medram as raízes deste livro. Vim ver a sepultura do Alma-Grande e percorrer a via-sacra da Mariana. Encontrei tudo como deixei o ano passado, quando da primeira edição destas aventuras. Apenas vi mais fome, mais ignorância e mais desespero. Corre por estes montes um vento desolador de miséria que não deixa florir as urzes nem pastar os rebanhos. O social juntou-se ao natural, e a lei anda de mãos dadas com o suão a acabar de secar os olhos e as fontes (TORGA, 2002, p. 377).

No trecho acima, que corresponde a uma parte do prefácio à 4ª edição dos **Novos contos da montanha**, fica patente o teor de denúncia sobre o sofrimento do povo português, além do apreço à terra e de como esta, composta pela paisagem humana e natural, é relevante no contorno das personagens e na formatação do desenlace de sua história. Mariana e Alma-Grande, figuras citadas no excerto agora mencionado, são algumas das personagens que marcam os **Novos contos...** e há nelas um correlato entre fato e ficção (SEIXAS, 1996b), uma poética da escritura (ROLNIK, 2014) em que, livre de biografismos, ficam perceptíveis as forças sociopolíticas e também culturais que cortam a escrita do autor.

É possível pensar a ficção torguiana como um inventário sobre a vida portuguesa, uma invenção que se comunica com a leitura da própria realidade. É necessário não classificá-la como panfletária, como foi parte da página neorrealista de Portugal – da qual Torga afastou-se quase que de imediato, por discordar do caráter de estratégia político-partidária seguido pelo movimento –, conforme alerta Cid Seixas (1996b, p. 5) na introdução ao exemplar brasileiro de **Os contos da montanha**:

Torga não faz pregação humanitária. Faz tão somente histórias boas de se ler. Mas as tintas destas histórias pintam uma realidade humana com cores tão vivas que é impossível a qualquer outro ser humano não sentir uma ponta de simpatia e solidariedade pelos habitantes da montanha do invento.

Por isso (também) a escolha de uma planta rasteira, rente à terra, para delinear seu pseudônimo. Torga, nestes traços, é um prosador ligado profundamente à terra, tanto num sentido pátrio (mas não ufanista) quanto num caráter imagético. Aspectos relacionados ao conhecimento sobre o lugar de onde veio, ponderando em que medida o espaço interage com o caráter subjetivo de cada figura ficcional que habita as laudas de seus diários, novelas, poesias, contos, peças, ensaios e romances – caráter individual que por sua vez é refletido e refratado num sentido de coletivo.

De maneira sistemática, meramente didática e, logo, excludente, é possível eleger para esta leitura alguns temas, dentre os muitos que o conto torguiano estabelece e provoca, enquanto forma de sondar a narrativa de Torga: problemática com o divino, ou problemática religiosa; certo tipo de humanismo, voltado a uma confiança no humano – mesmo em seu caráter repreensível; o povo do campo e as dificuldades por ele enfrentadas, juntamente ao código campesino no tocante a questões como o amor, a morte e a crença (CABRITA, 2008).

Estes temas são atravessados em alguns momentos pelo signo telúrico, que funciona ora como cenário, nunca passivo, ora como alegoria da condição humana. E embora o espaço abordado nos contos seja localizado com precisão, isto é, principalmente no norte de Portugal, o ficcionista não incide “no pitoresco da aldeia” (BEZERRA, 2007, p. 77). Antes – através da confecção de uma psicologia das personagens, de uma abordagem de viés crítico e não determinista da sociedade, sob a fala daquelas/es cuja voz é constantemente silenciada – compõe um “recorte universalizante” (BEZERRA, 2007, p. 76).

Não pintei as coisas de Trás-os-Montes para retratar uma realidade local. Um dia vieram cá ao meu consultório uns estudantes estrangeiros - um japonês, um alemão, um francês e um italiano -, estavam a ler os *Novos Contos da Montanha* num curso de férias e vieram cá porque me queriam conhecer. Perguntei-lhes por que razão estavam tão entusiasmados, impressionados com esses contos. Responderam-me, o japonês, o seguinte ‘isto é como se fosse uma coisa escrita por um escritor japonês sobre a realidade japonesa’, porque há uma violência comum a certas figuras e ao mundo todo. Quando escrevi os *Novos Contos da Montanha* não pensei em retratar só o que lá havia, pintei as criaturas de Trás-os-Montes mas sem paredes à volta (TORGA, 1995, não paginado).

As fronteiras que prescrevem os limites geográficos das histórias são as mesmas que os eliminam, pois em Torga prevalece o humano como condição. O ficcionista desterritorializa um *locus* que poderia ser considerado regional, constituindo dentro do mundo da aldeia, o mundo.

Na contística torguiana de enfoque telúrico, quando este ocorre, é possível identificarmos perspectivas encontradas em outros trabalhos do autor, tanto na temática quanto no aspecto formal. Segundo Manuel António Ferreira (2016), a estética do conto de Torga perpassa os romances, diários, novelas e livros de poemas.

A terra nos contos de Torga pode ser pensada por meio de alguns blocos de imagem, citados nos parágrafos que seguem. A pátria é um deles, operando, concomitantemente, sob o ninho acolhedor e o território de expulsão. Há nesse sentido uma tensão entre o desejo de permanecer na terra natal, o lugar de pertença, e o imperativo da migração, que não se concretiza nos contos, com raras exceções, mas que aparece velada como alternativa para o escape ao sofrimento em virtude da insatisfação das necessidades mais básicas à sobrevivência.

Há também um devir-montanha, que pode ser um devir-terra. A paisagem natural se confunde com a humana de modo subjetivo e não deliberado. O espaço é constituído pelos indivíduos que o habitam, e este espaço se desterritorializa e se reterritorializa, num processo sempre inacabado.

O telúrico em Torga encontra-se em permanente conflito com o divino – não pela divisão do celeste como morada de deusas/es, e da terra como morada daquela/e que ainda não alcançou o céu e que, portanto, estaria mais próxima/o do inferno, uma espécie de subsolo. Como pontuou Eduardo Lourenço (1995), o céu como imagem na Literatura não é sereno, mas cenário de questionamento e rebeldia. O divino no conto torguiano opera por ausência, e o seu significado é encontrado na terra²⁰ e no próprio ser humano. Além disso, as autoridades religiosas no conto de Torga são mais terrenas do que o entendimento comum do que é e de como age a figura que intermedia a relação entre as/os deusas/es e a humanidade em instituições religiosas. Algumas dessas autoridades, por exemplo, têm filhos e trabalham, ignorando o celibato e a conduta recomendada pelo catolicismo apostólico romano, a religião mais recorrente na narrativa do autor em questão.

O telúrico pode ser ainda o meio social desfigurado pela pobreza e o sentido maior e sinônimo da própria vida.

²⁰ Em Torga, a religião e o divino são concebidos sob a acepção da etimologia da palavra “religião”, a de religar. Entretanto, se etimologicamente religião é o religar do humano a Deus ou a deusas/es, na narrativa torguiana esta acepção só adquire relevância no intuito de reconectar a humanidade com as raízes, com a terra. Daí se pensar que a terra assume a posição de provedora, cuidadora e até salvadora da humanidade na contística do autor referido.

3.2.1 Narrativas da terra

Contrariando o intento do exílio apenas por razões econômicas – já que a escrita torguiana é esta que não tipifica ou reforça modelos, sendo estes, quando aparecem, um meio de saída –, em “Homens de Vilarinho” há um chamado de egressão do meio de pertencimento através de um duelo de imperativos da existência: de um lado, padre João, assim descrito: “O padre era a própria seiva de Vilarinho. Tão agarrado à terra que costumava dizer aos colegas: – Eu, fora cá da minha freguesia, nem latim sei.” (TORGA, 1996b, p. 49). A figura do clérigo tenta, no decorrer da história, convencer Firmo a estabelecer-se na aldeia para cuidar da mulher e dos filhos, estes que punha no mundo a cada visita que fazia à família após passar longos períodos fora de casa.

O padre do conto acreditava na definição da existência ligada ao vínculo com a terra e com as raízes, associadas à família. Um sentido de terra como fonte geradora de vida: “– Não há o que ver: onde encontras tu terras como esta? Bom pão, bom vinho, bons ares, e em nossa casa, ao pé da mulher e dos filhos!” (TORGA, 1996b, p. 53). O padre era casado e tinha filhos, além de ser comerciante. Rezar missas era apenas mais uma de suas atividades. Tal característica nos leva a ver uma sexualidade vivenciada que percorre as personagens de batina nos textos de Torga.

O Firmo, por outro lado, fazia do mundo a própria terra natal, e nem as súplicas do padre e da mulher, ou os atrativos de estar com os seus, convenceram-no a ficar naquela angústia que equivalia a estabelecer-se, andarilho que era:

Mas na véspera da Senhora da Agonia, roído não se sabe por que melancólica inquietação, Firmo, que lutara como um herói durante um ano para se aguentar ali, bateu à porta da residência.

[...] escancarou-lhe a alma:

– Não posso mais, senhor padre João. Embarco amanhã e venho dizer-lhe adeus (TORGA, 1996b, p. 54-55).

O autor explora uma cisão, marcada entre o padre e Firmo, traçando também uma leitura do contexto que preenche as narrativas. Neste caso, a personagem Firmo contraria o microcosmo aldeão ao entender-se pertencente ao mundo, cujo olhar, nas palavras do narrador, estendiam-se para além da aldeia (TORGA, 1996b). Um além refletido no desejo de saída que prepondera mesmo quando nutre sinceros esforços para permanecer no lugar, “lutara como um herói durante um ano para se aguentar ali” (TORGA, 1996b, p. 54-55).

O padre, caracterizado por imagens terrais, apresenta um enraizamento: “Um castanheiro. Tal e qual um castanheiro, redondo, maciço, frondoso. De tal modo fincado onde nascera, que não havia forças que o fizessem mudar.” (TORGA, 1996b, p. 53). A cisão representa dois tipos de homens de Vilarinho: um arraigado e sedentário, e o outro, nômade, dissolvendo modelos e instaurando contrastes, jogando ainda com a noção de local e de universal.

A pátria, uma das possibilidades telúricas em Torga, está atrelada ao povo. Nesse contexto, temos uma pátria assolada e desoladora, cuja denúncia de pobreza está implícita nas histórias.

Tal tipo de narrativa – em que, além da narração de acontecimentos, produz-se um efeito cifrado, sem necessariamente irromper num desfecho inesperado, mas que diga mais do que parece dizer – encontra eco na teoria desenvolvida por Ricardo Piglia (1994). Nas “Teses sobre o conto”, Piglia (1994) entende que o gênero referenciado possui um caráter duplo, já que sempre conta duas histórias: uma mais palpável e explícita, quase sempre em primeiro plano na narrativa; e outra menos visível, elaborada em segredo pelo narrador. No conto moderno, ambas operam paralelamente, permanecendo em aberto:

A arte do contista consiste em saber cifrar a *história 2* nos interstícios da *história 1*.

[...] A história secreta conta-se de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão.

(PIGLIA, 1994, p. 37-39, grifos do autor).

No conto “Amor”, ao descrever a disputa amorosa entre rapazes pela protagonista, Lídia, o narrador discorre sobre alguns tópicos, como o significado de um comportamento tido como aceitável na visão da aldeia construída na narrativa. O significado de um comportamento admissível à comunidade é também um modo de se ponderar sobre a aceitação social como um todo. As particularidades em cada narrativa, em cada autoria, são um meio de partida para retornar a história ao mundo, porque universalizá-la é, neste meandro, particularizá-la.

A pretexto da empreitada na conquista do amor de Lídia, o narrador exemplifica no conto em pauta a maneira como o homem e a mulher rural seguem práticas ancestrais, lidam com a natureza e a justiça, esta com as “próprias mãos”, guiadas/os pelo árduo espaço da montanha.

Alheia, numa volúpia de irresponsabilidade, a Lídia assistia àquela disputa de que era a causa, divertida como uma criança. Quase que nem ouviu o simultâneo deflagrar das armas.

– Canalha!

Seguiram-se mais dois estalidos secos.

– Cabrão!

Os insultos como que eram apenas um comentário desdenhoso à margem dos tiros rápidos e sucessivos.

– Excomungada!

A inesperada maldição entrou na alma da Lídia como um punhal. De quem vinha? Da boca do Lúcio, ou da boca do Verdeal?

Mas não pôde sabê-lo. Ambos jaziam quase a seus pés, cada um no último arranco. E quando a mãe, espavorida, em saíote, abriu a porta, veio encontrá-la ainda alheada junto dos dois mortos, a tentar compreender a violência daquela queixa (TORGA, 1996b, p. 44).

Lídia, abstraída, não conseguia discernir as razões do duplo homicídio que acabara de presenciar. É importante notar a utilização da palavra “alheia” no conto. Ao usá-la, o narrador aponta e justifica os motivos pelos quais a ingenuidade da protagonista se sobrepunha ao imediatismo daquelas mortes. Alguém que vive na aldeia de “Amor”, não sendo alheio, sabe com exatidão o que significa disputar algo, já que estão em jogo paradigmas como a honra, tratada de um modo severo e particular pela localidade rural estampada na história torguiana.

É a partir da simplicidade e do espanto com o cotidiano que são extraídas a matéria-prima e a constituição formal²¹ dos contos de Torga. Segundo Piglia (1994, p. 41), “o conto [...] Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.”. E uma das verdades torguianas é a do/sobre seu povo, matizado em alguns textos a partir da imagem telúrica. O contista português correlaciona a paisagem humana com a natural e a política, fazendo do caráter telúrico presente em algumas de suas narrativas um modo e uma finalidade, porque, em Torga, de certa maneira, terra e gente podem, imageticamente, ser a mesma coisa – a mesma fatia de vida²² que sofre e sonha.

Torga escreve um tipo de conto em que as personagens são, comumente, correlacionadas à paisagem, à montanha, à terra. Desde os nomes (Verdeal, Melra) até o modo de agir, as personagens passam pelo aval de uma correspondência com o meio natural, formando uma paisagem humana baseada na própria ambiência montanhosa e, quase sempre,

²¹ Do ponto de vista dos verbetes utilizados: quase um dialeto próprio das aldeias de Portugal, desenhadas por Torga através da linguagem.

²² Deste ponto de vista, a terra pode ser considerada um ente ficcional, deste que tomada em conjunção com a paisagem humana, mas não numa abordagem antropomorfista.

adversa. É como se estas entrassem na paisagem de tal maneira que se tornassem dela indissociáveis – funcionando como um tipo de devir-paisagem.

Segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 219-220),

[...] a paisagem não é independente das supostas percepções dos personagens, e, por seu intermédio, das percepções e lembranças do autor? E como a cidade poderia ser sem homem ou antes dele, o espelho, sem a velha que nele se reflete, mesmo se ela não se mira nele? É o enigma (frequentemente comentado) de Cézanne: "o homem ausente, mas inteiro na paisagem". Os personagens não podem existir, e o autor só pode criá-los porque eles não percebem, mas entraram na paisagem e fazem eles mesmos parte do composto de sensações. É Ahab que tem as percepções do mar, mas só as tem porque entrou numa relação com Moby Dick que o faz tornar-se-baleia, e forma um composto de sensações que não precisa de ninguém mais: Oceano.

Deleuze e Guattari (1992) salientam o vínculo-processo de aspiração subjetiva (e à subjetividade) com um vir a ser, com o outro, no jogo deslizante da alteridade. As personagens torguianas, nesse contexto, foram penetradas na paisagem de modo a estabelecerem uma conexão complexa e multifacetada que as torna parte do meio paisagístico, fazendo uma rede, um rizoma paisagem-personagens, resultando em algo como um devir-montanha.

No capítulo "Percepto, Afecto e Conceito", presente em **O que é a filosofia**, de Deleuze e Guattari (1992), os autores distinguem três categorias-formas de pensamento: a arte, a filosofia e a ciência, estabelecendo diferenças entre estas e entre o material que as compõe – sensações ou afecções, percepções e pensamento, e funções, respectivamente. Os autores também discorrem sobre estética, devir e paisagem, dentre outros temas.

De acordo com os teóricos mencionados, o devir:

Não é a semelhança, embora haja semelhança. Mas, justamente, é apenas uma semelhança produzida. E antes uma extrema contigüidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança ou, ao contrário, no distanciamento de uma luz que capta as duas num mesmo reflexo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224).

Pensar o devir literariamente é, aqui, pensá-lo como conceito que auxilia na leitura das personagens torguianas relacionadas à paisagem mas sem descaracterizá-las; isto é, estas não perdem aspectos psicossociais, mas se amalgamam à paisagem, que em Torga é penosa e reveladora. Não é uma proximidade de características, ou apenas isso, mas um envolvimento que permite lê-las sob alguns signos em comunicação, sob fatores em diálogo e sob a captação “num mesmo reflexo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224). As personagens da contística em pauta constituem um devir porque operam na e com a paisagem um contínuo que as

desterritorializa e reterritorializa sem nunca findar a rede, fundando um encontro entre dois reinos (PARNET, 1998) que ainda virão a ser. Não há uma imitação, ou mera redundância. É uma escritura que captura códigos e os põe como dilatadores de linhas que, embora marcadas espacialmente, não são fixas. Antes, apontam conjuntos infinitos de paisagens e criações, escapando a uma construção social pronta e fechada.

Na narrativa que abre **Contos da Montanha**, a descrição da terra de Galafura nos prepara:

Galafura, vista da terra chã, parece o talefe²³ do mundo. Um talefe encardido pelo tempo, mas de sólido granito. Com o céu a servir-lhe de telhado e debruçada sobre o Varosa, que corre ao fundo, no abismo, quem quiser tomar-lhe o bafo tem de subir por um carreiro torto, a pique, cavado na fraga [...]. Duas horas de penitência (TORGA, 1996b, p. 15).

A descrição do lugar não é convidativa. Para se ter acesso a Galafura, “de sólido granito”, são necessárias “duas horas de penitência” por intermédio de “um carreiro torto” com um abismo ao fundo. Tal descrição, no que respeita ao caráter adverso, assemelha-se à da protagonista da história, Maria Lionça:

E nem ler sabia! Bens – os seus dons naturais. Mais nada. Nasceu pobre, viveu pobre, morreu pobre, e os que, por parentesco ou mais chegada convivência, lhe herdaram o pouco bragal, bem sabiam que a grandeza da herança estava apenas no íntimo sentido desses panos (TORGA, 1996b, p. 15).

O cenário é de pobreza econômica. A terra é de difícil entrada; seus moradores, espelhados²⁴ na personagem que intitula a narrativa, atravessam searas de desilusões, gozando de grandes desventuras: “O tempo dera-lhes a chave daquela existência, destinada, afinal, mais às provações do sofrimento do que ao gosto das alegrias.” (TORGA, 1996b, p. 21-22). Entretanto, não é o teor socioeconômico que delineia, de forma sobreposta, a caracterização das personagens.

²³ Segundo o dicionário *on-line Infopédia*, “talefe” significa “construção ou estrutura que visa indicar uma posição cartográfica precisa” (INFOPÉDIA, 2016, não paginado).

²⁴ “Montanha. O berço digno da Maria Lionça. // Fala-se nela e paira logo no ar um respeito silencioso, uma emoção contida, como quando se ouve tocar a Senhor fora. [...] Quando Deus a levou, num Março que se esforçava por dar remate prazenteiro a três meses de invernia sem paralelo na lembrança dos velhos, Galafura não quis acreditar. [...] Salve-rainha pela alma dos defuntos o corpo da Maria Lionça. Não. Não podia morrer no coração de ninguém uma realidade que em setenta anos fora o sol de Galafura.” (TORGA, 1996a, p. 15-17).

Ao mesmo tempo em que Torga narra peripécias, romances e tragédias na montanha, discorre sobre o humano, a situação sociopolítica do interior português e os códigos de comportamento dos lugares recortados em seus textos.

Em “O leproso”, narrativa presente em **Novos contos da montanha**, a protagonista é linchada e queimada pela comunidade após vender o almude de azeite em que tomou banho (contaminado com a lepra de seu corpo) ao Nunes, que, em seguida, sem saber da infecção, vende ao povo.

Julião, o leproso, assim procede por força do desespero e do descaso com que foi tratado após a descoberta da comunidade a respeito da enfermidade mencionada: a população o afastou de Loivos, pelo bem da coletividade, sem qualquer clemência.

Esse senso de responsabilidade coletiva, um código social em que o imperativo de todos desconhece a vontade e o bem individual, é problematizado nos contos torquianos. No tocante à narrativa citada, após preparar o fogo no qual Julião morrerá, uma sanha animalesca e brutal percorre a aldeia, que grita, berra e uiva, segundo a descrição do próprio narrador, aumentando mais e mais a fogueira. Aliada à “justiça” em virtude do azeite contaminado, uma barbárie toma conta de todas/os, pondo para fora sentidos humanos cruéis e a medida duma violência recalcada pela opressão.

Estamos diante de dois tipos de ação (discursiva): a) uma moralmente repreensível: o linchamento de uma pessoa; b) outra eticamente repreensível: a venda de azeite contaminado com lepra.

Este caráter repreensível é movente e, no fundo, imaginado, porque oscila a depender da cultura em que é concebido e dos códigos sociais que compõem o lugar no qual cada ser e cada povo se constroem. Discursos e práticas que não são aceitos num lugar podem ser aceitos em outro. Isto é, no conto “O leproso” a protagonista “trai” o *ethos* ao vender azeite contaminado; a comunidade, por sua vez, comete um ato moralmente censurável, pois ceifa, e de maneira cruel, a vida de uma pessoa.

A comunidade tem a seu favor nessa narrativa o fato de ter consumido um azeite impuro, fruto de uma doença, que resultou de uma ação proposital. Nestes moldes, é como se o povo estivesse reagindo, em defesa, a um ato criminoso. Tal atitude do povo da aldeia ganha uma feição relativa, pois migra do campo do bem e do mal e do certo e do errado para o campo da relativização de categorias – já que estas são transportadas de modos diferentes, adquirindo regras também distintas a depender da coletividade que as julga e as executa.

Entretanto, Julião contamina e vende o almude por se sentir violentado simbólica e socialmente, já que é desprezado pela população em virtude da doença que contraíra. O narrador

torguiano não impõe uma censura às personagens (ao menos não de forma explícita ou binária – certo e errado), tornando visível à leitura possíveis e aceitáveis razões para cada ação empreendida. Nas narrativas torguianas, sem olvidar as potencialidades das personagens e cenários, do escrito e sua composição, Torga tece suas figuras ficcionais e os espaços em que atuam relacionando de forma crível a realidade que conhece e a ficção que tão obstinadamente elabora.²⁵

No livro **Pode o Subalterno Falar?**, de Gayatri Chakravorty Spivak, dentre outras coisas, são abordados entraves político-discursivos e negociações de sentido oriundas da tarefa de falar do outro e/ou na língua do outro. Para tanto, a autora utiliza um exemplo desconcertante à cultura ocidental, e talvez até ininteligível: o suicídio de uma jovem indiana ocorrido na cidade de Calcutá, em 1926.

Para discutir essa morte, e este tipo de morte, seriam postulados dois fatores: um caso amoroso ilegítimo ou uma gravidez indesejada. O fato intrigante que se coloca neste contexto é o de a moça estar no período menstrual durante o suicídio, o que contraria, de imediato, uma das razões à morte.

O suicídio foi concebido pelo meio social como sem nexos. Através de pesquisas, Spivak (2010) descobre a ligação da jovem com uma organização política, que a incumbiu de realizar um atentado contra determinado domínio estatal. O suicídio resultaria da incapacidade de concretizar a ação e da impossibilidade de seguir vivendo sem realizar o plano.

Matar-se durante a menstruação seria um modo de resistência e enfrentamento que visa ao deslocamento de traçados previamente deliberados à mulher indiana e subalternizada – proibida de se matar no ciclo menstrual. A autora se vale da incompreensão da morte da jovem para exemplificar as barreiras (sociopolítico-discursivas) da escuta e da fala da/o subalternizada/o.

O suicídio de viúvas, bem como as razões para explicá-lo, não era algo incomum na Índia, evidenciando um lugar submisso destinado às mulheres. Na ocasião em que os agentes imperiais britânicos entenderam a prática referida como ilegal, sob a justificativa de poupar vidas, impuseram, mais uma vez, a ideia do homem branco ocidental como salvador – gesto que comporta movências colonialistas.

²⁵ “[...] emenda e corrige sem cessar, torturado pela busca da forma até à extrema depuração. Os seus versos e a sua prosa tornam-se cada vez mais descarnados e mais densos, despidos do supérfluo, vestidos só do essencial. Não é a forma pela forma, mas a ânsia de chegar ao osso da vida e da palavra” (ALEGRE, 1988, p. 11 apud ARNAUT, 2010, p. 21).

Na parte que encerra o volume, a estudiosa ressalta a dificuldade de agenciamento das/os oprimidas/os: estas/es falam, mas quem as/os ouve? Isso porque a ocidentalidade branca buscou, por meio da colonização, representar, num tipo de representação que visa ao tolhimento e à subordinação – cultural, econômica – os povos subalternizados: africanos, orientais, latino-americanos.

