UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

JONAS DE CAMPOS AZEVEDO

**Morada e lugar:
poéticas do habitar entre sertão e cidade**

São Paulo
2018

JONAS DE CAMPOS AZEVEDO

**Morada e lugar:
poéticas do habitar entre sertão e cidade**

Versão Revisada

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO(A) AUTOR(A) E ANUÊNCIA DO(A) ORIENTADOR(A).

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 30 de Novembro de 2018.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail: jonas.azevedo@usp.br

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Azevedo, Jonas de Campos

Morada e lugar: poéticas do habitar entre sertão e cidade / Jonas de Campos Azevedo ; orientador Mário Henrique Simão D'Agostino. — São Paulo, 2018.
135 p.

Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Poética do Espaço. 2. Paisagem. 3. Estética. 4. Estudo do Lugar (sertão).
I. D'Agostinho, Mário Henrique Simão, orient. II. Título.

Nome: Jonas de Campos Azevedo

Título: Morada e lugar: poéticas do habitar entre sertão e cidade

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Mário D'Agostino, pela atenção em todos os momentos de dúvida e angústia intelectual, pelo compartilhamento de inúmeras ideias sobre questões interdisciplinares da Arquitetura, por construir junto este bívio chamado poética do espaço.

À professora Olgária Matos pelas vertentes filosóficas, orientações e diversos “caminhos” sinalizados durante o exame de qualificação.

Ao professor Luís Antônio Jorge pelas orientações durante o exame de qualificação, que sinalizavam para maior aproveitamento do texto literário na pesquisa. Daí surgiram preciosas leituras de paisagens, cidades, caminhos, arquiteturas.

Sou grato à comissão organizadora do I Seminário em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo / Mestrado, quando tive a oportunidade de apresentar minha pesquisa e debater questões teóricas e metodológicas.

Ao Lucas, pelas interlocuções entre teorias da História e Filosofia, fundamentais para que aqui eu pudesse discutir o problema do “lugar”. A ele também sou grato por leituras poéticas que se refletem nesta dissertação.

Ao Marcelo, pela paciência e pelo zelo.

À Maria Silvia, por tudo.

“A procura do lugar?
Certamente. Mas à luz do que se busca:
a luz da U-topia. E o homem? E a criatura?
Nessa mesma luz.” (CELAN, 1979, p. 145).

RESUMO

Azevedo, Jonas de Campos. **Morada e lugar**: poéticas do habitar entre sertão e cidade. 2018. 135 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A pesquisa propõe investigar o *habitat* do sertão por meio do campo ampliado da Teoria da Arquitetura. Na clivagem entre modernidade e tradição, a percepção de uma “morada poética” torna-se o eixo central da hipótese formulada. Pelo imaginário dos *Gerais*, transpondo o constructo do espaço moderno rumo ao “sertão-mundo”, procuramos no texto documental e ficcional um manancial simbólico sobre a paisagem habitada do sertão. A centralidade da ideia de “lugar” deixa ver a “terra da boiada”, onde é possível fazer a travessia de um sertão construído com as mãos a um território que se molda em *forma mentis*. Um rio-pensamento que se converte em cartografia poética, reunindo mundo e matéria na trama de um “espaço vivido”.

São nos confins dos *Gerais* que se constituem elos fortes entre espaço, linguagem e pensamento. A costura dessa trama é guiada por um olhar ao rés do chão. É na concretude do “lugar sertão” que se colhem os significados profundos da habitação, palmilhando o solo cotidiano com um olhar oblíquo sobre o modo de vida projetado. Interpretar a paisagem habitada dos *Gerais* impõe recuos sobre a realidade fática. O avanço da pesquisa se dá justamente no esforço de construir pontes entre a morada chã e sua medida empírea, mediando articulações entre sertão e cidade. Nesse interregno se desvela o “metro” poético da habitação.

Palavras-chave: Poética do espaço. Paisagem. Estética. Estudo do lugar (sertão).

ABSTRACT

Azevedo, Jonas de Campos. **Dwelling and place**: the poetics of inhabitation between sertão and town. 2018. 135 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The aim of this research is to look into the habitat of the *sertão* with the aid of the Theory of Architecture taken in its largest scope. In the fracture between modernity and tradition, the perception of a “poetic dwelling” becomes the central axis of the hypothesis we set forth. Through the imagery of the *Gerais* which transcends the construct of modern space towards a “world-sertão”, the documental and fictional text unfolds a symbolical source of the inhabited landscape of *sertão*. The centrality about place idea unveils the “*boiada’s* land”, where one is able to travel across a *sertão* built with the hands reaching an expanse which is molded in *forma mentis*. One “thought-river” which is turned into a poetic cartography, convening world and matter in the texture of a “lived space”.

It is in the confines of *Gerais* that powerful bonds among space, language and thought are built. The seaming of this texture is led by eyes which are level with the ground. It is in the concreteness of the “*sertão* place” that the deep meanings of dwelling are gleaned, treading the everyday ground with an indirect look on the projected way of life. Interpreting the inhabited landscape of *Gerais* requires one to step back as to the factual reality. The research advances precisely in this effort to build bridges between the plain dwelling and its supreme measure, interweaving sertão and town. It is in this interregnum that the poetical “metrics” of inhabitation unfolds.

Keywords: Poetics of space. Landscape. Aesthetics. Place search (sertão).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — O sertão sublime _____	61
Figura 2 — Lugar de contrastes _____	62
Figura 3 — Caminho e imaginação _____	86
Figura 4 — O povoado e a formação do “lugar”, definindo uma fronteira _____	103
Figura 5 — A cidade, o sertão e o “monte santo” _____	104
Figura 6 — O cavalo traz o caminho à porta de casa _____	124
Figura 7 — A casa é um “estar dentro” _____	125

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 LUGAR E POÉTICA DO ESPAÇO	25
3 LUGAR E PAISAGEM	42
3.1 LUGAR-SERTÃO, POÉTICAS DO HABITAR	42
3.2 POÉTICA DO CAMINHO	63
4 “LUGAR CONSTRUÍDO”	87
4.1 SERTÃO E CIDADE	87
4.2 A CASA E O RASTRO	105
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	132
BIBLIOGRAFIA GERAL	132
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	134
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA	135

1 INTRODUÇÃO

A mediação entre natureza e cultura, procurando fiar elos entre formas narrativas da Arquitetura e poética do espaço, conduz, ao cabo, a construção de um campo simbólico único. Tal esforço significa a capacidade de operar no mesmo plano entre distintas esferas de linguagem, unificando signos que, a princípio, têm matrizes divergentes. É a partir da “pluralidade na unidade” que tomamos a ideia de “lugar” como categoria analítica central para pensar as relações entre sertão e cidade. O “lugar” opera como matriz teórica para refletir sobre o *habitat* do sertão, construindo pontes entre História e Literatura.

O problema do “lugar”, tomado como fundamento teórico da Arquitetura, foi a guia de orientação desde a montagem da pesquisa. É a discussão do “lugar” ou, ainda, do “ter lugar no espaço”, no dizer de Jacques Derrida, que animou as primeiras reflexões. Por um lado, houve a percepção da diferença gritante entre “lugar” e “espaço”, mas, por outra via, percebeu-se que são ramos de uma mesma árvore, pois o lugar qualifica o espaço, cria o cercamento, faz a demarcação e diferencia domínios arquitetônicos.

Contra o espaço abstrato e a própria noção de ciência, o “lugar” se manifesta como uma totalidade, ou seja, abarca uma substância material, traçado por forma, textura e cor. É o que lhe atribui um caráter ambiental próprio, permitindo a percepção do lugar como um fenômeno total. É essa também a explicação para a compreensão mais tangível do lugar, como a ideia de um “aqui concreto”. O fundamento do lugar concretiza-se na vida cotidiana, quando se materializa a presença do habitar, formando nexos entre “coisas” e símbolos.

Ao qualificar o espaço, o lugar diz sobre a dimensão sensorial da “coisa construída”. Nesse sentido a estrutura tectônica e as qualidades sensoriais do lugar estimulavam a questionar a expressão poética por meio da arquitetura, pensando o construir que “mede” o habitar. Se os parâmetros de estudo do lugar estão inseridos numa dimensão estética, contaminada pelo elemento poético, não encontraria esse viés em arquivos quantitativos, tampouco em “dados científicos”. Foi a partir dessa reflexão que me aproximei do método hermenêutico, buscando fontes capazes de questionar as “poéticas do habitar” e perguntando, antes, qual o sentido dessa conexão.

A toda imagem poética corresponde uma matéria. A toda escultura corresponde um signo. Essa ambivalência pode ser traduzida, nos termos de Gaston Bachelard, pela complementaridade entre imaginação formal e imaginação material, resultando dessa

relação a aproximação entre lugar e poética do espaço (tema do segundo capítulo). Esse é o pressuposto para a primeira questão colocada, compreender a poesia como o elo capaz de concretizar totalidades, a linguagem poética em oposição ao dado científico.

Pela metáfora da janela sabemos da relação “dentro” e “fora”, visualizamos poeticamente as imagens concretas do mundo cotidiano. É estabelecido um sentido para o lugar, uma forma de orientação afetiva por esse enquadramento. O recinto é o lugar de dentro, onde localizamos o “mundo das coisas”. A paisagem, através da janela, é o mundo de fora, onde o horizonte abre-se como forma de pensamento. A casa se mostra através de fendas, onde aberturas sinalizam a interlocução entre o abrigo e o mundo circundante.

Ao eleger o problema do “lugar” como tema de estudo, deixava-se aberto, em contrapartida, um recorte mais específico. Em outras palavras, partindo da “teoria do lugar”, faltava chegar ao próprio objeto de estudo. A questão começou a se fechar pela via da complementaridade, demarcando um *topos* particular, optando por ancorar o tema do “lugar” na imagem do “sertão”. Assim, a questão das “poéticas do habitar” foi aprofundada. O “lugar-sertão” não era uma articulação de natureza “geo-gráfica”, pois o sertão como um lugar propõe a investigação de outra ordem de fronteira. Exige, antes, compreender a própria ideia de fronteira como um sinalizador do lugar.

Nesse sentido, uma demarcação geográfica tendia a trancar a discussão do lugar em aspectos regionalistas da arquitetura. Minha proposta era o oposto. Era a percepção da linguagem local, atento à imagem que “deixa ver” a arquitetura. Atento à linguagem que desvela um modo de habitar. São vários “sertões”, vários “lugares” que guardam, a meu ver, uma mesma essência: contrastante e labiríntico, infinito e disforme, aberto e impreciso.

A escrita difícil do “lugar-sertão” é o *leitmotiv* para estudá-lo na junção entre arquitetura e pensamento, em que a experiência vivida (o próprio lugar) projeta-se sobre o espaço sensorial. No domínio do *aberto*, a investigação fica centrada na possibilidade de “ter lugar”, em outras palavras, o questionamento das fronteiras, o lugar sem lugar, torna difícil a leitura de um *habitat* fixado à terra, uma sede. Tal é a hipótese que nos levou a explorar no terceiro capítulo (seção 3.2) uma “poética do caminho”.

Pela linguagem do sertão vê-se um “mundo”. É assim o sentido próprio empregado pelo homem que habita o sertão ao se referir a sua terra. A linguagem do lugar-sertão chama de “mundo” o espaço de terra a que se pertence ou o lugar de morada, isto é, onde se tem guarida e se estabelece o “meu mundo” (SOUZA, 1961, p.224). O “mundão”, o

“mundaréu” etc., são outras vertentes nesse sentido. Por isso o *sertão-mundo* se estabelece como um campo semântico forte e transversal aos diversos temas aqui abordados.

Era uma questão de escala o que se apresentava. A disparidade entre “escala métrica” e “lugar” corresponde à disparidade entre “espaço” e “lugar”. A relação entre paisagem e construção não é um problema de escala arquitetônica. Trata-se de pensar o lugar que se manifesta na arquitetura por uma métrica própria, um dimensionamento não matemático, intrínseco às “coisas”, sem estar reduzido a elas. Constitui-se o afloramento do campo simbólico da arquitetura, investigando como ser “um outro em si mesmo”.

Desse ponto de vista entendia-se que a mera “região” não colocava em questão o objeto da pesquisa — o “lugar-sertão” ou o “sertão enquanto lugar”. Na esteira dessa demarcação vislumbravam-se as provocações poéticas do deserto brasileiro: o mundo ocre do sertão — áspero e sublime; um lugar de confrontos e tensões polares, formado pela complementaridade dos opostos. O questionamento do lugar permitiu a construção de um elo estético entre arquitetura e poética do espaço. O problema era o ângulo de visão sobre o sertão, pois não se trata aqui do “sertão geográfico”, tampouco da mediação entre sertão e território, de viés político, estudado com propriedade pela História da Urbanização.

Esse viés de pesquisa produziu a negação de um referente real pitoresco, a experiência sensível entre o “meu mundo” e o “outro”. Fraturas entre formas e matérias narradas, ruídos e rastros afetivos, texturas e cores mnemônicas são sinais que permitem ler um morar apropriado pelo homem do sertão, um habitar que se diferencia da vida nas metrópoles litorâneas. Ao contrário das grandes cidades, os assentamentos vernaculares permitem ler a relação entre lugares naturais e lugares construídos. Nesse sentido o homem precisa, primeiro, entender a natureza, delimitando uma direção. É a partir desse entendimento da natureza que se torna possível simbolizar o lugar, manifestando o seu caráter (*ethos*). A construção traduz os significados do lugar, manifestando-se como objeto cultural.

Dessa construção teórica, dois extremos se apresentavam, cuja distância exigia uma costura firme e bem fundamentada. Um quadro teórico necessário para aprofundar ou rechaçar intuições postas, assim problematizando a pesquisa. Por um lado, o estudo do sertão, sua vertigem simbólica arredia ao espaço abstrato, não homogêneo, híbrido e arcaico. Por outro lado, o tema do “lugar”, as leituras que davam conta do abismo entre lugar e espaço, simultaneamente afastados e interdependentes.

Sertão como “região simbólica” e o lugar como receptáculo do habitar. Em suma, o “sertão enquanto lugar”, comportando nessa aproximação contradições capazes de problematizar a pesquisa. O lugar-sertão e o habitar são tomados aqui como os dois focos principais de estudo dentro de um recorte muito bem delimitado. É sobre o prisma da fenomenologia que esses dois conceitos-chave se encontram, propondo um “retorno às coisas”, contra as abstrações mentais.

Uma aproximação que corresponde, na Teoria da Arquitetura, à “virada fenomenológica”, conforme o estudo de Otero-Pailos (2010). O “fenômeno do lugar”, entretanto, não é uma novidade na constituição do campo historiográfico da arquitetura. Como tema, o “lugar” é reabilitado no instante que mais interessa à pesquisa, pois foi na crise da década de 1950, crise do pós-guerra, dos territórios devastados, de exílio e alienação, que se reabilitou esse conceito — o lugar como categoria analítica de um espaço em ruínas, mediador entre crise e crítica, isto é, pensar o “lugar” dentro de um mundo “sem lugar”.

No campo teórico, o tema do lugar passa a desenhar importante paradigma investigativo. A relação entre o corpo e o ambiente, guiada pela Fenomenologia, passa a orientar estudos de autores como Kenneth Frampton e Anthony Vidler. Os textos de Heidegger e Bachelard, por outro lado, tornam-se balizas fundamentais para conexão entre “lugar” e “habitar”, entre eles se destacaria, pelo impacto na disciplina e importância no desenvolvimento desta pesquisa, o texto “Construir, Habitar, Pensar”, de Heidegger (2012b), escrito em 1951.

Heidegger constituiu, ainda, a abertura para dois autores referenciais da pesquisa: o crítico norueguês Christian Norberg-Schulz e o filósofo, também crítico de arte e arquitetura, Karsten Harries. Em ambos o “lugar” constitui o pressuposto para mediar as conexões entre a arquitetura e a paisagem circundante, sinalizando que o simbólico forma-se nessa trama. Em outros termos, buscam-se os significados do habitar na fenda entre obra e mundo, entre assentamento e fronteira, jamais no objeto isolado.

Uma estrutura que poderíamos entender como “poéticas do habitar” próprias do lugar-sertão: o infinito e a vertigem, o caminho e a ponte, o labirinto e o abismo. Signos poéticos do habitar, cuja compreensão demanda ler rastros, “textos” ou tênues referenciais que conectam a “coisa construída” com a vastidão ao redor.

Se a trama entre lugar-sertão e “lugares construídos” forma o objetivo mais geral da pesquisa, por outro lado, não menos importante é a conexão entre sertão e cidade, tema do quarto capítulo (seção 4.1). Essa conexão torna-se síntese de um dilaceramento que remonta ao final do século XIX: “Brasil sertanejo” *versus* “Brasil litorâneo”. As metrópoles diante do país afastado da costa. A beleza graciosa da cidade ante o mundo *chiaroscuro* do sertão. O contraste entre sertão e cidade, porém, interessa lê-lo do ângulo do “lugar”, ou ainda, das contradições instaladas entre “lugar” e “não lugar”.

Mas os dilaceramentos entre sertão e cidade não produziram apenas questões. Tornou-se necessário ler com atenção as bases documentais recolhidas, entre textos históricos e literários, para um questionamento correto das fontes. Em outras palavras, era necessário estar atento à escrita do lugar e às narrativas do habitar, buscando textos imbuídos em imagens simbólicas do sertão.

De outra forma, era necessário caminhar a contrapelo, fazendo investigações em textos que não demonstrassem sua primeira camada, mas sim as imagens poéticas subliminares, capazes de desvelar o lugar. A “topoanálise”, de Gaston Bachelard, é um método de investigação nesse sentido, perguntado sobre a densidade do espaço sensorial, a luz, o silêncio, a verticalidade entre terra e céu etc.¹ Está clara aqui a busca por um diálogo entre textos, a proposição de uma produção de sentidos que resulte numa intertextualidade. A ideia de “recepção” de um objeto cultural ganha o sentido de apropriação, isto é, permite-se reescrever o texto sobre outro ângulo de visão.

É em função desse regime de empréstimos que Carlo Ginzburg (2007, p.11) justifica um diálogo entre textos histórico e literário:

Ler os testemunhos históricos a contrapelo, como Walter Benjamin sugeria, contra as intenções de quem os produziu — embora, naturalmente, deva-se levar em conta essas intenções —, significa supor que todo texto inclui elementos incontrolados. Isso também vale para os textos literários que pretendem se constituir numa realidade autônoma. Até neles se insinua algo de opaco, comparável às percepções que o olhar registra sem entender, como o olho impassível da máquina fotográfica.

É pela linguagem e pelo dialogismo que, particularmente, a literatura se estabelece como representação de um objeto cultural. É esse o campo de exploração do lugar-sertão,

¹ É preciso relativizar o sentido da “topoanálise” conforme propõe Bachelard, uma vez que não constitui “metodologia científica”, ao contrário, afastando-se do rigor empirista, a topoanálise busca uma aproximação fenomenológica dos lugares habitados — um meio de leitura do “lugar” pela imagem poética.

atento aos documentos capazes de moldar as poéticas do habitar, ou seja, perguntamos sobre as formas narrativas do lugar. Nesse sentido é preciso compreender a particularização das fontes, sua contribuição em cada caso. Os textos aqui tomados como “fontes” são principalmente passagens (narrativas) de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, alusivas ao habitar.

A opção pelo texto literário como “fonte” não significa, porém, mero recorte da realidade onde está inserido, em outras palavras, é necessário estar atento ao contexto da obra para então explorar tais “elementos incontrolados”. São esses os elementos que devem desvelar o lugar-sertão, pois são agentes a contrapelo da ordem narrativa. Em outros termos, desse ponto de vista extraímos as imagens poéticas do habitar, tem-se a percepção de que tais fontes representam uma perspectiva de mundo.

O imaginário do sertão não se resume a esses dois autores, mas está fortemente vinculado a eles. A força expressiva e o vínculo entre ambos determinaram esse recorte. Por outro lado, interessava explorar a diferença de olhar sobre o lugar-sertão. Euclides da Cunha tem a visão do alto, o domínio do território como espaço racional, é a visão do planejador. Guimarães Rosa tem a visão do caminho, é o olhar ao rés do chão ou a perspectiva de um rio. No dizer de Benedito Nunes (2013, p.78), o texto de Rosa liga-se de forma contundente às expressões do “romance de espaço”.

As fontes também foram determinantes para a temporalidade das imagens poéticas. Refletindo sobre o dilaceramento entre sertão e cidade, ou sertão e “coisa construída”, a pesquisa demarca-se situando os extremos: o intervalo entre as ruínas de Belo Monte, em fins do século XIX, e a construção de Brasília (1960). Lapso entre “lugar” e “não lugar” que se reflete na própria estrutura deste estudo.

No segundo capítulo propõe-se discutir as linhas de força que servem de alicerce à pesquisa. Em resumo, expõe-se e se questiona a relevância de estudarmos, no âmbito dos fundamentos teóricos da arquitetura, uma “Teoria do Lugar”. Diante do caráter transversal desse tópico, o objetivo é construir um plano de fundação para a pesquisa do “lugar sertão”, ciente das restrições e cortes sobre o objeto de estudo, a fim de melhor demarcá-lo, bem como das interpelações entre Teoria da Arquitetura e Fenomenologia.

Ancorado no contraponto entre “lugar” e “espaço”, delimita-se um campo de interpretação. A noção de “fronteira” configura a primeira faísca de diferenciação, isto é, o espaço deixa de ser apenas espaço, transfigurando-se numa topografia simbólica. A ideia de

“lugar” fornece a redoma existencial para o entendimento do habitar. “Ter lugar”, ainda que no interior de um labirinto, é a premissa de construção da habitação. No centro da questão está o dilema da “medida” que, resguardada pelo lugar, projeta uma “moradia poética”.