O livro mencionado de Spivak (2010) exemplifica a relativização do que é ético e moral, e do próprio conceito de ética e moralidade (do jogo político envolvido), a depender do lugar em pauta. Conforme abordado no primeiro capítulo, um lugar é um conjunto formado pelo espaço, pela cultura, pelo povo – paisagem natural, política e humana –, e Torga se vale disso para questionar noções de localidade e universalidade: “pintei as criaturas de Trás-os-Montes, mas sem paredes à volta” (TORGA, 1995, não paginado).

O autor dos **Contos da Montanha** estruturou sua escrita tensionando questões relacionadas à/ao subalternizada/o, seja na caracterização do contexto de suas narrativas, seja na abordagem política e cultural. Na breve leitura que segue abaixo, isso pode ser notado, pois o relato incorpora a visão e as necessidades de uma parte da classe subalternizada, muitas vezes cindida entre a dignidade e a fome.

Em “Um roubo”, Faustino – nome que alude ao **Fausto**, figura que se deixa aliciar pelo “mal” –, com um antecedente criminal por assalto, desfigurado pelo cansaço e pela persistência de um “ano [...] de fome” (TORGA, 1996b, p. 27), decide roubar uma capela:

Foi numa noite medonha, cheia de água e gelada, que o Faustino assaltou a Senhora da Saúde. Há tempos já que a idéia desse roubo o obcecava, mas a mulher e o demónio numa hesitação imbecil tinham-no afastado disso. Ainda bem que o destino acabara por dispor as coisas de maneira a que ele pudesse finalmente realizar o sonho. Punha-se a deitar contas à vida, às casas da povoação onde lhe fosse possível arranjar meia dúzia de vinténs para matar a fome naquela grande invernia [...] (TORGA, 1996b, p. 27).

Pode-se inferir que o furto representa (tomando a teoria de Piglia (1994) de que o conto comporta duas histórias), além da urgência da fome, sobretudo um ato de iconoclastia perante a representação do divino na terra, materializado pelas esculturas localizadas na igreja.

Imóveis e espantados, os santos pareciam surpreendidos, mas não faziam um gesto para defender a moradia. Realmente, todos de pau! Que sossego! Chegava a parecer mentira que uma casa de Deus tivesse de noite um ar tão desgraçado. Nos palheiros, ao menos, havia ratos! (TORGA, 1996b, p. 32-33).

Além de problematizar a religiosidade, tão alcançável (os santos estão ali) quanto distante (mas estão mudos, imóveis), no conto o roubo é movido pela escassez de provimentos num rigoroso inverno, como referido:

Apertada por tal arrocho, a imaginação do Faustino sucumbia. Até que, ressuscitada por aquele buraco no estômago que nenhum aguaceiro enchia, começou de novo a namorar a Senhora da Saúde, rica e desamparada na serra. [...] Naquela noite, depois dum caldo que nem a cães, e de todas as demais hipóteses arredadas, a miragem voltou, mas já sem a indecisão das tentações anteriores (TORGA, 1996b, p. 28).

O conto joga com o humor, tanto no tocante ao espanto de Faustino ao encontrar a penúria e a trivialidade da igreja, acirradas pela ausência de dinheiro à caixa, quanto pelas explicações que ele mesmo vai atribuindo à sua ação. Nesta história, temos a hesitação e a relativização ético-moral como possíveis caracterizadoras da paisagem humana da narrativa.

3.2.2 Outras narrativas da terra

Em “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago (2002) discute algumas hipóteses de trabalho, como ele mesmo alcunha, sobre o narrador na pós-modernidade, diferenciando-o do narrador clássico discutido por Walter Benjamin (1994) em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Uma das hipóteses empreendidas por Santiago (2002) refere-se ao narrador que narra o que viveu e o que narra o que observou (também um tipo de vivência). Aquele estaria para o clássico, enquanto este para o pós-moderno.

O teórico afirma: “Para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial.” (SANTIAGO, 2002, p. 60). A narrativa e a própria figura do narrador – enquanto aquele que transmite e relata as impressões de um dado acontecimento, como as narrativas provenientes do pós-guerra, conforme abordado por Benjamin (1994) – perderam, mas não totalmente, relevância numa sociedade em que o capitalismo chancela o que é e o que não é importante.

Esses dois tipos de narrador delineiam um contraste já tradicional nos estudos literários realizados no Brasil. Se aqui fosse desenvolvida uma resolução mais imediata quanto ao tipo de narrador torquiano, este seria, num primeiro momento, pós-moderno, por observar de fora do acontecimento, apenas encaminhando quem lê as histórias na descrição dos fatos e nos

desfechos. Entretanto, é inegável o conhecimento das personagens e da ambiência das narrativas apresentado pelo narrador, narrando de dentro, como quem vive.

A preocupação apresentada por Santiago (2002) e Benjamim (1994) nos dois textos em que se dedicam a tratar do narrador, ressaltam a importância deste, ou melhor, o seu lugar numa sociedade que substituiu a narrativa pela tecnologia, a história pela máquina e o pensamento pela informação pronta. As estratégias no ato de contar uma história por meio da palavra escrita e/ou da palavra falada contaminam o próprio julgamento da narrativa por parte de quem a lê. Quem narra abre precedentes para diversas interpretações. Tal abertura resiste, então, à facilidade do dado e do atribuído, sobretudo se pensarmos na teoria de Piglia (1994) sobre o conto apresentar duas histórias, duas ou mais versões. Diferentemente da televisão de grande audiência – exemplo-modelo de uma sociedade pós-industrial, que não oferece a possibilidade, mas o fechamento, deslocando a figura do narrador à do apresentador, que não narra mas apresenta fatos acabados numa abordagem preponderantemente superficial –, na literatura o que prevalece é o interstício.

Em certa medida, o narrador torguiano ocuparia um lugar de resistência e possibilidade ao falar de um povo silenciado, que não domina o maquinário e os grandes conglomerados geradores de lucros para o sistema do capital. É um narrador que (se pensarmos literária e criticamente) observa e relata de fora, mas um fora que é próximo, dominando o conhecimento do que narra e sobre quem narra.

Essa presença íntima e ao mesmo tempo externa do narrador pode ser verificada em “O bruxedo”, em que, novamente a religiosidade, desta vez pagã e efetiva, e noções de justiça e comportamento são trazidas à tona. Nesta história, alegando a defesa da reputação das filhas, supostamente maculada pela Gomes, a personagem Melra a surra: “Feitais, embora não pusesse as mãos no fogo pela honra de ninguém, gostou do correctivo.” (TORGA, 1996b, p. 109).

Em seguida, Melra adocece e morre, sem qualquer diagnóstico médico de doença. Quando o marido sai para buscar ajuda após o falecimento da mulher, encontra um boneco de pano preenchido por alfinetes. A vingança da Gomes, pressentida por Melra, adquire uma feição que desemboca na morte da rival, elevando a máxima da “justiça com as próprias mãos” a um patamar determinante na narrativa.

O narrador, neste conto, comporta-se como um observador que relata os fatos sem nos oferecer pistas definitivas para o desfecho da história, assim narrado:

– Ai que aquelas grandes putas atravessaram-me a alma! Ai! Que eu sinto-me estrafegada! Ai Jesus, que eu morro! Ai...

O Inácio ergueu-se dum salto.
 – Sossega, mulher, sossega! [...] Palavras. A infeliz ficara-se-lhe já.
 Doido, sem um gemido que lhe abrandasse o desespero [...] em ceroulas [...] à procura de um socorro impossível [...] desandou a chave e levantou o gravelho. E, mal puxou a porta, caiu-lhe aos pés um manipanso de farrapos todo cravado de alfinetes e com um grande prego de caibro espetado no sítio do coração (TORGA, 1996b, p. 113).

Quando a narrativa é lida, confirma-se de algum modo a suspeita da protagonista, que todo o tempo alega ser a doença fruto da investida da oponente. Somos nós que analisamos as possibilidades de leitura, tomando, ou não, partido naquele universo narrado. Não é necessariamente a experiência do narrador que está sendo contada, mas uma experiência por ele conhecida de alguma maneira. Nos meandros do acontecido, na intimidade da ambiência e da paisagem.

“Um coração desassossegado” joga, como em outros contos do autor, com princípios morais aldeães ao narrar a vida de Marciana, que se casa e enviúva três vezes, mas que, em verdade, é apaixonada pelo cunhado: “Na tradição de Ruivães não havia exercício tão escandaloso. Três homens na vida duma mulher, era como que uma espécie de aleijão moral, de que a própria terra se devia envergonhar.” (TORGA, 1996b, p. 195).

Depois de ficar viúva pela última vez, Marciana assiste à morte da irmã e decide declarar-se ao cunhado. A narrativa acaba neste ponto. É possível pensar numa recusa por parte do alvo da investida tanto pela antipatia que nutriu durante toda uma vida pela irmã da mulher quanto pela sua rigidez moral, incapaz de compreender aquele amor: “Na sua sensata e honrada ética de cavador, o Daniel plantava cada acto social, seu ou dos outros, com a fundura duma raiz. Não concebia a vida sem horas sacramentais, irreversíveis, solenes como uma sementeira ou uma missa.” (TORGA, 1996b, p. 198).

As personagens da contística torguiana, ao sofrerem frustrações em diversos segmentos, como na manutenção da própria vida, e/ou no campo amoroso, a exemplo de Marciana, “reproduzem” o cenário atribulado da montanha, muitas vezes de modo fatal. Às personagens são designadas imagens da terra como espelhos de seus desejos, crenças, atitudes, ética, comportamento etc., numa correlação, não determinista, mas sensorial, mística e simbólica, com a paisagem

“O cavaquinho”, narrativa em que o ambiente de miséria é tão duro quanto a tempestade que confere à paisagem um tom sinistro, possui um desfecho funesto: a criança, que aguardava há meses um presente, não só não o recebe como tem o pai morto, muito provavelmente por ter roubado o cavaquinho – a prenda que lhe trazia – por falta de recursos para comprar um.

Fez-se silêncio. A ceia tinha sido caldo de couves e castanhas cozidas. Mais nada. A noite estava de invernã. Sobre o telhado caíam bâtegas rijas de chuva. E como a casa era de pedra solta e telha vã, cheia de frestas, o vento, que parecia o diabo, de vez em quando entrava por um buraco a assobiar, passava cheio de humidade pela chama da candeia, que se torcia toda, e sumia-se por debaixo da porta como um fantasma (TORGA, 1996b, p. 59).

Neste conto, apesar da ambiência um tanto apavorante, há marcas de ternura evidenciadas pela pureza do desejo da criança por um brinquedo e pela dedicação do pai, que chega a pôr a vida em risco para não frustrar a ânsia de um menino já tão cheio de negativas ao redor.

Há, nesse aspecto, um contraponto entre “O cavaquinho” e “A Ressurreição”, história em que a violência fica patente a cada linha. A abertura da narrativa nos adverte: “Não há em toda a montanha terra tão desgraçada [...] como Saudel. Aquilo nem são casas, nem lá mora gente. São tocas com bichos dentro.” (TORGA, 1996b, p. 67).

Fica perceptível na história a crença no humano mesmo em seu caráter questionável. Sagrada é a própria vida, a terra e os que nela vivem. Após apresentarem a via sacra, o aldeão que interpreta Jesus, o Coelho, é “sumido” depois de sofrer “judiarias” padecendo de fome e sede. No epílogo da história, Saudel se solidariza com o sofrimento da esposa de Coelho, que não está vivo nem morto. Mas é uma solidariedade marcada pela violência, pela bruteza; ao mesmo tempo devota ao humano, em seus sentidos mais fundos:

Transformada num campo de guerra, a igreja era um lago de sangue. De nada valia o furor do padre Unhão, a clamar em altos berros do altar contra aquele remate selvagem da santa cerimónia. Surdos às razões do abade, só atentos à voz íntima da indignação, todos vingavam como podiam a injustiça cometida, numa viril ressurreição do *sagrado humano*, que apenas o sino a repicar lá fora, parecia compreender e festejar (TORGA, 1996b, p. 72, grifos meus).

Como assinalou Maria Vaz Cabrita (2008), dentre outras/os teóricas/os, a problemática com o divino apanha a obra torguiana de maneira proeminente. A figura de Deus, nos contos, é coadjuvante, marcada por um inerente e expressivo campo climático-sentimental de impiedade e, paradoxal e simultaneamente, de complacência.

A violência, a impotência do abade, a aridez da montanha e da própria existência: tudo isto impõe um significado trágico às narrativas. De acordo com Eric Dardel (2011, p. 32), a paisagem é “a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social”. Embate quase sempre doloroso e com certo sentido funesto, se pensarmos na história da humanidade, sobretudo na porção campesina,

explorada, exausta, como acentua Raymond Williams (1989, p. 69): muitos foram “os processos de exploração rural, que de certo modo se dissolvem na paisagem, e o registro dessa exploração nos tribunais, nos mercados financeiros, no poder político e nos gastos conspícuos da cidade.”.

Este sentido do trágico, que também pode ser chamado de desencantado ou em desencantamento, pode ser lido em outros contos, a exemplo de “Solidão”, “O lugar do sacristão” e “A vindima”. Nestes, a morte encerra um ciclo de desventuras das personagens, solitárias, sem quaisquer anseios concretizados, seja no campo afetivo, seja no econômico ou no social.

Em “O lugar do sacristão”, forçado pelas tentativas recorrentes do padre para que ocupasse a mesma função do pai, a de sacristão (leia-se também coveiro), Felisberto (notemos a ironia do nome da personagem) é recusado por este motivo pela mulher que amava, de modo que se entrega, sem outros significados, à profissão e apenas deixa-se morrer, cavando a própria cova e lá ficando quando da notícia da morte da amada – que foi casada com outro.

Em “A vindima”, o canto recorrente de Lúcia, namorada de Vitorino (outra ironia), contrasta com o destino funéreo do amante: “Entretanto, porque o deus da abundância não se cansava de multiplicar o mosto no lagar, para arranjar onde o meter, o Vitorino deslizava submisso pela portinhola dum tonel, tal as vítimas dos sacrifícios antigos pela boca do dragão.” (TORGA, 1996b, p. 190).

Nestas histórias, a terra é lugar de desencantos e destinos avessos. Entretanto, não é a qualidade econômica que sobressai nas narrativas, mas a condição existencial, em seus múltiplos aspectos.

Outras figurações telúricas também preenchem as narrativas do autor dos dezesseis volumes do **Diário**, a exemplo da acepção de pátria. Esta figuração, que remete ao lugar de origem, fica acentuada já na abertura dos **Contos da Montanha**, no prefácio da 4ª edição, proveniente da pena do próprio autor:

E não é sem apreensão que os vejo pisar, já menos toscos de aparência, o amado chão da origem. [...] Quatro décadas de opressão desfiguraram completamente a paisagem do país. A humana e a outra. [...] Mas a pátria é um iman, mesmo quando a universalidade do homem, como neste preciso momento, sai finalmente dos tacanhos limites do planeta. Poucos resistem à sua atracção ao verem-se longe dela, seja qual for a órbita em que se movam. Até os seus filhos de ficção. Por mais fortuna que tenham pelo mundo a cabo, é com o ninho onde nasceram que sonham noite e dia. É que só nele se exprimem correctamente, estão certos nos gestos, são realmente quem são (TORGA, 1996b, p. 9-10).

À época, referida no trecho acima, a nação portuguesa atravessava um contexto político ditatorial, de pobreza e assolação. É possível perceber a terra em sua figuração de pertencimento, visto que Torga é um autor atento ao universo de seu país, tanto pela ligação com o seio terrestre que o parira – “[...] no fundo, sua própria natureza clamava pela volta à terra da qual fora subtraído e onde se encontrava o húmus capaz de fazer fermentar sua imaginação de escritor” (NORÕES, 2010, p. 110), evidenciada nas ocasiões de exílios – quanto pela dimensão da consciência política apresentada ao longo de sua obra, nas diversas modalidades literárias as quais se dispôs a exercer: “É a saga de Miguel Torga, o escritor que, no século XX, encarnou, melhor do que ninguém, o destino de Portugal.” (NORÕES, 2010, p. 107).

O desterro sofrido por Torga, associado à condição de escritor inquieto, cuja vida literária marca 65 anos de produção, contorna a reverberação do húmus na sua qualidade espiritual, cultural, política, social e de pertencimento. Segundo David Mourão Ferreira (apud NORÕES, 2010, p. 122), referindo-se ao poeta, estamos diante de um autor “[...] mítico por excelência – daquele que vive na intimidade das forças elementares (a terra, o sol, o vento, a água) para celebrá-las com o seu canto – e alto exemplo de constante rebeldia, numa atmosfera que pretende asfixiá-lo”.

Essa confluência de múltiplas perspectivas sobre o humano em sua intrincada teia de sentimentos, discursos, necessidades e atitudes, explorada do lugar de fala da/o subalternizada/o, sem a tentação do panfletarismo, a partir da imagem, real e transitória, do terrestre, fez de Torga um produtor de enredos que percorrem o plano estético e o político, o vínculo com o real-ficcional.

Em alguns momentos, a narrativa torguiana encaminha suas personagens para que se voltem ao seu íntimo – ainda que, por vezes numa recusa forçosa à vontade interior, obedeçam a um regimento local, ao código de comportamento estabelecido pela comunidade na qual estão inseridas.

Exemplar neste aspecto é o conto torguiano “O caçador”, do livro **Novos contos da montanha**. Tafona, protagonista da trama, vive à parte da comunidade em que habita, interagindo com outras pessoas apenas o necessário para sua sobrevivência. Tafona reconhecia-se enquanto ser em meio à natureza, exercendo o ofício de caçador, que era também seu modo de sustento.

A vida à qual pertencia era na natureza, aliada à caça: “A caça fora a maneira de se encontrar com as forças elementares do mundo. E nenhuma razão conseguira pelos anos fora

desviá-lo desse caminho.” (TORGA, 1996c, p. 57). Tafona direciona sua rotina a partir das caçadas, como uma maneira de enxergar e de entender o mundo.

Tanto **Contos da Montanha** quanto **Novos contos...** trabalham, além de outros assuntos, a temática da terra e do povo do campo sob nuances como a violência e, especialmente, o direito à vida, sem deixar de questioná-la, perpassando por questões de ordem econômica e política.

Independentemente da situação a que estão sujeitas as personagens dos contos, a terra continua a ser arada e o suor a pingar do rosto das/os camponesas/os cansadas/os e sazonalmente maquinais (despertadas/os por regimentos comunitários), como pode ser visto neste trecho do conto “Bambo”, presente em **Bichos**: “[...] Ricos e pobres nem no brilho do sol reparavam. Comiam, bebiam e cavavam leiras, numa resignação de condenados.” (TORGA, 1996a, p. 62); ou neste excerto de “Senhor”, de **Novos contos...**: “O dia tinha acabado, comprido e duro, com os arados desde pela manhã a rasgar Valongueiras de termo a termo, fundos, cortantes, inexoráveis” (TORGA, 1996c, p. 125).

Em ambas as narrativas, há um despertar. Mas um despertar específico. No primeiro, Tio Arruda descobre que a vida é muito mais que saciar a fome, em virtude da convivência com um sapo – personagem que representa o apelo filosófico e a condição de poeta, numa espécie de *alter ego* (ROCHA, 2009), que vê no ofício da escrita lírica uma sina, quase uma condenação (TORGA, 1996a).

Na narrativa “Senhor”, o padre Gusmão exerce o papel de médico e parteiro, salvando a vida, já desenganada, de Filomena, que, impossibilitada de pagar o alto valor do médico, e com a parteira da região acamada, recorre ao clérigo para receber a extrema unção, e é surpreendida por este, que deixa a batina de lado e traz ao mundo o filho da mulher, enquanto a procissão aguarda fora da casa (TORGA, 1996c).

Nas narrativas supramencionadas, a comunidade é acionada não como participante do despertar, mas como antagonista de um processo de reencontro de algumas personagens com a própria vida – nos exemplos aludidos, uma atestada pela descoberta da contemplação, e as outras pelo furor de um nascimento.

Um tipo de responsabilidade coletiva é um tópico que põe em destaque a noção de honra na comunidade aldeã, como nos contos “A promessa”, “A paga” e “O castigo”. Em “A paga”, por exemplo, a protagonista, Arlindo, é mal vista pelo meio social em que transita: “Sem maus exemplos em casa, nado e criado numa terra limpa como Vale de Mendiz, e Deus nos defendesse de semelhante boldrego!” (TORGA, 1996b, p. 117).

O rapaz seduz moças virgens, prometendo-lhes casamento e depois as abandona; faz o mesmo com Matilde, avisada por todos de que ele não era confiável. Ao mesmo tempo, os amigos advertem Arlindo do perigo representado pelo pai e pelos irmãos. Nenhum dos dois ouve o conselho e a moça é “desonrada”: “o ladrão tinha-lhe feito.” (TORGA, 1996b, p. 119).

A virgindade de uma jovem, na narrativa citada, é algo valorizado no código aldeão. No meio rural do conto, a virgindade simboliza pureza, hombridade e mérito para casar e ser uma pessoa de bem e de respeito – para utilizar a própria linguagem da narrativa.

O resultado da façanha de Arlindo com Matilde não fica impune e ele é perseguido pelos homens da família da moça: “E no dia seguinte, de manhã, o Arlindo entrou em Vale de Mendiz numa manta, capado” (TORGA, 1996b, p. 123).

O sentido de justiça nos contos do autor de **Rua** adquire estatutos diversos:

[...] se consubstanciam os grandes temas do **descrédito no sistema judicial** e a conseqüente opção por uma justiça/vingança popular e/ou individual – podendo ambas acontecer por auto-recreação do(s) sujeito(s) [...] **a relativização da noção de Lei e sua substituição pela lei da terra ou pela lei da vida; o papel dos agentes da justiça;** ou, num sentido extensional, só aparentemente diverso dos anteriores, o **questionamento da justiça e das leis divinas** (ARNAUT, 2010, p. 22, grifos da autora).

Em “A paga”, a lei da vida é aplicada pelos irmãos e pai de Matilde, que anseiam, de alguma forma, por uma reparação. O namoro e o casamento, nesta ambiência, assemelham-se ao curso da natureza, que demanda etapas, desde a sementeira até a colheita. Como o ciclo é interrompido, o acerto de contas faz-se necessário para reinstaurar o equilíbrio perdido.

Em “Justiça”, a protagonista, Leonardo, parece procurar querelas por diversão:

[...] o Leonardo queria lá saber! O tribunal, para ele, era como a igreja para as beatas. Tivesse razão ou não tivesse. Sentiam-lhe dinheiro no bolso, claro, venha a nós... Todos mais a mim, mais a mim. E o lorpa a cuidar que lhe davam tantos améns por causa dos seus belos predicados! Com que biscoas! Mas, como quem o tem é que o troca, ora viva o nosso amigo, o que é que o traz por cá, às suas ordens, mande! E o filho de quem o pariu, de costas quentes, trazia o povo numa apertadinha.

– Ou esbarrondas a parede, ou ainda hoje te vou fazer a cama!

– Farto seja você de tribunais nas profundas dos infernos! Não tem olhos nessa cara? Não vê que isto é meu, seu ladrão?!

A coitada da Maria Ambrósia, de raiva, até espumava, e o caso não era para menos. Ter a gente uma coisa sua, e de repente aparecer-nos um larinhoto e levá-la de mão beijada!

– Lembre-se ao menos destas crianças, que ficam desgraçadas...

Qual o quê! Sentimentos não eram com ele (TORGA, 1996b, p. 176-177).

Após uma sucessão de desmandos e de visitas a tribunais, Leonardo dilapida o patrimônio e chega à velhice quieto, forçado pela perda financeira, a fantasiar disputas pela via judicial.

Ana Paula Arnaut (2010) faz uma divisão dos tipos de justiça, enquanto conceito e prática discursiva, encontrados nas narrativas torguianas. Em “Justiça” a descrença no sistema judicial (ARNAUT, 2010), que funciona apenas para os que o podem pagar, conduz a dois momentos: no primeiro, a injustiça sofrida pelo povo, que era roubado e humilhado em nome da recreação de Leonardo; no segundo, a ruína financeira e de significado existencial da protagonista, que perde tudo em nome do ganho judicial de causas desonestas, tornando-se chacota entre o povo.

Lá fazia das tripas coração, pois que remédio! Mas tão danado, tão viciado na chicanice, que a ver-se naquela miséria em que os tribunais o tinham posto, não suspirava por outra coisa. Nos dias de feira da Vila, já velho e atoleimado, sentava-se na soleira da porta a ver passar o povo. Como toda a gente lhe conhecia o fraco, puxavam-lhe pela língua.

– Quer vir, tio Leonardo?

– Não tenho pernas. Se não, bem gostava! Está um dia bendito.

– Bom para semear batatas...

– Quais batatas! Bom mas é para ir pôr uma demanda. Com um sol destes, eram favas contadas... (TORGA, 1996b, p. 181-182).

Um outro tipo de justiça pode ser encontrado em “Vicente”, de **Bichos**. O corvo de mesmo nome, levado à Arca de Noé por conta dos pecados dos homens, não aceita o castigo imposto por Deus, alegando que os bichos nada têm a ver com os desmandos humanos: “O seu gesto foi naquele momento o símbolo universal de libertação. A consciência em protesto activo contra o arbítrio que dividia os seres em eleitos e condenados.” (TORGA, 1996a, p. 130). Esta seria uma espécie de lei da vida contraposta à injustiça divina.

Neste conciso elenco de contos torguianos, é possível identificar algumas temáticas abordadas na obra de Torga. O prosador discorre sobre temas comuns a qualquer sociedade (economia, política, cultura), resguardando as características que singularizam a terra portuguesa, montando uma esteira de “tipos” humanos (não tipificados) que enveredam pelo “bem” e pelo “mal”. A paisagem montanhosa do interior português tem papel relevante na vivência quase sempre nefasta das personagens. A dureza das montanhas é imagem da adversidade do cotidiano de trabalhadoras e de trabalhadores campesinas/os que figuram as narrativas, numa denúncia do autor a respeito da realidade por estas/es vivenciada.

Contos da montanha (e, em parte, os **Novos contos...**) constitui o livro para evidenciar, nesta pesquisa, como o telúrico atravessa em vários momentos o conto de Torga. E isto se deve

por ser este um dos “volumes de contos mais idiossincraticamente torguianos” (FERREIRA, 2016, não paginado) e por apresentar um *modus* terral encontrado em outros livros, a exemplo do próprio **Novos contos da montanha**, dialogando explicitamente em relação ao conteúdo.

3.3 NOTA SOBRE O TERRAL

As territorializações e movências que permeiam o mundo fazem da discussão do espaço algo pertinente. Espaço, como noção e imagem, que possui muitos significados: espaço literário – do real e da ficção –, espaço de projeções humanas, espaço de territórios sociopolíticos e espaço de lugares possíveis a uma cartografia, externa a um mapeamento eurocêntrico. Com isso, surgem *modus* de leitura ancorados numa perspectiva que enxerga a literatura, através do poder da palavra e do arranjo estético, enquanto ferramenta.

A geopoética neste rol propõe-se a indagar o mundo por uma perspectiva poética (da terra) enquanto categoria fundamental, mobilizando conceitos e pensando o espaço e suas territorialidades diversas, cuja configuração se expande através da dissolução de fronteiras geográficas e sociais. Investigar o espaço equivale a aprofundar-se na estética, política e geografia, cujas dimensões, culturais e literárias, movimentam-se e demandam aberturas diversificadas.

Assentados através da imagem terral em alguns momentos de suas obras, Dórea e Torga apresentam textualidades que não pretendem a denúncia comprometida com um ideário estético circunscrito, embora não ignorem problemas sociais. Os autores abordam o tema de modo transversal, como um dos elementos que compõem os inúmeros processos de subjetivação formados no encontro entre texto e terra. Sob um olhar geopoético, buscando pontos ermos no mapa, constroem uma cartografia que desarticula espaços convencionalmente privilegiados.

É a terra pedregosa, rija e de declives que interfere na paisagem humana dos contos torguianos. Por outro lado, é o sertão seco, longínquo dos grandes centros e de intenso calor que abriga obras do artista visual Juraci Dórea. São cenários adversos, que ao mesmo tempo permitem possibilidades e geram beleza, numa dimensão produtiva.

A obra plástica doreana e a contística torguiana contribuem com a leitura de seu próprio conjunto poético porque indicam caminhos que configuram um terceiro espaço telúrico. Esta voz sertaneja e montanhosa exerce uma função de destroncamento discursivo: da seca nordestina e do vazio para outras imagens do sertão; e da atividade de agricultura a que foi

reduzida/o a/o camponesa/ês, como se fosse máquina de trabalho, para os códigos de conduta deste povo, envolvendo religiosidade e misticismo, justiça e vingança, vida e morte.

Dórea e Torga, tanto na obra visual quanto nas narrativas, respectivamente, recriam espaços. “Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 15), e sendo Dórea e Torga escritores que experimentaram uma cartografia, criam um jogo discursivo e imagético cravado em possibilidades textuais e de territorialidades.

4 SEGUNDO ATO: UM TERCEIRO ESPAÇO

Por mais utópica e inespacial que pareça, toda a poesia é radicalmente topográfica. Sem um certo horizonte e alguns alimentos terrestres não há céu nem pão dos anjos.

Vitorino Nemésio

Tenho afirmado, ao longo da pesquisa, que a terra pode ser conceito, modo de leitura, possibilidade interpretativa e também imagem, transitando entre o real e o imaginário. A partir desses moduladores operacionais, pode equivaler ao significado de grande mãe, de onde brotam os seres; o mesmo que natureza; o espaço e a ferramenta da subsistência, reforçada pela colheita e extração do alimento; o lugar natal, do qual derivam processos de conflito e de nostalgia; o Estado; e o berço final, para onde os seres retornam.

São diversos os localizadores (que aqui podem significar metáfora, lugar, símbolo ou conceito – como imagem) telúricos que atuam no imaginário humano, no texto literário. Como exposto alhures, a terra configura tema amplo e bastante explorado por autorias diversas em diferentes épocas na literatura. O painel elaborado na primeira parte desta pesquisa configura uma das muitas abordagens dedicadas ao tópico *tellus*.

Nos textos torquianos e doreanos há uma presença de extrato telúrico que perpassa os localizadores mencionados no segundo parágrafo deste item. Cabe, nestas questões, uma apreciação, enriquecida pelo diálogo entre as obras e com alguns traços que proporcionam uma discussão.

4.1 UMA TERCEIRA MARGEM

4.1.1 Do desencanto ao reencantamento: a criação de espaços de resistência

No poema “Na flor da terra”, há uma espécie de chamamento a forças essenciais da existência, da ordem do específico (projetado pela particularidade do poema) e do universal, em virtude na narrativa que envolve o ciclo ininterrupto da vida:

sentemo-nos ao pé do fogo
e sob o olhar surpreso de nossos avós
saibamos recolher

as mentiras da última caçada.

com mãos ansiosas e desiguais
 respiremos o sangue do antílope –
 sopro demolido e revelado
 no silêncio das labaredas.
 sejamos a fundo o lado antigo da noite:
 de lá sairão os ventos os peixes e os
 bichos
 a tempestade que nos arrebatará
 em medo eterno e luz.

façamo-nos de água e sal
 ante o poço que se abre em armadilhas
 pois as armadilhas serão vencidas –
 e vencê-las é um jogo a mais na vida.

invernos e desertos hão de completar-nos.
 nossa caverna se fará iluminada,
 sôfrega ou, quem sabe, adormecida.
 e haverá muito vinho e muita festa.
 acariciaremos toda pele fêmea e farta
 e será a hora de doarmos os segredos.
 e riremos. riremos dos segredos e das horas.
 ah, riremos das horas! riremos dos segredos e das horas!

pela manhã se há de saber que tudo se cumpriu.

aí abriremos o selo da terra e retornaremos,
 retornaremos como uma flor, como um sinal,
 como um clarão selvagem de ouro e brumas
 (DÓREA, 2004, p. 47-48).

A partir da ambiência criada pela imagem “ao pé do fogo”, o eu lírico evoca alguns sentidos. Há imperativos ao longo de todo o poema que elaboram uma visão da existência como algo assombroso, e também banal. Sob o olhar de espanto dos ancestrais, deve-se acolher e refugiar as fantasias, em meio à trivialidade do cotidiano, transfiguradas em narrações orais que constroem tramas sobre variados temas, como as fábulas da última caçada – que podem ser as narrativas criadas pelo humano para explicar as razões de existir, como indagação ao esvaziamento gerado pela falta de significado ante a certeza de uma vida calcada pela finitude.

Diz-se, no imaginário popular, que caçadores e pescadores mentem e dilatam acontecimentos, transformando-os em ficção para impressionar quem os ouve. No poema acima, “as mentiras da última caçada” (DÓREA, 2004, p. 47) jogam um pouco com essa acepção alojada na cultura popular, reforçando também a experiência declinada ao devaneio, numa busca por significado.

A caça, aliás, contribui na caracterização de um lugar: o “interior”.²⁶ Tafona, personagem do conto torguiano “O caçador”, já citado nesta pesquisa, é um exemplo que concretiza na obra de Torga a integração com a natureza e com a terra por meio da caça, de acordo com o estudioso Vitor Lousada (2004). Na narrativa, o velho caçador experimenta uma linguagem sensitiva que singulariza e, ao mesmo tempo, torna imprecisos os lugares que percorre. Isso porque, conhece tanto da natureza, pela larga convivência, quanto a ignora matematicamente: conhece da filosofia de suas pedras, da geometria rasteira de seus arbustos e da beleza impertinente de seus bichos e flora; sabe dos matizes dos pássaros, mas ignora distâncias, a extensão das árvores, a medida da altura dos vales:

As peripécias da caça e a cegueira com que galgava os montes é que o impediam à noite de relatar o trajecto seguido. Se quisesse e soubesse dizer por que trilhos passara, falaria de veredas e carreiros que nunca conhecera, descobertos na ocasião pelo instinto dos pés e rasgados no meio de uma natureza cósmica, verde como uma alucinação, com alguns ramos vistos em pormenor, por neles pousar inquieto um pombo bravo ou se aninhar, disfarçada, uma perdiz. Às vezes até se admirava, ao regressar a casa, de tanta bruma e tanta luz lhe terem enchido simultaneamente os olhos. Serras a que trepara sem dar conta, abismos onde descera alheado, e um toco, um raio de sol, o rabo de um bicho, que todo o dia lhe ficavam na retina. É claro que nem sempre as horas eram assim. Algumas havia de perfeita consciência, em que nenhum pormenor da paisagem lhe escapava, as próprias pedras referenciadas, aqui de granito, ali de xisto. Mas, mesmo nessas ocasiões, qualquer coisa o fazia sonâmbulo do ambiente. Era tanta a beleza da solidão contemplada, despegava-se das serranias tanta calma e tanta vida, os horizontes pediam-lhe uma concentração tão forte dos sentidos e uma dispersão tão absoluta deles, que os olhos como que lhe abandonavam o corpo e se perdiam na imensidão. Simplesmente, essa diluição contínua que sofria no seio da natureza não excluía uma posse secreta de cada recanto do seu relevo. Uma espécie de percepção interior, de íntima comunhão de amante apaixonado, capaz de identificar o panasco de Alcaria pelo cheiro ou pelo tacto (TORGA, 1996c, p. 57).

No poema de Dórea, o antílope, cuja respiração pode proporcionar o sopro de alguma ciência (sagrado-telúrica?), desponta a presença da cinegética enquanto forma harmônica de interação com a natureza e como um alarme de funções vitais como a fome e a sede. Pode ser também a hesitação e a performatividade humana, que se adaptam aos espaços pelos quais transitam. A caçada precede uma coroação: o saciar do desejo, o que isto lhe descortina e no que nisto há de ambíguo e apavorante.

²⁶ Há espaços construídos em meio ao urbano para caça, pesca e visitação a animais, como clubes, parques e zoológicos. O que está em questão aqui não é isso, mas a vivência de um lugar sem interferências mecanicistas, que permita uma comunhão solitária com a natureza e o que a compõe.

Em **Vindima**, romance torguiano, a personagem Alberto se refugia do drama familiar, da paixão não correspondida e de sua apatia ante o mundo na caça:

De todos os remédios que procurava para acalmar o desespero, só a caça lhe dava alívio por algumas horas.

[...] procurava na caça a libertação [...] No regresso às primárias leis da vida, à virgindade nativa do instinto, o pensamento cessava, e a lancinante dor de o possuir amortecia.

[...] Uma perdiz levantara voo no planalto, abrira-se inteira à pontaria, recebera no peito o relâmpago do tiro, e continuara como uma seta. De repente, lá longe, num último arranco, erguera-se a pino, de bico ao céu, e subira, subira, até se lhe acabar o alento. Só então caíra maciça e perpendicular sobre o abismo.

O caçador seguira hipnotizado aquela agonia heróica e digna. Depois marcou a pancada, desceu, e de cima duns fragedos dava ordens ao cão (TORGA, 1971, p. 78-79).

Segundo estudiosos e estudiosas, dentre elas Teresa Rita Lopes (1993), o caçador marca uma imagem especular da *persona* Torga. Despida aqui de traçar espelhamentos referentes à autoria e à biografia, a afirmação é conduzida em efeito da presença marcante da figura do caçador e do ritual-prática da caçada na obra torguiana.

Devido à ligação profunda que a obra de Torga apresenta em relação à natureza, ao húmus, é este um dos eixos temáticos sobre o qual parte do conjunto literário do escritor se firma para discorrer sobre o humano e os desafios filosóficos e materiais que a vida impõe. Laço com a natureza que representa uma tópica versátil ao longo do tempo na literatura, e que o aproximaria, por exemplo, de Alberto Caeiro, ao mesmo tempo distanciando-o do heterônimo pessoano pela cariz com que o assunto é apresentado. Enquanto este é mais mental e imaginativo, o outro é mais arraigado e tátil no que toca a traçar um corpo da paisagem e de sinalizar a problemática de uma vivência “corpórea” (LOPES, 1993).

Em **O cavalo sépia**, do autor baiano, encontramos o “Dia da caça”:

o caçador adormeceu sobre o divã
e os cachorros escutam
lá fora
o uivo inquieto do matagal.

de dentro do aquário
a caça os espreita
(DÓREA, 1979, p. 40).

A perspectiva agora é também a da caça. São bichos os seres que compõem o clímax do poema, no papel de presa e sob a figura dos cães que escutam os sons do mato, os enigmas que

o devoram. O matagal destila uivos inquietos – de quem tem fome, sede, de quem, excitada/o pelo secreto da mata, investe as energias em satisfazer os instintos? O matagal, signo telúrico do texto, refugia sons desejantes que metaforizam o desconhecido, que povoam um espaço desafiador e, nesse aspecto, até mesmo sedutor. Os cães, companheiros por excelência das/os que caçam, observam o mundo de fora do lugar de onde a presa analisa, como que numa expectativa de defesa, o momento do abate. É a vida esperando o fim – destino implacável.

A espera da presa também gera uma espécie de inversão: o caçador está, possivelmente, adormecido, e é ela quem contempla vigilante os cães e toda a cena. Essa mudança parcial de posição insinua desvios, e embora não nos dê pistas sobre o que se forja a partir disso, nos provoca com uma variação de fragilidades, como se o caçador estivesse suscetível à caça.

Nos exemplos mencionados, a caça abatida não é o ápice do ritual de caçar. É o trajeto, o contato com a terra e o que a habita que constituem maior relevância. Talvez porque a caça, além de proporcionar uma relação com a terra, reproduz o cerne dessa relação: a tentativa de sentir e entender a existência no percurso entre vida e extinção.

“Mimetismo”, do autor português de **Rua**, pondera:

Sou mais um caule na floresta densa.
Um tronco de preguiça vertical.
Inerte, muda e anónima presença,
Perdida no silêncio vegetal.

Não ondula uma folha, um pensamento.
A sombra é o véu do tempo interrompido.
E o coração que bate, e a seiva em movimento,
Dão apenas à vida um resplendor fingido.
(TORGA, 2007, p. 76, v. 2).

Neste poema, “Trata-se de uma aliança sem mácula do homem com o terrinho, ou seja, uma procura do homem no seio da natureza.” (LOUSADA, 2004, p. 101-102), assim como nos exemplos relativos à caça mencionados aqui. O eu lírico de “Mimetismo” equipara-se a um caule, a um símbolo da natureza para falar da desilusão da vida humana – de modo semelhante à “Na flor da terra”, embora haja um tom evocativo de revelação não há sobressaltos. É como se o chamamento invocasse o óbvio naquilo que contém de difícil: de ser pronunciado, definido. Por isso precisa da linguagem poética, que opera sob a imagem da terra, para ser dito, para tornar visível por intermédio da palavra a inércia e, em simultâneo, os códigos que flutuam sobre a existência, este “silêncio vegetal”.

A estudiosa Clara Crabbé Rocha (1992, p. 91) alega que “Na origem do agonismo torguiano estão dois traumas indelévels: o da presença da morte e o do próprio nascimento. [...]

A perda da paz, do silêncio e da inocência anteriores à nascença inaugura e augura um percurso vital e estético [...]”. Este percurso, ao menos o que consta na poesia, parte disso, que pode ser chamado de desencantamento ante o mundo, que se costura sobre os fios de um nascimento forçado e rotineiramente avisado do fim.

Em nome da vida e de sua proteção, é preciso verificar (o cartógrafo faz esse papel, já que ele é um teórico cujo princípio está a serviço da vida) os limites do “finito ilimitado” e do quanto se tolera diante do desencanto, da desilusão e descoberta das camuflagens que nos organizam (ROLNIK, 2014). Desterritorializar o corpo, o sentimento, nesse aspecto, é expor a nu as estratégias que nos mascaram e que nos ludibriam. Há um movimento que percorre a desorientação e a reorientação. É uma perda, de sentido (mas não total), uma demolição do preestabelecido, para chegar-se a um possível encontro, o encontro consigo mesma/o.

Desta maneira, o tom entre a perplexidade e a ausência de espanto presente nos textos pode sugerir uma angústia derivada do desapontamento perante o ritual esperado mas surpreendentemente imutável que é a preparação para a morte, essa lacuna chamada vida. A terra é, no *corpus* deste estudo, o localizador sulcado para compor as imagens que constituem esse tecido extraído dos poemas.

Personificar-se em caule, no mimetismo de Torga, pode significar entranhar-se na natureza e buscar algum significado nessa figuração, explorada pelo poeta e prosador português. A tonalidade do texto revela uma provável definição, como se, a meio e em meio à natureza, algum sentido desabrochasse: a terra-natureza e o irremediável de sua verdade – a verdade do palpável e do silêncio que a contorna. Verdade concreta porque a natureza pode ser tocada; e silenciosa porque, embora esteja ali, talvez não nos possa dar a chave do segredo da vida e da morte, essas “fábulas obsoletas” (CARVALHO JUNIOR, 2017, p. 66).

O único resplendor possível, assim, é o instante da sombra que corta e interrompe o mutismo dessa veracidade inabalável, a qual Torga recorre em sua obra: a natureza, como conjunto das coisas naturais, do planeta, mas também como conjunto de aspectos que compõe os seres e as coisas (naturais e artificiais) – à maneira de um mimetismo, como o título do poema em pauta, em que a vida é imagem da terra, e a terra é imagem-chave da vida.

Sobre a natureza, esta propicia um compêndio de formas e sensações que contém relevância para o eu lírico dos poemas. Se há alguma razão à existência, refere-se à natura, à terra; pois nesta, há um senso de organização que atribui significados à experiência humana.

No **Tratado de história das religiões**, Mircea Eliade (2004) discorre em certos momentos sobre o caráter sagrado que alguns povos atribuem à terra, como que saudando e

ansiando um retorno ao primitivo e à utopia do equilíbrio permanente e primordial, num tipo de encantamento que opera por meio do telúrico e no telúrico.

“Na flor da terra” há um “lado antigo da noite”, um lugar-tempo cravado de mistérios e virtualidades de onde vêm muitos seres e de onde vem a morte, traduzida na imagem da tempestade: medo perene e também luminosidade para explicitar as coisas não ditas, os códigos que estão cifrados:

sejamos a fundo o lado antigo da noite:
de lá sairão os ventos os peixes e os
bichos
a tempestade que nos arrebatará
em medo eterno e luz
(DÓREA, 2004, p. 47-48).

Miguel Torga (2001, não paginado) afirma que “os habitantes da terra apenas consideram naturais e legítimos os imperativos da própria consciência.”. E na poética deste autor, e também em Dórea, a consciência é oriunda, em parte, do terral, de uma geografia que contorna e compõe a história, a cultura e a sociedade que tais autores desvelam em sua obra.

Também por isso os quatro elementos (ar, fogo, água e terra) são uma constante nessa poesia que apresenta em vários momentos uma tônica telúrica e existencialista. No poema doreano que lemos, tempestade, fogo, invernos e terra formam não apenas um recurso imagético, mas uma composição temática que ampara a constatação do absurdo da vida e da certeza da morte.

pela manhã se há de saber que tudo se cumpriu.

aí abriremos o selo da terra e retornaremos,
retornaremos como uma flor, como um sinal,
como um clarão selvagem de ouro e brumas
(DÓREA, 2004, p. 47-48).

O selo da terra se abre e recebe a humanidade que volta como uma flor, um sinal, uma luz, fechando-abrindo o ciclo do nascimento e do retorno ao berço telúrico, à natureza. Esse retorno desvela também uma autonomia no abrir do selo da terra. Há uma dimensão coletiva explícita, dado o uso do pronome pessoal na primeira pessoa do plural. A morte é um lampejo num processo de desencanto e de finitude. É uma voz macabéica que se vê como brilho e luminosidade, que alcança significados no instante da morte. A morte é, então, uma epifania e, quem sabe, a razão que move a existência.

Palavras como “clarão”, expressões a exemplo de “muito vinho” e “muita festa” e versos tais como “invernos e desertos hão de completar-nos. / nossa caverna se fará iluminada, / [...] riremos dos segredos e das horas / ah, riremos das horas! riremos dos segredos e das horas!” (DÓREA, 2004, p. 47-48) contribuem para a constituição da interpretação apresentada. Há certo riso, até mesmo um deboche, um tanto desesperado²⁷ (através da repetição, como se alguém repetisse para crer), do tempo e da incógnita que representa.

A terra é feita também pelos seres que a habitam, abrindo o selo do terral quando se cumpre seu trajeto enquanto seres viventes. O telúrico, assim, confunde-se com o humano. Na poética desses autores, a terra como imagem conforma ainda a problematização e entendimento da vida, ocupando, de alguma maneira, o lugar do divino enquanto criadora. O regresso será feito através de “um clarão selvagem de ouro e brumas.” (DÓREA, 2004, p. 48), como algo fulgurante, natural e arrebatador.

O desencanto referido parte da presença no texto de tônicas como a angústia, o desalento e até mesmo de uma inércia (aproximando-se de “Mimetismo”), que não distingue hesitação ou certezas – como nos versos “as armadilhas serão vencidas – / e vencê-las é um jogo a mais na vida” (DÓREA, 2004, p. 47-48). Nestes, as armadilhas que a existência inflige são obstáculos que dão algum tipo de motivação na passagem do cotidiano. E este possui uma importância na obra de qualquer artista. No meandro de que as forças fatais, eróticas e cômicas do dia a dia cruzam a literatura – e, faz-se interessante realçar, é preciso estar à altura do cotidiano (MAFFESOLI, 2002).

Os contos de Torga atuam nessa órbita, construindo uma fenda, um momento da vida rotineira de camponesas/os portuguesas/es sem o uso exclusivo das tintas da miséria, num recorte em que o ficcionista aproveita a tonalidade da alma cultural e privada que recobre a vida do povo transmontano.

Michel Maffesoli (2002), quando se refere ao cotidiano no texto “El reencantamiento del mundo”, que será comentado adiante, alude a Max Weber e destaca o caráter diário tomado por este autor no que este supõe de fragmentado e sagrado, um sagrado que pode se dar tanto pela via do politeísmo, quanto do paganismo e de outras possibilidades – como uma profanação, uma carnalidade que ondula pela memória do instinto. Esse sagrado estaria associado à qualidade de dar e tirar a vida, adquirindo um contorno letal, inevitável.

²⁷ Esse riso quase alucinado, perdido e desconstruído aparece outras vezes, como na estrofe: “querer decifrar o vento / é rir é rir / ah! é rir das madreperlas.” (DÓREA, 1979, p. 19).

A morte é uma forma de concretizar a vida. Se não de concretização em termos de completude, no andamento de um ciclo, uma ruptura com o mundo físico do modo como o conhecemos. Nesse campo de motivações, a poesia se pauta pelo desejo que a move, talvez até mesmo pelo amor, por uma ecologia do amor (LOPES, 2012).

No que toca ao desencanto na obra dos escritores em questão, não assevero que se trata de uma lírica pessimista. Trata-se de um desconcerto, procedente de um desfalecimento ou mesmo de uma frustração perante uma vida que, de alguma maneira, se dilacera ante a redução à morte e se esgota através de uma lógica social preestabelecida que torna uma experiência de fruição e descobertas numa estrutura limitada e opressora.

Esse esgotamento (proveniente da circunscrição a uma vida cujas estruturas são tiranas) que aparece na obra doreana e na obra torguiana é o forjado na modernidade, originado a partir do processo que constituiu o progresso ocidental em suas diversas faces. Exaustão acentuada ao final do século XIX e intensificada no XX.

A palavra “desencanto”, ou melhor, a expressão “desencanto do mundo” remete a Max Weber. Nessa proposta, o autor assinala o desencanto como resultado de uma lógica demasiadamente racional da existência. A tecnologização crescente que permeia o mundo em que vivemos, já prevista pelo autor nos idos dos anos de 1920 como em eterna movimentação, conduziria a humanidade ao inumano, à racionalização exacerbada do mundo e do que há nele.