No terceiro capítulo, dividido em duas partes, propõe-se discutir a relação entre lugar e paisagem. No primeiro tópico abordam-se as poéticas do habitar no lugar-sertão, com o objetivo de discutir o imaginário de um *habitat* enraizado nos *Gerais*. O *parti pris* é a alegoria da árvore cósmica, inscrita nas imagens dos rios matriciais, regados por infinitos mananciais, cujos troncos escorrem afluentes e assentam o miolo do território, desaguardo em “lugares”.²

A dialética posta em questão aqui é regida pela tensão entre caminho e repouso. O nomadismo é o primeiro traço do habitar nos *Gerais*, fazendo das veredas sua morada. Por outro lado, a temporalidade cíclica, alternando entre seca e vazante, leva o caboclo ao repouso. Precisa “pousar” nas beiras e nomear lugares. A fixação acolhe o lugar e os utensílios à mão, pois é a coisa construída que reúne o entorno como seu “vizinho”. Entender o pertencimento mútuo que convoca o “ser do lugar” exige uma análise da carga simbólica que se impõe sobre os *Gerais*. O mundo maravilhoso e áspero que rege suas paisagens sinaliza para tensão entre o resguardo do lugar (chão do habitar) e o estranhamento de um “espaço sem lugar”, marcado pela abstração e ausência de temporalidade.

Fechando o terceiro capítulo (seção 3.2), a “poética do caminho”, circunscrita ao estudo do “lugar” chamado *Gerais*, investiga aqui o traço marcante desse *habitat*: o nomadismo, a mobilidade territorial, um permanente “estar a caminho”. As imagens poéticas que exploramos tratam da linguagem das veredas, dos tênues canais de penetração que contrastam com os vastos *Gerais*.

O labirinto é a figuração poética primária dos caminhos gerais. De *topos* da angústia ao movimento de “perder-se no conhecido”, as veredas trazem o imaginário de um espaço essencialmente sensorial, onde as guias de orientação são as texturas boieiras, o céu em vórtice de passarinhos, trechos vicinais obscuros permeando galerias calcárias. Por outro lado, é o sentimento de orientação quem traz, junto aos caminhos, os significados de pertencer aos *Gerais*, isto é, conhecer as veredas implica torná-las um *topos* habitual. O

² A imagem da “árvore cósmica” refere-se à ideia de “sertão-mundo” que procuramos construir ao longo da pesquisa. Um “sertão-mundo” que é, seguindo a topologia de Heidegger, espelho de um *lugar-mundo*.

imaginário da travessia vincula-se à noção de “região” como demarcação de um lugar permeável, um *topos* qualitativo dimensionado pela experiência sensível de ser e estar (habitar) entre terra e céu.

No quarto capítulo, também dividido em duas partes, propõe-se discutir o “lugar construído”. Rastreamos o *corpus* da pesquisa, o contraponto entre sertão e cidade impõe-se como imperativo teórico na interpretação da poética do espaço. Sem reduzir a análise a um maniqueísmo raso, buscamos interpretar a dimensão concreta dessa clivagem, explorando o limiar entre o *topos* maravilhoso e áspero do sertão diante do espaço abstrato da metrópole moderna.

A reflexão em tela ganha forma a partir de um estudo de caso concreto, signo da dicotomia entre litoral e Brasil sertanejo. Um aeroporto é uma infraestrutura técnica, um espaço de trânsito e um “não-lugar”. Mas uma estrada vicinal, acolhida por veredas, converte o caminho em experiência sensível, faz o sertão ser “lugar”. Partindo das reflexões de Marc Augé, tomamos Brasília como referencial simbólico da emergente racionalidade técnica diante do espaço qualitativo das paisagens de dentro. A horizontalidade isotrópica da capital estimula a pensar o dilema da assepsia do espaço ante as rugosidades que permeiam os *Gerais*.

O último tópico (seção 4.2) aborda o *locus* construído da habitação sertaneja. A casa é investigada pela imagem poética do abrigo — um fechamento que define uma fronteira. Chão, parede e telhado travam contato com solo, horizonte e céu. Nesse sentido a casa não é um objeto isolado, mas sim um lugar construído em permanente sintonia com a paisagem, onde existe uma mediação poética na transição entre natureza e cultura. O homem do sertão “recebe” o lugar e o transforma em “coisa construída”, ao fazê-lo, torna manifesto o caráter do lugar.

Procurando os elos entre hermenêutica e poesia, conforme propõe Benedito Nunes (1999, p.137), essa leitura conectava-se à aproximação fenomenológica da arquitetura: buscar no texto poético uma clareira em que se pudesse ler os “lugares habitados” — a interface poética entre sertão e cidade. Sabe-se que o “habitar poético” não está restrito a sua concretude (não é a coisa em si), mas dilata-se a seu questionamento: em saber “medir” a extensão diametral que forma a fissura finita entre terra e céu. O “habitar poético” está no potencial de abertura que reúne a “coisa construída” e o sertão-mundo, formando uma arrumação, um limite, demarcando um domínio próprio.

2 LUGAR E POÉTICA DO ESPAÇO

No vasto campo dos significados que envolvem a Teoria da Arquitetura, o embate entre as noções de “espaço” e “lugar” ecoa particularmente importante no diálogo entre modernidade e tradição. Recuperar tal diálogo implica compreender a ideia de “lugar” como coisa tangível, lendo a espacialidade não abstrata que se constitui como *ser-no-mundo*, produto de certo contexto formador do habitar. Sob esse prisma, a ideia de “lugar” pode ser tomada em oposição à concepção de “espaço moderno”.

Uma importante raiz de contraponto ao espaço isotrópico moderno, ao *continuum* cartesiano, remonta ao “pensamento do lugar” travado na Grécia. Na doutrina da magnitude espacial, Aristóteles apresenta uma percepção apurada sobre essa questão, segundo a qual o espaço não seria mero receptáculo vazio, mas tomaria como referencial a noção de “lugar”, atento a suas propriedades intrínsecas. O espaço aristotélico emana das coisas, não sendo neutro em relação aos corpos nem aos materiais que o permeiam. Aristóteles (1998) vê a *anima* espacial a partir de um “*estar em*”. Ao afetar aquele que o habita, configurando uma fronteira, o espaço é pensado como “lugar”.³

A concepção do espaço grego impõe ao “pensamento do lugar” uma matriz fundada sobre solo mítico. Tal concepção, porém, demanda uma aproximação ao conceito central de “natureza” entre os gregos, vertendo daí o propósito da civilização ocidental “pensar a arte”. Como *physis* há uma natureza “efêmera”, sujeita às circunstâncias da empiria e em permanente mutabilidade, a partir da dualidade entre “ato e potência”, formulada por Aristóteles. Uma segunda manifestação estaria no seu caráter imutável. A concepção de natureza que importa à arte grega fundava-se na noção de *mimesis*: a arte “imita” a natureza, num processo de “apuração da empiria” que busca a essência (ARISTÓTELES, 1987).

Não pretendemos travar aqui um diálogo *vis-à-vis* entre tradição e modernidade, mas tão somente apontar conexões e aproximações pertinentes sobre a questão do “lugar” no âmbito da Teoria da Arquitetura. É a proeminência dessa questão, tópico incontornável na constituição disciplinar da arquitetura, que justifica os elos de uma reflexão contemporânea

³ Plotino indica uma percepção distinta, possivelmente ainda mais apurada em relação a Aristóteles, estabelecendo uma relação de homologia entre o “lugar” e o “onde”. Cf. Mora (1998, p.219-220). De acordo com Mário H. S. D’Agostino (2006, p.37), a “topologia” de Aristóteles desvincula a geometria cósmica do espaço geométrico indiferenciado, negando a dimensão do espaço como um “vazio” alheio à presença dos corpos.

assentada na História. A busca de um campo teórico mais próximo à filosofia não se justifica apenas em função de uma crise de paradigmas, claramente atrelada à derrocada do funcionalismo. Indo além, a emergência de uma corrente interdisciplinar no pensamento arquitetônico, desde a década de 1960, ecoa uma resposta forte ao “modernismo sem História”, na qual a questão do “lugar” é basilar.

O espectro plural de perspectivas investigativas deixa claro que a ruptura com a História somente pode induzir a uma “crise de significados” no interior da própria disciplina. O tema do “lugar” emerge nesse contexto, como um conceito a ser compreendido em sua espessura histórica para um correto entendimento dos refluxos modernos, isto é, não se trata de uma reabilitação anacrônica, mas sim da percepção de um conceito central para o que seja a própria formação da arquitetura. Um conceito que, como bem expõe Edward Casey (1998), fora “apagado” pela modernidade.

É nesse sentido que o “pensamento do lugar” forjado entre os gregos constitui importante matriz de contraponto ao espaço homogêneo e abstrato da modernidade, uma redoma crítica ao *continuum* cartesiano que alimenta a *tábula rasa* da metrópole moderna. Os elos com a fenomenologia remontam a essa perspectiva histórica, abrindo um campo reflexivo sobre a ideia de “lugar” na modernidade, inseparável do solo mítico que a sustenta.

Em meio às ruínas do pós-guerra, prenhe de estranhamentos diante do espaço da racionalidade técnica, o texto “Construir, Habitar, Pensar” (1951) de Martin Heidegger constitui uma fenda de transição para os estudos teóricos e na própria práxis da arquitetura,⁴ não apenas porque regressa à gênese simbólica do “habitar”, alertando para as diferenças entre “espaço” e “lugar”, mas também porque explicita a importância da História para o fazer arquitetônico. Esse texto deve ser lido como um registro crítico a *machine à habiter* de Le Corbusier tanto quanto à extensão ilimitada e indiferenciada do método da Bauhaus (HEIDEGGER, 2012b).

O tema do “lugar” costura um importante diálogo entre tradição e modernidade, acompanhando o emblemático texto de Heidegger e seus intérpretes na teoria da arte e arquitetura. A questão do “ser” em Aristóteles é simultaneamente assimilada e alargada pela topologia de Heidegger, isto é, torna-se fundamental refletir sobre a noção de “fronteira”, de um “*estar em*”, que, para Aristóteles, vinculava-se a pensar a noção do “ser”

⁴ No âmbito da práxis arquitetônica pensemos, por exemplo, na importância do *Team X* como frente crítica aos CIAMs, na constituição da proposta do “coração da cidade” plasmada pelo sentido de “lugar”.

como pertencimento a algum lugar. Por outro lado, a noção de “quadratura” em Heidegger, aproximando o cotidiano e o sagrado (homens e divinos, terra e céu) derrui a *physis* aristotélica, assentando um chão mítico para pensar o habitar.

Porém a depressão mental e espacial do pós-guerra não irriga apenas as reflexões de Heidegger sobre o “habitar”. Entre outros que se dedicaram a essa reflexão nesse mesmo período, deve-se tomar como um marco a obra de Gaston Bachelard. Em 1957, o autor publica *A poética do espaço*. Estreitando laços com o *topos* existencialista de Heidegger, essa obra constitui o segundo pilar de sustentação para as aproximações entre Fenomenologia e Teoria da Arquitetura. Pelo método da “topoanálise”, Bachelard pergunta “quem somos” por meio de “onde estamos”. A medida do espaço bachelardiano não é o *quantitatis*, não é o prisma geométrico e abstrato, ao contrário, em sintonia com Heidegger, a medida do espaço é o *metron*, a *poiesis*.

A proposição do “lugar” por Bachelard pressupõe o entendimento de sua “imagem poética”, essencialmente variável e dotada de uma ontologia direta. A imagem poética emerge como linguagem significativa, produzindo uma fenomenologia da expressão. É nesse contexto que a “topoanálise” se afirma como um método investigativo dos espaços de linguagem, pois os lugares da imaginação não podem ser apreendidos pela mensuração geométrica, tornando-se, antes, um “espaço vivido”.

Bachelard utiliza sua “topoanálise” para narrar uma poética da casa, em que a imagem da habitação serve como topografia simbólica, torna-se a morada do ser. Interpretando a casa em seus aspectos psicológicos, explorando profundidades e camadas, Bachelard encontra na imagem da habitação o espaço vital, abrigo dos devaneios. Mais do que um “canto”, a casa é narrada como um imbricamento entre espaço e memória, onde “o espaço retém o tempo comprimido” (BACHELARD, 2012, p.27-28).

A poética do espaço, porém, ultrapassa a dimensão da moradia, relacionando-se com o *topos* do universo. De certa forma, o que se vê é um “negativo da casa”, uma inversão da função de habitar, quando Bachelard (2012, p.58-59) escreve: “abrigado na casa, gostaria de estar lá fora, não para desfrutar a chuva e o vento, mas para busca do devaneio”. Nesse sentido há uma irrupção da morada humana, quando a imaginação intervém criando uma relação de reciprocidade. Por um lado, a casa atacada pela tempestade e o abrigo que se opõe às ruas, na contramão, uma “meteorologia poética” — no absoluto silêncio há o sentimento dos espaços ilimitados, a sensação do vasto e do profundo.

A partir da década de 1950 a Fenomenologia começa a desenhar um paradigma teórico, especulando as conexões entre o corpo e o ambiente. Buscando dimensionar o espaço sensorial, direcionado à apreensão visceral da arquitetura, o tema do “lugar” passa a articular um pensamento arquitetônico que não se exprime mais pelo “objeto”, isto é, o entendimento do sítio, do “onde” da edificação, visando a contaminar as relações semânticas entre a “coisa construída” e a redoma simbólica da paisagem. A Fenomenologia funda as bases para o entendimento pós-moderno sobre o sítio, o lugar, a paisagem e a edificação, preparando terreno para a estética do sublime (NESBITT, 2013, p.31).

A proposição de um “retorno às coisas”, sintomática *epoché* de Husserl e retomada por Heidegger, torna-se uma matriz fundamental para alçar o “lugar” como tema de reflexão contemporânea na arquitetura. A percepção de uma fronteira concreta é colhida do “espaço vivido”, onde o cotidiano não se deixe guiar por representações abstratas, mas sim pela presença de um entorno rodeado de signos, de imagens e de referenciais históricos. No registro intuitivo do “redor que nos circunda”, ocorre a diluição do espaço métrico, aferido pela abstração matemática. Diante de tal ruptura, caberia à arquitetura pensar os vínculos com o lugar, a dimensão qualitativa do espaço e a linguagem sensorial dos materiais inerentes ao “habitar poético”.

Na esteira deste conceito está a discussão da “medida” por Heidegger, construindo a ideia de “lugar” pelas aproximações entre o cotidiano e o sagrado. No ensaio “A origem da obra de arte” Heidegger (2010) volta ao templo grego para compreender o recinto que acolhe o sagrado, mirando o pórtico aberto que guarda a presença do divino. O argumento é o desvelamento da verdade através da obra de arte, manifestando essa “verdade” pelo “poder do lugar”. O templo grego não constitui mera representação espacial, ao contrário, o templo faz presente o espaço que, a partir dele, significa o *entorno-do-mundo*.

Contudo, o tema do sagrado não constitui rele “espia” para os teóricos da arquitetura que procuraram ler Heidegger a propósito do lugar.⁵ Diversamente, a concepção do templo como “lugar sagrado” aponta para as chaves fenomenológicas de interpretação da arquitetura. Para além do plano representativo, o regresso às “coisas” torna presente o caráter do lugar, caminhando no sentido de congregação da paisagem, cuja terra ecoa um sentido de abrigo ao mundo. A “terra” aqui não deve ser entendida como mera substância

⁵ Entre os quais é preciso citar Norberg-Schulz (1980) e Meyer Schapiro (1999).

material, tampouco como ente astronômico, mas sim como o chão que acolhe o homem, permitindo ali fundar a sua morada.

Entre os autores que procuram refletir sobre a dimensão simbólica do habitar, deve-se citar Christian Norberg-Schulz. Voltando-se para uma “fenomenologia do lugar”, o autor retoma o antigo conceito latino de *genius loci* como baliza de leitura para o tema do habitar, travando rupturas e conciliações entre modernidade e tradição.⁶ O retorno à tradição evoca a dimensão de um “outro” que deve ser enfrentado para produção do habitar, pois o sagrado manifesta-se pela relação de proximidade com o mundo ao redor. É ele que permite ler pedras e árvores como manifestações mítico-poéticas, sendo um “*outro em si mesmo*” porque retém uma medida cósmica, reunindo as coisas para perto do homem como condição do habitar.

Partindo de Heidegger, Norberg-Schulz procura realizar uma análise linguística aplicada à arquitetura, identificando no movimento moderno uma “crise de significados”. Nos termos desse autor haveria, no espaço moderno, um saturamento diagramático-funcional desfavorável ao habitar. Sob esse prisma, a arquitetura constitui um ponto de apoio existencial, servindo como orientação no espaço e identificação específica com o lugar.

Retornando-se aos dois textos capitais de Heidegger sobre o “lugar”, é possível realizar uma síntese temática. De acordo com Lígia Saramago (2012, p.216-217), “Construir, Habitar, Pensar” e “... poeticamente o homem habita...”, ambos de 1951, representam uma concepção espacial crítica ao racionalismo formal, cuja postura guiava-se pelo espaço de extensão ilimitada e sem fronteiras. Nesses textos é marcante o contraste entre a noção de “espaço moderno” como coisa indiferenciada e uma ideia de “lugar” como limite e fronteira.

No primeiro texto, o autor busca responder a duas perguntas essenciais: “o que é habitar?” e “Em que medida pertence ao habitar um construir?”. É a formulação precisa de tais questões que dirige todo entendimento de “Construir, Habitar, Pensar”. Primeiro o habitar é entendido como um “sentir-se em casa” e não uma subordinação de meios e fins ao construir: “Construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação. Construir já é em si mesmo habitar” (HEIDEGGER, 2012b, p.126).

⁶ Para uma síntese das proposições desse autor, ler o ensaio “O fenômeno do lugar” em NORBERG-SCHULZ (2013a).

Heidegger retorna à linguagem para compreender a essência do habitar. Nota, assim, um duplo sentido em “construir”, podendo significar tanto “cultivar”, *colere*, cultura, quanto “edificar”, *aedificare*. Em ambos prevalece um construir que pertence ao habitar, cujo significado primordial é o “ser e estar sobre a terra” (HEIDEGGER, 2012b, p.127). Essa conotação amarra a junção dos termos, pois anota a homologia entre habitar e construir, remontando a experiência cotidiana do homem ao ser “habitual”.

A desconstrução da racionalidade de meios e fins conduz a ideia de “permanecer” em um “*de-morar-se*” sobre a terra. Surge aqui a noção de morada e abrigo, um pertencimento em que é preciso resguardar cada coisa em sua essência. Permanecer, demorar e pertencer tornam-se termos coevos, encontram-se sob a ideia do resguardar-se.

Ao responder à segunda questão formulada — o construir como pertence do habitar —, Heidegger toma como parâmetro uma “coisa construída”. A ponte surge como um “todo significado”, uma totalidade capaz de apresentar a gênese do lugar:

Pela ponte, um lado se separa do outro. As margens também não se estendem ao longo do rio como traçados indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte traz para o rio as dimensões do terreno retraída em cada margem. A ponte coloca numa vizinhança recíproca a margem e o terreno. A ponte “reúne integrando” a terra como paisagem em torno do rio. A ponte conduz desse modo o rio pelos campos [...] (HEIDEGGER, 2012b, p.131-132).

De acordo com Norberg-Schulz a ponte constitui um “todo significado” porque permite o habitar como fixação ao lugar, aludindo a três instâncias interdependentes, isto é, a ponte é a construção que visualiza, simboliza e liga o ambiente, formando uma totalidade. Revela, assim, o significado do lugar como uma “paisagem cultural”. Em outras palavras, o que a ponte junta tem valor como símbolo.

A ponte, como totalidade, é a produtora do “lugar”. Não existe lugar *a priori* sem a ponte, que conforma os demais espaços. Deriva daí outra noção fundamental sobre o “lugar” em Heidegger, a própria noção de limite ou fronteira. De acordo com Lígia Saramago (2012, p.219), as coisas conformam lugares e esses lugares formam um espaço que constitui “lugar liberado para um povoado”. Assim, de acordo com Heidegger (2012b, p.134):

Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado num limite. O limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência. [...] Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O

espaçado é o que, a cada vez, se propicia e, com isso, se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar, ou seja, através de uma coisa do tipo da ponte. “Por isso os espaços recebem sua essência dos lugares e não ‘do’ espaço.”

Como configuradora de lugares, a ponte arruma e doa espaços. A coisa construída torna-se referencial para pensar o lugar, solo do habitar. O construir, por sua vez, funda-se sobre o habitar. Finalmente, de forma enfática, Heidegger aponta para o elemento poético como parâmetro do habitar. Essa assertiva torna-se mais clara na conferência “... poeticamente o homem habita...”, também de 1951.

Nesse texto Heidegger sustenta a compatibilidade entre habitação e poesia, sugerindo, de início, que um possa suportar o outro. Por um lado, o habitar está sufocado pela crise habitacional, demandando um olhar transcendente sobre a racionalidade de meios e fins. Por outro lado, a poesia deve ser pensada para além de sua forma literária, para daí juntar-se à reflexão sobre o habitar. Abre-se, com isso, a hipótese de que o habitar sustente-se no poético.

A poesia é um “deixar habitar” em permanente relação com o construir. O homem cuida das coisas da terra e cultiva seu habitar (*colere*) como “modo de construir”. Nesse sentido aproxima os significados de construir e cultura. Por outro lado, também edifica (*aedificare*) com todos os trabalhos feitos pela mão do homem. Construir, porém, não é causa, mas consequência do habitar. O homem somente será capaz de habitar após construir de outro modo.

Aqui surge a discussão do problema da “medida” no âmbito do habitar, precisamente o “habitar entre”. Habitar significa ser e estar entre terra e céu. Nesse sentido o homem habita a fissura finita entre esses dois extremos, onde a diferença representa uma tomada de medida. O “lugar” é mensurado por uma dimensão intrínseca, a qual se opõe à mera geometria. Em outras palavras, o levantamento da medida não é ciência, mas sim o viés poético do habitar:

O levantamento de medida própria à dimensão é o elemento em que o habitar humano tem seu sustento, é onde adquire sustentação e duração. O levantamento de medida constitui o poético do habitar. Ditar poeticamente é medir. (HEIDEGGER, 2012c, p.173).

Entre a fenomenologia e a desconstrução, uma contribuição importante sobre a abordagem do “lugar” ecoa de Jacques Derrida. Ao buscar elos com a filosofia, Derrida

propõe uma “arquitetura onde o desejo pode morar” (DERRIDA, 2013). Nessa senda, o autor pergunta sobre as possibilidades de um pensamento arquitetônico e se a própria arquitetura seria uma materialização do pensamento. A intersecção entre filosofia e arquitetura deve ser orientada a operar no domínio das metáforas, em que a disciplina mantém certo controle da comunicação, do transporte e da economia.

Derrida sinaliza para o “estudo do lugar” como dimensão temporal da experiência do espaço. Propõe-se estudar o tempo no espaço a partir de dois arquétipos fundamentais. Primeiro, a Torre de Babel como metáfora da incompreensibilidade da linguagem. Em segundo lugar, o arquétipo do labirinto como situação espacial ininteligível, suscitando a apropriação e a sobreposição da metáfora da torre. O labirinto constitui o espaço sensorial, a experiência vivida por excelência, em oposição à imagem da pirâmide, essa representativa do aspecto teórico e linguístico da arquitetura.

O labirinto e a Torre de Babel provocam uma clivagem devido à impossibilidade de apreensão. Derrida sugere que toda linguagem constitui uma espacialização, um desbravamento formador de um caminho. Uma trajetória inventada:

Todo lugar na arquitetura, todo espaço habitado, tem uma precondição: que o edifício se localize em um caminho, em um cruzamento de ruas ou estradas pelos quais tanto se possa entrar como sair. Não há edifício sem ruas que conduzam a ele ou que partam dele; tampouco existem edifícios sem percursos interiores, corredores, escadas, passagens, portas. (DERRIDA, 2013, p.167).

O autor retorna a Heidegger ao constatar que a “linguagem está a caminho”, pensando o *odos* como algo irreduzível ao *methodos* de Descartes. O caminho estaria alheio ao controle técnico e, espelhado ao pensamento, torna-se um *topos* infinito. Derrida especula sobre a linguagem como caminho, passando a considerar o habitar no caminho como um “estar em movimento”. O habitar, o caminho e o labirinto tornam-se questões interdependentes, a partir das quais o autor traz à tona o problema do “lugar”: “A grande questão da arquitetura, de fato, é a do lugar, a do ‘ter lugar’ no espaço” (DERRIDA, 2013, p.168).

O pensamento é concebido como um caminho, tomado como a abertura de uma trilha que inscreve seus rastros sem saber o destino exato. Nessa senda, abrir caminho significa construir (e desconstruir) uma escritura, formar um “lugar”. O labirinto é a figura que se

aproxima melhor dessa escritura, sempre em movimento, sem começo nem fim, assumindo a impossibilidade de uma objetivação absoluta da arquitetura.

Sob um prisma mais alargado, a grande contribuição de Jacques Derrida é a releitura do *Timeu*, de Platão, apresentando, pela lógica da não contradição, o lugar de *Khôra*. É a lógica da binaridade, do sim e do não, que conduz a um terceiro gênero, nem sensível nem inteligível. O pensamento de *Khôra* é o deslocamento entre o *logos* e o *mythos*. É, ao mesmo tempo, um problema retórico, de discurso, mas também é um problema topológico, perguntando sobre o “lugar”. Assim, a dificuldade está em nomear e também em situar *Khôra*, uma vez que ela seria “mais situante que situada” (DERRIDA, 1995, p.13-15).

O problema da tradução de *Khôra* coloca-se além do sentido de um vocábulo. Apresenta-se por uma região, com toda uma “textura trópica”. Um nome, seja uma representação de um lugar, um local, uma região, um território, ou uma figura, sejam comparações, imagens, metáforas, de qualquer forma, *Khôra* não se reduz ao seu nome. Não é sujeito, nem substrato. Antes de tudo, é o que propicia “dar lugar”. Isso porque o que lhe é próprio é justamente essa ausência, esse ser informe (*amorphon*), o que faz conservar para si essa singular impropriedade que não é nada.

Khôra é marcada por uma escrita difícil e aporética. Não é o “assento” nem o “suporte” das interpretações, sabendo que a ausência de suporte conduz a reflexão sobre o lugar dado, isto é, esse ato de “dar lugar” é diferente de ser um sujeito doador, suporte de origem de alguma coisa. Voltamos à clivagem inicial, *Khôra* está marcada pelo precipício entre o sensível e o inteligível, o abismo entre o corpo e a alma, mais do que um lugar, significa “tomar lugar”. Assim *Khôra* inaugura um discurso sobre os lugares: sociedade, região, território e país. Passamos ao problema fundamental, entre o gesto e a palavra: uma situação que “têm lugar” faz a demarcação de um *Genos*, um “lugar próprio”. *Khôra* se desvela como o “lugar ocupado por alguém” (DERRIDA, 1995, p.41).

Explorando um ângulo de visão distinto do de Derrida, os escritos de Christian Norberg-Schulz ocupam papel de destaque quanto ao tema do “lugar” na Teoria da Arquitetura. Inserido no espectro mais amplo do contraponto ao funcionalismo, marcado pelo ambiente esquemático e descaracterizado, o problema do “lugar” reabilita relações simbólicas com o espaço.

Na esteira desse autor, o potencial fenomenológico da arquitetura advém da possibilidade de dar significado ao ambiente, implicando a criação de “lugares específicos”. É

partindo desse princípio que se torna central entender o antigo conceito latino de *Genius Loci*, o “espírito de um lugar”. Seria necessário criar um “outro” (oposto), que se deve enfrentar, para poder habitar. O cercamento, a demarcação e a diferenciação do lugar constituem os atos arquetípicos da construção, sinalizando a verdadeira origem da arquitetura.

Em sintonia com Vittorio Gregotti (1975), o local da construção seria um atributo fundamental, manifestando a estrutura da natureza e como o homem a percebe. Tal aproximação, entretanto, torna-se mais evidente pelos vínculos entre fenomenologia e tectônica, explicitando de que forma o detalhe revela o ambiente e expressa suas qualidades peculiares. As qualidades sensoriais dos materiais, dessa forma, expressam a poética do habitar.

O “lugar” deve ser entendido como um fenômeno qualitativo total, compreendido em suas relações cotidianas concretas. Vale dizer “as coisas têm lugar”, possuem determinada qualidade ambiental. É nesse sentido que o “ter lugar” se opõe ao mero funcionalismo, pois o lugar compreende uma diferenciação cultural (tradição e condicionantes ambientais), um “aqui concreto”, reclamando uma identidade particular.

O vínculo com o cotidiano concreto conduz ao princípio de que “habitar uma casa significa habitar o mundo”. Propõe-se, assim, pensar a densa matéria do habitar pela metáfora da soleira, isto é, a fronteira que separa o “dentro” e o “fora”. Habitar, em sentido ampliado, torna-se *ser e estar entre terra e céu*. Quando o homem torna-se capaz de habitar, o mundo se torna um “interior”.

Das casas às fazendas, das aldeias às cidades, os assentamentos criados pela mão do homem transformam a natureza em “paisagem cultural”. As construções, por isso, convertem-se em tema nodal para o entendimento da noção de “paisagem habitada”, em que as propriedades básicas dos lugares criados pelo homem são a concentração e o cercamento. Os ambientes tornam-se coisas, são percebidos como artefatos. Na trilha de Heidegger, surge a função de reunião do assentamento: “a coisa reúne o mundo” (HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 2013a, p.448).

O *Genius Loci* é entendido como a essência do lugar. De outra forma, o caráter do lugar é aferido por como as coisas são, tomando como base os fenômenos concretos da vida cotidiana. Por outro lado, a estrutura do lugar permite ver como é a paisagem, como são os assentamentos, onde “espaço” e “caráter” são tomados como categorias analíticas em

sintonia. O primeiro reporta-se à estrutura tridimensional dos elementos que formam o lugar, enquanto o “caráter” é um conceito mais abrangente, refere-se ao “espaço vivido”.

O principal aspecto do espaço concreto, entendido como fenômeno, é a relação entre interior e exterior. O espaço variável entre extensão e cercamento que permite ver o contraste entre paisagens e assentamentos. As paisagens são dotadas de extensões variáveis, mas em contínua diferenciação. Os assentamentos são cercados entre fronteiras. A relação entre assentamento e paisagem obedece à relação de figura contra fundo. O assentamento, encerrado contra o vasto fundo, perde a sua identidade quando essa relação se corrompe. Igualmente, a paisagem é destituída de sua ampla extensão. O assentamento exerce a função focal, atua como um “centro” mediando gradações entre terra (horizontal) e céu (vertical).

Retomando a ideia de fronteira, ao espaço cercado, voltam-se as relações entre lugares naturais e lugares construídos pelo homem. Na suma simbólica pode-se representar a passagem entre solo, horizonte e céu para chão, parede e teto. A fronteira, nesse sentido, é um determinante da articulação formal dos lugares, questionando o solo da caminhada, o céu que serve de abrigo ou ameaça, os horizontes que nos cercam.

Uma fenomenologia do caráter (*ethos*) aproxima os caracteres observáveis do lugar e o exame de seus atributos concretos, aproxima técnica e lugar, pois o caráter do lugar depende dos determinantes intrínsecos vinculados à construção. É a aproximação entre a revelação criativa da verdade (*techne*) e o fazer (*poiesis*). A técnica faz a revelação criativa da verdade e pertence à poesia, isto é, ao fazer. Nesse sentido é fundamental abordar os significados da construção e sua relação formal com a arquitetura.

A estrutura do lugar, por outro lado, representa totalidades ambientais que incluem aspectos do espaço e do caráter. O lugar pode ser medido em degraus ou escalas ambientais: país, região, paisagem, assentamento, construção etc. Os assentamentos vernaculares, particularmente, apresentam uma organização topológica em oposição à geometria citadina.

Norberg-Schulz destaca como principal degrau do ambiente a relação entre lugares naturais e lugares criados pelo homem. Três formas básicas são atribuídas nessa mediação. Primeiro o homem deve poder visualizar o modo de entender a natureza, ou seja, conceber a construção a partir da visualização. A natureza, muitas vezes, sinaliza uma direção; o homem, a partir dela, constrói um caminho.

Na sequência, o homem precisa simbolizar o modo de entender a natureza, isto implica uma tradução, um significado experimentado entre a construção e o meio, tornando a natureza um objeto cultural. Finalmente, é preciso reunir os significados apreendidos pela experiência para criar uma *imago mundi*, isto é, criar um *microcosmo* que dê concretude ao mundo. Nessa etapa opera-se a passagem do mundo material ao mundo simbólico.

Um lugar do tipo da ponte deve ter o propósito de fazer essa mediação, isto é, fazer a visualização, a simbolização e a reunião num “todo significado”. A construção passa a revelar o significado da paisagem, fazendo o sítio tornar-se um “lugar”. Em outros termos, a construção atribui significado ao lugar. No início, o lugar surge como um “dado”, mas ao fim ele é tomado como um mundo estruturado, dotado de certa espacialidade e caráter.

O entendimento do caráter do lugar passa pela relação entre os aspectos físicos e psicológicos. Pressupõe o entendimento da relação entre a estrutura da paisagem e o traçado dos edifícios. De uma forma mais abrangente, o habitar se estrutura pela relação entre homem e lugar, espaço e caráter. Em suma, dois aspectos são fundamentais. Primeiro, é preciso saber orientar-se, ou seja, é preciso saber sua localização, dizer onde está. Depois, é necessário identificar-se com certo lugar, ou seja, saber “como” está em determinado lugar.

O aspecto da identidade não se reduz a uma abordagem simples da questão referencial, isto é, a identificação pressupõe a criação de um vínculo com o ambiente. Um sentimento profundo de ser do lugar. Esse “ser do lugar” pressupõe duas chaves interdependentes. Por um lado, é necessário conhecer a estrutura espacial do lugar, por outro lado, deve haver o domínio de um “sentir-se em casa”.

Nessa senda podem ser diferenciados os lastros das sociedades primitivas em relação às sociedades modernas.⁷ No primeiro caso, uma estrutura espacial com significado atribuído, com criação de vínculos, enquanto na metrópole moderna impera a racionalidade técnico-instrumental. Se conjecturarmos sobre a identificação, teremos, no primeiro caso, uma relação amistosa com o ambiente, uma identificação. É o caso do homem nórdico com o nevoeiro ou o árabe com a imensidão do deserto. O caráter aqui está explícito pela correspondência entre “mundo externo” e “mundo interno”, entre corpo e alma (NORBERG-SCHULZ, 2013a, p.456).

⁷ Sociedades primitivas ou “arcaicas”, neste particular, devem ser tomadas no contexto desta pesquisa, isto é, o *habitat* oposto ao moderno, um “outro” em relação aos centros urbanos.

O “morar” do homem moderno reflete-se na estrutura espacial das grandes cidades, assentada na métrica da racionalidade técnica. Nesse ambiente inexistente a ideia de um *onde particular*, inexistente mesmo a própria ideia de “lugar”, como observa Edward Casey. Torna-se difícil pensar uma cidade politizada (*polis*), o espaço como *coisa pública* conforme Hannah Arendt. Tampouco existe um *ethos* compartilhado a conformar um *habitat*, isto é, a ideia de um *socius* que conduz ao “lugar comum” (CASEY, 1998, p.XIV).

Evocando o habitar como o ato de “reunir” em torno das coisas cotidianas, tornando o mundo da vida uma dimensão “habitual”, logo se entende a importância de se pensar o *pertencimento* diante das fraturas entre modernidade e tradição. É sobre esse prisma que as aproximações entre Arquitetura e Fenomenologia tornam-se importantes, pois o “retorno às coisas” significa pensar o habitar como um “lugar concreto”, extraíndo da esfera chã a dimensão simbólica do pertencimento, assim como a emergência dos estranhamentos.

Entender o *construir como pertence do habitar*, como propõe Heidegger, não é um meio abstrato. Para o campo teórico da arquitetura é necessário fixar-se no verbo elementar da questão, isto é, entender o fenômeno concreto da habitação pressupõe a leitura do habitar como “ser e estar no mundo”. Convocado a pensar o *ser sobre a terra*, logo se percebe a importância fulcral do habitar poético restituindo os vínculos do homem com o lugar:

A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. A poesia é o que primeiro traz o homem para terra, fazendo-o pertencer a ela, e assim trazendo-o à morada. (HEIDEGGER, 2012c, p.169).

Nessa senda, outra importante contribuição para pensar o problema do “lugar” vem do filósofo e crítico Karsten Harries, com parte de sua obra voltada à arquitetura, particularmente crítica à arquitetura moderna. Aparece aqui o sentido de degradação da vida contemporânea, a perda do sentido do lugar e da comunidade, ambas as faces perversas da objetividade que caracteriza a modernidade.

O autor vê um equívoco entre o ambiente físico manipulável indiscriminadamente pelos homens e uma arquitetura marcada pela cultura tecnológica. Nesse sentido as “máquinas de viver” de Le Corbusier se opõem ao sentido pleno do *habitat*. A questão da ciência moderna coloca o princípio do ser corporificado como puro sujeito pensante,

revelando o problema da objetividade, isto é, a perda do espaço hierárquico, o desabrigo e a desorientação.

O *leitmotiv* seria os meios de comunicação de massa, retirando todo o significado do lugar, o seu sentido de proximidade e intimidade. Direcionando uma crítica ácida ao espaço moderno, Karsten Harries propõe uma fenomenologia do *ethos* humano, cujo propósito moral é habitar. Nesse sentido, habitar é quase impossível nas condições contemporâneas, em que impera um “pavor” do espaço.

Infinito e homogêneo, o espaço moderno torna a vida insignificante. O equívoco da arquitetura moderna estaria em não ter conciliado tecnologia e estética, tampouco ter conseguido uma emancipação formalista autônoma. Nesse sentido é que se busca uma “função ética da arquitetura”, isto é, instruir o *ethos* para que os homens possam habitar. Em outras palavras, deve haver um engajamento do corpo e da escala humana na arquitetura. Esse engajamento produz a heterogeneidade e os limites, gerando a percepção do lugar. Nesse campo, a arquitetura se afirma como a expressão do caráter do lugar, fundando a união, a noção de vizinhança e região.

Desse prisma, a aldeia global é antevista como uma metáfora enganosa, onde as tentativas de habitações móveis são ineficazes porque pelos meios de comunicação de massa o observador é excluído, isto é, o longínquo e o próximo são trazidos para dentro dos ambientes de estar. Prepondera aqui a crítica de que a eliminação das distâncias e os artifícios de distanciamento somente podem voltar-se contra a intimidade. Em outros termos, a intimidade pressupõe a distância. A equidistância conduziria à homogeneidade e à indiferença do lugar. Pelo senso de deslocamento, todos os lugares passariam a ter o mesmo valor, isto é, não podemos mais nos situar, perdemos o senso de orientação, tornamo-nos reféns de um espaço sem lugar.

Em sintonia com Karsten Harries, embora por uma abordagem totalmente diversa, uma importante contribuição sobre o tema do “estranhamento” ecoa de Anthony Vidler. No contexto desse autor, o alvorecer do século XX apresenta os sintomas da civilização moderna sob a rubrica da *urbe* como nova morada. A “jaula de ferro” confirmada por Max Weber amparava-se na missiva da racionalidade burocrática e nos apoios de um mundo novo criado das cinzas do antigo. Essa era a precisa imagem de Marshall Berman (1986) ao ler a “tragédia do desenvolvimento” representada pelo Fausto de Goethe. O domínio da racionalidade econômica, pautado pelo controle das relações de espaço e tempo, deu ainda

os fundamentos para o que Georg Simmel (2005) chamou de “caráter *blasé*” regendo a vida nas grandes cidades.

As relações entre o indivíduo e a metrópole, o corpo e a casa, a psiquê e o espaço habitado, serão, no contexto de formação da modernidade, tema central para as especulações de Anthony Vidler. Em *The Architectural Uncanny* Vidler volta ao final do século XVIII para compreender as relações entre arquitetura e o “estranhamento familiar”. O tema do estranhamento volta à origem do pensamento romântico, alavancando a instabilidade entre a “casa” e o “lar”. Como rota de reflexão mais geral, Vidler faz uma demarcação entre quatro grandes temas: o distanciamento do indivíduo como questão social, a alienação, o exílio e a “negação do abrigo”.

Vidler concentra esforços no entendimento de uma “filiação perturbadora”, saindo do familiar rumo ao estranho, ou numa construção por contradição, passando do *heimlich* para o *unheimlich*. A imagem da casa assentada na domesticidade, na vizinhança, na intimidade do abrigo, vai rompendo as quatro paredes rumo a uma dimensão obscura e inacessível. Como na construção alegórica, um degrau separa o *heimlich* do *unheimlich*, um desdobramento sutil subtrai o “sentir-se em casa” e conduz o sujeito ao desabrigo.

Como o nascimento de Apolo vindo de Dioniso, do mito à razão, o assombro é o retorno de uma força que estava morta e regressa viva. Na imagem de Freud, tudo aquilo que permanecera secreto agora vem à luz (VIDLER, 1996, p.26). A ficção antecipa os pressupostos psicanalíticos do “estranhamento familiar”, tornando-se a primeira fenda de observação de um mundo até então oculto. É sob esse prisma que Vidler analisa a obra de E. T. A. Hoffmann, cujos textos fundam a ideia de estranhamento como um gênero literário, explorando a arquitetura como instrumento de narrativa para mediação entre o estranho e o familiar. Mais do que manifestação do espaço, a arquitetura é encarada como uma “estrutura de pensamento”.

Não se tratava de mero cenário, em Hoffmann, a arquitetura se confunde com os traços psíquicos do caráter. As narrativas desse escritor atingem seu clímax com *Councillor Krespel*, de 1818, em que o estranhamento não depende do sonho, do assombro ou do mistério, mas da presença de um reles vereador local e excêntrico, construindo uma casa com significados peculiares. Vidler dissectiona os significados da morada de Krespel partindo de Goethe: “Arquitetura é música petrificada”, tomando a casa como uma replica em pedra da personalidade musical de Krespel (VIDLER, 1996, p.30-31). A alma interior é conduzida pela

emoção, enquanto a aparente irracionalidade se expressa pelo exterior. A casa constitui um artefato hermenêutico para Vidler, assumindo uma estrutura binária entre o “caos da fachada” e a “ordem do interior”.

Essa estrutura aloja mais do que uma relação ambígua, evoca ainda o tema do “duplo”, questão central na teoria da arte. Vidler explora o estranhamento familiar para questionar a dimensão velada da realidade entre duas perspectivas. Um olho que vê o aparente como espelho, refletindo o “lado brilhante do mundo”; e um olho que vê para além das aparências e por isso “projeta mais do que reflete” (VIDLER, 1996, p.33). Entre o olho físico e o “olho mental”, Vidler constata a dimensão do duplo a partir de uma óptica mecânica, um terceiro olho capaz de induzir e criar, artificialmente, um duplo da existência. Por meio dessa terceira categoria, uma cópia mecânica imita o “olho real” e produz o efeito de estranhamento pelo olho artificial.

Pela casa ficcional de Hoffmann justifica-se a dualidade entre “fora” e “dentro”, estranho e doméstico, como um duplo guiado de forma cega. Um movimento análogo ao evocado por Thomas De Quincey, na oposição entre o abrigo caseiro acolhido pelo vale e a tempestade externa. Esse estranhamento espacial torna-se agudo quando Vidler trama pertinentes conexões com a instabilidade espacial que pulsa nos desenhos de Piranesi, expressão de um “sentido abissal rumo ao nada” (VIDLER, 1996, p.38). A imagem de uma construção inacabada, um borrão rumo ao infinito, inverte o “duplo” entre o exterior “grandioso” e o interior “opressivo”. A ambiguidade entre mundo real e mundo espiritual torna inócua a tentativa de construir muros contra a natureza selvagem, pois o assombro está abrigado no espaço mental. Nesse *topos*, escalando a “Babel” de Piranesi, tempo e espaço entram em colapso, e apenas permite-se habitar a própria casa mediante um “pacto” entre o profano e o sagrado, travando um acordo entre o subversivo e o cotidiano.