Para Weber (2005), a modernidade é fruto de um reordenamento sociocultural que ocorre por conta da economia capitalista. Nesta conjuntura, o ser humano se vê imerso numa lógica totalitária de incentivo à mecanização como caminho para inserção na vida moderna. Este fator gera um desequilíbrio emocional, cultural, social e afetivo, pois, num meio onde a manutenção do capital, enquanto sistema elaborado que atinge as camadas da vida em sociedade e da vida doméstica, impera, esta se configura como o único indicativo de uma existência bem-sucedida.

A tentativa de apagamento da magia, das lendas, dos contos, das religiões politeístas e uma profunda dessacralização de tudo, em sua dimensão simbólica, espiritual e afetiva, foram promovidas, dentre outras coisas, pela supervalorização das chamadas ciências duras. Essas ciências são consideradas como aquelas “que funcionam”, são empíricas. O fortalecimento da ideia do que funciona, forneceu suporte ao trabalho como categoria positiva e sinônimo de sucesso, constituindo o chamado desencanto do mundo proposto por Weber (2005).

Importa nesta pesquisa realçar como a burocratização das artes, da rotina, orientada por sistemas reguladores, conduziu o humano a ações demasiado instrumentalizadas e ao desenvolvimento e reverberação de conceitos como utilidade e percepção do tempo como o

equivalente à produtividade, tornando-os acepções naturalizadas, no tocante ao inquestionável. A vida passa a ser regulada pelo trabalho, pela religião e pelo capital, tornando-se esvaziada de outros significados.

Numa forma breve, a racionalização consiste na propagação do caráter estritamente racional aplicado a todos os âmbitos da vida humana, o que gera um desencantamento do mundo. Nesse contexto, a arte e a literatura existem resistindo às estruturas de dominação.

O seu vetor de significação parece ser absolutamente esquivo à ordem burguesa. Ao passo que o discurso desta quer manipular a natureza e a alma em nome do progresso de uma classe, a fala mitopoética deplora as úlceras que o dinheiro fez e faz na paisagem (os lakists ingleses e escoceses foram os primeiros ecólogos) e tenta reviver a grandeza heróica e sagrada [...] unindo lenda e poema, mythos e epos (BOSI, 1977, p. 148).

A literatura tece caminhos que veem o progresso de outra maneira, voltando-se para o humano no que toca à demonstração de que a vida pode ser operada por vias distintas das que elegem o relógio como guia inabalável, como centro: “A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam.” (BOSI, 1977, p. 149).

Num diálogo com a expressão originária da obra de Weber (2005), me chama atenção a proposta de reencantamento do mundo, elaborada por Maffesoli (2002). No texto “El reencantamiento del mundo”, mencionado duas páginas atrás, o intelectual contemporâneo traça uma contextualização para a pertinência de sua proposta, ou, melhor, de sua noção, palavra que melhor se ajusta, segundo o próprio autor, à configuração de seu pensamento. Ao traçar a conjuntura para a validade da noção de reencantamento, o teórico nos oferece um panorama do conceito de desencantamento do mundo e o que o de reencantamento traz de diálogo e de pertinência para estes tempos.

O imperialismo submeteu povos e tentou erradicar culturas, impôs valores universais, marginalizando o diferente, o outro, em nome de uma cultura dominante, unificada e monoteísta, passando pela escravidão, pelo saque e pelo colonialismo em todas as suas nuances.

Através dos elementos destacados que caracterizam o desencantamento do mundo, constitui-se a possibilidade de reencantamento. As culturas marginalizadas, que jamais deixaram de se expressar, outrora abafadas de modo mais violento, vêm emergindo de uma maneira cada vez mais expansiva. As minorias, as cartografias subalternizadas, as margens estão se fazendo escutar. Há movimentos sociopolíticos que estão atentos para uma falência de valores dominantes, gerando seu colapso e o cruzamento de outros valores. Tentar modificar e redirecionar o uso das próprias ferramentas da globalização demonstra isso.

Uma busca cada vez maior por religiões cuja matriz se dá em torno da natureza, o vegetarianismo como rejeição a consumir carne animal (na maioria das vezes morto de forma violenta), além de uma crescente procura por terapias que se voltam para os cuidados do corpo em conexão com a alma indicam uma busca por outras vertentes do sagrado, por lendas e mitos e por laços afetivos e não tanto mercantis. Na visão do autor, evidências como estas demonstram que a hiper-racionalização da existência tende a não satisfazer o humano, e que o reencanto é necessário.

A literatura é uma portadora dessa chama, um caminho que leva ao reencantatório: “Ninguém se admire se a ela (atividade poética) voltarem os poetas como defesa e resposta ao ‘desencantamento do mundo’ que, na interpretação de Max Weber, tem marcado a história de todas as *sociedades capitalistas*.” (BOSI, 1977, p. 151, grifos do autor).

As líricas torguiana e doreana dialogam com estas noções. São líricas desencantadas ante a existência, mas capazes, em simultâneo, de oferecer extratos de esperança no cotidiano, na própria vida. Mais ainda: resistem, como forma de narrar o mundo e a condição em que este se encontra, sugerindo outros caminhos além do apelo comercial e da exploração do ser reduzido à força de trabalho. A poesia destes autores aponta para o ser, o corpo vibrátil (ROLNIK, 2014) que reconhece o precário da existência e resiste à absolutização dessa precariedade, agonizando e evidenciando, porém, a consciência da lógica que dificulta o encontro com sentidos durante o percurso vital.

Os estudiosos de Torga afirmam que o autor nutriu uma crença no humano (um reencantamento face à desumanidade a que fomos conduzidos?). Dórea, por sua vez, desterritorializa lugares, e conseqüentemente os que neles vivem, distantes dos grandes centros, não só pelo “Projeto Terra”, citado no segundo capítulo deste estudo, mas pelo tratamento dado ao telúrico-sertanejo em seus poemas, evocando a estética da linguagem depurada e arquitetônica que conduz o tecido verbal de sua obra a uma poética do tempo humano, urdido entre a vida e a morte, e/ou ainda, a uma crença de pós-morte, ou de ressignificação da morte, ao que há de palpável e impalpável, mesmo espiritual, ecologicamente espiritual, no humano.

Quando Torga afirma que “o universal é o local sem paredes” (1997, não paginado), não identifico valores universalistas, como os propostos por uma lógica totalitária, homogeneizadora e logo dominante; mas verifico a reiteração de que há prazeres, agruras e questionamentos vividos pelo ser humano – habitante de uma cultura, afetividade e cartografia existencial, suas linhas de deslocamento. É a aldeia que remete ao mundo e o mundo que evoca os olhares à aldeia. É uma poesia que aponta a uma ampla comunhão entre a subjetividade

produzida e o mundo – esse mesmo mundo que será discutido e reelaborado por meio da ferramenta poética.

4.1.2 Uma possibilidade de reencantamento: a ecologia do espírito

No poema que segue, “Slide 5”, é possível identificar um jogo universal-local. Este não deixa de ter qualquer coisa de provocadora nesse aspecto, além de sugerir uma possível ecologia do espírito:

relampejou
 na caatinga
 o sapo mais velho desata geometrias e dilúvios
 (DÓREA, 2004, p. 33).

O relâmpago, tal e qual uma alusão ao aparecimento, à descoberta da luz, anuncia que no espaço singularizado da caatinga, terra desenhada por cactos que acenam para o horizonte e fendas ensolaradas, há um ser antigo, um animal quase mítico, um Zeus anfíbio, o mais velho ancião de um tempo que é, em simultâneo, o tempo de todas/os e o de ninguém. É este ser que cativa e reencanta(?), que desprende, cria e liberta traços – pictóricos, cartográficos, estéticos na ordem do *cronos* e do *eros* (pois a criação demanda uma eroticidade) – inaugurando formas e catástrofes-renascimentos.

Para Maffesoli (2002, p. 241), “dentro de lo humano cabe el humus”, isto é, na humanidade, no que há de mais entronizado nela, mora o terral, a força elementar e imagética que configura o aspecto telúrico, que contorna e desnuda vivências – o húmus que mergulha no ser e o ser que mergulha no húmus. Basta lembrarmos da cristalização da máxima de que da terra viemos e à terra voltaremos. O telúrico somos nós, embora estejamos dominando e destruindo a terra e, em consequência, também a humanidade. Há, pois, um sentido ético, talvez até ecocrítico, zoopoético e mitológico no poema de Dórea.

Reparemos, primeiro, que o diluviano contido no texto não é letal. Se pensarmos no contexto bíblico, identificaremos que a longa tempestade da época de Noé não aniquilou a humanidade, preservando casais de gente e de animais. A palavra “dilúvios”, nesse segmento, encontra-se no plural, o que pode sugerir ciclos que percorrem a existência e as coisas. O deslocamento do divino a uma figura híbrida (aquática e telúrica), ou mesmo a animalização

do divino, remete ao mistério que o silêncio da linguagem dos bichos resguarda – linguagem que esteja, talvez, mais próxima da poesia, contendo o enigma que vela o que vive e o que morre.

Miguel Torga é autor de um conto intitulado “Bambo”, do livro **Bichos**. Este livro, muito popular entre suas/seus leitoras/es, apresenta contos em que a animalização e a antropomorfização integram os enredos. São perspectivas de animais humanizados e de pessoas que mais parecem bichos, tal a proximidade no gosto e no gesto de suas experiências com estes aparentados na biologia e no plano do filosófico – já que na contemporaneidade é possível pensarmos com maior sistematicidade noções como a de devir, devir-animal, linguagem animal, dentre outras relações a partir de áreas distintas do saber que nos dão suporte.

A narrativa em pauta aloja a representação de um animal, um sapo (assim como no poema doreano), enquanto portador de conteúdos ignorados pelas personagens humanas da história, detendo significados até então desconhecidos pela protagonista que com ele se relaciona, que se animaliza e descobre percepções maiores da vida. Tudo isto contornado por uma visão poético-filosófica ilustrada na personagem-bicho. Há, assim, uma aparente contradição que nos leva a refletir: o bicho, a princípio destituído de capacidade intelectual e de linguagem compreensível ao humano, ensina ao companheiro de noites de contemplação, um camponês idoso, um sentido maior da existência, suplantando a mera manutenção da vida.

A terra, que perseguimos nesta pesquisa, nunca está sozinha. A fauna que a povoa contribui para o segredo e para a decifração, e sobretudo, para a permuta entre o humano e a natureza. Segundo John Berger (2010, p. 9), “Em todo lugar os animais ofereceram explicações ou, mais precisamente, emprestaram seu nome ou caráter a uma qualidade que, como todas as qualidades, era, em sua essência, misteriosa.”.

O tema do dilúvio e de uma animália, aparece em outro “slide”, desta vez o de número 12:

nada de perguntas:
catalogar apenas os animais
que regressaram ao dilúvio.
(DÓREA, 1979, p. 36).

O questionamento não é cedido, não é livre. Como simulada imposição, cabe reconstruir o que foi violado; reencantar-se ante a violência e a ausência de liberdade.

Em “Slide 5”, há uma tonalidade que atenta para o reencanto, que se volta para o sagrado prefigurado por um bicho que, sob o caráter do velado (assim como em “Slide 12”), preenche

a caatinga, quase eternamente seca, de tempestade e de águas que podem correr para a alegria e/ou para a dor. Pode ser ainda, a sabedoria animal que sabe cuidar da natureza, do seio terral em que vive, do tempo certo de incidir a chuva na terra, numa ecologia do espírito e do amor.

A ecologia, enquanto *habitat* de um objeto do conhecimento, no âmbito da literatura, ou de uma crítica literária, está atrelada também à introdução de questões relacionadas ao meio ambiente em áreas como a filosofia e a literatura (ECHEVERRI, 2004). Nesse plano, liga-se a campos teórico-críticos como o da zooliteratura, o da ecocrítica e o da geopoética. Trata-se de uma junção de reflexões pautadas em diferentes áreas do saber, num feito transdisciplinar. No que respeita à ecologia do espírito, expressão retirada de Maffesoli (2002), em relação à obra de Dórea e à obra de Torga, por exemplo, pode estar conectada a distintas demandas sem necessariamente excluir ou privilegiar qualquer uma.

Nessa ecologia, é possível pensarmos no *genius loci*, a saber, o espírito do lugar; e também na poesia em sua dimensão espiritual, ligada ao apelo criacional imposto à/ao poeta no momento de concepção do poema. A lírica se aproxima de um plano mais autônomo que autômato, estético e imaterial, representando também uma atitude, um espírito. Segundo Adorno (2014, p. 69),

a idiosincrasia do espírito lírico contra a preponderância das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.

A/o poeta, artista, pensadora/or observa o contexto em que vive e através disto elabora seu texto, sua obra, seu pensamento. Ao fazê-lo, oferece um tipo de contraponto à lógica vigente. Neste contraponto, no caso dos poetas aqui estudados, em concomitância, apresentam traços de uma poética, em alguns textos, desencantada, ao retratá-la exercem um tipo de ato “insurgente” e combativo. Não é que se configure um projeto engajado. O que está em discussão é a capacidade que a arte dispõe de produzir uma ótica opositiva, visceral e não consoante ao sistema operacional que vigora e é imputado à vida.

Para Adorno (2014, p. 81), “não se trata da pessoa privada do poeta, nem de sua psicologia, nem de sua chamada ‘posição social’, mas do próprio poema tomado como relógio solar histórico-filosófico.”. A poesia, subjetivamente produzida pelo momento histórico-cultural vivenciado por quem a escreve, produz força e aferro tanto à redução da natureza à condição de mercadoria quanto à do humano como engrenagem para manutenção do regime do capital.

Quando se pensa numa ecologia do espírito, estão ligadas a isso as noções de resistência e também de reencantamento, porque são noções que tentam recuperar algo perdido; não numa perspectiva nostálgica e idílica, mas sob a urgência de desmercantilizar as relações e o próprio sentido do humano. São propostas que se opõem ao imperialismo e à homogeneização, agressiva e devastadora, propagados como se fossem o avanço e o progresso. A partir desse enfrentamento, tecem caminhos em que a natureza atua como espaço que propicia o embate do humano consigo mesmo, bem como o deslocamento do olhar para algo além do fetiche da publicidade e do desejo projetado (quase sempre negado) de consumo.

Também estão unidas a essa esfera as noções de geopoética e de terceiro espaço, pelo caráter redimensionado de que dispõem. A ecologia do espírito está associada ainda a um retorno à Terra-terra (ECHEVERRI, 2004). Não defendo aqui o pressuposto de que na obra de Torga e na de Dórea haja uma convocação a um regresso à terra no sentido de desarticulação quanto à cultura. As obras de ambos não fazem convocação alguma – num viés patente. Por meio das imagens telúricas que compõem uma parte do conjunto literário e plástico dos escritores-artistas, convidam, pelo seu atrativo estético, a um mergulho nos conflitos existenciais do eu lírico de cada escrito. São figurações perpassadas pelo contexto que as demarca e afronta e pelas agruras e fantasias que revestem o cotidiano. Esse retorno à terra está associado a um significado espiritual em detrimento do maquinal, sob o uso da poesia como ferramenta.

A imagem da terra dos poemas, em sua acepção mais ampla, incita a reflexão junto ao tecido, às camadas que montam o texto. As poéticas em vigor promovem um direcionamento para a terra como o lugar do símbolo mítico e da desapropriação de forças alienadas à sistematização da vida em todas as suas esferas.

Conforme assinalou Bosi (1977), o mítico é um espaço de resistência por não se render à ortodoxia da religião, hoje transformada num mercado a céu aberto. O caráter mítico proporciona outras formas de se experienciar o espiritual e as narrativas fundacionais do mundo.

Esses fatores conduzem a um modo (geo)poético de confrontar a vida e os lugares de dominação a que os seres são submetidos. É preciso realçar: a poética dos autores em pauta é insubordinada e não se dobra – é feita de desvios. Não se dobrar à ordem do dia, criticando-a, ao eleger a terra, em sua dimensão metafísica e ao mesmo tempo palpável, é um ato criativo de coragem. Enquanto o mundo se rendia ao fascínio da globalização,²⁸ como a entendemos hoje,

²⁸ Como a entendemos hoje no sentido de que no século XX houve uma virada global, devido ao surgimento, dentre outros aparatos, dos aviões, da internet e, em consequência, de uma maior rapidez da circulação comunicacional e de pessoas – instrumentos utilizados como máquina bélica nas guerras

as poéticas torguiana e doreana desviavam-se (e ainda o fazem) para a terra vasta, para a margem das atenções do mundo – aspecto que prepondera em diversos poemas dos escritores mencionados.

4.1.3 Dórea e Torga: poetas cartógrafos

Considerando-se o etnógrafo como um “reinventor e um ‘recombinador’ de realidades” (CLIFFORD, p. 147 apud FOSTER, 2014, p. 169), e a poesia como a instância em que concreto e ficção se encontram formando outro factual e outro imaginário, ou, ainda, ficcionalizando a matéria e atribuindo realidade à fantasia, não seria estranho alcunhar a expressão “poetas etnógrafos”.

A etnografia, em linhas muito simplórias, é uma ciência que descreve os povos no que toca à religião, à etnia, à língua e, em suma, a todo um conjunto de práticas culturais. É uma ciência muito próxima à antropologia. Estas duas áreas chegam mesmo a constituir um parentesco.

Traçando algumas questões sobre a relação entre a/o artista, a antropologia, a etnografia e a alteridade ao longo do tempo, Hal Foster (2014) nos alerta acerca de problemas gerados a partir do que chama de alterização do eu, dos equívocos oriundos dessa prática e da visão empática que esse tipo de postura teórica e artística projeta na ciência e na construção do que é o outro e também do que é o si mesmo.

Um desses problemas refere-se à idealização da figura do artista como intérprete e portavoz do texto cultural do outro e as implicações nocivas quanto à interpretação e disseminação de uma alteridade construída com base no olhar de quem é de fora ou através de parâmetros construídos pelo que vem de fora, uma visão empático-perigosa.

Essa discussão é bastante atual. Um exemplo nesse panorama são os intelectuais brancos do Ocidente que tentam explicar a cultura oriental e a negra. Questiona-se, e produz-se em contrapartida, se, em vez de um homem branco falar sobre a mulher negra e latina e/ou africana, não seria mais coerente escutar o que elas mesmas têm a dizer sobre si, construindo a narrativa que lhes toca a partir de seu próprio lugar de fala.

que eclodiram no século passado. Torga e Dórea atravessaram esse período, que é também de ditaduras e de duros confrontos, em que a natureza não foi poupada.

Segundo Foster (2014), diversas/os artistas colocam-se como imagem ideal da/o antropóloga/o, simpáticas/os a causas e culturas, sem aprofundá-las da maneira como a gravidade da questão exige. O autor pondera ainda sobre certas projeções empreendidas pela própria antropologia, perpetuadas até a contemporaneidade, como a de apresentar “[...] culturas inteiras como coletivos de artistas ou [...] como padrões estéticos de práticas simbólicas” (FOSTER, 2014, p. 169).

Foster (2014) cita Leopold Senghor, no que este propagou a respeito de um caráter emotivo inerente à cultura africana e numa racionalidade característica à cultura europeia. São argumentações pares que reforçam construções estereotipadas e pouco fundamentadas a respeito de uma e de outra culturas. Para o teórico, tal postura limitou a movimentação na qual Senghor estava inserido, bem como denota um princípio redutor quanto ao assunto em pauta.

Reparemos que há um percurso neste tema. Da etnografia, que resvala numa antropologia calcificada, a trabalhos artísticos empáticos-binaristas. Naturalmente, esse percurso não corresponde ao todo, tampouco a etnografia restringe-se²⁹ a esses padrões. Porém, estes métodos-discursos devem ser questionados para que não haja uma estabilização e consequente carimbagem de protocolos que devem ser seguidos.

A passagem da concepção de arte para o domínio da cultura produziu efeitos, isto é, a passagem do formalismo para a discussão cultural teve e sofreu inúmeras influências. As independências das últimas colônias, o feminismo, a teoria *queer*, a narrativa pós-colonial, dentre outras articulações sociais de reivindicação, pressionaram lugares teóricos estabelecidos, deslocando a/o artista, a arte e quem a observa. Essas mudanças expandiram espaços à etnografia, embora exista, conforme apontado acima, tendências de idealização que parecem etnográficas, mas que configuram uma aparência.

Integram esse cenário de reorientação noções-práticas como: a retirada da exclusividade do museu e da galeria como espaços que ditam o que é e o que não é arte, através, também, de relações de poder exercidas de acordo com o gosto, em geral, da academia e de figuras sociais abastadas; e a arte *site-specific*, interessada, por exemplo, no “mapeamento etnográfico de uma instituição ou uma comunidade” (FOSTER, 2014, p. 174). Na seção em que abordei a obra visual de Dórea, discuti um pouco a respeito de como o artista desarticula espaços privilegiados ao montar exposições sob o céu e sobre a terra em lugares considerados inóspitos, a exemplo

²⁹ “[...] muitos artistas aproveitaram tais oportunidades para colaborar com as comunidades de forma inovadora, para resgatar histórias reprimidas que são situadas de maneiras particulares” (FOSTER, 2014, p. 180).

de Monte Santo, no interior da Bahia. Apontei ainda algumas considerações a respeito da arte *site-specific*, também compreendida como arte de campo ampliado ou expandido.

Em termos literários, interessam nessa travessia os mecanismos discursivos e de que maneira a literatura lida com essas transformações e esses lugares; de que forma opera um texto que transvia zonas previamente instituídas e dialoga com as vitalidades pós-estruturalistas e contemporâneas, cada vez mais voltadas para a subalternidade e seu *modus* de vida-arte-cultura.

Foster (2014) critica esse “interesse”, chamando atenção para o assimilacionismo que pode haver nesse perímetro e na projeção do outro e do eu, como culturas-povos-mundos imaginados e rotulados de acordo com um novo molde, mais livre certamente, mas ainda assim um molde que caminha, sem escapatória, para um silenciamento da alteridade.

Dórea e Torga são poetas etnógrafos: uma primeira proposição. Mas dado que partem do local para o mundo, num jogo contínuo de idas e voltas, surge uma segunda proposta: são poetas cartógrafos.

No contexto desta pesquisa, não considero Dórea e Torga como porta-vozes de um lugar e/ou de um povo. Os autores difratam em seus textos um tempo que lhes diz respeito, mas não fazem isso determinando modelos ou denunciando sistemas diretamente. São obras que perscrutam paisagens psicossociais e as tomam como parte de um projeto artístico-literário que imagetiza um tempo, violando-o. Não são retratos fiéis, mas são verdadeiros; não são modelos antropológicos, mas dizem de um povo.

Torga (1996c) ponderou que escrevia sobre e para um povo que não o podia ler. Notem o *para*. Não era apenas um descritor, mas um crítico; não estava fora, mas dentro; não era somente local, era mundano – mundano-telúrico.

Serra, seio de pedra
Onde mamei a infância.
Amor de mãe, que medra
Quando medra a distância.

Dura severidade
Tapetada de acenos
Às ilusões da idade
E aos deslises pequenos.

Velha raiz segura
À universal certeza
De um gesto de ternura
E um pouco de beleza
(TORGA, 2007, p. 248, v. 1).

Em “Marão”, aparece o viés da terra como lugar de pertencimento e imagem da grande mãe. É uma terra localizada num tempo e no espaço. Tem nome-toponímia e faz parte da infância do eu lírico. É árida, um seio de pedra, provavelmente numa alusão à montanha. Não há um desalento quanto ao caráter pétreo do lugar. O esmorecimento aparece com a sugestão de que, ultrapassada a tenra idade, as ilusões, antes acenadas (num gesto de condescendência e apoio) terminam. Isto é, os sonhos são extintos, gerando desengano. Mais uma vez, a matriz telúrica tensiona o desencanto, ao mesmo tempo em que oferta a “universal certeza / De um gesto de ternura / E um pouco de beleza.” (TORGA, 2007, p. 248, v. 1) quando do retorno à terra natal, cujo amor floresce através da distância, num avesso de sentimentos.

Por meio desse lugar circunscrito, o local aparece na voz de alguém que fala de dentro, que destaca as linhas do espaço Marão. Estamos diante de um etnógrafo. Entretanto, toca num tema, o da desilusão. E relata que o apego à terra de pertencimento medra à medida que cresce a separação. É um amor deslocado para o mundo, desterritorializado para existir, compondo uma cartografia sentimental particular, do Marão para o todo, e do todo de volta ao Marão, essa “Velha raiz segura”.

Destaco o poema “Phantasia 5”, de Juraci Dórea (2014, p. 17):

as andorinhas refazem acenos
de remotas esquinas:

e o humano descerra-se
– descerra-se –
sobre o tropel das estátuas.

o recém-nascido adormece.
as pegadas daqueles tardos cavaleiros
abrem-se em harpas e peixes.

(na Gurunga
meu avô reescreve
as ancas noturnas do capinzal.)