A partir dos autores elencados neste capítulo, cujo escopo visa ao estudo do lugar e da poética do espaço sobre o prisma teórico, buscamos consolidar um plano de fundação para a investigação de um *topos* específico (capítulos 3 e 4). Nesse sentido, as concepções sobre o estranhamento e o pertencimento aqui debatidas tornam-se premissas fundamentais para adentrar o recorte temático proposto. Por outro lado, o vínculo com tal fundamentação teórica pode ocorrer tanto de forma direta, citando e relacionando os autores aqui discutidos, quanto de forma indireta, postulando um quadro teórico que sirva como base.

Os capítulos 3 e 4 são tributários da discussão em tela, procurando aprofundar o estudo do lugar e as permeabilidades da poética do espaço sobre uma paisagem singular. O “lugar” e o “não-lugar”, a “poética do aberto”, a imagem da imensidão, a ponte, o caminho, a casa e o rastro etc. São faces de uma imersão sobre o *sertão-mundo* a partir do arsenal conceitual debatido neste capítulo.

3 LUGAR E PAISAGEM

3.1 LUGAR-SERTÃO, POÉTICAS DO HABITAR

No longe habita um sentido de espaçamento. Conhecendo-o podemos caminhar por imagens turvas que remetem ao sentido de perder-se no clarão. Ofuscado pela luz vertente, o corpo cede aos sentidos e perde a capacidade de conhecer os limites que o cercam. Procuramos desvelar um sentido de desorientação por meio de texturas, sons, matérias, cores. Percebemos assim o espaço vivido e a imagem do labirinto. Por ora, importa reconhecer os pressupostos desse desnorteamento que desassossega a mente, afeta os sentidos e rui a compreensão racional do espaço.

No campo que agora exploramos importa, sobretudo, situar as imagens desse *habitáculo*. A linguagem capaz de narrar as poéticas do habitar é expressa pelas imagens e é preciso enquadrá-las dentro de um campo estável, isto é, dizer qual o tempo-espaço em questão. É sob esse viés que buscamos pensar o “estudo do lugar” em uma realidade mais próxima, diria mais *brasileira*. Sob esse foco de especulações, a imagem do sertão emergiu como uma projeção de enorme força plástica, permeando as principais questões aqui exploradas.

Longe de uma perspectiva abstrata de estudo, julgamos necessário um “retorno às coisas”, historicamente situado e circunscrito, atento a uma forma singular de percepção do mundo concreto e seus significados, a uma *forma mentis* peculiar ao contexto em exame. O espaço ganha os atributos de um “lugar” a partir de uma atmosfera específica, de um caráter ambiental próprio, de um “outro” que os antigos reconheciam ser o *genius loci*. É a constituição do sentido do lugar, tomando como base textos da Teoria da Arquitetura, da Fenomenologia e da Antropologia, que nos levou a um enquadramento específico de tempo e espaço. A formação cultural do interior brasileiro, extensa e diversa, guardou no imaginário forte do sertão um campo de significados notável. Dos projetos destinados a evocar uma “identidade nacional” às leituras universais da paisagem sertaneja (em relação à qual nos posicionamos), é possível perfilar, no sertão, complexos liames de pertencimento, um “lugar” onde “poeticamente o homem habita” (HEIDEGGER, 2012c).

A percepção de um espaço dotado de caráter, temperado por *topoi* específicos, não demorou a enquadrar o sertão brasileiro como objeto privilegiado de estudo. Os rastros do

latim vulgar apontam para a raiz linguística no termo *desertus*, e daí a designação de um espaço “deserto”, “selvagem”, à margem da civilização. O sertão do Brasil fora descrito como lugar escassamente habitado e essencialmente como “região apartada do mar e, por todas as partes, metida entre terras”, de que conclui Raphael Bluteau (1712-1721): “O sertão da calma. O lugar em que faz maior calma”.

A ideia de sertão convoca a pensar a formação do Brasil. Poucas palavras tem tamanho significado em nossa língua, capaz de expressar tal formação. Nesse sentido, o sertão remonta ao interior das terras, à largura do território, à enorme região ignota além da Mantiqueira. Sua gênese regressa ao sítio mais afastado dos terrenos cultos, ao interior deserto ou pouco habitado, do que se infere o sentido de “lugar inculto” ou distante das terras cultivadas. Outro sinal que nos ensina a língua deriva da acepção de mato longe da costa, ou o interior de um continente. Nesse sentido, o sertão é o “coração das terras”, o lugar oposto ao marítimo, o chão de dentro. Como é voz corrente, o sertão ajusta-se à acepção de *desertus*, ao deserto. A forma arcaica com “c”, o *certam*, a forma moderna com “s”, o sertão tomado pela “poeira da estrada”. O lugar longe do mar (BARROSO, 1983).

A dimensão fundadora do sertão para o imaginário brasileiro não ficou aquém da vasta e diversa literatura que buscou responder ao seu sentido polissêmico. No campo da História, porém, parece consensual a noção de sertão como um espaço mais simbólico do que empírico, isto é, seu significado deriva da própria fluidez espacial que o constitui, cujas fronteiras com o urbano estão num permanente “limiar”. O sertão é um constante vir a ser.

Foi com Euclides da Cunha, porém, que a imagem do sertão cunhou uma “brasilidade específica”, fortemente arraigada no universo rural. *Os Sertões* mostra uma “terra ignota” vista do alto. Pelo ângulo telescópico, a narrativa euclidiana toma um viés original ao olhar a terra sertaneja pelo enquadramento cartográfico ou, no dizer de Willi Bolle (2004, p.76), pelo “*esprit de géometre*”. Na História e na Literatura, a partir da obra matricial de Euclides da Cunha, inúmeras leituras buscaram definir e enquadrar sertões diversos, indicando a força imagética de suas paisagens no cotidiano concreto, pela proximidade com a natureza, nos costumes do homem rústico e materiais do lugar.⁸

⁸ Entre essas leituras devemos citar *Caminhos e fronteiras*, de Sérgio Buarque de Holanda (2001), verdadeira história das mentalidades sobre a ocupação territorial, as práticas e as técnicas dos bandeirantes. Em *Os parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido (2011) também reconstitui a vida caipira tradicional e analisa a mudança no meio rural a partir do processo de modernização brasileiro. Candido confere particular

Contudo, a questão da identidade nacional e a busca por vertentes regionalistas parecem ter obstruído discussões igualmente relevantes do ponto de vista do espaço. De outra forma, se o século XIX intuía que o “Brasil verdadeiro” estava no interior, nos rios e chapadas do Planalto Central, faltava chegar à *anima* desse espaço, aquela que faria a tradução da concretude do sertão para os significados de uma paisagem cultural, evidenciando nela o suporte “poético” do espaço habitado, seu solo fenomenológico.

Ao optarmos por esse viés de estudo, comprometido com a poética do espaço amparada sob uma leitura fenomenológica, a escolha prontamente dirigiu alguns cortes e direcionamentos. O tema da paisagem se coloca como ponto de partida, pois é a partir de um olhar oblíquo sobre o espaço, a conjugar permanente espreita e domínio do território, que é possível traduzir as “coisas” do sertão para o campo simbólico. As cores, os sons e os cheiros do sertão afetam o homem que habita sua paisagem: são sinais, vestígios de temor ou bonança, espreita ou calma, regaço ou aspereza, torvelinhos. Convergem aí dois aspectos centrais para o tema em questão, isto é, ao pensar uma “paisagem habitada” em vez de uma paisagem meramente cenográfica, questiona-se a construção da ideia de “lugar” como um espaço portador de significados.

Arredio ao compasso métrico, o sertão dos *Gerais* foi terra aberta sob o casco do boi. O direcionamento cortado por bifurcações equívocas, espaçamentos entre direita e esquerda, o próximo e os longes, o chapadão de cima ou as baixadas vazantes, torna-se lugar “de dentro”, habitado por vaqueiros, jagunços, tabaréus, caboclos e boiadeiros, no mundo rural e nas cidades, nas ribeiras e nos entroncamentos. Não há uma escala para medir fronteiras precisas de início e fim, tampouco demarcações ambientais definitivas. Os *Gerais* não se reduzem a um liame geométrico porque se formam, antes, como um “lugar”. “Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar”, escreve Guimarães Rosa (2001a, p.43). Buscamos explorar aqui um “lugar” chamado *Gerais*, amplo, infinito e fluido, formado por bordas sinuosas que caminham de fora adentro.

Antes de qualificar esse lugar chamado *Gerais*, demarcando um chão habitado no grande sertão brasileiro, convém retomar a sua constituição topológica, rechaçando determinismos geográficos ou divisas político-administrativas, marcos avessos ao entendimento do sertão como lugar. Os *Gerais* constituem *topoi* específicos do ventre

brasileiro, não se reduzem aos sertões, mas podem ser tomados, em sentido forte, como “lugar interior”. Distintas acepções sobre a homologia entre o “sertão” e os “*Gerais*” reforçam os elos desse entendimento no plano imaginário: paisagens imensas de uma região interior, campos extensos, inaproveitados e desabitados, lugares desertos e intransitáveis, ou, ainda, no sertão aéreo, os “ventos gerais”, nome dado ao sopro dos alísios que cortam a seca nordestina, vórtice de passarinhos.

Aqui, porém, procuramos fechar um entendimento mais estrito acerca dos *Gerais*, ora em face da pluralidade de rastros semânticos, ora, principalmente, pela vereda do objeto em questão. Trata-se de construir a ideia de “lugar” como solo do habitar poético, território de um pensamento infinitamente mais amplo, dirigido ao ser, ao estar no mundo, ao habitar. Partindo do “estudo do lugar”, propõe-se uma hermenêutica do lugar-sertão. Em outras palavras, questiona-se a constituição dos *Gerais* como *um lugar*.

O Planalto Central é uma das imensas paisagens designadas como “*Gerais*” ou “campos gerais”, parte alta do sertão e reversa às várzeas do Rio São Francisco. Nessa última acepção, pouco importa sua “geografia”, sua *facies* empírica *per se*, pois é pelo “espaço vivido” que formas e matérias deságuam sobre o *habitus* do lugar, construindo nele um *habitat* particular. É precisamente sob esse viés que os *Gerais*, território do Planalto Central, convertem-se, simbolicamente, em “território central”. É sua designação como o *centro do interior*, “centro do sertão”, que lhe abre ricas fendas de observação. Esse sentido encontra ressonância para quem nele habita, pois esse “centro” não está fora do sertanejo, ao contrário, nele habita como *topos* do “coração”. Este é o emblema imaginário dos *Gerais*: “centro do sertão”, fixando um território limiar. O caboclo, imerso nas asperezas do sertão, habita o *topos* do coração, porque sabe *de cor* os *Gerais*, conhece essa região como seu mundo. Ao reunir-se com as coisas dos *Gerais*, constrói o sertão como um “lugar-mundo”.⁹

Os *Gerais*, primeiro, são captados por sua dimensão particular. É o problema da medida que primeiro se propõe a pensar para que se possa compreender a sua morada poética. Essa morada, ao se expressar, convoca a imagem da *imensidão*, trazendo à tona a vastidão ilimitada do lugar-sertão. A discussão da medida se faz sob duas instâncias em conflito e traz o embate entre espaço qualitativo e espaço métrico. Nesse conflito é a compreensão do “corpo vivido” quem traz a região circundante à tona, proporcionando uma

⁹ O conceito de “lugar-mundo”, ancorado no quadro teórico da pesquisa, é fundamentado por Edward Casey (2009).

composição multidimensional. A paisagem sertaneja, assim, propicia a configuração dos lugares, construindo a conexão entre direção e medida. Instaura-se aqui um dilema próprio aos sertões, uma vez que a sua imensidão não se reduz ao “espaço puro”, isto é, a imensidão sertaneja não constitui extensão homogênea e isotrópica, mas sim um vazio dotado de qualidades sensoriais — um receptáculo não abstrato.

Na esteira de um “onde” particular, o sertão conquista para si um “lugar próprio”. Demarca, assim, a sua posição no espaço. Ao contrário da tábula rasa — o espaço cartesiano —, o *topos* sertanejo tem na imensidão a sua linguagem primordial, referindo-se à particularização de elementos que, pela paisagem, formam um arranjo simbólico. Referimo-nos à ideia de que a imensidão constitui a medida própria dos *Gerais*, seu atributo intrínseco, e que é inerente a essa configuração qualquer outra imagem poética do lugar-sertão. É nesse sentido que o homem habita a extensão infinita dos *Gerais*, tornando-se um “amigo” da paisagem sertaneja. Torna-se solidário com as vastas “solidões”.

Na imensidão, o homem visualiza o horizonte que o guia, ao mesmo tempo em que produz sons durante a caminhada. Uma das imagens da imensidão é a aridez, a linguagem seca. Pela imagem literária há o cruzamento dos dois fatores, cuja “largueza” parece prevalecer como forma de sustentação da camada agreste:

Assim expresso, chapadão voante. O chapadão é sozinho — largueza. O sol. O céu de não se querer ver. O verde carteadado do grameal. As duras areias. As arvorezinhas ruim-inhas de minhas. [...] Ali chovia? Chove. (ROSA, 2001a, p.329).

O trecho pode ser tomado como uma descrição da “poética do lugar” nos *Gerais*. A linguagem se manifesta como totalidade pela paisagem. Pensa por meio dela: pode-se afirmar, conforme Michel Collot (2013), que predomina um “pensamento-paisagem”, pois aqui a paisagem é principalmente uma linguagem expressiva do lugar, das sensações do tempo e do espaço. Essa “linguagem-paisagem” também se expressa pela conotação do caráter do sertão em seus habitantes, pois, quando diz “o chapadão é sozinho”, manifestam-se o sentir e a dimensão desse lugar. O caráter dessa travessia pelo homem que ali habita.

A conexão entre espaço íntimo e espaço externo é o elo formador de uma espacialidade poética, cuja intimidade aprofunda-se por meio de uma extensão indefinida. A imensidão íntima configura-se como espaço das veredas, alojando-se pelo sertão-mundo,

sabendo que esse não lhe impõe obstáculos de expansão. O vasto encontra, por fim, o reino do silêncio, mergulhando no espaço sonoro onde descobre a imensidão ilimitada.

O fenômeno da imensidão não constitui apenas uma particularização das paisagens *Gerais*. A vastidão deve-se pensar, constitui um elemento poético do lugar-sertão. Se não tomamos a medida do lugar como a “geo-metria”, ou seja, se é outra ordem de medida que importa para mensurar o lugar, então a “imensidão” torna-se uma imagem essencial para a métrica própria do habitar. É por meio dela que, primeiro, podemos conjugar as poéticas do habitar, pois dela se estabelece um parâmetro inicial. É nesse sentido que se constrói uma medida própria ao lugar-sertão, isto é, em oposição à abstração lógico-matemática, manifesta-se uma paisagem material cuja medida é o próprio lugar, mediada pela interface entre natureza e cultura.

A relação entre paisagem e habitação surge a partir desse vórtice, pois a percepção do mundo (e de sua morada) pressupõe um atordoamento que somente o pertencimento ao “lugar” pode construir. É nesse sentido que a paisagem demanda um habitar, isto é, a paisagem do sertão ecoa aquilo que lhe avizinha: a imensidão da terra, os horizontes fechando fronteiras, as montanhas que, enraizadas no chão, buscam o céu.

A paisagem não é um plano inerte aos sentidos, não se constitui aqui como realidade neutra, imóvel e pictórica. Ao contrário, a paisagem deve ser compreendida como um “derramamento” dos sentidos, aferida por formas e matérias, cor e textura, provocando a existência contingente do lugar e reclamando uma imagem do habitar, isto é, usamos esse termo para designar uma “paisagem habitada” como “paisagem conhecida”, cujo significado é trazido para perto de nós pelas construções. A silhueta do ambiente circundante manifesta o caráter do lugar, onde se incorporam o plano vertical e os horizontes, o encontro entre céu e terra.

A representação pela imagem literária parece reforçar essa convergência:

Entre os currais e o céu.
Há apenas um limpo gramado e uma
restinga de cerrado, de onde descem borboletas brancas, que
passam entre as réguas da cerca.
Fogo-pagou = sempre!
(Gostam elas de frente de curral, beira de casa).
Gado boiadeiro. /
... Antes do arame fechar, o arame do Nhô com o
do Pedro... eles fazem um beco ...
... uma cabeceira de vereda... o Sr. pode

acompanhar o rastro do caminhão dele, que você chega
em casa dele, na porteira dele ...
(indicando caminho). /
[...] /
Uma estrela marcada (carimbada) na porteira: — “É
a marca de um boiadeiro...” (ROSA, 2011, p.126).

O habitar é instaurado logo no início dessa passagem. Acompanhando a “quadratura” de Heidegger, o habitar pode ser lido como um “estar entre”, habitar significa ser e estar entre terra e céu, domando o mundo circundante pelo olhar. É assim que a paisagem boieira se apresenta: ali o homem habita “entre os currais e o céu”. O mundo adquire um significado mais dilatado: é a “casa” onde os homens habitam. A proximidade do céu não deve ser lida como experiência religiosa limitada, mas, ao contrário, devemos ler a mediação entre “curral” e “céu” como uma aproximação do sagrado a partir do *habitat* concreto, do abrigo que nos acolhe na lida cotidiana. O céu empíreo é projetado pela terra chã.

Os demais elementos dessa passagem parecem ecoar a mediação inicial “entre os currais e o céu”. Assim, as imagens da casa e da frente do curral se aproximam do “gado boiadeiro” e das “borboletas brancas” passando “entre as réguas da cerca”. A casa é capaz de “centrar” essa passagem apenas porque se relaciona com o redor-mundo que a envolve: gado, borboletas, madeiras de cerca etc. — “coisas” que têm cor, cheiro, textura, forma. Não é apenas uma aproximação com o sagrado que o espaço qualitativo dimensiona, é também um “lugar-mundo” preñado de significados mítico-poéticos.

No final do trecho, entretanto, observa-se uma tensão. Por um lado, afirmam-se os significados do “lugar” com a “cabeceira de vereda”, “porteira dele”, “marca de um boiadeiro” na porteira. Por outro lado, “o rastro do caminhão” sinaliza uma linguagem estranha à paisagem, própria do “caminho” indicado. Uma tensão entre sertão e cidade, entre lugar e não lugar. Caminhos que partem de um núcleo conhecido e chegam ao coração do estranhamento.

A paisagem habitada narrada equivale ao “estar entre”, significa habitar a fissura finita entre terra e céu. É esse elemento diferencial, entretanto, que desvela o “espaço vivido” dos *Gerais*, oposto ao espaço isomorfo e matemático das grandes cidades. Lugar e região tornam-se termos próximos: “O lugar abre uma região, ao reunir coisas que a ela pertencem conjuntamente” (HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 2013b, p.469). A paisagem habitada

se desvela pelo modo “como as coisas são”, isto é, o caráter do lugar pode ser lido pela vida cotidiana, sua forma concreta em que a habitação torna-se uma presença, o ser no mundo.

O imbricamento entre linguagem, mundo e poesia ajuda a compreender a ideia de “paisagem habitada” como presença no mundo, o que põe a verdade em obra. É a “coisa” que torna o mundo visível, reunindo-o como uma espacialidade. Assim, nos termos de Heidegger, podemos compreender a oposição entre a espacialidade constitutiva da “paisagem habitada” e a espacialidade matemática. A paisagem habitada designa a espacialidade do quaterno, faz a mediação entre terra e céu, construindo a ideia de “lugar”.¹⁰

A paisagem adere ao lugar por meio da linguagem manifesta em forma e matéria, imagens transfiguradas em ruídos, ventos e rastros que desenharam a topografia da solidão. A paisagem torna-se guia de uma espacialidade reveladora do habitar, cujo entendimento das construções pressupõe, antes, a leitura do “lugar”, a compreensão de uma verdade onírica, cuja expressão é o campo simbólico ao redor. A *physis* reclama uma poética do lugar, capaz de oferecer a terra como guarida, o céu como cobertura e os horizontes como acolhimento e orientação.

Ecos dessa paisagem habitada iluminam-se pela óptica de Gaston Bachelard, ao desenhar a imagem das nuvens. As nuvens são descritas como longas veredas perdidas, estruturas aéreas que coam a luz do céu. Primordialmente, porém, como já observara Hubert Damisch, a nuvem tem grande interesse como elemento linguístico, um elemento elástico e transitório. A nuvem constitui o meio de comunicação entre terra e céu, desvelando e mascarando o infinito (DAMISCH, 2002).

Por meio da nuvem, continua Bachelard, há uma alteração na ordem de medida, um atordoamento instala uma medida própria sobre a paisagem: “O mundo tem a nossa dimensão, o céu está sobre a terra, nossa mão toca o céu” (BACHELARD, 2001, p.194). O poder do amorfo se revela pela contínua deformação, sua descontinuidade material é dotada de um dinamismo essencial. A nuvem, elemento fulcral na paisagem, apresenta um duplo entre estrutura e antiestrutura, isto é, pensar a nuvem dentro de um sistema de relações, enquanto, simultaneamente, rompe com a ideia de estrutura, tornando-se um elemento “elástico” (antiestrutural) no plano do horizonte.

¹⁰ A ideia do “quaterno” em Heidegger chama atenção para o habitar na quadratura, isto é, o ser-no-mundo formado pelo pertencimento mútuo entre terra e céu, homens e deuses.

Assim se inscrevem as nuvens como um elemento imaginário pertencente à “fala” do lugar-sertão:

Da banda do serro, se pegava no céu azul, com aquelas peças nuvens sem movimento. Mas, da parte do poente, algum vento suspendia e levava rabos-de-galo, como que com eles fossem fazer um seu branco ninho, muito longe, ermo dos Gerais, nas beiras matas escuras e águas todas do Urucúia, e nesse céu sertanejo azul-verde, que mais daí a pouco principiava a tomar rajas feito de ferro quente e sangues. (ROSA, 2001a, p.210).

A nuvem instala um caráter de orientação do lugar-sertão, uma medida empírea do tempo, cuja percepção da paisagem se converte em imagem poética:

(No alto da Capela): 9hs 10'. Calor. Sol. Céu puro azul: só há nuvens, poucas, nas barras do oriente. No poente, alta em seu lugar, no azulíssimo céu, a lua: uma metade, com o corte reto (oblíquo de cima para baixo) para baixo, por baixo. Só aquilo branco, pálido... Tempo de chuva: viagem fica empatosa. Uns novilinhos... (ROSA, 2011, p.70).

A medida poética do habitar é dada pelas “coisas do lugar”. As coisas ganham significado a partir da sua conjuntura, jamais isoladamente, ou a partir de si mesma. Nessa passagem, é o “alto da Capela” como “coisa do sertão” que instaura o significado do lugar. Portanto, há uma relação imbricada entre o *topos* da Capela e o seu entorno (mundo), entre a “coisa” e o contexto. O sol, o céu azul e as nuvens nas barras do oriente acolhem a pequena capela, são os elementos no texto que desenham a imagem poética da “fronteira”, isto é, são a demarcação de um espaço fechado e, dessa forma, a configuração de um “lugar”. A plástica do “céu azulíssimo” confere caráter cósmico, indicando uma dimensão estética da esfera celeste. Ampara a lua “alta em seu lugar”. Aqui sinaliza o cruzamento de uma dimensão estética do “lugar-sertão” por meio da plasticidade da cor, “diz” o que é o céu, vinculada à noção de topologia, isto é, o conhecimento do “ser e estar num lugar” significa ser e estar no “lugar-mundo”. Os demais elementos cercam esse entendimento, expressando o sentido de orientação a partir do conhecimento do lugar: “no poente” está “em seu lugar”, e abaixo, aviso de chuva por “aquilo branco”, novamente atribui-se caráter às coisas do lugar, enfatizando a relação entre “coisa” e “lugar”.

A nuvem está no *axis mundi* dos *Gerais*. Formando uma encruzilhada vertical, ela ecoa a imagem do “centro”. Ao se percorrerem os sertões interiores, pareceria inescapável rondar essa imagem, entretanto não é do centro geográfico que se trata, não buscamos os

símbolos de um centro meramente físico, mas, essencialmente, o centro simbólico. No imaginário do centro, percorrendo as sociedades tradicionais,¹¹ há uma rotura de níveis entre terra, céu e níveis inferiores. Nele um *axis mundi* liga e sustenta o céu e a terra, cuja base é o mundo de baixo, os infernos. A coluna torna-se o centro do universo, fazendo o mundo habitável à volta dela. Contrapõe-se, assim, a rotura à homogeneidade do espaço. Forma-se uma abertura simbólica que permite a passagem do céu à terra e da terra aos infernos.

Ícones profanos, ex-votos, deus e o diabo, tudo ronda a transição do centro. A comunicação com o céu ocorre por meio de imagens, pelo eixo central que se forma por uma árvore, uma montanha, uma escada, um pilar. Em torno desse eixo, estende-se a ideia de sertão-mundo. Mitos, ritos e crenças formam um sistema mundo, um espaço convertido em casa cultural.

A imagem do centro como *imago mundi* pode ser visualizada pela figura da aldeia que se desenvolve em torno de um cruzamento, sinalizando os quatro pontos cardeais. Nesse cruzamento há a demarcação de um ponto central, para onde estão orientados os quatro horizontes da aldeia. No centro, por sua vez, visualiza-se um “telhado vazio” cuja simbologia pode ser o céu, uma árvore ou uma montanha. Por fim, quatro paredes orientam as quatro direções do espaço, enquanto quatro pilares sustentam o céu. A síntese da simbologia do centro significa que o assentamento num território equivale à fundação de um mundo (ELIADE, 2010).

Escavando a imagem do centro na literatura, parece soar uma oscilação entre o que está dentro e o que está fora, parece haver uma triagem, uma encruzilhada que busca demarcar o pertencimento simbolizado pelo contraditório:

E ali, redizendo o que foi meu primeiro pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis. Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia ter ficado. Foi o que assim de leve eu mesmo me disse, no avistar o redondo daquilo, e a velhice da casa. Que mesmo como coruja era — mas da orelhuda, mais mor, de tristes gargalhadas; porque a suindara é tão linda, nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima de ricas sedas de brancura. E aquele situado lugar não desmentia nenhuma tristeza. (ROSA, 2001a, p.417).

¹¹ As imagens do centro aqui tratadas tomam como referência o campo simbólico construído por Mircea Eliade (2010).

A passagem acima narra um “lugar tenebroso” que conduz a um “*habitat* avesso” nos *Gerais*, aonde nunca deveria ter ido nem ficado, onde não é possível assentar-se. No “redondo” parece guiar a descrição a uma espécie de encruzilhada, pois antes de tornar-se um lugar inabitável, ganha atributos de beleza e tristeza, de “sedas brancas”. Há, assim, um sentido paradoxal, contrastante, nesse lugar, como a guiar um sítio de difícil permanência. A forma expressa a linguagem do lugar, pois o “redondo daquilo” sinaliza não o centro do pertencimento, mas uma circularidade perigosa, onde se deve ficar de sobreaviso com as emboscadas.

Na linguagem habita o peso da pedra, a paleta da madeira e a oscilação da cor, indicando o enraizamento da casa na paisagem, construindo a imagem de um “centro”:

Jatobá (miudinho).
 Jacarandá.
 Faveira.
 O pau-doce: compridos-cachos, amarelo grosso. /
 3h25' — Chegamos à vereda da Tolda.
 O cheiro bovino se acentuando mais e ficando doce,
 como o de mel na tacha, cheiro de engenho.
 Raimundo Rindóia explica: é dos cascos, nas pedras! /
 [...] /
 Chegamos à TOLDA às 4hs e 10'.
 A bica, entre pés de mentrasto (florindinho em azulzinho), rosinha-auã e
 caeté
 (flores vermelhas).
 A casa — vê-se, atrás (sobre o telhado) da casa — mangueiras. (ROSA, 2011,
 p.114).

A passagem lembra a oscilação de escalas de Blaise Pascal, o “ver de longe” e o “ver de perto”. Esse jogo óptico dá a medida do caminho pelo ser que adentra os *Gerais* e sinaliza as “coisas” que constituem o seu entorno, um “entorno-mundo”. Quem ali habita, guiado pelos caminhos do boi, no prumo das coisas próximas ou “perdido” num labirinto sensorial, depara com fronteiras. O “jatobá”, o “jacarandá” e a “faveira” estão nas trilhas do geralista, não são para ele uma natureza difusa, mas constituem matérias da lida cotidiana, são as madeiras destinadas a construir um chão habitado. Porque, por mais rústico que seja um lugar, construir é habitar. Mas a lente se afasta. E mais adiante, no caminho, chega-se à “vereda da Tolda”. Ali, a paisagem sensorial afere um “lugar”: “o cheiro bovino se acentuando e ficando doce, como o de mel na tacha, cheiro de engenho”. Um odor intenso diz o que significa habitar aquele trecho dos *Gerais*.

A cor da Tolda adere aos cheiros, formando-se um feixe de camadas: visões e cheiros daquela vereda tornando-a uma encruzilhada visual. Azul, rosa, vermelho: cores quentes que habitam entre os fortes odores dali. A imagem da “bica” sinaliza água, surge o espaço habitado, existe ali um chão onde se pode morar. Finalmente, surge a imagem da “casa”. Aqui, porém, não se mede o lugar pelo seu interior nem pelos seus rastros. Não é a casa como “microcosmo” que é sinalizada, mas a moradia envolta pelo sertão-mundo, a sua imagem inseparável do entorno a que pertence, do telhado que a cobre entre as mangueiras, imensas como os *Gerais*, que oferecem cobertura ao telhado. A “casa” e as “mangueiras” formam um elo inquebrantável, são próximas e espelhos do estar no mundo. Trata-se do seu enraizamento, não apenas no espaço, mas também no tempo. E como avançam, na casa, as linhagens familiares, também, ramificam nas mangueiras os ramos e galhos, até secar. Casa e mangueiras, ali, são vizinhas.

Uma digressão sobre a História nos ajuda a compreender tal imagem contrastante das paisagens *Gerais*. É o testemunho de Padre Anchieta, que narra a expedição de 1554, ao cruzar o Jequitinhonha, e daí a Serra Geral, Grão Mogol e Mangaí. Buscavam minerais nos longes sertões da Bahia e Minas *Gerais*, mas a constatação de sua ausência logo os levou a dar uma pecha àquela região: “em tão remotas paragens, em pleno coração do país bárbaro”. A designação do lugar retoma o fulcro do argumento inicialmente exposto, isto é, o *topos* do coração apresenta agora uma dupla face. Não apenas conhecido pelos que por ali habitam, mas também um sítio em tudo oposto ao civilizado. Ao posicionar tal expedição no “coração do país bárbaro”, o historiador constrói a noção de um “centro”, um sertão nuclear, porém, na mesma medida, a região ganha feições rudes, irregulares e ásperas (VASCONCELOS, 1974, p.15-16).

Aprofundando tais alegorias históricas, o grande rio dos *Gerais* narra os contrastes que buscam impor uma beleza sublime àquela região:

o Rio São Francisco deslizando em meio das terras, revilhando florestas e campos, cercando ilhas, absorvendo tributários imensos e derramando alagadiços enormes, debaixo de um céu luminoso e quente, foi sempre o viveiro propício de povos, teatro de lutas e guerras incessantes. (VASCONCELOS, 1974, p.16).

O imaginário dos *Gerais* que se desenha aqui é a reverberação de um lugar maravilhoso e áspero. Tal percepção torna-se fundamental para o entendimento do “lugar

sertão”, pois qualquer consideração acerca do pertencimento à região deve, antes, compreender qual a unidade dos opostos, atendo-se aos fortes contrastes entre claro e escuro, às transições da cor à dor.

A conciliação entre o maravilhoso e o áspero remonta às faces remotas do sertão, pode ser buscado nas raízes do imaginário medieval (LE GOFF, 1994). Entre as regiões e os lugares do “maravilhoso”, pode-se citar a montanha e a caverna, os rochedos, as fontes, as nascentes, as árvores, as ilhas. Por outro lado, também as regiões e lugares produto da mão do homem: cidades, castelos, torres, túmulos. Na face áspera pode-se imaginar a ausência desses elementos, o espaço seco, a dimensão agreste da terra, os mínimos vitais. A oscilação de elementos contraditórios conduz a um horizonte de contrastes. Permite resgatar o permanente jogo de opostos que se constitui neste lugar, fazendo de sua dimensão *chiaroscuro* um traço marcante de sua linguagem. Nos sertões permite-se ver simultaneamente a chuva e a seca, o deserto e a floresta (CUNHA, 2009, p.28-30).

Um suporte imagético da arquitetura sertaneja pode ajudar a desvendar essa realidade. Recorrendo a uma fotografia, o lugar-sertão desvela-se sob a égide do sublime: uma arma em punho é apontada na direção do casario. O gesto sugere um significado ao mesmo tempo perturbador e habitual. Por um lado, a agressão do sítio inviolável. Portas e janelas em mira. A casa é posta em risco. Por outro lado, a imagem ao rés do chão apresenta o “sertão jagunço” — a desmedida, a desproporção. A desconstrução do “sertão idílico”. A linguagem sublime, em que a praça civil confunde-se com a “praça da guerra”. (Figura 1)

O “lugar da festa” é também o “lugar da morte”. A mesma praça de reunião que, tomada sob outro ponto de vista, configuraria um centro, agora já está sem centro. Ocupa, ao contrário, uma linguagem binária entre o “aqui” temeroso e o “lá” que se põe em suspensão. Entre a agressão e o recanto também se instala o que é possível ver como o plano geral ou código do lugar, e aquilo que parece ser tomado por rompante acaba vindo à tona como elemento de ruptura.

Difícil saber se a arma apontada contra o casario constitui reles pormenor ou se de fato habita essa imagem, se é um argumento não acidental. Se pensarmos por esse prisma, o habitual torna-se algo difícil de medir sob a óptica do “urbano”, isto é, deve-se levar em conta qual é o *ethos* do lugar para compreender essa imagem. Em outras palavras, deve-se perguntar antes como habitam os homens desse lugar, indagar qual a “medida” desse *locus*.

No texto de Euclides da Cunha as oscilações sobre o lugar por vezes manifestam tais relações contraditórias, quando a imagem do deserto cede e aproxima-se do espaço habitável:

Novos tons na paisagem: a transparência do espaço salienta as linhas mais ligeiras, em todas as variantes da forma e da cor.
Dilatam-se os horizontes. O firmamento, sem o azul carregado dos desertos, alteia-se, mais profundo, ante o expandir revivescente da terra.
E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono. (CUNHA, 2009, p.135).

A narrativa destaca a paisagem descontínua do sertão, sua profusão espacial nos infinitos gerais. Nessa passagem, tudo remete ao caráter sensorial do lugar-sertão, a dimensão única e poética do espaço — na forma, na cor, na transparência espacial, nos horizontes dilatados. Surge, paradoxalmente, o sertão como “um vale fértil”, um “pomar vastíssimo”, como se fora um “lugar cultivado” ou pronto para ser assentado pelo homem.

As oscilações entre o maravilhoso e o áspero, porém, não povoam apenas o espaço aberto. É penetrando o mundo subterrâneo do sertão que podemos explorar as imagens simultâneas do pavor e do maravilhamento. A síntese dessa imagem é a gruta, a casa arraigada habitável, símbolo do abrigo e da solidão. Nas palavras de Bachelard (1990, p.144): “todo abrigo quer ser uma gruta”.

Ao explorar o abrigo subterrâneo, nos distanciamos da gruta pitoresca, nos afastamos de seu retrato usual, porque o importante é extrair a essência e a contradição desse lugar enterrado, lugar das sombras. A gruta consolida o sonho do repouso protegido. É o espelho da casa, porque há a percepção de que se poderia habitar ali. A gruta reconstitui a unidade do lugar como um templo natural, espelho do ato de habitar pelo sentido de estar abrigado.

Diante da imensidão dos *Gerais*, a gruta é o território secreto. A morada natural que representa um universo. Por outro lado, ela não sinaliza apenas contrastes com o espaço luzente, a gruta também mimetiza a terra, torna-se habitável como “casa rústica”. É nesse sentido que pode ser interpretada como uma “toca”, abrigando todos os símbolos do repouso. Sob esse prisma, a gruta é o “canto” onde a imaginação está em repouso, em contraste com o labirinto, esse em permanente movimento.

Arraigada às tradições do meio rural, a gruta também pode ser vista como um oráculo, participando dos fenômenos da vida cotidiana. Pelos ecos do subterrâneo, a natureza imita o humano. A voz da caverna torna-se a voz áspera da terra. Um “sopro subterrâneo” ecoa a

fala do ser terrestre. O mundo subterrâneo, através da gruta, divide-se entre pavor e maravilhamento. A gruta produz a paisagem em profundidade, a “gruta mágica”, que pode significar o retorno ao útero. É nesse campo de interações que a gruta supera a casa, pois há um jogo de espelhos em questão: “como uma redução do Cosmos, a abóbada representando o céu, o solo sendo tomando pelo conjunto da terra” (SAINTYVES apud BACHELARD, 1990, p.155).

Como morada subterrânea, dotada de um conforto rústico, não podemos esquecer-nos de mencionar as luzes baixas e pesadas que habitam as grutas. Essa é a luz das profundezas, onde sonhos são projetados sobre suas paredes. São, portanto, também luzes de sonho. É nesse sentido que se fala de uma “cavidade perfeita”, onde a oscilação cromática representa uma intersecção entre ideias claras e imagens profundas. No mundo fechado das grutas, habita o silêncio imemorial, e temos a clara percepção de que não estamos num mundo construído, tampouco num templo edificado (BACHELARD, 1990, p.158-160). Prepondera a mais fundamental das ambivalências, a oscilação entre vida e morte. A gruta se constitui como morada inicial e final.

Em sentido mais luzente, talvez mais vital, uma das belas menções sobre a gruta aparece no conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, havendo mesmo todo um contexto do “lugar” em que tal gruta se insere para então entendê-la na dimensão do maravilhoso:

Pedro Osório não acertava compreender, a respeito da beleza e da aparência dos territórios. Ele sabia — para isso qualquer um tinha alcance — que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens: por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné — tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz — ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja. (ROSA, 1984, p.17).

A imagem da gruta se insere nas poéticas do habitar do lugar-sertão, constitui uma de suas imagens oníricas. A gruta como “morada natural” ou como “território secreto”, nos termos de Bachelard, representa o abrigo, o acolhimento do lugar em face do sertão aberto. Diversas outras notas devem ser exploradas nessa passagem, como a cor, a luz, a matéria e a forma. Tudo converge para uma “arquitetura do território”, no sentido de que esse serve

como “lugar” de morada ao homem, pois ele precisa “entender o lugar” para então construir sua morada. Nesse sentido a gruta constitui um *topos* intermediário, é um lugar de mediação simbólica.

Já apontamos que o principal degrau do ambiente consiste nas relações entre “lugares naturais” e “lugares construídos”. É nesse sentido que a gruta, assim como um caminho, atua como mediador simbólico. Isso porque é necessário primeiro visualizar o modo de entender a natureza e, a partir dessa visualização, o homem constrói um lugar. Os lugares naturais tornam-se objetos culturais, são ocupados como paisagem habitada, formando uma “reunião”.

Ao tornar-se um artefato simbólico é preciso, porém, identificar o significado profundo do construir. Em outras palavras, implica entender de que forma um sítio torna-se um “lugar”. O propósito dessa investigação é entender de que forma se constitui o *habitat* do sertão, as linhas mestras que conduzem a relação entre homem e lugar, espaço e caráter. No meio rústico, afeito aos modos de habitar em comunidade e às formas de solidariedade disciplinadas pelo mutirão, deve-se pensar na homologia entre construir e habitar. De outra maneira, deve-se tomar o construir como um pertence do habitar. É apenas sob esse pressuposto que se pode pensar uma “poética das mãos” nos *Gerais*, onde o *homo faber* rompe os limites da geometria e vai âmagos da matéria. O trabalho de mãos produz a intimidade entre sujeito e objeto, provocando um ritmo próprio de introversão e extroversão.

A imagem da massa projeta-se no barro primitivo, matéria manipulável, apta a ser qualquer forma. Retorna-se a visão para se instalar a dialética entre a mão e o olho. A óptica da inspeção impede o trabalho livre com as mãos. A ferramenta o induz a ir contra as matérias duras. A palavra “contra”, no dizer de Bachelard (2013a, p.29), torna-se uma “topologia”. Construir, entendido como trabalho de mãos e trabalho de pensamento, precisa voltar a sua raiz cultural, ou seja, tornar-se algo habitual. Nesse sentido, parecem ser oportunas as palavras do crítico de *Os Sertões* a propósito da arquitetura de sua linguagem: “(a) mão que assenta os pesados blocos de granito, erguendo sobre eles a coluna do templo, é a mesma que esculpe os frisos que a rodeiam na delicada decoração dos capitéis” (CORRÊA apud CUNHA, 2009, p.41).

É preciso investigar a linguagem desse construir para situar melhor o habitar. A forma construída, a organização do espaço e os tipos de construção produzem a compreensão dos

modos de habitar, desvelando o trabalho oculto da linguagem. Na esteira desse vínculo, torna-se necessário o entendimento mútuo de três planos de linguagem: a morfologia, a topologia e a tipologia. No primeiro plano, o caráter da forma é determinado por suas fronteiras, marcado por articulações formais. A topologia, por sua vez, consiste na organização espacial, indicando que a arquitetura deriva do “lugar”, em oposição ao espaço abstrato. Finalmente, a tipologia diz respeito aos arquétipos vinculados aos modos de habitar. Os tipos ou os “nomes” são a essência da arquitetura, compreendem uma narrativa da vida cotidiana (NORBERG-SCHULZ, 1985, p.26-30).

É sob esse prisma que atua a linguagem. É a partir dela que se referencia a morada poética, com um sentido de permanência e abertura. A linguagem como a “casa do ser” (HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 2013b, p.466) é sugerida nesta descrição literária:

P O R T E I R A :

Côice	porca	espiga	batedor ou batente
Taramela		réguas	suspensório (suspensol)
Mourão		cavilha	toco.

A porteira se prende entre dois mourões:

A porteira consta de:

Batente ou batedor (extremo que se abre)

Côice (extremo que se gonza).

Réguas (nesta são 5) — que vão do côice ao batente, horizontais.

Suspensório — de cima para baixo

(régua oblíqua, do extremo superior do batente ao extremo inferior do côice);

A ambos se prende por cavilhas.

Taramela — é a peça de madeira que fecha, em geral se encaixando em receptáculo aberto no mourão.

[...]

Porca: é a espécie de anel retangular, presa ao mourão, em cima, e que prende o extremo superior do côice.

Espiga: — é a extremidade superior, afinada, do Côice, sobressaindo da Porca.

Quem-quem: — é o quero-quero?

Só andam aos casais.

[...]. (ROSA, 2011, p.127).

Na percepção da construção da porteira, a observação ultrapassa a mera descrição “técnica” dos componentes construtivos. Há uma busca pela apreensão, antes, do modo de habitar. Em outras palavras, a primeira busca é pela compreensão do construir como

pertence do habitar. Nessa descrição, tudo são tipos e é o “nomear” das coisas que abre os vínculos de uma poética do construir. A construção, aqui, literalmente, habita na linguagem. A natureza do habitar assenta-se sobre o poético, desvelada pela linguagem, isto é, forma-se uma trama entre um modo poético de habitar que deixa ver a linguagem do lugar, deixa ver o construir.

Os componentes construtivos não são elencados meramente como itens dotados de uma racionalidade técnica e instrumental. A descrição dos componentes ultrapassa a racionalidade de meios e fins, porque antes existe o domínio da linguagem. Existe, portanto, antes, uma forma de habitar que conhece o construir pela essência, isto é, por meio da linguagem. Entre *techne* e *poiesis*, entre a *re-revelação* criativa da verdade e o fazer, abre-se um campo de observação sobre o construir no lugar-sertão. O construir como “deixar habitar”. A linguagem atua como um vínculo de essência nesse caso, marcando nomes conhecidos, entes próximos na lida cotidiana que, por isso, tornam-se algo habitual.

A proximidade torna-se um conceito-chave na abordagem da vida cotidiana, pois é a partir dela que se sinaliza o caráter do lugar. Nos *Gerais* “estar próximo” significa o conhecimento de certo domínio das mãos, originário da cultura rústica, e certo afastamento de uma matriz tecnológica de origem urbana. O homem do sertão reside próximo aos seus domínios: conhece a luz de sua casa, conhece também a escuridão dos caminhos, conhece o rio que a cerca e os arrabaldes vizinhos. Tem, antes, a circum-visão do seu território, da sua proximidade que, ainda nos longes, retém para si.