Há um clima de mistério que envolve, quase sempre, o texto doreano. No poema acima, há, mais uma vez, um jogo de vida e morte retratado pelo painel de oposições entre o cotidiano (“o recém-nascido adormece.” (DÓREA, 2014, p. 17)) e o espanto diante do fenecimento (“e o humano descerra-se / – descerra-se – / sobre o tropel das estátuas.” (DÓREA, 2014, p. 17) – estátuas como figuras rijas que oprimem).

No trecho: “as pegadas daqueles tardos cavaleiros / abrem-se em harpas e peixes.”, o cenário bíblico é demarcado pelos elementos do peixe (um dos animais símbolo do

cristianismo), da harpa (instrumento de imaginário celeste) e por enigmáticos cavaleiros, apocalípticos e/ou representando os três reis magos. Se adotarmos a primeira representação no tocante aos cavaleiros, temos a sugestão da finitude, cujo triunfo é interrompido por uma imagem, inusitada, do cotidiano: “(na Gurunga / meu avô reescreve / as ancas noturnas do capinzal.)” (DÓREA, 2014, p. 17). Se tomamos a segunda acepção, o recém-nascido que adormece é o Messias, visitado pelos reis.

A “gurunga” constitui um terreno acidentado, quase intransitável, e enseja uma inquietação: que imagem é essa em que o ancestral, salientado na figura do avô, redefine as marcas, noturnas, da paisagem? A terra figura através do capinzal e traz duas gerações: a mais antiga e a que acaba de nascer. Vida e morte, o tempo, entrelaçam-se e se confundem.

Ao tecerem o Marão e o capinzal, respectivamente, Torga e Dórea cartografam espaços. A poética desses autores se ocupa teluricamente da escuta de fantasmas, de agonias e de todo um repertório alegórico que compõe os setores da vida. A terra é a imagem-paisagem que empreende uma geografia de afetos e de transfiguração (ROLNIK, 2014). São os caminhos da linguagem poética, composto por imagens terrais, que tateiam e cartografam a topografia sensorial e psíquica colhida a partir dos textos. A terra não é estática, mas oscilante: do *topos* localizável ao incerto.

Uma das características do “Projeto Terra”, de Juraci Dórea, é a constituição de um arquivo sobre o sertão, por intermédio de registros fotográficos e fílmicos sobre a reação dos habitantes dos lugares pelos quais o “Projeto” tem passado; as percepções dessas/es moradoras/es-expectadoras/es quanto às obras, elaboradas com materiais próprios da região, quanto à arte e ao que esta apresenta de significado para elas/es e para o contexto em que vivem. Pura etnografia. A etnografia ou o exercício etnográfico que pode ser extraído da obra do artista feirense, “Além de servir como asseguarção do próprio período histórico e de reflexões acerca do pensamento do povo sertanejo, produz parâmetros para a antropologia, sociologia e a própria sociologia da arte.” (SANTOS, 2009, p. 97).

Dórea vai adiante, pois, ao interrogar as/os habitantes sobre a arte e as obras elaboradas nos locais dos registros, o que também abrange as pessoas que ali vivem como peças-vidas dos trabalhos, exercita uma possibilidade de dissolução do contrassenso apontado por Foster (2014) quanto ao artista contemporâneo como etnógrafo que, na tentativa de preparar obras que abordem o outro, por vezes afeta a condição de alteridade em função de uma assimilação primitivista que repete estereótipos. A saber, a possibilidade de dissolução, ou, de melhor interpretação, seria: “[...] enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro. Essa é uma

maneira de negociar o status contraditório da alteridade como dada e construída, real e fantasmática.” (FOSTER, 2014, p. 187).

Um dos murais mais destacados na catalogação do “Projeto”, é o feito em casa de Edwirges (Anexo B), que tem ligação evidente (não apenas pelo título), embora não gratuita, com o livro de 1976, **Umquasepoema para Edwirges**. A obra de Dórea, tanto a plástica como a lírica, no que contém de telúrico, dispõe de ícones em comum.

O diálogo entre os nomes ocorre também com a série de pinturas “Fantasia Sertaneja” e a série de poemas “Fhantasia” – textos acompanhados de alguma numeração cardinal aparentemente sem ordenação de leitura. Na “Fantasia Sertaneja”, o universo que integra o título, seu dia a dia e assombro, é pintado sob cores. Nos poemas “Fhantasia”, elementos da natureza mais comuns do Nordeste figuram entre os signos dos textos, como neste excerto da “Fhantasia 15”:

espero agora o farfalhar das aroeiras
e alguém que na encruzilhada
repartirá comigo uma sonata qualquer.
(DÓREA, 1979, p. 39).

As aroeiras preparam o cenário da encruzilhada, o clímax de uma rota de escolhas, a decisão derradeira e o desenlace, muitas vezes, crucial.

Os autores em discussão superam um sentido etnográfico. Não que a etnografia seja algo a ser superado, mas porque as obras dos dois passeiam por outros campos também. Nesse aspecto, é teoricamente geopoética, no que esta proposta tem de transdisciplinaridade e de abertura para pensar o lugar e as pessoas, uma paisagem interna, psíquica e afetiva que percorre os seres e que incide no espaço, não sendo mapeada mas cartografada – descontinuamente cartografada.

A cartografia difere-se do mapa por não compor um todo inerte. Quando as poéticas doreana e torquiana abordam o telúrico, cartografam paisagens da natureza, e também paisagens psicossociais, abrangendo essa (des)continuidade que abraça a experiência de se estar viva/o. Ao operar esse traçado imaginário que pensa o real, a cartografia – incluindo a dos poetas citados – desfaz mundos para inaugurar outros: mundos estes que se ocupam daquilo que se tornou defasado no regime-sistema vigente (ROLNIK, 2014). São formas que buscam a linguagem para tomar corpo e expressar afetos, ícones e vontades que não interessam ao código do capital.

4.1.3.1 A difração como traço de resistência

Na terra negra da vida,
 Pousio de desespero,
 É que o Poeta semeia
 Poemas de confiança.
 O Poeta é uma criança
 Que devaneia.

Mas todo o semeador
 Semeia contra o presente.
 Semeia como vidente
 A seara do futuro,
 Sem saber se o chão é duro
 E lhe recebe a semente
 (TORGA, 2007, p. 289, v. 1).

Nesta “Canção do semeador”, pertencente ao livro **Nihil Sibi** (do latim, “Nada para si”), o incerto impera como destino cortante que desestabiliza qualquer possibilidade de certeza. Na vida, esse “pousio de desespero” (TORGA, 2007, p. 289, v. 1), o poeta, capaz de sonhar, escreve contra o presente, contra a ordem estabelecida, e, desconhecendo o terreno no qual derrama sua linguagem, projeta um futuro, tal como um profeta que perdeu parte da capacidade de vaticinar:

Semeia como vidente
 A seara do futuro,
 Sem saber se o chão é duro
 E lhe recebe a semente
 (TORGA, 2007, p. 289, v. 1).

O tempo que interessa não é o imperante, mas um tempo utópico, fora do lugar, capaz de reestabelecer as pontes entre a vida e a fantasia, entre a palavra e a disposição ao reencantamento. Opõe-se ao ordenamento do agora, sem operar um reflexo, mobilizando forças desejantes, buscando uma difração.

A ideia de difração tomada aqui é oriunda da psicologia. Segundo João Manuel de Oliveira (2017, não paginado), a difração consiste “na possibilidade de padrões de interferência e não na reprodução ou reflexão [...] A difração é a imagem da interseccionalidade, mostrando como o cruzamento de matrizes de opressão e privilégio conduz a diferentes efeitos.”. Isto é, a demonstração de modo interseccional de atuantes que oprimem e regem distintas reações. Não é um reflexo, que mostra de modo opaco, mas uma tomada de consciência que permite perceber o que reprime muitas/os em nome de poucas/os, propiciando a possibilidade de munição e de enfrentamento.

A poesia, conforme nos alerta Silvina Rodrigues Lopes (2012, p. 72), é um lugar de errância:

Talvez nada exista absolutamente imune ao preço, à economia como força de apropriação que demarca o círculo do comum como círculo retirado à estranheza do desconhecido. Mas há, como diz Foucault, no prefácio a *As Palavras e as Coisas*, aquilo que mina secretamente a linguagem, as heterotopias que desencadeiam uma dispersão infinita do sentido e impedem a consolidação de uma ordem que seja o lugar comum a todas as coisas. Por não ter lugar no lugar comum, mas instaurar o lugar, a poesia participa de um movimento semelhante àquele. A sua condição é a errância.

E a errância, no âmbito do século XX até então, aborda a imagem do andarilho, figura de um poema marcante de Goethe,³⁰ aquele que, solitário, percorre a vida aguardado pela morte; equivalendo também a um modo de resistência, porque não é gerida pelo princípio do mercado que transforma a vida em produto e mercantiliza as relações humanas. A errância critica o princípio do sistema totalitário, voltando-se ao mítico, ao espiritual e à subjetividade produzida e enunciada como formas possíveis e pertinentes, através da linguagem.

Assim, a poesia não é puro reflexo, mas reflete, no sentido do reflexivo, e difrata a condição de um tempo. Do ponto de vista da produtividade, a poesia erra, configurando um desvio “[...] como algo que ya no está activo, que ya no forzosamente es productivo, pero que abarca las cosas, que es múltiple”³¹ (MAFFESOLI, 2002, p. 226).

Por isso, a sujeição organizacional, que tão bem marca o espírito do trabalho no sentido do valor, já não é suficiente (algum dia terá sido? Talvez seja convincente no plano da publicidade). A vida, nesse sistema de sujeição, não é plena e vale pouco, pois está condicionada à privação da espiritualidade (não me refiro à religião, mas ao sagrado que pode mover cada um), à alienação e à rotina, desapossada da autonomia e da autorrealização.

A terra pensada numa dimensão difratora é uma potência criativa que acolhe e possibilita um contato regenerador com o mundo, o reencantatório. Na poesia que remete ao telúrico elaborada pelos autores em pauta, há uma dimensão entrecruzada por sinais que vão do desencanto a uma possibilidade de reencantamento.

³⁰ Apresento aqui duas versões da tradução do poema emblemático do autor alemão: “Nos altos cimos a calma / se esconde. / Tu a sentes em todas / as frondes. / Nenhum sopro vem. / Na mata quedam as aves serenas. / Espera um instante / apenas: / Descansarás também.” (THEODOR, 1963, p. 53); “Sobre os picos / Paz. / Nos cimos / Quase / Nenhum sopro. / Calam aves nos ramos. / Logo, vamos, / Virá o repouso.” (CAMPOS, 1982, p. 6).

³¹ “Como algo que já não está ativo, que já não é, forzosamente, produtivo, mas que abarca as coisas, que é múltiplo” (livre tradução).

Há, nesse cenário, um fluxo textual que parte de uma subjetividade e vai em direção à memória social que o contorna e ao que nisto há no que remete a uma coletividade. Para Bosi (1977, p. 155, grifos do autor), quando se refere a Marx e ao que este pensa quanto à poesia, a “admissão tácita da *co-ocorrência*, no cerne da poesia, de um *tempo cortado*, histórico-social, e de um *tempo recursivo*, corporal [...] garante a permanência de estruturas e valores aos quais já não corresponde o sistema econômico dominante”.

Uma poética desencantada, que joga com imagens de vida e morte, nascimento e retorno, como são nalguns momentos as imagens do terral, pode nos levar a uma poética de reencantamento(s). Naturalmente, não alego que as obras dos escritores medulares desta pesquisa pode ser chamada de desencantada ou de qualquer outra rotulação. São noções que sondam os poemas e que podem nos ajudar a pensar o telúrico nestes autores e as ferramentas de leitura nessa direção.

A poesia contorna uma insubordinação ao sistema vigente, proporcionando modos de reencantamento de territórios, da terra e do ser, minados pela tentativa do capitalismo de desencantar a humanidade no intuito de impor apenas a lógica do trabalho, do consumo e do acúmulo financeiro.

Assim, a poesia desses autores, quanto ao terral, pode difratar, resistir, operando sob a noção do reencanto:

Nesse sentido, a poesia quase se identifica com a esperança. Não porque nos assegure de quaisquer conteúdos ou ideais, mas porque, dando lugar ao que do “aqui e agora” do acontecimento (a sua historicidade) ressoa através das brechas do significado, nos lança o desafio de *responder à memória e perante a memória* – única resposta à altura da invenção que não seja multiplicação indiferente de possíveis igualmente abençoados pelo céu das ideologias (LOPES, 2012, p. 73, grifos da autora).

4.1.4 A geopoética como possível cartografia do reencantado

No texto “Uma abordagem filosófica da geopoética”, o estudioso Kenneth White (2017) discorre, de maneira concisa, sobre a obra de Nietzsche, alegando entendê-lo como um pensador-poeta. White (2017) cita isso baseado na análise da cultura empreendida pelo autor alemão, do alcance de seu trabalho, atestado pelas reverberações na obra de outros filósofos e no que poderíamos intitular como modo de pensar o mundo (um tipo de pensamento).

Ao falar sobre o autor de **Segunda consideração intempestiva**, White (2017) aponta que a metafísica, no século XX, entrou em colapso. Para White (2017), não só a metafísica entrou em crise como diversas estruturas do pensamento humano, refletindo o *modus* globalizante de dispersão e fragmentação da cultura e da manutenção do poder social; o que resulta num hibridismo que não é híbrido, mas unilateral, ditado pela cultura predominante. Neste aspecto, o teórico assinala que a humanidade caminha “[...] em direção de uma nova geografia do espírito, em direção de um novo espaço físico e poético” (WHITE, 2017, não paginado).

A partir desta forma de entendimento, White (2017) propõe a geopoética, uma categoria interdisciplinar do pensamento, como já explicitado neste estudo. A literatura (e seu aparato estético) pensa, também, a sociedade, e por fazê-lo, em alguns casos contando histórias prazerosas e construindo poemas líricos, torna sua linguagem algo livre e esteticamente atraente, usando a palavra como mecanismo motriz de sua proposta. Assim, ao se ler e/ou ouvir literatura, estamos diante de um modo de pensar o mundo. A geopoética é sugerida como possibilidade para pensar as relações entre o espaço geocentrado e as ferramentas para entendimento da literatura e sua relação com o real.

A geopoética é considerada, ainda, uma área investigativa que examina os pressupostos da referencialidade espacial e do literário, meditando sobre limites territoriais, acessos ao lugar e à cultura e tudo o que envolve a paisagem, também humana, a partir da diluição fronteiriça propiciada pelo caráter nômade e móvel das/os cidadãs/os do planeta – fato que vem constituindo mapeamentos diversos e de conflito. Esse campo contribui para a ponderação sobre cartografias marginalizadas.

A terra configura um tópico especialmente caro à literatura pelo seu valor metafórico e por suas variadas possibilidades estético-literárias. Numa abordagem clássica, a imagem telúrica é encarada como ícone sagrado e de fertilidade, o *tellus mater*, dentre tantos outros.

A flor da terra do poema do autor feirense que abre a seção 4.1, sugere o ciclo vida e morte, um dos tópicos encontrados na leitura da obra do escritor português, fator que os aproxima neste contexto. Em Torga, a terra funciona como um “útero primordial” (LOPES, 1993, p. 38), de onde derivam a vida e a seiva que a impulsionam, a cura e a criação.

Neste ato de criar da mãe terra – que inclusive é oposta por Torga ao deus bíblico castigador – há algo de humano e de afável, como busca de origens que nos tornem, de fato, seres conectados ao terral. O telúrico atua como imagem que guarda chaves vitais de sentido, que desmecaniciza e é espaço sagrado. Neste ato telúrico de criar, de dar a vida e de receber quando da morte, há como incidência no eu lírico uma recriação de si mesmo. Em

“Mimetismo”, poema citado alhures, o eu é definido como um caule. Há nessa autoneomeação um ato insubordinado, de novo nascimento: o ser relegado por deus é recriado pela natureza, um “deus de terra” (LOPES, 1993).

Em Dórea, há algo semelhante: refaz-se a trajetória da vida sugerindo a terra como retorno possível. Não há uma tônica da alma que subirá aos céus acolhida pelos anjos. O que há é um corpo que, despido da fragilidade da existência, retoma a terra como lócus que refugia e alimenta no instante derradeiro.

As obras dos dois não se reduzem a uma tensão vida e morte, nem à oposição terra e céu, aglomeradas pela angústia. Há muito mais. Estas são constatações provisórias formadas pela leitura de imagens telúricas produzidas pela palavra. Estes pontos trazem indicações da vasta lista de atribuições que a terra possui e oferece no âmbito crítico-interpretativo.

Miguel Torga, ao falar sobre Trás-os-Montes, seu reino maravilhoso, atesta o seguinte:

Um mundo! Um nunca acabar de terra grossa, fragosa, bravia, que tanto se levanta a pino num ímpeto de subir ao céu, como se afunda nuns abismos de angústia, não se sabe por que telúrica contrição.
Terra-quente e Terra-fria. Léguas e léguas de chão raivoso, contorcido, queimado por um sol de fogo ou por um frio de neve. Serras sobrepostas a serras. Montanhas paralelas a montanhas. [...] E de quando em quando, oásis da inquietação que fez rugas geológicas, um vale imenso, dum húmus puro, onde a vista descansa da agressão das penedias. [...] Mas novamente o granito protesta (TORGA, 2001, não paginado).

Segundo Dardel (2011, p. 89), “É necessário [...] compreender a geografia não como um quadro fechado em que os homens se deixam observar tal como insetos de um terrário, mas como o meio pelo qual o homem realiza sua existência, enquanto a Terra é uma possibilidade essencial de seu destino”. Quando Torga (2001) descreve o seu reino maravilhoso, sem poupá-lo de caracterizadores como “abismos de angústia”, “terra bravia” e “chão raivoso”, inclui a sua relação com o lugar, denotando como o percebe, como esse lugar age no indivíduo do texto. Essa potência que eclode do escrito, indica que a relação torguiana com o espaço apontado é/pode ser também a relação de outros seres com esse espaço. Se ponderarmos a partir da ótica de Dardel (2011), além de haver a possibilidade de pensar essa paisagem socialmente, como aquela que “dá” ou “nega” a subsistência, existe a possibilidade de pensá-la sob o ponto de vista da subjetividade – como essa paisagem atua na realização da experiência do ser humano na Terra-terra.

Em “Caatinga”, o eu lírico revela:

aqui

a paisagem tem o selo de sete adagas
(DÓREA, 2004, p. 26).

Tanto no reino maravilhoso quanto na “Caatinga”, a paisagem árida não é perdoada. Essa aridez compõe, inclusive, o encanto do lugar. Mas as léguas queimadas por um sol de fogo e as adagas que imprimem sua marca, nos dizem o quanto dessa paisagem opera na arquitetura psicossocial dos ambientes em questão; nos informam de que maneira a vivência humana se realiza nessa geografia; e como essa porção de terra age sobre o caráter do destino de cada ser alojado nestes espaços.

Os territórios são estabelecidos no mapa do geógrafo a partir de relações políticas. Relacionar-se com o espaço é, também, relacionar-se politicamente, tendo em vista que as regiões foram mapeadas ao longo do tempo por meio de relações de poder e de fronteiras imaginadas. Com o espaço do sertão e da montanha não é diferente.

Entretanto, se consultarmos o mapa do geopoeta, veremos que este pensa uma cartografia. Pensando na caatinga do poema de Dórea, é possível inferir: o “Sertão é coisa que se inventa: significações que brotam de fora, de dentro, de entremeio; delineamentos difusos, fronteiras que vão se colocando nos mapeamentos de papel e do desejo.” (SOARES, 2009, p. 41).

Desde escritos mais antigos, até mesmo dos colonizadores a respeito do Brasil, a palavra “sertão” é empregada como topônimo de caracterização do novo lugar. É nessa mesma época que se começa a instaurar, no âmbito brasileiro, a oposição entre sertão e litoral, por exemplo. Este como o espaço do civilizado e do contemplativo, e aquele como o lugar do ignoto, do longínquo, do inóspito e do desabitado. Essa configuração permanece no imaginário daqueles que se propõem a ponderar de uma maneira imediatista o espaço sertanejo. Como exemplo, podemos pensar na definição dada pelo dicionário,³² que perpetua e fortalece um imaginário que começa no processo colonizador e se constitui como um signo de reconhecimento da cultura brasileira, principalmente, no Nordeste do Brasil.

Esse imaginário desenrolado no território brasileiro e também fora dele, é formado por um sertão

[...] ao qual associamos imagens como a festa junina, o clientelismo político, a vegetação ríspida e garranchenta, o solo pedregoso, o chão gretado pela seca, a desoladora paisagem de miséria protagonizada por retirantes vidas secas e

³² De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009, p. 1737): “região agreste, afastada dos núcleos urbanos e das terras cultivadas; terreno coberto de mato, afastado do litoral [...] onde permanecem tradições e costumes antigos”.

gordos latifúndios, [...] figuras de coronéis e jagunços, cangaceiros e beatos, fabianos e severinos (SOARES, 2009, p. 46).

A obra de Dórea, tanto a visual como a poética, opera, em diversas feições, um olhar que trafega a partir de sentidos usuais para o deslocamento. De acordo com Viviane da Silva Santos (2009, p. 96),

dos centros urbanos e galerias de arte para o interior sertanejo, o artista transforma estes espaços que nos marcam por imagens de seca e miséria, em um “grande museu”, que derruba suas pomposas paredes, desconstrói as posturas dos tão comuns museus tradicionais (circuito a ser seguido, peças sacralizadas) e se abre para uma maior interação com o público, com elementos comuns a sua realidade (couro e madeira nas esculturas), numa atitude que nos remete aos ecomuseus, que se apropriam do cenário e historicidade de determinadas comunidades.

A autora refere-se especialmente ao “Projeto Terra”, tratado em capítulo anterior, no que respeita à galeria sem paredes que o artista constrói em algumas regiões do sertão baiano, com painéis, quadros e esculturas que são preenchidas por materiais e temas do lugar. Esse lugar, é necessário confrontar, escapa ao signo da seca, por exemplo, passando por ela apenas como um meio, representando não as angústias da miséria, tão (mal e bem) trabalhadas por tantas/os artistas, mas a própria existência, a paixão, o medo e a violência.

Vejamos as duas primeiras estrofes de “Lei”:

Nascer e ficar aqui
Onde os pés sentem firmeza.
Subir ao céu em beleza,
Mas em sonhos, em mentira,
Não vá deixar-nos a lira
De mal com a natureza.

Ser homem como outros homens
Na terra onde se alimenta
O sangue que nos sustenta
A pele e o coração.
Lutar por todo aquele pão
Que corre da placenta [...]
(TORGA, 2007, p. 184, v. 1).

Neste poema, sangue, pele e coração compõem a cartografia do corpo que habita a terra e que luta pela vida, pelo “pão / Que corre da placenta.” (TORGA, 2007, p. 184, v. 1). Não é apenas o trabalho que tem valor. No texto, o valor é deslocado para a experiência humana, e o trabalho é um dos caminhos que tracejam a rota de “Nascer e ficar aqui / Onde os pés sentem

firmeza.” (TORGA, 2007, p. 184, v. 1), e podem se reencantar, suplantando o sentido do utilitário.

A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas (BOSI, 1977, p. 141).

E a poesia é avessa a essa face, escapando à ideologia dominante que asfixia a vida. É uma forma geopoética de pensar o estar no mundo.

4.1.5 A terceira margem telúrica

No conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, mescla de causo, parábola e espécie de história de caráter fundacional, um pai de família confecciona uma canoa para si e parte, sem voltar jamais, navegando de uma margem a outra de um rio não se fixando em qualquer lugar. A família sofre com essa atitude incompreensível do patriarca, que suporta fome, frio, grandes intempéries e especulações sem responder a nada – exceto quando seu primogênito indica querer trocar de lugar com ele.

Há uma herança de pai vivo, que inquieta e corrói o filho mais velho, incapaz, no seu espanto ante o gesto paterno, de atender ao chamado quase fantasmagórico daquilo em que se transformou seu pai. Um chamado avesso, de quem abandonou a família a um enigma, como uma iniciação a um curso ininteligível, a uma aventura sem retorno.

A saída paterna para o ermo do rio, para o entre-meio, já que não se estabelece em qualquer uma das margens, desencadeia uma série de possibilidades sobre o porquê de sua ida repentina e perene: loucura, promessa, busca do inalcançável, dentre outras considerações. Nesse conto rosiano, as duas margens do rio não são suficientes: é preciso uma terceira – “incorpórea” e cifrada – para suprir as necessidades, seja lá quais forem, da personagem autoexilada.

Nessa partida, que incide no encontro com a linguagem e com o silenciamento, extraem-se aberturas. Dentre elas a necessidade de espaços não usuais, de estatutos do imaginário que fundem uma realidade, um cruzamento de polinômios, um rizoma de interpretações e mundos, no qual não cabem os binarismos imediatistas, e onde real e ficcional são apenas portas de entrada que conduzem a outras experiências. Uma circunspeção em que a vida supera a

bipartição da fantasia e da existência, comportando uma outridade, uma terceiridade: “A aposta do criador Guimarães Rosa parece sempre ter sido a de inaugurar espaços não sabidos, a partir do encontro das tradições com as invenções.” (VILLAÇA, 2016, não paginado).