Ao habitar “entre”, isto é, situar-se sobre a terra e sob o céu, o homem do sertão retém a proximidade das coisas. Doma, pelo olhar, a unidade do que é diferente. Nesse sentido, “estar próximo” não exclui a distância, pois permanece o resguardo da diferença. Há uma proximidade no longe que pertence ao seu território sensorial, cujo horizonte ele está sempre invadindo. Forma-se nesse instante uma interação entre corpo, horizonte e lugar.

Nos *Gerais* somente faz sentido essa tríade dentro de um lugar particular, um *locus* capaz de se opor ao espaço geral. Por um lado, a demarcação de um lugar particular implica a marcação de uma posição, isto é, um “lugar próprio”. Por outro lado, o espaço geral traz a *res extensa* ou a medida moderna, a tridimensionalidade. Um lugar próprio deve ser dotado de certa linguagem, expresso por um léxico polar: “acima e abaixo”, “antes e depois”, “direita e esquerda”.

É preciso pensar na estrutura do lugar para entender com maior profundidade a questão. Na vastidão dos *Gerais* há certa reverberação sobre o caráter do lugar. Podemos nos arriscar aqui com uma “poética do aberto” construindo uma camada opaca de elementos que desenharam o lugar. O enfrentamento pela dimensão do aberto evoca a oposição ao “outro”, sugere que a experiência sensível, ao se opor à racionalidade, propõe um lugar de encontro com o *sertão-mundo*. Um *topos* capaz de reatar a inscrição de símbolos no espaço vazio.

O espaço íntimo faz a conexão com o espaço exterior criando uma espacialidade poética, dotada de uma intimidade profunda, conforme podemos ler nesta imagem literária:

O senhor vê, nos Gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão,
se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando debaixo da terra. O
senhor dorme em sobre um rio? (ROSA, 2001a, p.308).

A formação do espaço íntimo a partir do espaço externo, localizando os “Gerais longe”, forma um jogo binário entre estado de alma e o lugar, entre o movimento sensorial das fortes águas e a sua conotação simbólica sobre o sujeito. Desse modo, há um duplo criado no próprio sentido de habitar, isto é, entre corpo e alma dominam dois estados da habitação. O mundo se interioriza pela paisagem, transfigurando a distância física em lugar, ultrapassando a realidade objetiva até torna-se um habitar simbólico.

No lugar-sertão a tomada de medida é um elemento poético do habitar. É preciso encontrar a sua métrica própria (intrínseca) para conseguir habitar. Encontrar a “imensidão da essência”, em que os valores da intimidade não se opõem aos valores do objeto, porque não há rupturas entre coisa e consciência. Ao contrário, é a sua junção que forma o espaço poético, um *topos* dotado de uma solidão ilimitada, onde o homem pode habitar no encontro da imaginação com o seu mundo.

Figura 1 — O sertão sublime

Confronto, Canudos (BA), 1978

Fonte: Marcos Santilli (2002, p.127).

A arma em punho, a casa em mira.

O último remanso: um habitante surge à porta para ver o quadrante de terra.

A praça de congregação se converte em praça de guerra.

O céu espelha uma tragédia que está por vir.
Moradores se recolhem enquanto o chão queima. A cidadela é inclemente.
Habita a memória do desterro. Outro lugar, convertido em desassossego.

Figura 2 — Lugar de contrastes

Fonte: Maureen Bisilliat (1969, p.67).

O *chiaroscuro* propõe uma imagem-síntese do “lugar-sertão”:
Extremos entre maravilhoso e áspero; oscilações entre céu e inferno.
O contraste sugere o duplo da imagem — a névoa esconde, mas também deixa ver.
A forma, circular e perfeita, está encoberta.
A luz desenha a cúpula, aproxima, mas não a revela.
A unidade dos opostos parece, enfim, impor uma “métrica própria” ao lugar.

3.2 POÉTICA DO CAMINHO

Paisagens de fel entre ruídos e rastros, a inconstância serve de guia rumo aos longes. Atento às oscilações do caminho, de longe a vista alcança as estradas de penetração, o gado avançou pelos ermos interiores, imensidões espaçadas entre currais, casas e cidades. De perto, nota-se uma inflexão do olhar. Os currais dissolvem-se em odores pelo fedor da lida. As casas abrigam, além dos cheiros, tudo o que se sentia descoberto na paisagem e, acolhendo o lugar, tornam-se um *interior*. As cidades, enfim, avisam quanto à serventia dos caminhos, pois, sem a sua irrigação e a sua produção, enquanto “coisa construída”, não haveria sentido algum em ser *urbs*.¹²

É sobre “caminhos” que nos dispomos a tratar, mas não como sistemas de conexão, tampouco de uma infraestrutura que faz deles uma malha ou rede urbana sobre o território. Ao contrário, buscamos desvendar aqui um “estar a caminho”, cuja proximidade avança sobre os meandros de dentro. Se quisermos de fato “ler” o lugar-sertão, é preciso tomá-lo, em primeiro plano, como um “sertão-caminho”. Nessa condição, é necessário ter clareza: não é o *habitat per se* que investigamos, mas as suas linhas empíreas, pois, para ler esse “sertão-caminho”, antes se impõe compreendê-lo como uma escritura, tomando-o como um “texto”.

Ler a tessitura do espaço movente significa ler a sua cartografia imaginária. O *textus* não contém a sua primeira camada nas palavras, mas na *texere*, no fio alinhavado que caminha no espaço metafórico. A “poética do caminho” produz o encontro entre a *texere* e a *poiesis* ao fabricar o tecido simbólico do sertão, movendo-se pela estrutura semântica de suas terras, procurando raptar a linguagem para aí desvelar a pulsão do habitar poético. Pensar o solo metafórico do sertão exige um retorno à concretude de suas veredas, onde habita o homem do sertão, dirigindo-se ao “texto-que-caminha”, na arte de tecer, entrelaçar, trançar.¹³

¹² A questão do “pro-duzir” em Heidegger (2012c) é objeto de análise pormenorizada, inseparável da questão do ser. Pelo domínio da linguagem, desvela-se a pulsão poética do habitar, abrigo do ser. O homem “produz poeticamente” um vínculo com o lugar, constitutivo de um habitar-pensar.

¹³ A imagem do tecido que “caminha” vincula a escritura poética do sertão às veredas habitadas. Jacques Derrida (2005) traz interessante reflexão nesse sentido voltando ao *Fedro*, de Platão, para daí compreender o campo ambíguo entre ler e escrever, do “pano envolvendo o pano”. O texto esconde o “têxtil”, para fazer ver os limites do tecido metafórico. Seguindo o fio, Derrida defende que a “leitura é a escritura”. À “textura do texto” seria preciso agregar um único gesto entre ler e escrever.

No tear alegórico que penetra caminhos longe do mar, o sertão nomeia seu *topos* como *Gerais*. É preciso ler com maior cautela o “quem” desse lugar para saber em que consistem os “caminhos gerais”, suas veredas e sua redoma simbólica. Como sistema figurativo, os caminhos representam o primeiro plano do assentamento humano, riscando os limites de uma “paisagem habitada”.¹⁴ Conectores entre lugares, os caminhos faceiam a habitação, mas apenas quando “sente-se em casa” em sua travessia é que o homem passa a habitá-los. Reconhecendo trilhas ao rés do chão, rompendo sendas visíveis e invisíveis, mirando e abrigando-se sob o céu que rebate o infinito, cercando-se de horizontes que servem de guias e azimutes: eis a trama do lugar-caminho. Nos *Gerais*, essa tríplice fronteira configura-se uma “casa” quando o homem do sertão é capaz de habitar entre terra e céu, onde os caminhos *Gerais* tornam-se um “interior”.

O *habitat* do sertão primeiro convoca a demarcar qual a temporalidade estudada. E logo se impõe um problema insolúvel, pois os caminhos não se reduzem ao estudo de um “sistema de datas” tampouco aos ciclos produtivos de formação viária (mineração, couro, algodão etc.). Ao contrário, o homem que habita o sertão guia-se por um tempo pendular, em que a lida cotidiana dita os períodos de travessia e assentamento, um tempo que existe na medida do “espaço vivido”. Oscilando entre regimes de seca e vazante, o caboclo orienta-se pelo chão firme, segue o curso do rio e vai aprumando o caminho.

Trata-se não apenas de um espaço existencial, mas antes de um “tempo vivido” que atravessa os *Gerais*. Espaço e tempo cíclicos formam uma trama cuja narrativa se manifesta nos caminhos, onde o movimento pendular do caboclo ganha a espacialidade das veredas. Essa concretude assume a feição de uma “paisagem da transumância”, onde o tempo nos *Gerais* espelha o lugar. Por outro lado, não podemos deixar de notar que o território caboclo é um “híbrido”, isto é, entre as matrizes autóctones e o regime colonial fia-se um tempo histórico de longa duração acumulando retalhos de épocas diversas. Alheio ao sentido de progressão linear, os retalhos se apresentam no último quartel do século XIX como um tecido esgarçado. E é justamente nessa fenda de transição para modernidade, ainda curando

¹⁴ A noção de “paisagem habitada” é cunhada por Heidegger para refletir sobre a questão do “lugar” enquanto “chão do habitar”. Sendo diametralmente oposta a uma representação pictórica da realidade, a “paisagem habitada” remete ao “espaço vivido”, onde tem lugar a vida humana. Medindo-se pela concretude da vida, nada mais é que uma “paisagem conhecida”, reportando a noção de vizinhança. Cf. Norberg-Schulz (1983; 2013b, p.468).

as feridas de Belo Monte,¹⁵ que podemos ver uma imagem fiel dos caminhos, projetando um “tempo misturado” entre reminiscências indígenas e sertanistas, assentando os traços qualitativos formadores da paisagem cultural do sertão.

Os caminhos mobilizam um léxico arquitetônico próprio aos sertões: país, lugar habitado, sítio marcado, fileira, posto, posição confinada, território e região. Jacques Derrida nos convoca ainda a pensar a figuração poética dos limites pelo discurso sobre os lugares, um *mise en abyme* que provoca forte alusão aos *Gerais*. Refiro-me à ideia de um “lugar sem lugar”, um lugar onde tudo se marca, mas que em si mesmo não é marcado. Um “lugar geral” (DERRIDA, 1995, p.32-42).

Para desvendar a *imago mundi* dos *Gerais*, partimos de uma “paisagem habitada” não apenas como *topos* conhecido pelo sertanejo, mas essencialmente penetrando as veredas que retêm o tempo comprimido, o espaço encharcado de memória. Por tais sendas, abre-se a “poética do caminho” como a categoria fundamental para investigarmos o “lugar das *Gerais*”. Com o *panta rhei* de Heráclito,¹⁶ sabemos que “tudo corre” e ninguém atravessa o mesmo rio duas vezes. Assim ocorre com o nomadismo do homem que habita o sertão, marcado por formas provisórias de existência, num viver ritmado. Em trânsito permanente, sua casa é o caminho. Sob esse prisma, as veredas precisam se desvencilhar de sua exuberância naturalista, pois nelas constitui-se uma topografia da memória.¹⁷

O sertanista é antes um atravessador, não faz da estrada um meio de vida, pois é a estrada que o constitui. O caminho, por isso, é o primeiro *habitat* do sertão, onde habitar deve ser entendido como um “estar entre”. O aboio canta e tange o gado, sob o resguardo do céu e cercado pelos tabuleiros. As estradas abrem janelas, de onde se vê uma constelação estelar, são lampejos na terra, aragem do sagrado, eis que “poeticamente o homem habita” (HEIDEGGER, 2012c).

¹⁵ Nome de batismo do Arraial de Canudos, atribuído a Antônio Conselheiro.

¹⁶ A fluidez de Heráclito (2000, p.84) serve de provocação poética aos *Gerais*: “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (Alegorias, 24).

¹⁷ A sobreposição entre “caminho” e “memória” é uma baliza central para o estudo do lugar nos *Gerais*. Contrapõe-se ao tempo linear, em regime cronológico, encadeado por eventos de “causa e efeito”, uma temporalidade intrínseca ao mundo sertanejo. Trata-se de um tempo “trans-histórico”, qualitativo e concreto, posto que habita nas “coisas” dos *Gerais*. A perspectiva interna ao *topos*, guiada pelo habitar poético, é estranha aos regimes datados por um “sertão colonial”, ou de um sertão da “República Velha”, por exemplo. Em vez de tais divisões, torna-se premente compreender um regime histórico intratemporal, presente nas coisas do lugar sertão, contado por uma temporalidade circular. A obra de Paul Ricoeur (2010) torna-se referência capital para compreender as temporalidades regidas por “poéticas narrativas”.

Na cartografia poética dos *Gerais*, o São Francisco ultrapassa o emblema do rio da civilização brasileira, pois está demarcando a confluência entre a região e o mundo.¹⁸ As águas do Velho Chico misturam fronteiras locais com a *regio* circundante, criando, pela orientação dos caminhos, uma região (mundo) afetiva. Na literatura, o grande rio ecoa a representação do tempo no espaço: “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 2001a). O “antes” e o “depois” são dimensionados pelo correr das águas, pois o ser do lugar é a matéria vertente, é ela quem projeta o *Cronos*.

O memorialismo, por outro viés, volta a sublimar aspectos pitorescos do São Francisco, desenhando a cartografia simbólica dos *Gerais* pelo interior do país: “O rio funciona como matriz, distribuindo a gente para os confins do mundo brasileiro, misturando os do sul com os do norte e empurrando-os a ambos para novas direções [...]” (CARVALHO, 1937, p.36-38).

A poética do caminho em nada se aproxima do “reino da fantasia”, guiada por uma estrada abstrata. Ao contrário, é o hábito de estar a caminho, colhido na experiência cotidiana das veredas, o fator hermenêutico determinante. Ao adentrar as imagens oníricas dos caminhos gerais, remonta-se à hipótese de Jacques Derrida sobre o enlace entre caminho, pensamento e infinito. Voltando ao *odos* de Heidegger, o caminho seria uma trajetória irreduzível ao *methodos*, indicando a infinitude do pensamento. Na esteira desse autor, é sugestiva a provocação: “o pensamento é sempre um caminho” (DERRIDA, 2013, p.167). Caminhar e pensar são irmãos, sobrepõe-se sobre um mesmo *topos*, e é por essa relação que a linguagem, inscrita nas coisas do sertão, expressa um “estar a caminho”. A imagem cotidiana desvela a linguagem enquanto caminho; ao mover reses entre o rio e o curral, o homem rompe o *topos* sensorial, firmando os nexos entre caminhar, habitar, pensar.

O sertão como prosa do mundo torna-se concreto por seus viajantes, fazendo o caminho a mais existencial das dimensões, riscando texturas temporais sobre a Serra da Saudade. O lugar sertão não constitui um espaço da geo-grafia, tampouco da geo-metria, pois é outra ordem de “medida” que se quer desvendar no interior das veredas. O *topos* do coração que exploramos, conhecido *de cor* pelo “geralista” e pelo “veredeiro”, deve ser buscado na dimensão concreta da habitação. Picadas e caminhos vicinais, rios, pontes,

¹⁸ O argumento em questão funda-se na concepção arcaica de região. A noção de uma “região-mundo”, alimentada por conteúdos simbólicos cosmológicos, remonta ao receptáculo de Platão, onde “Chora” seria, simultaneamente, “região” e “espaço”, ou ainda o “lugar ocupado” (DERRIDA, 1995).

eirados, casas e chapadas, formam lugares habitados dos *Gerais*.¹⁹ No percurso, o caboclo não colhe apenas seu sustento material, temperado pela grossura da caatinga luminosa. No caminho, o caboclo *de-mora-se* sobre a paisagem da boiada.

Ao construir uma morada nômade, atravessando intrincados canais de penetração, o *veredeiro* levanta a medida do entorno, traduzindo o mundo maravilhoso e áspero do sertão como seu “metro” poético. É nesse tênue limiar que se assenta a *poiesis* do habitar nos *Gerais*, lápide em vívida terracota a delinear o *metron* do sertão. Essa clareira imagética introduz o problema central da poética do caminho, a imagem-eixo que sustenta a trama entre caminhar, pensar e habitar poeticamente. Se as trilhas do vaqueiro constituem-se como um “poetar pensante”, regadas pelos cantos de aboio, é porque se deixam guiar por um caminho tortuoso, um “labirinto”.

Todavia não é apenas como “descaminho” que o vaqueiro permeia as várzeas do São Francisco, cortando altiplanos, palmilhando o vácuo entre o “*rio das montanhas*” e a terra firme. A imagem do labirinto introduz a cartografia imaginária dos *Gerais* como forma mítica, constituindo um *topos* semântico do espaço vivido.²⁰ Para caminhar pelos labirintos, é preciso aterrissar voo e mirar ao rés do chão, seguindo a *forma mentis* do homem que habita e move-se pelos *Gerais*. O pressuposto de perder-se num horizonte conhecido marca o caráter de aparente contradição da imagem labiríntica no sertão. O vaqueiro tange o gado e adentra rios subterrâneos. Desconhece limites regulares porque é guiado por corredeiras e meandros ríspidos, traçando caminhos luzentes e sinuosos, habita na vertigem entre o áspero e o sublime. São narrativas concretas acerca de uma região conhecida, pois constroem um domínio que devemos chamar de *lugar-mundo*. Um óbice, porém, se interpõe: carregam o sentimento indelével de “estar perdido”. O homem que habita os *Gerais* traz consigo a ambiguidade de conhecer sua terra, tomá-la como um interior e tornar-se, em contraponto, um ser movente, ser um *homo viator*.

O labirinto arrasta os caminhos gerais por passagens turvas. Averso ao labirinto-objeto, retratado pelo realismo raso, a poética do caminho se converte em des-norteamento. Esse nome traduz o significado de estar envolto nos meandros de galhadas, ser um vizinho do deserto e deixar-se embriagar pelo *topos* familiar. O sentimento de atordoamento toma conta do caboclo ao defrontar com a primeira bifurcação. No

¹⁹ Sobre a nomeação do habitante das “veredas” e dos “gerais”, ver Rosa (2011, p.47).

²⁰ Para uma análise da forma mítica do labirinto no pensamento grego, ver D’Agostino (2006, p.37).

sentimento primário de estar perdido, encontra a fusão entre a paisagem arcaica do labirinto e o traço que faz dele um “geralista”. A solidão.

Por “solidões” a história do imaginário nomeia o sertão dos *Gerais*.²¹ Oscilando entre vastos tabuleiros e paredões calcários, a imaginação do *veredeiro* cava a matéria áspera e bela do sertão. Vai aos confins do humano para permear o território. Ao abrir fendas sobre buritis, abre também o seu ser sozinho. Entre a escuridão de estreitas galerias e clareiras efêmeras, o “sertão-mundo” torna-se um *habitat* não porque se impõe sobre o caboclo, mas porque desenha a sua *forma mentis*. A escritura dos caminhos torna-se presente nas suas “solidões”, e por elas o risco e a dimensão cósmica dos *Gerais*. Nesse ínterim vejo o mundo universal de Rilke (apud BACHELARD, 2012, p.189) desaguar sobre os sertões, onde o vasto é inscrito no sozinho: “O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar”.

No dinamismo material que agora exploramos, porém, fixemos sobre a imagem das “solidões” como homologia poética dos caminhos gerais. Por tal relação, sabemos que o homem, ao devassar os seus labirintos, não está alheio a uma circularidade espacial infinita, ao contrário, o sertão abre a hipótese de habitar um corredor de espelhos. Essa é a hipótese de habitar, de fato, um labirinto (DERRIDA, 2013, p.168). Os meandros, por isso, se voltam contra o “veredeiro”, afetando a percepção técnica do espaço e borrando os vaus de boiada, estilizando vias lineares num mosaico de cacos. Nesse “estar em movimento” se constrói a *habitabilidade* do caminho, onde a imensidão dos *Gerais* não se torna uma terra afastada, mas, ao contrário, aproxima-o tanto mais dos longes que são seus destinos.

Ao seguir o casco do boi, o *veredeiro* cavalga sobre trilhas e vãos até que, subitamente, é arrastado por caminhos obscuros, onde sendas íntimas lançam luz sobre lápides rochosas. A paisagem calcária condensa o cerne simbólico do labirinto que atravessa os *Gerais*. O labirinto é o fenômeno da solidão, ou das *solidões*, como dita a imagem dos que o ousaram atravessar e assim chamar os *Gerais*. Entretanto, são as longas fendas de pedra que trazem a materialidade simbólica desse lugar, não como “representações” de paisagens, mas sim como imagens oníricas de um “perder-se no conhecido”, alusão ao estreito corredor que guia até o desfiladeiro, entre a pedra e o abismo.

²¹ Entre os viajantes naturalistas do século XIX, o imaginário do sertão como vastas “solidões” é uma imagem recorrente. Entre outros, Auguste de Saint-Hilaire traça um “quadro geral do sertão”. A representação alegórica dos *Gerais* como “solidões” também é recorrente em Guimarães Rosa: “o sertão é o sozinho”.

Ao deparar com sombras oscilantes, o *veredeiro* é guinado para o tufão, deixa-se ao cabo levar por rompantes, ventos corais, torvelinhos. A expressão labiríntica dos *Gerais* progride na mesma proporção do seu *habitus*, isto é, quando o *habitat* nômade sente a métrica própria da imensidão e mede-se pela vastidão em mira, transpondo-a em escalas de repouso. O labirinto dilui os pormenores pitorescos, provocando conexões entre os vastos da terra e da alma, reunindo o silêncio em ecos que transcendem objetos, tomando de súbita morada os chapadões. Bachelard assim nos recorda que a imensidão é o espaço da intimidade, convocando a solidão ilimitada: “o espaço numa palavra, o espaço invisível que entretanto o homem pode habitar e que o cerca de muitas presenças” (RILKE apud BACHELARD, 2012, p.206-207).