Assim como em Rosa – mas não como imagem líquida, fluida, sinuosa –, aparece nas poéticas de Dórea e Torga um terceiro espaço. Dórea e Torga são escritores cartógrafos da terra, cujos textos possibilitam amplas figurações. Dórea e o seu sertão reconfigurado, que “Apesar dos problemas que o envolvem, sempre foi considerado, por seus valores históricos e culturais e mesmo pela poesia bruta de sua paisagem, como um lugar emblemático.” (DÓREA, 2003, p. 17); Torga e a feliz associação do seu reino maravilhoso ao mundo, cuja obra, conforme expõe David Mourão Ferreira (1988, não paginado): é “[...] a mais coerentemente representativa dum assombroso *genius loci* que ao mesmo tempo e a cada passo atinge indiscutível ressonância universal.”. Nesse contexto, “é sempre possível desfazer os dualismos de dentro, traçando a linha de fuga que passa entre os dois termos ou os dois conjuntos, o estreito riacho que não pertence nem a um nem a outro, mas os leva, a ambos, em uma evolução não paralela, em um devir heterocromo” (PARNET, 1998, p. 45).

O terceiro espaço, na perspectiva adotada neste estudo, é uma forma de reencantamento a partir da necessidade de se instituir outros lugares de afeto, de multiplicidade e de fissura no mundo. Nas paisagens telúricas psicossociais da obra dos poetas cartógrafos mencionados, o espaço criado e recriado no indeterminado conforma a resistência ao lugar instaurado das coisas sob o signo da dominação (LOPES, 2012), isso porque “Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes.” (BOSI, 1977, p. 145).

O conto “A terceira margem do rio” é tomado neste trabalho enquanto conceito e ferramenta de leitura para caracterizar o terceiro espaço como a forma máxima de reencantamento. Conceitos largamente empregados no âmbito da teoria literária, o terceiro espaço elaborado por Homi Bhabha (1998) e o entre-lugar composto por Silviano Santiago (2000) não são ignorados nesta pesquisa, já que comportam um sentido imagético, metafórico e político, que pode se aproximar da terceira margem do rio rosiana. Em virtude da impossibilidade de total fechamento interpretativo do conto de Rosa – que logrou na forma ficcional definir a acepção da terceira margem, do lugar outro –, elejo-o como operador de leitura da imagem da terra nas obras de Dórea e Torga, desviando-me de textos consagrados da crítica e enveredando pelo literário também como modo teórico.

O terceiro espaço é o local do improvável, sem começo nem fim. Sítio da construção e do movimento, com toda e nenhuma referência. É ainda um lugar cuja paisagem é, perigosamente, inaugural: “O que conta em um caminho, o que conta em uma linha é sempre o meio e não o início nem o fim. Sempre se está no meio do caminho, no meio de alguma coisa.” (PARNET, 1998, p. 38). Nessa perspectiva, este *topos* não localizável, ou seja, irregular e movediço, pode compor uma terra em Dórea e em Torga.

O vocabulário vegetal e telurista presente em alguns momentos da poética doreana e torguiana denota uma estética ligada à terra; uma dimensão cartográfica; e uma paisagem-plano-espacial de viés político nas obras, que apresentam um tipo de consciência de mundo, formando um espaço na literatura que aborda o terral.

O poema torguiano “Banquete” apresenta algumas inquietações:

Encho os olhos de terra.
No Alentejo há muita e é de graça.
Dou-lhes esta fartura,
Antes que um torrão, na sepultura,
Os cegue e satisfaça
(TORGA, 2007, p. 305, v. 2).

Há neste poema uma referência à região portuguesa do Alentejo. A referência não compreende um canto de melodia ufanista. Existe uma tônica de afetividade, mas uma afetividade no que tange à terra enquanto ente simbólico, até mesmo numa perspectiva planetária, e não à região alentejana.

Na obra torguiana, o ser como fruto da terra monta uma transfiguração que às vezes não discerne o que é carne e o que é montanha (NORÕES, 2010), expondo uma dureza espacial que é a da própria vida do povo subalternizado que ganha perspectivas e atenção na obra do autor de **Terra Firme**.

Neste regime de vivência, a cota dos frutos da terra é também a cota do próprio povo, que na obra de Torga é representado através do seu esforço; lidam tão de perto com o meio terrestre, que acabam tornando-se uma (mística) parcela de terra, ao mesmo tempo farta e oprimida.

Esses seres místicos ligados ao terrunho, na obra de Juraci Dórea, apresentam um contorno atemporal, da ordem do improvável: “[...] o isolamento da região, que deixa a maioria de seus habitantes à margem da vida moderna, como se fossem personagens suspensas no tempo” (DÓREA, 2003, p. 17).

Viviane Santos (2009), ao referir-se ao caráter museal da obra plástica de Dórea, alega que o fato de o artista escolher o sertão para expor obras confeccionadas por meio de material característico dessa região pode ser encarado “como um retorno, uma retribuição à inspiração cedida pelo ambiente sertanejo ao artista” (SANTOS, 2009, p. 96).

O artista-autor dispõe de uma literatura vinculada à sua obra plástica no que concerne ao telúrico, tanto pelos signos que aborda, passando pelo povo-terra que estampa em seus trabalhos e textos, quanto pela arquitetura que molda o caráter visual dos poemas. É um campo terral expandido, em diálogo com a forma arquitetural que envolve alguns de seus trabalhos literários – basta atentarmos ao longo desta pesquisa para o desenho de geometria reta e plana, com intervalos ora mais longos ora mínimos entre palavras em si e entre os próprios versos dispostos sobre o papel, sugerindo formas gráficas na estruturação dos poemas.

“Phantasia 1” apresenta um dos intervalos mencionados:

pacificar as lajes
do tempo.
ah! como fazê-lo?

se uma grande estrela
arqueja
em minhas mãos?
(DÓREA, 2014, p. 13).

O segundo verso de cada estrofe é mais curto que o primeiro e o terceiro, como que intercalando o ritmo localizado no poema. É preciso tomar fôlego, pois uma grande intermitência do tempo toma o formato pontiagudo de estrela e ofega nas mãos do eu lírico – apaziguar(-se) é impossível.

A estudiosa Maria Vaz Cabrita analisou a obra torguiana a partir da angústia e do desespero. Segundo a autora:

[...] da existência agônica marcada pelo desespero, por uma certa obsessão da morte ou pela relatividade do Homem face ao Absoluto, (Torga) nunca perdeu a confiança na natureza, no Homem e na sociedade como forças regeneradoras perante a adversidade (CABRITA, 2008, p. 279).

Na obra de Torga, a esperança é um tanto fabular, porque acompanhada de profunda desilusão. Nota-se uma perspectiva dialética, num embate frequente entre opostos demonstrando uma ambiguidade insolúvel (CABRITA, 2008).

Parte da obra torguiana apresenta a agonia como tema, paralela a expectativas numa luta não declarada. Esses dois itens formatam um mundo à maneira de Torga, cujo eu lírico,

ressentido por um Deus imóvel e pela aflição em viver, ilumina-se por uma promessa de melhora que funcionaria como réplica à frustração – uma possibilidade do reencantado.

Em “Terra Humana”, é possível encontrar tais modulações.

É inútil desistir.
 Por detrás das muralhas da vontade
 Mora o desejo, a força que as derruba.
 Deixa que nasça, que avolume e suba
 Esta maré de seiva e de ternura!
 A grandeza do homem, criatura
 Que cresce enquanto ama e pode amar,
 É saber
 Que só depois do gosto de pecar
 Lhe vem o gosto de se arrepender
 (TORGA, 2007, p. 82, v. 2).

Há um contraste entre a imagem telúrica, enquanto morada humana, e o céu, distante e apático. Um acirramento entre a terra como divinal e um deus ausente. O terral, no poema aludido, é solo de uma humanidade que, pecando e se arrependendo do mesmo modo, é capaz de amar e vencer amarguras.

“Terra Humana” aponta uma celebração, pois demonstra o anseio a uma liberdade pela vida, numa aproximação entre virtude e pecado, reforçando uma possível oposição entre o celestial e o terreno. Neste raciocínio, a força motriz do desejo e da plenitude, representada pelo verbo “gozar”, seria violenta, talvez nefasta e divinamente reprovável, potencializada pelo verbo “arrepender”.

Em alguns textos torguianos, a temática do humano enquanto único deus possível, salvador de si mesmo, aparece, já que, para o eu lírico em Torga, Deus configura um silêncio castrador, que nada entende sobre a sua criação, impelindo o distanciamento. Por isso a terra enquanto polo, já que representa, também, o submundo imaterial, o diabólico (CHEVALIER, 1999), é abrigo e cenário das vivências humanas que disputam a existência e sua fileira de aspirações e abatimentos. É através do meio telúrico que se desenrolam os dramas e os ritos do eu lírico da terra humana; na ambiência do poema mencionado “[...] faz-se de tudo o que há de natural, espontâneo, instintivo e, portanto, inconscientemente rude e emotivo, tanto no amor como no ódio” (VIDIGAL, 1992, p. 99), para só depois surgir uma espécie de consciência de erro (fingido?) e temor.

A relação humana com a terra é ampla, vivenciada de maneiras muito diferentes. É da terra que provém diretamente quase todo o mantimento de que o ser humano se alimenta. A terra “[...] representa o homem como ser consciente” (CHEVALIER, 1999, p. 880). A terra

denominada “kemi”, na cultura egípcia, tem conotação espiritual oposta às forças do bem. A terra é, ainda, símbolo de toda uma situação de conflito humano, palco de instintos antagônicos, tanto de crueldade como de sublimação (CHEVALIER, 1999). Seria, nesse contexto, a terra humana de Torga uma cartografia aberta de sentimentos e ambições encarnadas, delineada pela folga do instinto e pelo raro prazer em meio à adversidade. O corpo que vibra (ROLNIK, 2014) na terra de humanidade(s) do texto torguiano ama e desfruta, derrubando as muralhas da vontade, onde mora o desejo.

Histórica e literariamente, a terra vem sendo concebida, sobretudo, como uma instância na qual prevalecem alegorias idílicas, utópicas, de um mundo equilibrado. Contrastando com isso, tem sido representada enquanto um espaço, problemático e problematizado, de identidade arraigada e de pertencimento. De modo acalorado, a partir do século XX, o tema telúrico tem sido abordado sob o imperativo de delicadas tensões socioculturais. De maneira sintetizadora, e um tanto excludente, resumiu-se a tradicional representação telúrica em duas tópicas: a do *locus amoenus* e a do *locus infernalis*.

Nesta pesquisa, nem *locus amoenus* nem *locus infernalis*: na poesia cartográfica de Dórea e de Torga, o espaço é outro, indefinido, mas configurando um gesto, uma constituição rizomática de linhas possíveis de sentido, cujos significados são submundanos tanto quanto de amenidades, subjetivos, difratores; pertencem à ordem do entre-lugar.

vazar o crepúsculo
com o silêncio de nossas miragens
e debruçar-se (mansamente)
sobre a nudez das açucenas.

depois abrir um velho baralho
e deixar-se nortear entre murmúrios e teoremas.

permanecer alheio ao brilho dos
centauros
à fuga ao mito ao pacto
às gaiotas colhidas na amurada.

depois adormecer
e ruminar (secretamente)
os fantasmas de um breve carro de bois
(DÓREA, 2004, p. 9).

Em “Receita para decifrar o oblíquo”, há uma

memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é

sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. [...] a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho (BOSI, 1977, p. 149).

O texto literário arrisca o tempo todo. Não se esgota em si mesmo, mas está em ininterrupta conversação com o mundo. Na escrita, ganham contornos a evidência do deslize, da dobra dúbia da palavra, do discurso – o discurso, a palavra em seu caráter de *phármakon* (DERRIDA, 2005, p. 57, grifos do autor), que é essa série de oposições

[...] esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece.

A escritura – escrita, escrito poético – carregada de embates: o que desperta e mata, o que anestesia e sensibiliza (DERRIDA, 2005) no campo da indefinição. As poéticas doreana e torguiana apresentam uma terra que nos é pessoal – por nos remeter a uma vasta simbologia –, e nos foge pela novidade (BACHELARD, 1996), mostrando um telúrico que, dialogando com toda uma tradição terral, não é a mãe, a pátria louvada, ou a fonte de sustento; é tudo isso mas é o outro espaço, como em “Receita para decifrar o oblíquo”.

A receita de decifração compreende uma série de etapas entre a contemplação (“e debruçar-se (mansamente) / sobre a nudez das açucenas.”), o místico (“depois abrir um velho baralho / e deixar-se nortear entre murmúrios e / teoremas.”) e o adensamento do ente na paisagem de si mesmo (“depois adormecer / e ruminar (secretamente) / os fantasmas de um breve carro de bois.”) (DÓREA, 2004, p. 9).

Esse adormecimento, imune a seres encantados como o centauro, ao pacto (com o tempo? Um protocolo quebrado de entrega à experiência da vida num “discurso de recusa e invenção” (BOSI, 1977, p. 148) ao que domina e ultraja?) e à fuga (das ilusões?), pode ser a morte, simbólica ou factual – esse estágio pressentido do desconhecido.

Os versos “vazar o crepúsculo / com o silêncio de nossas miragens” (DÓREA, 2004, p. 9) podem tanto suplantar o ordenamento linear da vida quanto representar a entrega do corpo ao amor que emudece ante a possibilidade de efetivação.

“Safra” resguarda uma tragicidade:

Guardo os instantes, frutos varejados
 (A vida é uma colheita a recolher);
 Abro o velho panal dos meus cuidados,
 E encho a tulha do tempo até caber.

Nenhum deles tem beleza que me agrade
 Ou velado sabor que me apeteça;
 Mas são a minha triste novidade...
 O futuro, depois, que os apodreça!
 (TORGA, 2007, p. 73, v. 2).

A “triste novidade” compreende uma repetibilidade. É uma falsa nova notícia; é a frustração de constatar o esperado. Torga usa a metáfora do fruto e da colheita – a recolher – para discutir a ideia, rascante, que é a da moldura do tempo. Além disso, e possivelmente também por isso, a insatisfação do ser é patente: “Nenhum deles tem beleza que me agrade / Ou velado sabor que me apeteça” (TORGA, 2007, p. 73, v. 2). A safra da vida está perdida (“E encho a tulha do tempo até caber”), estragada ao ponto de mesmo o recurso da mnemônica falhar, já que as lembranças, os instantes, são frutos varejados.

A existência constitui uma inquietação, e o futuro é sombrio: como cuidar da colheita, dependente de árduo cuidado, reclama o eu lírico torguiano, e entender o que significamos neste mundo que revela no momento mais saboroso do fruto, isto é, na sua madureza, a hora de apodrecer, de concentrar a morte? Por isso os frutos no poema configuram uma triste novidade, pois são uma rotina cujo destino é o desfazer-se, é o perecer.

Na obra poética desses escritores, a terra não simboliza uma reconciliação total do ente com o mundo: há sempre um vínculo pétreo, agudo e insondável entre ambos. Solidificada a relação, “[...] que nasce não sei onde, / vem não sei como, e dói não sei porquê.” (CAMÕES, 2005, p. 17), é ela quem vai desencadear espanto e gozo perante a vida, cujo campo sinonímico, no leque de poemas englobados nesta pesquisa, é o do telúrico, abrindo dobras que fazem emergir o reencantado.

Torga e Dórea são, nalguns trabalhos, artistas da terra, do meio rural, do chão, no que respeita a estabelecerem o terral como um dos motores de suas obras. Atentos às transformações da história, bem como às linhas de invenção e reinvenção de significados que a palavra poética pode dar a esses espaços, compõem uma paisagem especial.

No poema “Paisagem”, os “matos” a que se refere o eu lírico constituem um cenário que parece reunir dois traços de uma vida. Numa estrofe, o silêncio e um pequeno caminho que conduz à abertura de outra vivência – maior, futura, codificada:

Estes matos
 (tanto silêncio)
 e o caminhozinho
 que me leva
 à tua porta

e ao teu sexo
(DÓREA, 2004, p. 20).

Na segunda e última estrofe, reminiscência de uma época não esclarecida e apatia, através da imagem do animal que aparenta viver sem preocupações ou queixas, compõem a outra parte da paisagem apontada no título:

Estes matos
(tantas lembranças)
e o gado a pastar
indiferente
(DÓREA, 2004, p. 20).

No poema de Dórea transcrito acima, a paisagem parece pertencer a duas instâncias e temporalidades distintas. Na primeira estrofe, teríamos o presente – o caminho que conduz – como tempo marcado. Além disso, o corpo desejante pela vida, representado pelo sexo – ato simbólico, corpo sexual, figuração amorosa – é perpassado por um enigma, sugerido pela “porta”, uma passagem para devassar sentidos.

Na segunda estrofe, a marca temporal remete a um tempo ido, “tantas lembranças” (DÓREA, 2004, p. 20). O silêncio e as memórias conformam a composição do tempo no poema: monótono, que apenas segue o curso “natural” das coisas e que tem como revide a indiferença do animal.

Quando estabelece no texto acima uma recordação, notadamente também rural e telúrica, o eu lírico marca uma temporalidade. Embora não exata, é uma marcação de tempo que contorna um lugar: campesino, não industrial, imaginariamente longínquo. Ao fazer isso, o poeta registra uma recordação íntima, mas que simula uma topografia, uma sociedade.

Notemos “Innatura”, também de Dórea (2004, p. 11):

no horizonte
a mansidão entreolhada

o húmus

e esta relva que chega
sorrateiramente
para habitar meu corpo magro

Neste poema, a imagem telúrica está formada pela relva e pelo húmus. Na vastidão do horizonte está a terra, que vai habitar o corpo magro do eu lírico. A relva sinaliza o transcurso

do tempo, simbolizando também a chegada silenciosa da morte: “e esta relva que chega / sorratamente / para habitar meu corpo magro” (DÓREA, 2004, p. 11). É a morte fraturada no tecido do poema, essa “Solidão que parece estar em todas as coisas, nas pedras, nos matos, nas noites de lua e até no coração dos homens.” (DÓREA, 2003, p. 17).

No livro bíblico de **Jó**, este exclama: “Nu saí do ventre da minha mãe, e nu tornarei para lá” (1, 21). Neste caso, há uma identificação do ventre materno com a terra revestida sob a alegoria de grande mãe, da qual o ser brota e para a qual o ser retorna. No poema doreano, todavia, esta tradicional figuração não se faz pertinente, porque não é o homem que retorna para a terra, mas é habitado por esta. A terra e o ser se amalgamam, numa inversão: da terra para o ser, num jogo de pertencimento. É o ser transformado em terra. A terra está cravada no ser, e a imagem dos poemas fincada na terra.

Inerentemente à caracterização lírica do autor, há uma tônica que inscreve uma narrativa não oficial sobre um povo. Essa narrativa marginal não se baseia numa perspectiva biográfica, mas no que respeita ao desenvolvimento de uma análise dos textos também a partir da maneira como a conjuntura histórica permeia a literatura de quem escreve, “[...] do modo como atravessam seu corpo as forças de um determinado contexto” (ROLNIK, 2014, p. 22).

O espaço telúrico é composto por uma diversidade: terra, pedras, montanhas, urzes, plantas, árvores e até mesmo mares e rios, dentre outros componentes-emblemas. Esta geografia compõe e decompõe, através de seus signos, a própria condição humana atravessada nas poéticas em questão. Se Pessoa escolhe o mar português para, reelaborando-o, traçar um espaço e com ele uma faceta da existência, enquanto Cabral elege a pedra e a conforma como um modo de dizer da vida e da sua própria lavra, Torga e Dórea optam pelo chão em muitos momentos, cada um à sua maneira: um por meio da montanha, outro por intermédio do sertão. Com esse arsenal imagético que traça uma parte relevante de sua obra, falam de homens, mulheres, bichos, santos, enigmas, sortilégios e delírios. Um chão que, mesmo atuando com uma imagem tão tradicional como é a telúrica, pertence à ordem do inacabado e do incerto, como formas criadoras que operam por linhas que se entrecruzam não no centro, mas numa travessia sem ponto de partida e de chegada (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Nessa trama, a reinscrição, a transferência, o performativo e o avesso – renegado e destituído – geram o terceiro termo, o terceiro espaço: este (não)lugar de total identificação e de total estranhamento. Seria como deslizar o corpo pela terra, mergulhar num emaranhado sem raízes e deixar que esta invada o corpo – alegoria que se completa em poemas como “Paisagem” e “Mimetismo”, nos quais a terra habita o corpo do eu, e os elementos telúricos são o próprio eu, o eu a própria terra.

Numa parte das obras de Dórea e Torga, atua-se por intersecções, remetendo ao indivíduo e ao coletivo, pois aborda-se como esse indivíduo é entrecortado pelo momento histórico, político, cultural e social em que vive, contornando uma imagética criativa; montando-se, ainda, um lócus cuja feição é a do entre-lugar, cercado por possibilidades de reinvenção. A terra como imagem, na poética em pauta, cartografa caminhos para a constituição de um terceiro espaço.

4.2 O TELÚRICO COMO ESPAÇO DO POLÍTICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Adorno, em “Lírica e Sociedade”, aborda um tema que ainda hoje é controverso: a literatura, em especial a lírica, no tocante à relação desta com o meio social e toda a problemática que deriva dessa esfera. Segundo o estudioso, “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora das composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.” (ADORNO, 2017, p. 67). Isto é, a partir dos dados que constituem o texto poético, através da linguagem escolhida, questões coletivas surgem, adensadas pela vivência do sujeito que integra esse texto e a identificação da sociedade vigente.

Não é de compromisso social de inclinação engajada que se trata, mas de como, a partir de uma subjetividade, questões que tocam à sociedade permeiam o texto lírico. São as forças do *status quo* renegadas pelo indivíduo em constante tensão com o mundo que fazem esse plano íntimo de um eu lírico cruzar o domínio social e deflagrar por meio da palavra, muitas vezes, não uma denúncia explícita, mas uma difração, um pormenor, uma provocação – perigosa ao poder em vigor.

O neorrealismo, do qual Torga participou em um momento de sua produção, é um exemplo dessa presença e dessa tensão. Significativa geração da literatura portuguesa do século XX, exponencialmente na prosa, a exemplo de Manuel da Fonseca e Alves Redol, integrou o movimento neorrealista. **Vindima**, romance torguiano que aborda a relação trabalhadora/orpatroa/ão pode ser considerada uma narrativa que flerta com o movimento referido. Torga afastou-se do neorrealismo, desvinculando-se do ideário estético do movimento mas sem descartar a discussão política de seus escritos. O episódio em que o autor é preso pela ditadura de Salazar depois da publicação do sexto volume de **A criação do mundo**, em que critica o regime, denota a permanente conexão com um conteúdo político.

A literatura, por ser uma ferramenta estética de contradiscurso, movimentava aparatos discursivos que investem no campo lexical da liberdade. É contracultural, anti-ideológica (LOPES, 2012) e anti-estadista. “A arte se nutre sempre da linguagem social. Essa linguagem é, do mesmo modo e sobretudo, uma visão do mundo. Tal como as artes, os Estados vivem dessa linguagem e aprofundam suas raízes nessa visão do mundo.” (PAZ, 1982, p. 352).

É preciso, nestes termos, pensar na definição aqui adotada de político. Partindo do princípio de que a atividade do cartógrafo é política, prontamente política (ROLNIK, 2014), e que considero Dórea e Torga poetas cartógrafos cuja escrita investe, em dados momentos, na fundação de um terceiro espaço, já temos um primeiro significado do político tomado neste estudo.

O poema político pode intuir um cenário político, ou uma imagem que conforma e abriga uma paisagem poético-política ou de um contorno assim: “Signos feitos antes de vontade, de consciência e de imaginação do que de pura memória. Signos do poema prometido. Signos do poema utópico. Signos poema político.” (BOSI, 1977, p. 176). A imagem poético-política ultrapassa a acepção de política como um grupo de pessoas que se propõe a organizar o Estado, ascendendo a uma percepção de cunho histórico, sociológico e cultural, em seu significado mais extenso.

O poético-político é, portanto, a fundamentação de um pensamento, uma maneira (poética) de entender o mundo e de conduzir a vida, e uma conjuntura que depõe a própria organização de uma sociedade (os conceitos e ações que utiliza para tal), como ela se comporta e gere seus sentidos de coletivo; são as rachaduras e acontecimentos que contornam o meio social e que afetam o indivíduo.

A poesia, além de configurar uma maneira subjetiva, é o modo como esse indivíduo subjetivamente relata a sociedade de seu tempo (ADORNO, 2014). A poesia é uma discussão contra as forças, também políticas, que dilaceram a humanidade. Nesse encaminhamento, uma imagem poético-política, ou mesmo uma poética política e do político, na poesia, e aqui erijo a torquiana e a doreana, através da paisagem natural, arquitetônica e imaginária, relata esteticamente a memória, prefigurações, ideologias, símbolos e aspectos do coletivo e do ser que invadem a vida cotidiana.