Resíduos do redor sagrado reúnem os lugares *Gerais*, escapando às “paisagens atormentadas” narradas por Euclides da Cunha.²² Daí em diante caminha-se sobre um chão orientado. Ofuscado pelo clarão ao fim de estreitas galerias calcárias, rastros sinalizam uma fronteira, e eis que um túnel de relvas se esfacela em luz: são as grossas texturas boeiras, riscadas ao chão, que clareiam a interrupção do labirinto. A calma momentânea instala-se sobre um território aberto, correndo horizontes infinitos, vãos imensos, apagando fronteiras empíricas. É assim que o homem nômade retoma sua *circum-visão*,²³ pois é o olhar que lhe permite domar sua região. Um território que, antes de tudo, é sua linguagem.

Os caminhos orientam a região, guiam o viajante ao lhe dizer “para onde”, intuindo travessias, desvelando e dando nome aos lugares. Caminham sob o braseiro de estações sombrias até encontrar efêmeras paragens, construindo abrigos, currais, pousos. Entretanto, é no cotidiano das veredas, sobre infinitos interstícios, que se conhece o mundo à mão do homem, explicitando de que forma ele trabalha a matéria terrestre.

Diversos documentos históricos e textos literários nos trazem a figuração do carro de bois.²⁴ Desse artefato, porém, não interessa o seu retrato pitoresco, imóvel aos dinamismos materiais, mas sim a sua relação de proximidade com o habitante dos *Gerais*. O utensílio traz

²² Entre tantas outras, cita-se: “Mas a região de tantos traços incorretos e duros [...] O arraial, adiante e embaixo erigia-se no mesmo solo perturbado” (CUNHA, 2009, p.98).

²³ A “circum-visão” é um tema permanente no pensamento de Heidegger sobre o “lugar”. “Ver” (*sehen*) constitui uma dimensão fundamental de orientação do *topos*, um modo de ver o “circum ao redor”.

²⁴ Diversos documentos historiográficos e textos literários retratam a existência do carro de bois como utensílio próprio das zonas rurais do país. Dos viajantes naturalistas aos textos documentais e literários de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, o carro de tábuas é uma insígnia do ser viajante, emblema fundamental da poética do caminho.

essa rica contradição: vai aos longes, mas está sempre no recinto do cotidiano. “Subir” e “descer”, categorias espaciais elementares do lugar sertão, são movimentos abertos pelo carro de tábuas, é por meio dele que os *Gerais* abrem-se como uma “região”, tornando-se um mundo conhecido aos que permeiam suas veredas.

O condutor do carro de bois avança na estrada e projeta paisagens do ser sozinho. Ao “nortear” um caminho, logo circunscreve um território, faz dele um *topos* orientado, conhecido e habitado. Como “coisa construída”, o carro de tábuas é, antes, um *habitat*. O carreiro que constrói seu veículo cultiva o entorno para torná-lo um utensílio, não está alheio a *techne*, ao contrário, produz poeticamente o seu habitar porque tem o domínio da sua técnica. O carro acolhe o lugar ao atravessar territórios, trazendo para perto à dimensão infinita do sertão. É pela “proximidade” que se reconhece a relação entre o *carro-utensílio* e o lugar. As palavras de Didier Franck (1986, p.81-82), a propósito dessa mediação, nos parecem esclarecedoras:

O utensílio tem o seu “lugar” ou “está por aí”, o que é fundamentalmente diferente de um puro sobrevir numa posição qualquer do espaço. O lugar de um utensílio determina-se, enquanto lugar desse utensílio para e a partir de uma totalidade de lugares, orientados uns em relação aos outros, do complexo dos utensílios à-mão no mundo circundante.

O autor esclarece com precisão a função do utensílio que, mesmo longe, torna-se vizinho. O ente construído pela mão expressa o lugar por suas relações cotidianas, manifestando um “estar próximo” que orienta o entorno e dimensiona distanciamentos. Assim o movimento encarna a forma de um artefato simbólico, quando o carreiro traz o mundo dos *Gerais* para perto de si. O carro de bois acolhe o longe rente ao artefato contido, nesse domínio dita poeticamente o lugar. É por meio dele que se reúne um entorno conhecido, onde o habitante acolhe a sua vocação viajante.

Uma segunda dimensão, fruto da relação de proximidade, é o que o carro de tábuas significa como “coisa construída”, isto é, as pontes entre *techne* e *poiesis* dizem sobre a constituição material dos lugares, questionando como é o solo da caminhada, como é o céu que nos abriga, como são as fronteiras a fechar redomas conhecidas. Portanto, tratar da “região” pressupõe questionar uma essência material que constitui um lugar, e não outro, dentro de um campo qualitativo circunscrito e permeável. Ecoando os “símbolos motores” de Gaston Bachelard, a imaginação sobre a matéria terrestre abre um mundo em

profundidade, despertam-nos quando “sentimo-las nas mãos” provocando “alegrias musculares assim que tomamos o gosto de trabalhá-las” (BACHELARD, 2013b, p.1).

É na lida cotidiana dos *Gerais* que se manifesta o trabalho com as matérias duras. As madeiras transfiguram a racionalidade técnica em razão poética. O manuseio traz o mundo para perto quando nódulos e texturas atravessam o cerne do ser, no exato instante em que a memória rege o trabalho resistente e afere o lugar. Mãos sobre pau-ferro, jacarandá, pau-d’arco e bálsamos não são apenas madeiras “para”, mas sim matérias “onde”.²⁵ Não podemos tratar do trabalho de mãos e além de si a matéria terrestre, pois inexiste uma mediação com “objetos” nesse construir. Na lida cotidiana com o seu entorno, o boieiro faz da madeira talhada à rotação inversa, pois, ao cavar o cerne resistente dos materiais, permeia o que os olhos lhe proibem. Pela escultura rude e afetiva, produz um vínculo com o lugar.²⁶

Por outro lado, é preciso significar o artefato construído em função de sua serventia. Do trabalho manual à coisa útil, sempre por perto, o carro de bois fabrica o gira-mundo dos *Gerais*. Ao “carrear” o boi, não é a matéria sedimentada que se sente, mas o âmago de sua região. Logo se percebe que, na viagem, o sentir mede-se pelo deserto da alma, dinamizado nos secos labirintos da casa *móvil*. Não é apenas um controle de espaço que conduz esse carrear, pois não se trata apenas do domínio de um campo visual, domando estradas rumo ao norte. É, antes, um registro intuitivo sobre os *Gerais*, aferido pela experiência sensível sobre o redor vivido.

É pela pulsão vivida que se colhe a fundura do habitar poético. Na clivagem que opõe dois grandes campos de visão, sente-se uma temporalidade concreta, entranhada nos caminhos por onde deixa seus rastros. Aos infinitos *Gerais* se opõem tênues caminhos de penetração, o miolo regado pelo sopro dos alísios e fartos olhos d’água, acolhedor do caboclo viajante. A contradição fundamental instala-se entre a paisagem sensorial dos interstícios e o vasto sertão, cuja métrica é somente intuída.

Sentimos melhor a matéria íntima dos *Gerais* ao caminhar pelas sendas vicinais de um vaqueiro à espreita. Filho de fazendeiros ou homens livres, ele é o encarregado da lida com o

²⁵ Inúmeras passagens das cadernetas de campo de Guimarães Rosa (1952) trazem relatos e significados dos carros de boi e de sua materialidade intrínseca, tal como os tipos de madeira do sertão, nomes de estrutura e ferragens, da relação dos vaqueiros com os carros etc. (ROSA, 2011).

²⁶ Didier Franck (1986, p.118) sublinha, a propósito do espaço em Heidegger: “Não há mão desorientada”. O trabalho de mãos pertence ao lugar.

gado. Deixemos pormenores irrelevantes de lado, explorando oscilações, ruídos e cores que guiam sua travessia pelo *topos* labiríntico. Na cavalcada os vaqueiros penetram os interiores de fora adentro. Atravessando matas espinhosas, compreende-se por que sua roupa é sua pelagem e, ao mesmo tempo, sua residência poética. O animal que mata é o mesmo que depois o veste como um “mateiro”, homem atravessador de solidões, que tem na couraça guarda-peito seu primeiro abrigo. Suas vestes ainda se costuram com couros de veado curtido, fiando uma atadura que lhe atravessa o corpo, prendendo-lhe correias cosidas que vão de um lado ao outro do ombro. Seu abrigo protege o principal, pois o chapéu de couro, ao tomar a exata forma da face, constrói um molde com abas curtas e precisas, permitindo-lhe vazar caules retorcidos e vastas camadas de galhadas.

Uma síntese dos significados da “residência poética” que descrevemos encontra-se nesta bela anotação d’A *Boiada*: “roda. Um boi vermelho. [...] crepúsculos de lindo céu. Canto sertanejo, aboio fino, e os bois descendo a encosta, no meio de uma nuvem de poeira [...]” (ROSA, 2011, p.74). A paisagem aqui exprime o habitar andarilho do vaqueiro, confrontando o “eu e o mundo”, construindo pela experiência sensível um sentido de beleza intrínseco ao lugar. O tempo concreto “roda”, regido pelo aboio fino, entre bois, homens e terra, esfacelando-se numa nuvem de barro que irrompe sobre o chão turvo. O borrão da terra, alusão a uma imagem obscura rente ao solo, opõe-se aos “crepúsculos de lindo céu”. O vaqueiro interioriza sua paisagem ao habitar entre o empíreo e o profano, reagindo ao mundo turvo assentado sobre a terra.

De uma perspectiva ampliada, essa “paisagem de dentro” é inseparável dos caminhos que correm *Gerais* afora, o que significa dizer que há uma orientação afetiva plasmada à região. Ao medir tudo que o rodeia, o habitar constitui o ser no mundo, fazendo o seu mundo um sítio marcado, tornando a paisagem habitada um canto, a cercania um país. No ir e vir dos territórios forma-se uma região limiar, um lugar de travessia entre o sensível e o inteligível, clareando os significados do homem a caminho (objeto central deste capítulo).²⁷

A região limiar constitui a porosidade dos caminhos, tornando-os permeáveis, e um “lugar de câmbio” entre habitar o solo dos *Gerais* e a sua região (mundo) que se interioriza pelo olhar. Daí o sentimento de uma “forma disforme” sobre a *regio* circundante, cuja visão

²⁷ Pensando a noção de “região” pelo conceito de *Khôra*, Derrida (1995, p.16-20) aproxima-se da noção de “lugar”. Nessa leitura, a *região* não é sujeito nem objeto, nem sensível nem inteligível, mas aproxima-se de uma “textura trópica”. Derrida entende a *região* como uma “presença”, atributo de uma fenda que permite “dar lugar”.

expõe a encruzilhada do *habitat* viajante. É a percepção de que o infinito não apenas acolhe a imensidão ao redor, como também ultrapassa seus domínios, em outras palavras, o espaço deixa de ser fechado, deixa de ser um “continente”.²⁸ Esse é o fulcro de um processo que pode ser chamado de “interiorização”.

Na ausência de forma (*amorphon*), uma singular particularidade toma conta dos caminhos gerais. O imenso vazio irrompe numa paisagem regada por signos concretos. Entre pedras visíveis, pedras que falam, mede-se o vácuo do chapadão, região que toma feição como o oco do mundo.²⁹ Afastado de casa, o caminho dilui o “lugar” num horizonte incerto. A terra convoca a pensar as linhas demarcatórias do sertão, logo guiadas por serras calcárias, onde o infinito chão de pedras circunda os confins. Mas sabemos que essas pedras não são reles minerais, essas rochas são a língua do lugar. São lápides visíveis e sendas ocultas, firmando o domínio de luz e trevas desse *habitat*.

Sinais de orientação ou áspera meada, as pedras guardam a marcação de fronteira pelos *Gerais*. Pela estreita galeria solitária, sufocada por paredes petrificadas, marca-se um lugar obscuro, um “lugar sem lugar”. A concretude da paisagem sertaneja convoca os significados do chão de pedras, prenhe de ambiguidades. Por um lado, ao lembrar sua enorme capacidade de simbolizar um domínio próprio, sinaliza “ter lugar”. O avesso, porém, não esconde as tormentas da encruzilhada, pedras desnorteando rumos, ordens e direções.

As pedras compartilham com os rios os sinais concretos dos caminhos. Através dos rios, rompendo a aridez, avista-se outra linha de fronteira. A interiorização fluvial marca o cotidiano do homem que habita os *Gerais*, e é por suas vivências que o rio torna-se matéria simbólica para a poética do caminho. Ao domar sua região, o vaqueiro deixa-se guiar pelos rios que o circundam, orientando-se pelas águas que desenharam o “o olho do mundo”. Esse horizonte conduz ao nervo simbólico dos caminhos gerais, fiando o tecido entre a terra, o *habitat*, os rios e o tempo, deste modo resumido pelo poeta Paul Claudel (apud BACHELARD, 2013a, p.30): “A água, assim, é o olhar da terra, seu aparelho de olhar o tempo”.

Duas imagens poéticas sobre os rios que permeiam os *Gerais* merecem uma análise miúda, explorando a linguagem de sua paisagem material. Primeiro, o rio guarda o signo da

²⁸ A proposição do lugar guiada pela *physis* de Aristóteles (1998), tomando o *topos* como “espaço fechado”, torna-se aqui insuficiente para pensar o espaço infinito e movente dos *Gerais*.

²⁹ Remete-se aqui ao belo texto de Rachel Gazolla (2011) sobre os significados das pedras, tomando como referência um estudo de Vernant sobre os *kolossoi*, pedras grosseiramente lapidadas, lendo o “campo das pedras” para simbolizar a alma humana.

vida, é elemento de resguardo do lugar que, entendido como *colere*, no dizer de Heidegger, permite “cultivar o lugar”, é um construir que pertence ao habitar (*bauen*) (HEIDEGGER, 2012b, p.127). Essa mesma palavra latina, porém, desdobra-se sobre um segundo modo de construir, quando habitar significa “edificar” (*aedificare*). Assim, nesse primeiro plano, os rios passam do “cultivo do lugar” à possibilidade de construir o assentamento humano, isto é, a estrutura fluvial desvela o chão do habitar.

O homem do sertão “entende o lugar” porque constrói seu assentamento orientando-se pelos grandes rios. A estrutura fluvial dirige o homem a caminho e expressa, pelo arco celeste, os domínios de nascimento e morte. Tomando a várzea como *topos* concreto e qualitativo, o ritmo temporal reflete um pensamento mítico-poético. Nesse sentido, não é difícil entender por que o Rio São Francisco, tecendo os sertões, fora chamado de “Nilo caboclo”.³⁰

Na investigação da poética do caminho, porém, importa apontar o caráter movente das terras ribeirinhas, onde a própria fixação é intermitente. No Velho Chico, os processos agrários são fios condutores para interpretação do ser no mundo, vértices de leitura do habitar. As “vazantes” e as “beiras” são duas expressões de tais processos, territórios prenhes de significados mágico-simbólicos para o homem que habita essa região. As primeiras manifestam o vazio acolhedor e doador que, ao “receber” e “doar”, constrói a unidade do lugar.³¹ A palavra “várzea” dita poeticamente o lugar. O habitar manifesta-se pela “cultura das vazantes”, ou seja, é nesse regime de intermitência, próprio da vida nômade, que o caboclo cultiva o lugar. A vaza do São Francisco aproxima e reúne o homem em torno do rio, tornando-o seu “vizinho”. Ao receber a várzea como seu *habitat*, permite-se ali colher, ajuntar e guardar o chão do lugar.

As “beiras” formam um segundo chão aluvial onde habita o homem dos *Gerais*. O barro que constitui suas encostas remonta aos materiais tenros e à “valorização da lama” defendida por Gaston Bachelard, alegoria de um dinamismo material pela fusão de três imagens poéticas: “O negro, o espesso, o grudento, três instâncias substanciais sobrepostas

³⁰ Na bela introdução ao livro *Terras do São Francisco*, com fotografias de Maureen Bisilliat, o geógrafo Aziz Ab'Saber (1986, p.8) sustenta, com propriedade, a imagem de um “Nilo caboclo” sobre o território físico e simbólico do Velho Chico.

³¹ No ensaio “A Coisa”, Heidegger (2012a) apresenta um dos conceitos fundamentais na reflexão sobre o “lugar”, esclarecendo a noção de “proximidade” como a unidade que une o cotidiano e o sagrado. Aqui a noção de “vazar” instaura-se como o “ser da coisa”, remontando a Platão na diferença entre “recipiente” e “receptáculo”.

que a imaginação deve atravessar” (BACHELARD, 2013b, p.96). No espaço ribeirinho, com seus povoamentos lamacentos e pequenos portos, é o rio que faz a articulação aos caminhos gerais. É pelo leito navegável dos *Gerais* que encontramos um “lugar de mediação”, um *topos* viajante que, tanto quanto o carro de boi, refere-se à extensão terrestre, ao habitar sobre fronteiras. A sua figuração fluvial é a barca, “casa flutuante” dos *Gerais*.

A imagem das embarcações ribeirinhas corre o São Francisco e seus afluentes, convergindo para um paralelismo simbólico com o carro de bois. Em ambos, o traço da transumância marca o habitar nos *Gerais* e incorpora um utensílio produzido poeticamente, isto é, tanto o carreiro quanto o barqueiro expressam seu *habitat* pela “coisa construída”, atravessando lugares que, mesmo distantes, sente-se que estão próximos. As semelhanças, porém, cessam quando cruzamos a fronteira entre o chão seco e as margens, lembrando que os signos precisam viver na matéria, alojando-se em paredes calcárias, torvelinhos e na água que escorre a luz, indo ao âmago da terra, espelhando a cor que exprime a homologia entre ser e habitar.

O signo do rio navegável assume na barca um contorno fiel do *habitat* viajante que corre os *Gerais*. Como “coisa construída”, a barca traduz a materialidade de um abrigo indômito, uma casa que, em permanente travessia, reconhece os *Gerais* simultaneamente como um “lugar” e um “aberto”, isto é, a região como um redor circundante, resguardo entre fronteiras e tomada por vastos descampados. A barca segue a unidade elementar do rio, vai aos longes sem nunca deixar de ser a si mesma.

É a própria linguagem dos materiais que desvela os seus significados, desde a proa guardada por carrancas, fabricadas com chifres de boi (buzo), passando pelas abas que cobrem a barca, cuidadosamente inclinadas e desveladas em texturas que marcam o corte da madeira, até os utensílios interiores, como a cozinha e o jirau, que não deixam dúvidas sobre a poética do lugar, produzindo ali sua moradia. As barcas projetam sobre as várzeas circundantes um lugar-mundo, significando o rio que as acolhe, contornando as águas que constroem sua casa.

O sal da terra vai às barcas e passa a alimentar os lugares, explicitando a serventia do comércio através do rio. No trânsito pelo rio, entretanto, essa não é a linha de frente que move o caminho da barca, pois, ao atracar nos portos fluviais, em fazendas de gado, ilhas ou distritos, ela traz consigo a festa. A ancoragem permite habitar as beiras quando fabrica o fogo, corta o vento, criando a península intermitente onde deve pousar. As festas resultam

desse regime provisório que regula o cotidiano do barqueiro, onde o “pouso” constitui uma irrupção contra o caminho, isto é, “pousar” nas beiras significa estar junto à fogueira, símbolo maior de fixação ao lugar. Por outro lado, o barqueiro é quem traz o contato com o estrangeiro, tornando-se um registro de alteridade, um elo com outros lugares.

Por mais distante que seja a foz de um rio, “estar longe” não implica afastar-se do lugar, pois sobre a correnteza o ribeirão tem o domínio do seu utensílio cotidiano. No “utensílio-barca” está o remanso da linguagem. Tal sentido de correnteza na profundidade encontra correspondência numa passagem esclarecedora d’A *Boiada*, trazendo a paisagem dos *Gerais* que, mesmo indo aos longes, permanece num recinto afetivo:

Aqui (não é mais “gerais”) já é baixio ... (o rio está perto) [...] Avista-se a Serra dos Gerais, E muito céu: Doce céu, com laivos italianos (florentinos). A Serra se deita para o Norte. Cabaças para boia do anzol (no rancho do Joãozinho, no porto do “Rio de Janeiro”) [...] No “Rio de Janeiro”: As longas canoas... Vão para os Porcos. “nesse oco de mundo”. “Lá é bom por demais. É nos gerais.” (ROSA, 2011, p.39).

Salta aos olhos nessa passagem a transição dos domínios topológicos, trançando os lugares em função de um caráter ambiental próprio. Se o lugar já não é mais os “*gerais*” é porque a percepção do “baixio” desvela a proximidade do rio, marcando um território contíguo dentro da mesma região. Por outro lado, o baixio traz a presença dos *Gerais* sempre consigo, pois é orientado pela visão. Habitando as várzeas, avista-se a Serra dos Gerais, mirando o céu onde a serra deita rumo Norte. É o céu dos *Gerais*, onde o “lugar sertão” é transposto ao céu universal de Florença. A estrutura do entorno desenha a homologia entre ser e habitar pela constelação de lugares, permitindo habitar o baixio na medida em que se aproxima do rio, retendo a visão dos *Gerais* sob um “doce céu” que caminha rumo aos longes, nesse “oco de mundo”.³²

Convém retomar a imagem do rio não apenas pelo entendimento do lugar, onde o homem faz a demarcação do seu assentamento. Mais do que isso, os grandes rios dos *Gerais*, tal como o São Francisco, o Jequitinhonha, o Araçuaí e o das Velhas, são produtores de imagens ao desconhecido, abrem-se ao homem viajante como feições simultaneamente bruscas e afáveis. Nas veredas, tênues caminhos de penetração, fronteiras movediças

³² A expressão “oco de mundo”, citada nesta passagem dos registros documentais de Guimarães Rosa, não parece ser uma designação ou neologismo do autor, pois constitui expressão corrente entre os habitantes do sertão, servindo para designar terras longínquas, regiões afastadas, o *longe*, *bem longe* ou *lugar incerto e não sabido*. (SOUZA, 1961, p.231).

recortam os lugares, texturas desenham a Serra dos Gerais e oscilações cromáticas medem escalas celestes. Pelo chão obscuro, habitar é seguir caminho. Mas o sertanejo reconhece os rasos que lhe cercam: campos, caatingas, matas, grotões, enfim um riacho. O céu que lhe dá abrigo *fecha o mundo* onde vive, torna a terra um cadinho e também o seu prumo. A experiência sensível é sua orientação e sua solidão. No arco solar, a medida do *cronos* é o *metron* do caminho, luz que clareia a viagem e marca sua posição no espaço, fazendo da assimetria em *chiaroscuro* uma medida simbólica do tempo.