O gemido como protesto (BOSI, 1977) cresce e muda de maneira tamanha que se transmuta para um grito enquanto busca e assenta o traçado do futuro, de uma poética de linhas novas que aspira a uma sociedade mais justa e melhor estruturada. Portanto, se o discurso da poesia moderna do século XX é comunitário (BOSI, 1977), Torga e Dórea, como “grafistas” da montanha e do sertão, respectivamente, falam a uma comunidade que está presente na

experiência individual que relatam por meio dos poemas que escrevem e das ambiências que mobilizam, como neste “Panorama”:

Pátria vista da fraga onde nasci.
 Que infinito silêncio circular!
 De cada ponto cardeal assoma
 A mesma expressão muda.
 É de agora ou de sempre esta paisagem
 Sem palavras,
 Sem gritos,
 Sem o eco sequer duma praga incontida?
 Ah! Portugal calado!
 Ah! povo amordaçado
 Por não sei que mordaza consentida!
 (TORGA, 2007, p. 314, v. 2).

Para Octavio Paz (1982, p. 358), “Reflexão política e criação artística vivem no mesmo clima”, através do modo como a arte está vinculada ao meio social, a partir do âmbito do privado e do público, da vida caseira e das assembleias. Esse sentido do político assumido nesta pesquisa, perpassa a relação entre literatura e política ao longo do tempo. Não é pequena a lista de autoras/es tidas/os como aquelas/es cujas obras denotam uma ligação com o contexto sociopolítico da época na qual estão inseridas/os.

O autor Julián Fuks (2017, não paginado apud SILVA, 2017, grifos meus) comenta que

Quando o discurso político se simplifica demais dentro da literatura, se torna caricato e utiliza tipos de personagens que encampam visões dogmáticas da realidade, a literatura pode se tornar, ela mesma, dogmática e panfletária. A minha proposta de *literatura ocupada* se distancia bastante da literatura panfletária. Não pretendo tematizar exatamente o que está acontecendo em Brasília, por exemplo, *mas perceber como a questão política espelha e afeta nossas vidas pessoais*. A partir daquela noção feminista de que *o pessoal é político*, quero perceber como a política tem afetado o pessoal e como essas histórias individuais, que são desde sempre o interesse do romance, estão marcadas por uma história política e social.

Na citação supramencionada, o ficcionista perpassa uma questão problemática do ponto de vista da teoria literária e da percepção de leitoras/es: a fronteira entre um contorno político e o panfletarismo. É importante referir duas linhas aqui tomadas como referenciais para a leitura da poética estudada: a presença do político não resulta num engajamento; o político não é panfletário, isto é, não compromete o estético por uma demanda de compromisso social. Assim, livre, pode discorrer sobre qualquer coisa, sem servir a uma ordem preestabelecida; e se não

“serve a qualquer senhor”, não precisa censurar abordagens e temas, priorizando a liberdade e o aprofundamento. Nesse aspecto, a literatura é libertadora.

Neste estudo, por intermédio das “histórias individuais”, o modo como estas estão “marcadas por uma história política e social” (FUKS, 2017, não paginado apud SILVA, 2017, grifos meus) emana dos poemas em que a terra é imagem, produzindo significados.

O risco e o medo fazem crescer um senso de união para o bem comum, uma vontade inclinada à coletividade, uma forma de resistir às forças contrárias à vida. “Eu acho que elas (arte e política) são inseparáveis... elas são inseparáveis sem um grau considerável de distorção. Quando você discute um soneto de Shakespeare você tem um fio de reflexão para determinadas perspectivas, também políticas, que estão ali” (BETTI, 2017, não paginado). E a arte ajuda a tomar posse do fio condutor que nos anima para a percepção das forças atuantes no mundo. Este também é um sentido político.

E é neste terreno assolador que nasce o poema. E é também aí onde brotam as poéticas de Juraci Dórea e Miguel Torga: na planície seca de um Raso da Catarina, crivado de árvores cujos galhos apontam horizontes e onde cada destino tece uma experiência distinta, uma linha estética, numa natureza de acaso e proliferações de vida e morte; e no relevo pedregoso de um mar português de montanhas, onde as angústias do eu lírico cedem também ao apelo de uma aflição humana no seu estado visceral, onde cada dor tem uma nuance diferente e um lugar, onde cada indivíduo tem um tipo de imagem através das cifras do poema.

A vida, feita de guerras e constelações, invade as camadas do texto, numa dimensão em que a palavra, que nomeia o mundo, atinge diretamente a solidão humana entregue à própria sorte, sobrevivente de séculos cuja violência ainda não foi cicatrizada. Para Bosi (1977, p. 190-191), há uma

fronteira móvel que separa a palavra da praxis. Se esta é trabalho que muda as relações de força no tempo social, o discurso poético também é, a seu modo, um trabalho que se faz no tempo do corpo (som, imagem) e no tempo da consciência enquanto produz sentido e valor.

É através da imagem e da palavra que o poema é construído. O mundo existe enquanto conceito e acepção porque as coisas são nomeadas. E é por meio da linguagem que as poéticas em questão demonstram e transfiguram o universo tematizado (MARTELO, 2012), ou, para ficarmos no léxico desta pesquisa, a paisagem telúrica abordada. A terra ganha, por intermédio da forma, um corpo vivo no texto. É a terra que oscila entre o imaginário dos autores e a

realidade que a precede, instâncias que se unem a partir do nome e são construídas por um caráter que as define sob o signo da beleza, da degradação e do (re)encantamento.

A literatura como terrorismo e violência pela criação de uma língua, de uma linguagem, estranha à língua e à linguagem (DELEUZE; PARNET, 1998), cria outros significados, formas, conceitos, sintaxes e vocábulos, dilatando o que se conhece e proporcionando possibilidades interpretativas do mundo – modos de viver que desabilitam o mapa bidimensional das paisagens e dos seres.

Ao abordar o terral, Dórea e Torga criam, a partir de uma terra conhecida, outro espaço. Embora seja reconhecível nos textos, explícita ou implicitamente, através da linguagem inaugurada a cada poema, a terra é arquitetada por fissuras, construindo possibilidades que tanto podem enternecer como espantar.

Nessa medida, existe uma

[...] **tensão fecunda** entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido (ROLNIK, 2014, não paginado, grifos da autora).

É a articulação permanentemente transitória que desestabiliza a macropolítica – envolvendo um ideário universalista, alguns arquétipos e o ponto de saída da representação – e a põe em diálogo com as micropolíticas, criadoras de mundos, múltiplos e rizomáticos, feitas de uma língua terrorista (DELEUZE; GUATTARI, 1977).

Por isso a linguagem literária trabalha sob a égide do sobressalto e do desconforto, pois é mecanismo que problematiza o corpo da vida, as tensões da existência, potencializando, neste contexto, o devir-terra-sertão-montanha. A terra do sertão e da montanha, ao ser tematizada, é desterritorializada porque é deslocada de seu sentido e de seu lugar estabelecidos; e reterritorializada por meio da linguagem. Ao mesmo tempo em que introduz outras possibilidades, parte de signos localizáveis que a reterritorializam, fundando um sentido novo. Há um andamento de ida e retorno proporcionado pelos poemas. São mundos instaurados e regressados à terra antiga. Uma terra é descoberta, invadida e reerguida, para, em seguida, ser reinventada. Toda reterritorialização, após ser desterritorializada, pode ser desterritorial, isto é, pode fugir à imposição do tradicional e operar sob o provisório e o diversificado.

Há uma desconstrução do que se conhece por telúrico nas dimensões a que pertence em cada texto, para haver um retorno. O retorno nunca é o mesmo, pois a terra para a qual se volta, numa intersecção de diálogos e imagens, nunca mais será a mesma. Se levarmos essa

consideração adiante, a desterritorialização sempre prevalecerá. Por isso a palavra literária é um terrorismo, porque canaliza sua potencialidade semântico-criativa para um lugar de confronto entre o estabelecido e a ruptura.

O caráter político ou a instância do político aloja-se no texto poético através da geração de uma zona de liberdade. As imagens que ilustram a matéria poetizada são ferramentas de produção de acepções e mundos diferentes, liberando e libertando um significado de resistência localizado e atuante no texto poético.

É neste território que se situa a paisagem poético-política-telúrica das/nas obras de Juraci Dórea e Miguel Torga: a partir de signos terrais reconhecíveis que estabelecem novos sentidos por meio da linguagem, interferindo na paisagem e criando formas telúricas diferentes, cujo contorno desterritorializa a própria condição humana situada naquele cenário, em geral desolador. Desdobram-se, ainda, possibilidades que questionam o que está colocado, tanto na ordem da linguagem, passando por dimensões da existência, quanto pelo teor social que distendem, tendo em vista o contexto que abordam por intermédio do campo social que atravessa o eu lírico de cada poema.

Retratar a angústia e o assombro ante a vida por meio da montanha e do sertão compõe uma parte significativa da obra dos autores em pauta. Essa escolha configura um caráter vinculado à realidade mas descompromissado com a denúncia. O apelo está ali, porém não serve a um discurso ortodoxo que comprometeria, por exemplo, o traçado estético à revelia de um conteúdo deliberadamente “real”.

Resistir contra o curso do mundo: assim Adorno (2017) definiu no que consiste a arte – num constante exercício de decifração e destroncamento, que, no contexto desta pesquisa, configura um aprendizado geopoético, uma “Lição de geografia”:

decifrar enigmas
 não é tarefa para homens:
 os homens
 existem para consertar relógios
 recitar poemas
 e (sobretudo)
 decifrar enigmas
 (DÓREA, 2004, p. 24).

Os homens não existem para decifrar enigmas, mas para, dentre outras coisas, decifrar enigmas. A contradição de afirmações encontradas no início e no final do poema pode ensejar a aparente contradição do significado da literatura no tocante ao político: embora

descompromissada com uma denúncia expressa, é, por isso mesmo, uma denúncia – pelas razões apontadas alguns parágrafos atrás.

A ideia de um terceiro espaço criado através de imagens da terra na poesia doreana e torguiana, jamais pode ser concebida como a instauração num lugar estabelecido após a concorrência de um caráter ambivalente. Não é a existência de polos que produz um espaço outro, mas a capacidade criativo-potencial de pôr, neste caso, a terra como imagem, produzindo diferentes implicações de significado que dela decorrem, que a põem num lugar flutuante, contra-hegemônico.

Miguel Torga e Juraci Dórea são poetas cartógrafos da terra criadores de um terceiro espaço, um lugar do múltiplo e do reencantamento. Na obra de ambos, existe a construção de um entre-lugar telúrico-poético-político que, através das imagens terrais que o recobrem, deflagra uma “subjetividade social” em resistência. Difrata, a terra cria imageticamente um espaço outro, montanhoso, sertanejo, não se localizando em definitivo em quaisquer das instâncias mencionadas. O telúrico nas obras desses cartógrafos demanda o indecível.

5 O LUGAR COMO EXPERIÊNCIA

*arado machucado
[que] fere o solo com o seu asco.*

Flávio Caamaña

Por ser uma espécie de passagem subterrânea do pensamento, o rizoma, termo tomado de empréstimo da biologia, é uma figura da terra. Por ser anti-linear, opõe-se à raiz e à árvore como imagem-conceito, estando entrelaçado à terra. Operador metodológico para as leituras aqui empreendidas, transposto da biologia à filosofia e à interpretação literária, o rizoma me auxiliou neste expediente de pesquisa, tanto pelo caráter de ruptura que depõe quanto por ser uma figura da terra viabilizando a operacionalização de uma leitura de imagens da terra.

Apoiada na (geo)poética e na figura (rizomática) da terra, estabeleci relações entre a poesia de Juraci Dórea e a de Miguel Torga no que toca ao telúrico como imagem nessas poéticas. Após ter elaborado no primeiro capítulo um pequeno painel sobre a presença da terra no texto literário português e brasileiro dos séculos XIX, XX e XXI, percebi que a cristalização da imagem telúrica se deve ao fato de esta significar muitas coisas, dentre elas o lugar da vida e da morte: a terra enquanto mãe e enquanto leito final.

Cada texto e cada autoria cria lugares telúricos à sua maneira: pelo viés do pertencimento, da nação, da sobrevivência, dentre outros. Nos textos aqui lidos dos autores em questão, os lugares telúricos criados formaram imagens que contornam um terceiro espaço, conduzindo a um tipo de reencantamento – lugar possível de equilíbrio e resistência às forças que agem sobre o ser de maneira a oprimi-lo.

Apreciando também, no segundo capítulo, parte da obra plástica de Dórea e do conto de Torga, almejei capturar contos e obras visuais em que o telúrico aparece. Objetivei com isso que a contística e a obra visual referidas me auxiliassem na leitura da imagem da terra nas poéticas desses escritores. Isso se efetivou por algumas razões. A primeira delas diz respeito à importância do conto torguiano na obra do autor transmontano, e à relevância da obra visual doreana em seu conjunto de produção artística.

O conto de Torga possui uma estética que perpassa todas as outras modalidades literárias que exerceu, como o romance e o teatro (FERREIRA, 2016), além de ter se popularizado bastante entre leitoras/es tanto em Portugal quanto no Brasil. No conto deste autor, a terra, por meio da montanha e do ambiente rural, influencia, não determinando, no destino das personagens. Nascer e viver (ou, raramente, sair) na montanha configura o primeiro traço que

incidirá sobre a trama. Seja pelos códigos de conduta da aldeia montanhosa, envolvendo honra, justiça, crença, amor e violência; passando pelo desejo de permanecer na terra natal, numa permanência definida pela impossibilidade de experienciar de modo pleno outros tipos de vivência; seja pela pobreza que desafia a fé e a morte, e que apesar de não ser uma condicionante filosófica e psicológica na problematização das personagens, atua na existência como reflexo de uma sociedade injusta.

A terra de sua contística contribui na sondagem da imagem telúrica presente na poesia pela problematização existencial que imprime às imagens, superando o caráter adverso do lugar, que, embora esteja presente, não estrutura uma sobredeterminação às abordagens.

Juraci Dórea é, preponderantemente, conhecido como artista visual. Autor de incontáveis obras, trafega pela pintura, escultura, fotografia, instalação, *land art*, campo ampliado e desenho, experimentando diferentes matérias-primas e suportes para confecção de seus trabalhos. Ao escolher o sertão como “arquétipo reelaborado”, tanto pelos materiais extraídos desse ambiente (couro, madeira, esterco bovino) quanto pelo modo como a cultura do lugar penetrou camadas de suas peças, transforma-o em cenário de empreitadas artísticas. No “Projeto Terra” as esculturas são feitas no próprio solo, num pacto entre obra e terra que denota alguns significados.

A obra visual doreana contribuiu para a percepção de como a terra se entrelaça ao seu trabalho plástico, constituindo espaço, elemento e tema, desempenhando imagens por intermédio de demandas existenciais do ser, rompendo com algumas visões incrustadas na ideia de que o sertão é apenas um lugar seco e inóspito. Na obra de Dórea, o sertão é lugar de reencantamento.

A segunda razão ocorre pelo caráter dialogal que conto e pictórico estabelecem com as poéticas de Torga e Dórea, respectivamente, da seguinte maneira: ressignificar a terra, no conto torquiano e na obra plástica doreana, colaborou com a leitura dos poemas destes autores, pois neste conjunto o ser é problematizado sob muitas tónicas, conduzindo nesse aspecto à composição de um terceiro espaço que oferece possibilidades de instituição de um reencantamento em face do automatismo e exploração a que a natureza e os seres foram condicionados.

No último capítulo, imbuída de um trajeto telúrico na literatura brasileira e portuguesa desde o século XIX até então, e de como o terral está apanhado no conto de Torga e na obra visual de Dórea, dediquei-me a ler e discutir o “*corpus* poema” desses escritores nesta pesquisa.

Um terceiro espaço terral produz uma localização indefinida, por seu idioma fronteiro e pela sua fisionomia de passagem. O terceiro lugar configura, derivado dessa indefinição, uma

travessia permanente. Por isso o rizoma, a geopoética, a cartografia, a difração, o caráter poético-político, a discussão de noções como a de paisagem e os demais elementos conceituais e metodológicos suscitados neste estudo constituíram um importante caminho, pois todos eles me ajudaram a pensar deslocamentos e uma descompartimentação pertinentes ao telúrico e delineados a partir do telúrico nas obras de Dórea e Torga.

Nesse fluxo, estes elementos corroboraram à percepção de um reencantamento. O reencantamento é a capacidade, o ato, ou mesmo o processo, que se volta para o ser e para o belo, compreendendo o tempo, o valor, o sagrado, o trabalho e as relações (fraternas, familiares, amorosas e entre o humano e a natureza) fora de uma égide capitalista, ou seja, não sendo avaliadas pelo lucro que podem trazer ou pelo acúmulo financeiro que possuem, mas pelo prazer, pela vontade e possibilidade de amar, numa ecologia do espírito e de cuidados.

O reencantatório deriva das obras torguiana e doreana por uma paisagem reencantada de terra, tensionando o ser e a existência e criando uma série de desterritorializações e reterritorializações que permitem recriar de modo inventivo e profundo imagens de lugares e comunidades, movimentando uma outra *cartografia* que não a do totalitarismo e da unidade: “As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status.” (BOSI, 1977, p. 142). Por isso o terceiro espaço conforma uma noção-paisagem que desestabiliza, porque escapa, resiste e transgride o *status quo*.

Ao abordar o sertão, através do contemplativo e do questionamento da existência como condição, sob signos que aludem à região e à cultura sertaneja, sem folclorizá-los, o eu lírico na obra de Dórea redefine, sob o tecido verbal e estético, lugares tidos como ermos no mapa (construindo uma cartografia), devassando significados que deflagram o ermo do próprio sentido humano, marcado por medos, paixões e pela linguagem. Uma linguagem que remete ao sagrado, ao que há de humano no sagrado, e ao mistério que reveste a experiência do ser na terra.

O sertão é uma imagem da terra em Dórea. E é dela que advêm os conflitos e as inquietações ruminadas num carro de bois ou numa paisagem de sete adagas. São segredos e indagações que a imagem telúrica, sob a roupagem da poesia, ajuda a penetrar, proporcionando a montagem de um lugar alternativo marcado pelo traço de fronteira, algo que sempre está na borda e permite a fundação de espaços que agem sob o símbolo da diferença e da abertura. Nada é estático, nada é definitivo.

Ao tomar a montanha como um espelho do terral, Torga conforma uma paisagem alta, pedregosa e de difícil acesso, não por estabelecer um conceito hermético em sua literatura, mas por evidenciar como a existência pode ser tão complexa e árdua quanto a escalada num terreno montanhoso: “Vi a lama da terra que pisei” (TORGA, 2007, p. 199, v. 1).

Incrédulo quanto à divindade e confiante no humano, o eu lírico torguiano não traceja um lamento, mas questiona ao limite, sob a linguagem que elabora (um idioma, não murado, próprio do Portugal que conhece e narra), as razões da vida ser como é, gerando uma angústia que se adensa e constrói páginas de comunicação entre o ser e o mundo. A pátria, que também recobre o signo telúrico, marca cisões entre o eu lírico e o lugar em que vive, forjando a instituição (cartográfica) de outros espaços possíveis, onde o equilíbrio reelabora e suplanta poeticamente o caráter árduo que a vida (nos) molda.

Ciente de que a literatura, incluídas a brasileira e a portuguesa, na qual estão inseridos os poetas em questão, trouxe a imagem da terra sob variadas abordagens, minha tentativa foi discutir como as micropolíticas construídas pelos autores instauram uma zona de terceiridade, dialogando entre si e fazendo rizoma, buscando a periferia da Bahia e do Norte de Portugal, além de lugares sem nome e sem contorno no mapa (e fazendo dessa Bahia sertaneja e desse Norte de Portugal lugares externos ao mapa), como espaços do entre-lugar, não singularizados pela pobreza de um povo explorado e excluído socialmente, mas marcados por uma simbologia própria e por conflitos.

Dessa maneira, pude empreender um trajeto de pesquisa que me possibilitou desenhar caminhos, paisagens e sondar as questões postas como nucleares ao desenvolvimento deste estudo, a saber: “que imagem da terra é essa que constitui um lugar nas obras de Juraci Dórea e Miguel Torga? Quais suas implicações e desdobramentos?”.

Através da construção de uma (geo)poética que traça uma cartografia em detrimento de um mapa, constatei que a imagem que constitui um lugar nas obras de Juraci Dórea e Miguel Torga, com implicações e desdobramentos, é feita de paisagens, a humana e a natural, numa dimensão de humanidade e não de objetificação, escapando à imposição de um sistema centralizador que rege as relações humanas, desencantando-as. Situadas à margem, na terceira margem, sertão e montanha (terras) atuam, cartograficamente, sobretudo, através da tensão, do questionamento e da beleza em favor da vida, instituindo o lugar como experiência sob uma imagem poética da terra que opera por meio da fundação de um terceiro espaço que conduz ao reencantamento – e de um lugar reencantado que é o terceiro espaço, a terceira margem terral.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura I**. Disponível em: < <https://ufprbrasileiraluis.files.wordpress.com/2016/07/palestra-sobre-lc3adrica-e-sociedade.pdf>>. Acesso em: 09 maio 2014.

ALVES, Ida. Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 169-192.

AMADO, Jorge. Texto de orelha. In: TORGA, Miguel. **Contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.

ANDRADE, Eugénio. **Espelho**. Disponível em: < <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2012/05/eugenio-de-andrade-espelho.html>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

_____. **Poemas de Eugénio de Andrade**. Organizado por Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARNAUT, Ana Paula. Ética e estética da justiça em Miguel Torga. In: PAIVA, José Rodrigues de (Org.). **Estudos sobre Miguel Torga**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010. p. 7-35.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARROS, Manoel de. Gramática expositiva do chão. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. O livro das ignoranças. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros / iluminuras de Martha Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BECKER, Paulo. **Réquiem Índios Brasileiros** - Especial para a revista VOX XXI, Porto Alegre, RS, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERGER, John. Animais como metáfora. Tradução de Ricardo Maciel dos Anjos. In: **Suplemento literário animais escritos**, Belo Horizonte, n. 1.332, p. 06-09, set./out. 2010.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

BETTI, Maria Silvia. Entrevista: literatura e política. **Revista aurora**, out. 2009. Disponível em:
<http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed6_v_outubro_2009/entrevistas/download/ed6/6_2_entrevista.pdf>. Acesso em: 23 out. 2017.

BEZERRA, Antony Cardoso. Entre Wessex e a Montanha: da aldeia ao mundo pelos contos de Thomas Hardy e de Miguel Torga. In: PAIVA, José Rodrigues de (Org.). **Estudos sobre Miguel Torga**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010. p. 75-106.

BHABHA, Homi K. Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Tradução de Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOUVET, Rachel. Como habitar o mundo de maneira geopoética? Conferência, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói RJ, Tradução Eurídice Figueiredo, **Mesa-redonda sobre Geopoética**, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – Núcleo de Estudos Canadenses. 2012.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CABRAL, A. M. Pires. Palavras no Encerramento do Encontro “Torga – a Terra feita voz”. In: MONTEIRO, Maria da Assunção Morais (Dir.). **Terra feita voz**. Vila Real: Círculo Cultural Miguel Torga, 1998. p. 67-69.

CABRITA, Maria da Conceição Vaz Serra Pontes. Miguel Torga: “Uma criatura de esperança”. **Revista Acoalfaplp**, São Paulo, ano 2, n. 4, 2008. Disponível em: <<http://www.mocabras.org>>. Acesso em: 13 set. 2012.

CAEIRO, Alberto. **O guardador de rebanhos**. Disponível em:
<<http://www.cfh.ufsc.br/~magno/guardador.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Sonetos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Da actualidade de Goethe. **Revista Colóquio/Letras**, n. 68, p. 5-10, jul. 1982.

CAMPOS, Maria da Conceição. **Miguel Torga – terra e altura**. Edição pessoal, 2007.

CARVALHO JUNIOR. **Do alto da ladeira de pedra**. São Paulo: Patuá, 2017.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Lavra** (Poesia reunida 1970-2000). Lisboa: Cotovia, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 14 ed. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHORÃO, João Bigotte. O monodialogo de Torga. **Colóquio Letras**: poesia: percursos e perguntas: uma homenagem a Miguel Torga, n. 135/136, p. 13-18, jan. 1995.

_____. Como é Torga? **Colóquio Letras**: homenagem a Miguel Torga, n. 98, p. 19-21, jul./ago. 1987.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagem, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

CLEMENTE, Alice R. Natureza e poesia em Miguel Torga. In: FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **“Sou um homem de granito”**: Miguel Torga e seu compromisso. Lisboa: Salamandra, 1992.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. Tradução Denise Grimm. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-29.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Geografia**: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato. Paisagem e geografia. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-29.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Tradução Werter Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. Tradução Peter Pál Pelbart. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Heloisa M. F. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

_____. Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005. v. 1.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. **A escritura e a diferença**. 2. ed. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogerio da Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DÓREA, Juraci. **Barcos de papel**. Feira de Santana: Edições Cordel, 2011.

_____. **Capa Sertão Sertão**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/JuraciDorea>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

_____. **Capa Terra 2**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/JuraciDorea>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

_____. **Cartas de Eurico Alves**. Fragmentos de uma cena modernista. Feira de Santana: UEFS, 2012c.

_____. **Ecce homo**. Disponível em: <http://www1.uefs.br/nes/juracidorea/interno.php?secao=artista_pinturas>. Acesso em 14 jun. 2014.

_____. **Escultura da Tapera** – Projeto Terra. Disponível em: <http://www1.uefs.br/nes/juracidorea/interno.php?secao=artista_pinturas>. Acesso em 14 jun. 2014.

_____. **Fantasia Sertaneja**. Disponível em: <http://www1.uefs.br/nes/juracidorea/interno.php?secao=artista_pinturas>. Acesso em 14 jun. 2014.

- _____. **Nuanças**: uma pequena antologia. Feira de Santana: Edições Cordel, 2004.
- _____. **O cavalo sépia**. Salvador: Edições Cordel, 1979.
- _____. **O livro das Phantasias**. Bahia: Edições MAC, 2014.
- _____. **Paisagem Nordestina**. Salvador: Centro Cultural Correios, 2008a.
- _____. **Paisagem nordestina**. Salvador: P55, 2008b.
- _____. **Poema da Feira de Santana**. Feira de Santana: Edições MAC, 2012a.
- _____. **Projeto Terra**. Paris: Universidade Paris 8, 1999.
- _____. Projeto Terra: Breve Notícia. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). **Memória em movimento**: o sertão na arte de Juraci Dórea. Feira de Santana: UEFS, 2003. p. 15-21.
- _____. **Rive gauche**. Feira de Santana: Edições MAC, 2012b.
- _____. **Umquasepoema para Edwirges**. Salvador: Edições Cordel, 1976.
- ECHEVERRI, Ana Patricia Noguera de. **El reencantamiento del mundo**. Cidade do México: Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente - PNUMA - Oficina Regional para América Latina y el Caribe/Universidad Nacional de Colombia. IDEA, 2004.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. 3. ed. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FAGUNDES, Francisco Cota. Apresentação. In: _____ (Org.). **“Sou um homem de granito”**: Miguel Torga e seu compromisso. Lisboa: Salamandra, 1992.
- FEIJÓ, Elias José Torres. A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*. In: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 167-184.
- FERREIRA, António Manuel. **O conto de Miguel Torga**. Disponível em: <https://www.academia.edu/2990372/O_conto_de_Miguel_Torga>. Acesso em: 04 set. 2016.
- FERREIRA, David Mourão. O Artista. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, ano VII, n. 290, jan./fev. 1988.
- _____. **Portugal**: a terra e o homem – antologia de textos de escritores do século XX II volume. Lisboa: Gulbenkian, 1979.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Juraci Dórea – O sertão e o mundo. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). **Memória em movimento**: o sertão na arte de Juraci Dórea. Feira de Santana: UEFS, 2003. p. 59-65.

FOERSTER, Heinz von. Notas para uma epistemologia dos objetos vivos. In: WHITE, Kenneth. **No ateliê geopoético**. Tradução Márcia Marques-Rambourg. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/105-no-atelie-geopoetico>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUEDES, Maria Estrela. **Antônio Ramos Rosa**: obra ao verde. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag45rosa.htm>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da Literatura de Cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.

HELDER, Herberto. A máquina de emaranhar paisagens. In: _____. **Ou o poema contínuo**. São Paulo: A Girafa, 2006.

HOLZER, Werther. O lugar na geografia humanista. **Revista Território**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 67-78, jul./dez. 1999.

_____. O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. **GEOgraphia**, v. 5, n. 10, p. 113-123, 2003.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

LEMOS, Masé. O sublime como ecologia: paisagem-habitação na poesia de Marcos Siscar. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. **Literatura e Paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 227-247.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Literatura, defesa do atrito**. Portugal: Chão da Feira, 2012.

LOPES, Teresa Rita. **Miguel Torga**: ofícios a “um deus de terra”. Rio Tinto: Edições Asa, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. O Portugal de Torga. **Colóquio Letras**: poesia: percursos e perguntas: uma homenagem a Miguel Torga, n. 135/136, 1995, p. 5-12.

_____. Prefácio. In: SOUSA, Carlos Mendes de (Org.). **Dar mundo ao coração**. Estudos sobre Miguel Torga. Lisboa: Texto, 2009.

_____. **O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações**. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

_____. **Obras completas II**: sentido e forma da poesia neo-realista e outros ensaios. Lisboa: Gulbenkian, 2014.

LOUSADA, Vítor José Gomes. **Miguel Torga**: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos. Guimarães: Editora Cidade Berço, 2004.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MACEDO, Clarissa Moreira de. “Os caçadores em Miguel Torga e Euclides Neto: a caçada de uma vida”. In: LIMA, Francisco Ferreira de (Org.). **Sem comparação**: Torga, Rosa e cia. limitada. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

MACIEL, Maria Esther. Exercícios de zooliteratura. In: **Com Ciência**: revista eletrônica de jornalismo científico. São Paulo: Unicamp, 2011. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=73&id=916>>. Acesso em: 15 de fev. de 2016.

MAFFESOLI, Michel. El reencantamiento del mundo. **Sociológica**, ano 17, n. 48, p. 213-241, jan./abr. 2002.

MANGUEL, Alberto. **Leer imágenes**. Madrid: Alianza editorial, 2003.

Mapa do Arquipélago do Instituto Internacional de Geopoética. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/mapa-do-arquipelago>>. Acesso em: 07 fev. 2016.

MARANHÃO, Salgado. **A cor da palavra**. Rio de Janeiro: Imago, Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. Resistência da poesia, resistência na poesia. **Tropelías**. Revista de Teoría da la Literatura y Literatura Comparada, 18, p. 36-47, 2012.

MATOS, Matilde. **Reverenciando a Natureza**. 2006. Disponível em: <<http://www.ebec.com.br/site/critica.asp>>. Acesso em: 27 nov. 2006.

MICHAEL, Joaquim. A violência nos contos de Miguel Torga. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 267-286.

MIGUEL Torga, o meu Portugal. Argumento e coordenação: Luís Costa. Portugal: RTP2, 2007. 50 min.

MOREIRA, Edilane Rodrigues Bento; WANDERLEY, Naelza de Araújo. A representação da relação entre homem/animal no conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa: uma abordagem ecocrítica. In: **Investigações: linguística e teoria literária**. Recife: Universitária UFPE, v. 24, n. 1, p. 55-83, jan. 2011.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MUÑOZ, Alejandra Hernández. **Catálogo da mostra “Pontos Cardeais”**. Material cedido por Juraci Dórea. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Segunda consideração intempestiva: da inutilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOBRE, Carminé. **Três poetas: Eugénio de Castro, Afonso Duarte, Miguel Torga**. Coimbra: 1947.

NORÕES, Everardo. Miguel Torga e o dicionário da terra. In: PAIVA, José Rodrigues de. **Estudos sobre Miguel Torga**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. p. 107-122.

NUÑEZ TOLIN, Serge. "En tout paysage" / "Em toda paisagem". In: _____. **Nó dado por ninguém**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Lumme, 2015.

OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. **Colheita perdida. Trabalho poético**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1982.

OLIVEIRA, Gisele Gonçalves Melles de. Brincando nas sucatas do tempo. **Revista Aprendizagem**, Paraná, ano 4, n. 19, 2010.

OLIVEIRA, João Manuel de. **Desobedecer ao Gênero: sobre a arte feminista da sabotagem**. Salvador: Editora Devires, 2017.

OLIVEIRA, Livia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 3-16.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução Olga Sawary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PORTUGAL, Claudius. Paisagem nordestina – a exposição. In: DÓREA, Juraci. **Paisagem Nordestina**. Salvador: Centro Cultural Correios, 2008a.

RADUY, Ygor. **“Conversa de bois” sob a ótica nietzscheana da crítica da razão.**

Londrina. p. 196-209. Disponível em:

<http://www.revistaopedaleta.net/volumes/vol%206.2/Ygor_Raduy--

Conversa%20de%20bois_sob_a_otica_nietzscheana_da_critica_da_razao.pdf> Acesso em: 07 jan. 2016.

ROCHA, Clara Crabbé. A lição de Bambo. In: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 155-165.

_____. “A paz possível é não ter nenhuma”. In: FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **“Sou um homem de granito”**: Miguel Torga e seu compromisso. Lisboa: Salamandra, 1992.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

ROSA, António Ramos. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2015/01/antonio-ramos-rosa.html>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

ROSA, João Guimarães. Estas estórias. **Ficção completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

_____. **Primeiras estórias**. Disponível em:

<<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/5206036.pdf?1430610030>>. Acesso em: 04 mar. 2016.

_____. **Sagarana**. 2001. Disponível em:

<<https://revistavivelatinoamerica.com/2015/08/26/sagarana-de-joao-guimaraes-rosa-em-pdf/>>. Acesso em: 06 jan. 2016.

RUSSO, Vincenzo. Imaginatio locorum. Para uma geopoética de Eugénio de Andrade.

Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 9, p. 55-66, Novembro de 2012.

SANTIAGO, Emerson. **Península de Yucatán**. Disponível em:

<<http://www.infoescola.com/mexico/peninsula-de-yucatan/>>. Acesso em: 16 set. 2016.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos** – ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para um novo senso comum**: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. A Pintura de Juraci Dórea e os Imaginários Nordestinos. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). **Memória em movimento**: o sertão na arte de Juraci Dórea. Feira de Santana: UEFS, 2003. p. 87-101.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTOS, Viviane da Silva. A Bahia musealizada na arte de Juraci Dórea - Projeto Terra. **Museologia e Patrimônio**, v. 2 n. 2, jul./dez. 2009.

SEIXAS, Cid. Os sonhos do sujeito e sua construção social – introdução à edição brasileira. In: TORGA, Miguel. **Contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.

SILVA, Jonatan. **Literatura e política**: um diálogo possível? Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/literatura/contracapa/literatura-e-politica-um-dialogo-possivel/>>. Acesso em: 22 out. 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença** – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Tradução Artur Morão. Covilhã: LusoSofia: press, 2009.

SMITHSON, Robert. **Photoworks**. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/photoworks/pw.htm>>. Acesso em: 16 set. 2016.

SOARES, Valter Guimarães. **Cartografia da Saudade** – Eurico Alves e a invenção da Bahia sertaneja. Salvador: Edufba / Feira de Santana: Editora UEFS, 2009.

SOUSA, Carlos Mendes de. Introdução. In: _____ (Org.). **Dar mundo ao coração**. Estudos sobre Miguel Torga. Lisboa: Texto, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRADELLI, Ermano. **Vocabulários da Língua Geral Portuguez-Nheêngatú e Nheêngatú-Portuguez**. Rio de Janeiro: Revista do Instituto Histórico, 1929.

TALEFE. Disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/talefe>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

TEIXEIRA, José Carlos. Terra. In: OLIVIERI-GODET, Rita; PEREIRA, Rubens Alves (Org.). **Memória em movimento**: o sertão na arte de Juraci Dórea. Feira de Santana: UEFS, 2003. p. 141-143.

THEODOR, Erwin. **Pequena Antologia da Lírica Alemã**. 1963. Disponível em: <http://200.144.255.123/Imagens/Revista/REV016/Media/REV16-03.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2017.

TORGA, Miguel. **A criação do mundo I**. 4. ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1969.

_____. **Bichos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996a.

_____. **Contos**. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

- _____. **Contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.
- _____. **Diário XIV**. Coimbra: Edição do Autor, 1987.
- _____. Entrevista. In: MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga. **Estudos Transmontanos e Durienses**, n. 7, 1997, p. 169-184.
- _____. **Novos contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996c.
- _____. **Novos contos da montanha**. 12. ed. Coimbra: Edições do autor, 2007.
- _____. **Pedras Lavradas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996e.
- _____. **Poesia completa I e II**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- _____. **Portugal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996d.
- _____. **Rua**. 5. ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1985.
- _____. **Senhor Ventura**. Tradução Claire Cayron. Paris: Librairie José Corti, 1992.
- _____. **Terra Firme**. 4. ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1977.
- _____.; MORAIS, Graça. **Um reino maravilhoso**. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- _____. Uma economia total de palavras: entrevista. **Jornal de Letras**, Portugal, fev. 1995.
- _____. **Vindima**. 4. ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1971.
- TUAN, Yi-fu. **Topofilia: um estudo da percepção**. São Paulo: DIFEL, 1980.
- _____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- _____. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/Livro/o-livro-de-cesario-verde/>>. Acesso em: 04 fev. 2016.
- VIDIGAL, Luís. **Imaginários portugueses**. Viseu: Edições C. E. A. R, 1992.
- VILLAÇA, Alcides. **Nota sobre “A terceira margem do rio”**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/alcides.villaca>>. Acesso em: 20 dez. 2016.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução M. Irene Szmrecsányi e Tamás Szmrecsányi. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- _____. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva v. 2**. Tradução Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Editora UnB, 2004.

WESTPHAL, Bertrand. **A Geocrítica: Real, Ficção, Espaço**. Tradução Maria Hermínia Laurel. Porto: Edições Afrontamento/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2013.

WHITE, Kenneth. **O grande campo da geopoética**. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

_____. **Na autoestrada da história**. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/109-na-autoestrada-da-historia>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

_____. **Uma abordagem científica do campo geopoético**. Tradução Márcia Marques-Rambourg. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/65-uma-abordagem-cientifica-do-campo-geopoetico>>. Acesso em: 09 fev. 2016.

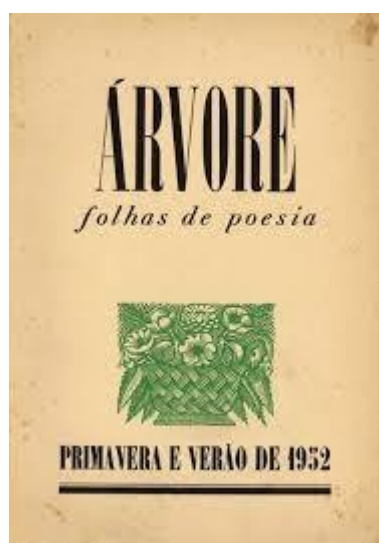
_____. **Uma abordagem filosófica da geopoética**. Tradução Márcia Marques-Rambourg. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/64-uma-abordagem-filosofica-da-geopoetica>>. Acesso em: 09 fev. 2016.

_____. **No ateliê geopoético**. Tradução Márcia Marques-Rambourg. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/105-no-atelie-geopoetico>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

_____. **Precisões**. Tradução de Márcia Marques-Rambourg. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/62-precisoas>>. Acesso em: 8 maio 2016.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO A – Capa de uma edição da revista **Árvore**.



Fonte: <http://joseduardotaveira.blogspot.com.br/2015/02/revistas-literarias-arvore-folhas-de.html>

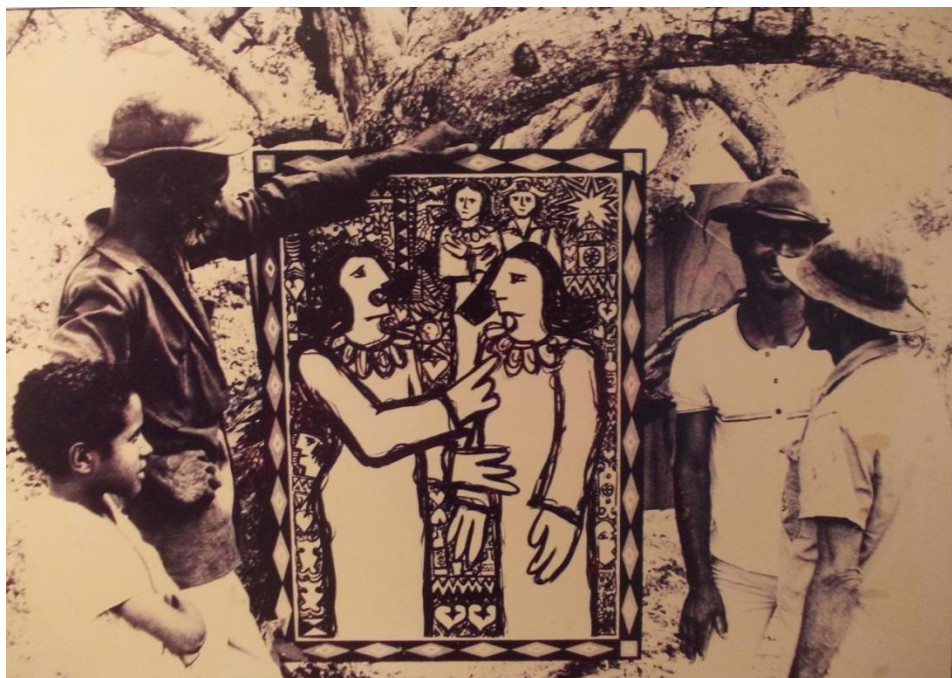
ANEXO B – “Projeto Terra”: Mural da Casa de Edwirges (ainda incompleto), casa de Edwirges, próximo ao povoado de Saco Fundo, Monte Santo, 25 de novembro de 1984.



Fonte: Bienal da Bahia, 2014.
Fotografia da fotografia: Clarissa Macedo.

ANEXO C – Exposições itinerantes.

“Projeto Terra” – Exposição do São Pedro. Exposição 02: debaixo de umbuzeiro, na localidade de São Pedro, a 26 km de Monte Santo, 10 de fevereiro de 1985.



Fonte: Bienal da Bahia, 2014.
Fotografia da fotografia: Clarissa Macedo.

“Projeto Terra” – Exposição do Acaru. Exposição 03: casa de Nezinho, Acaru, a 20 km de Monte Santo, 10 de fevereiro de 1985.



Fonte: Bienal da Bahia, 2014.
Fotografia da fotografia: Clarissa Macedo.

APÊNDICE – Juraci Dórea concede entrevista a Clarissa Macedo (2016).

Clarissa Macedo: O que significa para Juraci Dórea o “Projeto Terra”?

Juraci Dórea — Gombrich diz que nas obras artísticas há sempre coisas novas a descobrir. Com o Projeto Terra não é diferente. Todas as tentativas que fiz para explicá-lo são apenas aproximações, comentários, pois ele sempre revela novas possibilidades de entendimento e leitura. O material até aqui publicado sobre o Projeto esclarece, entre outros aspectos, o contexto em que ele surgiu. A ideia inicial era criar obras inspiradas no imaginário nordestino e sertanejo. Na época, discutia-se com frequência a construção de uma identidade brasileira, assunto que, nos dias de hoje, já não parece fazer tanto sentido. Mas isso é outra conversa. O Projeto Terra também incluía um novo roteiro para a circulação das obras e se afastava do circuito oficial e dos espaços tradicionais da arte, isto é, galerias, museus etc. Esse roteiro passava pelo sertão da Bahia, um espaço habitualmente à margem da produção artística contemporânea. Se quisermos recuar um pouco mais, chegaremos a um conjunto de obras que denominei série “Terra” e que, de certa forma, deu origem ao Projeto Terra. O primeiro trabalho dessa série surgiu em 1981 e participou do IV Salão Nacional de Artes Plásticas (MAM-RJ). Era formado por três peças bidimensionais, elaboradas em couro e madeira bruta. O conjunto formava uma espécie de tríptico e trazia o seguinte título: “Terra (canção em três atos)”. Os três atos eram “O Homem”, “O Sonho” e “O Homem”, que correspondiam às três peças. Observe que, de mediato, esse título remete a Euclides da Cunha e a *Os Sertões*, livro também dividido em três partes: “A Terra”, “O Homem” e “A Luta”. No meu trabalho a expressão “Terra” assume o primeiro plano, passa a ser o título da obra. O jogo se completa com o aparecimento da palavra “Sonho”, que substitui a expressão “Luta”, e com a repetição proposital da palavra “Homem”. Ou seja, a “Terra” é também o “Homem” e o “Sonho”. Se você me perguntar: que terra seria essa? O sertão, eu diria, mas é também o mundo. E o que isso significa? Um sonho, um sonho, talvez.

CM: O que constitui a arte contemporânea para você? É possível caracterizá-la, mesmo estando tão perto?

JD — Definir a arte contemporânea não é coisa fácil. Primeiro, porque ela ainda está em processo. E o nosso olhar, obviamente, ainda é incompleto. Segundo, porque ela se apresenta fragmentada, com uma infinidade de caminhos, e tende para o ecletismo. Esse ecletismo, por um lado, é positivo, pois contribui para alargar os horizontes artísticos e estimular o diálogo

entre poéticas diversas. Mas, ao mesmo tempo, é algo que confunde e cria certos impasses. Na arte atual, todos os caminhos são válidos, e, às vezes, nem mesmo é possível estabelecer as fronteiras entre ela e o cotidiano. O nosso tempo é o tempo do talvez, das raras certezas.

Em termos práticos, torna-se cada vez mais clara a percepção de que nos distanciamos do projeto modernista. Já não alimentamos as ilusões ou utopias que caracterizaram boa parte do século XX. Mas, contraditoriamente, ainda nos apropriamos dos experimentos e paradigmas do Modernismo. Por exemplo, as novas formas de representação do real, nas artes visuais.

CM: Seus trabalhos dialogam entre si. Há algum que você prefira ou queira destacar?

JD — Cada linguagem artística tem suas especificidades. A tinta, a pedra e a palavra são elementos que podem conduzir às mais diversas manifestações artísticas. No meu caso, o que importa, mais do que a diversidade de linguagens, é a busca de uma expressão artística sintonizada com o tempo presente. Tanto faz se se trata de uma obra de arquitetura, de uma pintura, ou de um poema. O Projeto Terra, entre os trabalhos que fiz, foi o que alcançou maior notoriedade. Acho que ele é importante, não apenas por isso, mas porque incorpora uma série de experiências anteriores. Estou me referindo a trabalhos como Estandartes do Jacuípe, Histórias do Sertão, Cancelas e Terra.

CM: De que modo o arquiteto e o artista plástico agem sobre o poeta?

JD — Não sei... Talvez eu possa comentar os aspectos formais que envolvem a criação artística. Para a arquitetura, por exemplo, forma e função são fundamentais. Em relação às artes visuais, pode-se falar em forma e conteúdo. Já a poesia é forma e contexto significativo. Em todos esses casos, estão em jogo espacialidade (tridimensional ou bidimensional) e forma. Não se pode menosprezar a contribuição da forma para experiência estética em geral. E é aqui, provavelmente, que o arquiteto, o artista visual e o poeta se encontram. Mirando especificamente a construção de um poema, destaco a visualidade como um dos pontos relevantes. Ou seja, o poema também deve ser pensado como um objeto estético. Nesse sentido, não ignoro possíveis influências da Poesia Concreta e dos experimentos poéticos das vanguardas. Lembro que o livro *Jeremias sem-chorar*, de Cassiano Ricardo, publicado em 1964, me impressionou muito na época.

CM: Na tese em curso, defendo a hipótese de que a terra – como signo, símbolo e imagem – exerce uma função em sua obra, tanto na visual quanto na poética. Gostaria, neste contexto, de saber se você, artista consciente que é do seu trabalho e do mundo que o rodeia, categoriza o telúrico em sua literatura.

JD — Uma das primeiras apreciações críticas sobre o meu trabalho foi escrita pelo professor Dival Pitombo, em 1965. Nesse texto, feito para uma exposição realizada na Galeria USIS, em Salvador, ele já identificava a influência do elemento telúrico em minha obra. A mostra reunia pinturas com temática sertaneja e focava, em particular, os vaqueiros, que eram figuras marcantes na paisagem feirense.

No início da década de 1980, a palavra Terra nomeou uma série de trabalhos bidimensionais, em madeira e couro, e em seguida o Projeto Terra. Entendi, na época, que a expressão “terra” ampliava os significados da proposta e dava outra dimensão ao principal conteúdo abordado, o sertão. Mas nada disso ocorreu por acaso, ou foi fruto apenas de uma elaboração teórica. Minha ligação com a terra nasceu de convivência real, desde os tempos de menino. Inicialmente, estava associada à fazenda que pertenceu a meu avô e depois, às viagens que fiz pelo sertão.

É possível que haja uma conexão entre esse universo e minha obra poética. Mas tenho a impressão que o telúrico não aparece de forma tão explícita como nas artes visuais. Não discordarei, entretanto, se você provar o contrário. Por outro lado, imagino que minha poesia não mostra grandes preocupações com discursos explícitos, ou mesmo com discursos, no sentido do discursivo. Explico: só recorro à poesia para dizer coisas que não consigo dizer por meio de outras linguagens artísticas. E, aqui, o que me interessa é a palavra em estado bruto, pois dela emanam sempre novas energias, mistérios e sentidos. Alguns claros, outros nem tanto.