Diante da estranha travessia pelos *Gerais*, oscilando entre o *topos* habitual e emboscadas à espreita, parece claro que não aludimos aqui à relação entre o caboclo e sua *physis* envoltória, isto é, a “natureza” do sertão presta-se aos usos da habitação, tem um vínculo instrumental claro com o lugar, a região (mundo) onde se insere. Para produzir o caminho, com o tear da *poiesis*, é preciso “entender o lugar”, tomá-lo como um “redor que nos circunda”, uma travessia que torna presente o trabalho de mãos. Nesse sentido, é preciso buscar ler o enlace entre o lugar, a lida cotidiana e a construção do caminho. Essa convergência apenas se instaura quando deixamos de pensar os lugares *per se* e passamos a refletir sobre a reunião dos significados a partir da experiência das veredas, ou melhor, quando pensamos no próprio caminho como “coisa construída”.

Esse argumento expõe um corte analítico diante da imagem poética do caminho. Ao abrir suas veredas, o caboclo depara com uma fenda: deixa um domínio onde se sentia abrigado e passa a caminhar por outras trilhas, uma terra estrangeira e inóspita. Entre as “coisas construídas” há também um corte, pois nem o carro de bois nem a barca constroem tamanha clivagem no homem que viaja pelos *Gerais*. O carro de tábuas traz a terra para perto a cada instante, orienta-se pelo *topos* labiríntico ao domar texturas áridas, filtrando a cálida luz da paisagem boieira. As barcas, por outro lado, seguem o caminho das margens, levando a povoação vizinha, opondo-se ao sertão-mar. Os rios fluem as embarcações com a mesma seiva das árvores, ramificando canais e assentando o lugar.

Nenhum deles, porém, constitui em si um “lugar”. Nas imagens dos carros ou das barcas temos a marca do homem viajante, o ser que habita os caminhos, ditando a linguagem da transumância. O corte a que nos referimos aqui trata a poética do caminho simultaneamente como “coisa construída” e “lugar”, isto é, trata-se de uma imagem ímpar nas veredas *Gerais*, capaz de seguir o movimento e também convocá-lo a permanência, capaz de produzir o distante em torno do próximo, a estrada permeada pelo recinto. Em

“Construir, Habitar, Pensar”, Martin Heidegger (2012b, p.134) escreveu uma das mais belas interpretações dessa “coisa-lugar” pela imagem da ponte: “A ponte é um lugar. Como esta coisa, a ponte estancia um espaço em que se admitem terra e céu, os divinos e os mortais”.

A ponte guarda a imagem da casa como medida do “lugar”. Ponte e casa têm diante de si uma “porta”, uma soleira, um risco ao rés do chão ditando a travessia. Na ponte como na casa, um limiar simultaneamente dita o lado de “dentro” e o lado de “lá”, o recinto da ponte sobre o correr do rio e no resguardo do céu, traçando a outra margem: fronteira de terra em terra. Mas o vão faz da madeira uma *estância*, retém enquanto o rio passa. Habitar torna-se estar “na” ponte como “lugar”.

Nos *Gerais* a imagem da ponte é uma figuração poética fundamental. Não há meios de caminhar pelas paisagens boieiras sem aludirmos à ponte simultaneamente como “coisa construída” e travessia. Nela a epifania sonora do redor vivido ecoa entre fronteiras, sobre as águas que vertem contra a seca e sob vórtice de pássaros desenhando a paisagem sonora. Entre o barro das beiras e o azulão celeste, a ponte constitui uma “coisa lugar” na escala dos caminhos. Nela desvela-se o construir como pertence do habitar, pois é a presença e o domínio do homem do sertão que marcam o *lugar-mundo* produzido pelo trabalho de mãos, abrindo espaços que levam a unir caminhos através da ponte.

Como “coisa construída”, a ponte reúne a paisagem em torno do rio. Dela criam-se as margens numa relação de vizinhança que suspende o recinto central, passando o “lugar-ponte” a simbolizar um *habitat*. A ponte constrói o atravessamento dos *Gerais* de terra em terra ou, no dizer de Heidegger (2012b, p.132-133), a ponte “reúne integrando”. É nesse sentido que a ponte não representa um artefato, tampouco retrata um caminho, ao contrário, ela *faz presente* à “coisa construída” diante das veredas boieiras. Daí ser a ponte não um espaço *per se*, pois ela não é uma construção *a priori*, ao contrário, é a “coisa ponte” que propicia um lugar lindeiro às várzeas, produzindo o acolhimento e atravessando os vastos sertões.

A escritura poética diz o que a ponte quer ser.³³ No arco cerâmico que recebe as traves de madeira, a “coisa ponte” dita uma *estância* do “lugar sertão”. As circunstâncias, por outro

³³ Pensamos aqui na bela investigação de Louis Kahn, arguindo os materiais, perguntando ao tijolo e ao concreto o seu devir, questionando aos materiais “o que você quer ser?”. O “ser” de um material não é mera técnica construtiva, ele “é” uma ponte ou uma casa na medida em que a “coisa construída” rende-se ao domínio habitual da *poiesis*, quando o habitar dita o “quê” e o “como” de uma construção. Razão poética ao invés da razão instrumental.

lado, apresentam os lugares e os caminhos domados pela visão, convocando o espaço a tornar-se um “lugar” pelas margens que rodeiam a construção. Ao propiciar fronteiras e marcar o limiar entre o chão habitual e a terra estrangeira, a sua *de-mora* sobre o “lugar-ponte” faz a percepção dos *Gerais* abrir-se à paisagem envoltória. Ao conhecê-la, torna-se uma paisagem habitada, propiciando ao caboclo ser e estar poeticamente no redor que o abarca, raptando-o como “entorno do mundo”.³⁴

A paisagem árida do sertão transforma-se por meio da ponte. A terra que antes apenas caminhava a esmo pelos *Gerais*, na ponte encontra um tronco, amarrando-se os diferentes destinos, colhendo e ajuntando os diversos caminhos. Ao fixar-se num lugar, entre as margens e o rio, a ponte reúne os significados dos *Gerais*, pois dela emana a tradução simbólica dos caminhos não mais como um *viator*, mas sim como *topos* integrador, um *stabilitas loci*. É nesse sentido que a “coisa-ponte” é capaz de reunir o lugar e desvelar seus significados em meio a infinitos labirintos. A ponte é a única estrutura capaz de ver, simbolizar e reunir a terra (mundo) envolvente que, neste arranjo, propicia habitar os *Gerais*.³⁵

O esforço em entender a ponte na travessia simbólica do sertão deve-se a sua proeminência tectônica, isto é, nenhuma outra estrutura traduz com tamanha verticalidade o habitar poroso dos caminhos. Por outro lado, esse habitar carrega uma *poiesis* singular uma vez que a ponte, ao contrário dos demais utensílios, propicia “ter lugar”. Ao acolher um lugar sobre o rio, simultaneamente integrando e reunindo, a ponte permite pensar a “coisa construída” como *estância* que traz o cotidiano dos *Gerais* para a vizinhança do rio. Na ponte renova-se com força uma questão essencial: em que consiste o habitar poético? Pensando nas contradições entre espaço e lugar, forma e matéria, cor e textura, a ponte sinaliza que o “habitar poético” pode estar na própria travessia, pois a ponte dita um elo de aproximação entre o pertencimento ao barro e a margem de “lá”, entre a face arraigada e o coração estrangeiro que precisa ser conhecido.

³⁴ Em um instigante ensaio sobre o “Pensamento do Lugar” em Heidegger, Lígia Saramago (2012, p.193-194) aponta para a importância conceitual do “entorno do mundo”, possibilitando a partir da Fenomenologia ampla reflexão sobre a questão do “Lugar” em diferentes campos disciplinares, tais como a Teoria da Arte e da Arquitetura, a Paisagem e a Tecnologia.

³⁵ Acompanhando a análise de Christian Norberg-Schulz (1980, p.18) sobre a ponte, em sua “fenomenologia do lugar”, esse autor sinaliza para uma “totalidade” projetada sobre os seus significados. Seguindo a análise de Heidegger em “Construir, Habitar, Pensar”, Norberg-Schulz entende que a ponte seria a única “coisa construída” capaz de visualizar, simbolizar, reunir (ligar) uma paisagem. Permitindo nesse enlace construir o lugar e habitar.

Na fronteira, está a passagem do *meu mundo ao estranho*. Entre céu e inferno, a ponte junta o habitual com a morada alheia, vai do doméstico às tormentas. Por isso a feição da ponte no interior das paisagens *boieiras* deve voltar-se à sua medida, pois não se trata de qualquer trecho ou travessia de caminho, tampouco de uma margem escolhida ao acaso. A ponte não é um espaço abstrato, mas sim um espaço “recortado em paragens”, no dizer lapidar de Benedito Nunes (1999, p.140-141). Nesse sentido a *construção* propicia *ter lugar*, não sendo apenas um chão para seguir caminho. E o que antes era apenas margens, ribeiras, pedras, árvores, serras, córregos, bois, torna-se na “paragem” um *lugar-mundo*.

Vejamos como se comporta a imagem concreta desse artefato, aludindo à materialidade simbólica do habitar:

ESTOURO (Manoelzão). Dentro de Montes Claros. 1070 reses. 1934. Vinha de Jequitinhonha e ia para Pirapora. Causa: ninguém sabe. Manoelzão vinha mais ou menos no meio da boiada [...] Em 1932, na ponte de Pirapora. Umas 400 reses — vacada curraleira, vinda de Goiás. (Nós recebemos este gado em Paracatú. A guia refugou [...] Já tinham avançado uns 200 metros na ponte. Ela zôa mesma coisa como uma cuíca: zuum, zum! (Só tem assoalho, o resto é ferro [...] — Fui saindo da sela e me encostando naquelas guardas, da ponte... 8 reses caíram dentro d’água. Passaram uma cachoeira (tombo d’água por baixo da ponte). Saíram um quilômetro e tanto, mais em baixo, nos portos de vapor. ... (Estouro da ponte. Pirapora.). 8 horas da manhã. O velho Figueiredo mandou 12 vaqueiros pra receber esta vacada. [...] Recebemos essa vacada em Buritizeiro, no curral da Central (tínhamos vindo desde Paracatú). (ROSA, 2011, p.59).

Uma leitura cuidadosa dessa citação encaminha o enleio entre habitação e poesia. O habitar não constitui um fenômeno poético *per se*, isto é, não é um atributo restrito aos entes materiais. Nessa passagem, a ponte e a paisagem boieira que o envolvem ajudam a decifrar por que o habitar tende a desgarrar-se do *topos* rumo à linguagem. Mais do que sabermos das “coisas” que aí estão, é preciso nomeá-las, pois é no ato de “nomear” que reside a produção poética. A travessia, sabemos, vinha de Jequitinhonha rumo à Pirapora, atravessando os *Gerais*. O vaqueiro aí incorpora o próprio caminho, em meio às reses, até passar a ponte de Pirapora, onde ele simboliza tudo ao seu redor: o assoalho, o ferro e as guardas da ponte. A “coisa-ponte” reúne o seu mundo porque colhe os rastros do lugar: da água que passa abaixo da ponte à visão da cachoeira, dos portos de vapor ao “estouro”.

A ponte boieira marca o espaço não métrico. O avanço de “uns 200m” da vacada nada diz sobre a linguagem das “coisas”, isto é, a referência abstrata não mede o habitar nos

Gerais, pois a dimensão da ponte de Pirapora está no “estouro” da boiada, desvela-se no “estar a caminho” e não na mera transposição espacial “para”. Estar “na” ponte traz a razão poética para dentro do caminho, pois aí dita sua medida intrínseca. Acolhendo a travessia, o vaqueiro chega ao seu destino, passando por uma *trama de lugares* que pertencem aos *Gerais*. O caminho, enfim, converge para a cidade, chegando a Buritizeiro onde homem e boiada guardam um *lugar* no curral da Central.

Pelo chão construído, o assoalho duro mostra os veios da madeira. As coisas do lugar emitem sinais. A ponte dirige-se à *urbs*, a partir dela veem-se Pirapora, Buritizeiro, Paracatú e Jequitinhonha, chegando mais perto. Rumo ao urbano, conhecer a paisagem *geralista* significa torná-la uma *paisagem habitada*, em outras palavras, fazer o indômito ser o seu vizinho exige passar pela experiência sensível das veredas, onde a “coisa construída” faz a mediação da luz às trevas.

A face áspera da ponte mostra-se por um rio profano. O viajante que saía da região diamantina era guiado pelo *Ribeirão do Inferno*, lugar que se transfigurava em paisagem fluvial: rastros de folhagens, trechos de praias ribeirinhas, estalo das águas e passagens silenciosas. Mas não apenas as águas eram “infernais”, também os rastros da habitação humana dizem sobre essa experiência abissal. A imagem do fundo do rio como um “horroroso precipício” apenas se constrói pela imagem da ponte. É sobre a ponte que se via a profundidade do abismo, é a partir dela que se materializa a imagem de um lugar ameaçador, projeção corpórea do mal. Na travessia em mira, o homem não está sob o céu, pois é a visão da tempestade que se impõe: paragem do desassossego.

O significado da ponte projeta uma quarta dimensão na morada caminho dos *Gerais*. O homem habita sobre a terra dos *Gerais* e tem seu resguardo na cobertura celeste. Seus horizontes são os paredões de serra, diluídos em infinitos tabuleiros. Mas os caminhos criam o revés, e a linguagem das construções aproxima o chão dos *Gerais* de um lugar sublime, tateando o sertão subterrâneo. Ali o *Rio dos Infernos* dita o espaço habitado, fazendo da caminhada um *locus terribilis*, onde a terra vê o céu turvo pela travessia da ponte, voltando-se às águas profanas.

A última imagem poética que toca os caminhos não poderia deixar de ser a imagem da cidade, pois a razão de ser dos caminhos é a convergência para a *urbs*. Eles aí permanecem fixando pouso, onde a cidade fazia os *Gerais* confins que, no limiar dos horizontes, diluem terra e céu sobre a aridez dos tabuleiros. Eis que nos longes, enfim, sertão e cidade se

encontram. Mas o imaginário dessa convergência não projeta o espaço urbano. Não há uma conexão direta entre sertão e cidade. Do homem viajante ao estágio de fixação, o sertão apresenta estruturas de articulação, formando “rótulas”. Passando da estrada às várzeas, o homem orienta-se pelo curral que recebe a boiada, por vilas comerciais isoladas nas caatingas, ou ruma às povoações de “beira”, onde portos fluviais servem de mercado a céu aberto.

Sendo pouco mais do que caminhos, as rótulas formam estruturas espaciais próprias, isto é, híbridos entre o assentamento e o *habitat* viajante. É assim que diversas paisagens nos *Gerais* se apresentam como praças de articulação, um *topos* embrionário das cidades, cuja serventia para o homem do sertão era a acolhida provisória, um “pouso”. Não convém o estudo das causas políticas ou econômicas de formação dessas praças, mas sim um olhar voltado à paisagem concreta dos entroncamentos, em busca dos territórios residuais e suas matrizes vernáculas, os quais desvelam fortes traços qualitativos e uma organização topológica plasmada à região.

As rotas comerciais trazem o viço da poética do caminho, ditando os traços de penetração pelas veredas até diluir-se em trechos vicinais, mananciais e olhos d’água, demarcando o caminho da boiada. Guiados até os entroncamentos, os caminhos desvelam não apenas o “caráter do lugar”, mas antes a sua estrutura fundamental. O primeiro, porém, apenas se manifesta diante da imersão na paisagem sensível, aferindo a medida concreta dos troncos ao rés do chão, onde as encruzilhadas tanto podem conduzir a labirintos (“solidões”) quanto convergir para rótulas, praças de articulação destinadas ao mercado. Daí a forma primitiva capaz de reunir o lugar nos confins, colhendo os diversos caminhos como faz a ponte, mas cuja forma específica permite assentar e precipitar-se na cidade.

Entre o caminho e a cidade, um lugar dos *Gerais* chama nossa atenção ao sinalizar a convergência inequívoca para a *urbs*. Ocupando as escarpas da Serra do Espinhaço, a cidade de Diamantina traz do século XIX a insígnia de “Boca do Sertão”. Tal referência não se alinha ao período de ocupação portuguesa, mas sim ao fluxo sertanejo em direção à região diamantífera, além de peculiares condições locais que posicionam o arraial entre três grandes rios: Doce, Jequitinhonha e São Francisco. Sua formação deve-se ao encontro de caminhos que, acomodados ao lugar, desenhavam uma rótula primitiva, colhendo três estradas que margeavam os citados rios: uma orientada ao sul, rumo à Santa Bárbara; outra no Rio Grande, em direção ao vale; e a terceira na saída que chegaria a outro importante

entroncamento, no coração dos *Gerais*, reunindo-se em Barra do Guaicuí: o encontro dos rios São Francisco e seu afluente principal, o Rio das Velhas. Esse último caminho explica a presença de rastros boieiros na cidade, concentrando currais na face urbana voltada ao sertão da Bahia.³⁶

Porém não lançamos luz sobre Diamantina apenas para iluminar um caso particular, ao contrário, a condição de “Boca do Sertão”, atribuída à cidade, chama atenção às interferências da paisagem material na construção do “espaço vivido”. Em outras palavras, a *trama de lugares* que forma a sua região está centrada sobre uma cidade, orientando, a partir de um único *topos*, certas fronteiras dos *Gerais*. Diante da estrutura que acolhe o espaço vivido, cabe questionar se um “lugar” pode significar toda a região que o circunda,³⁷ ser uma unidade simbólica a conectar os caminhos, a cidade, o casario, o mercado, o templo e a serra, unindo, nessa travessia, o chão físico aos contornos empíreos dos *Gerais*.

Os caminhos que convergem para cidade têm seu fim nessas serranias, mas a urbanidade do sertão não impõe fronteiras civilizatórias, tampouco marcações regulares. Os confins boieiros não têm seu limite demarcado pelo espaço urbano. Nem mesmo a metrópole central, vértice do *país moderno*, conteve a fluidez do *lugar sertão*. O chão continua rumo aos vastos, lembrando que caminhar pelos *Gerais* significa, antes, nomeá-lo. É o *nomear das coisas* que permite uma tradução simbólica dos lugares, pois é pela palavra que temos acesso ao homem espaçado entre veredas. Os nomes ditam os caminhos sem nunca isolar o *veredeiro*, o longe dos *Gerais* torna-se vizinho.

No obscuro pertencer imerso em abismos, o caboclo atravessa os *Gerais* pela ação criadora da *poiesis*, pelo nomear de pontes, rios, árvores, casas, pássaros etc. É assim que os caminhos reúnem lugares habitados pela palavra poética. A residência poética de que tratávamos, aludindo à travessia de um vaqueiro à espreita, mostra-se aqui pela tensão entre “nomes” e “coisas”. Os caminhos não formam uma *trama de lugares* apenas porque remetem à matéria terrestre, mas sim pela junção entre matéria e linguagem. A experiência

³⁶ A reflexão sobre Diamantina e sua condição de “Boca do Sertão” guia-se pela leitura de um interessante texto escrito por Sylvio de Vasconcellos (1959, p.121-134).

³⁷ A noção de “região” como uma *trama de lugares* retoma a reflexão de J. Derrida (1995, p.16-26) sobre *Khôra*, uma textura trópica entre o sensível e o inteligível. *Khôra* não é propriamente um “lugar”, porque não se faz presente, mas sim uma clivagem capaz de “dar lugar”. Nesse corte analítico, cabe questionar a extensão sensível da região, isto é, em que medida essa “trama de lugares” deixa-se reger por fronteiras (*peras*).

das veredas, conhecendo seus miolos de luz e trevas, produz a criação poética na justa síntese entre a face áspera de suas pedras e a tenacidade imagética de suas formas.

A palavra convoca a própria “demonstração” de existência dos lugares. O *topos* arcaico sinaliza provocações aos *Gerais*, onde habitar não significa apenas “ter lugar”, mas também *ter um nome*. É assim que encontramos um elo indissociável entre a casa, a palavra e as veredas, conforme transcrito nesta passagem d’A *Boiada*: “Casa do Quim, na Vereda da Sirga. Banco baixinho, quase ao rês do chão. [...]” (ROSA, 2011, p.99). A relação de proximidade faz um vínculo uterino entre a casa e o caminho, mas o elo estreito com a paisagem apenas se sustenta porque a *Sirga* convoca a existência de um “*onde particular*”, isto é, a casa *deste* vaqueiro, *nesta* vereda.

Essa passagem reflete ainda uma segunda camada da paisagem *boieira*. O vaqueiro parte rumo aos longes e distancia-se da Vereda da Sirga. Sua casa permanece por lá, no mesmo “lugar”, também ali seguem habitando sua família e seu “banco baixinho” próximo ao rés do chão. Pelo caminho o vaqueiro parte rumo ao desconhecido, penetra o coração estrangeiro dos *Gerais*, vai às fronteiras entre estar fora e dentro do seu território. Mas, ao retomar o domínio de sua linguagem, ditando os rios e o gado, evocando a palavra das “coisas”, ainda que nos longes, o vaqueiro bate à porta de sua casa. Os nomes resguardam memórias e afetos, eliminando distâncias métricas e produzindo a *habitação poética*, que, ao nomear lugares, aproxima o homem dos *seus Gerais*. Tão longe, tão perto.

Da *texere* atravessada até aqui, eis a grande questão da poética do caminho. Rumo aos longes, o *geralista* experimenta o *topos* labiríntico, “perde-se no conhecido” entre veredas orientadas e des-norteadas, mas o espelhamento entre nomes e lugares, linguagem e pensamento, traz a presença de sua casa rente ao chão, alheia às direções. Não importa o sítio nem a estrada do carreiro, pois ele sempre viaja rumo a sua casa. Quem nos diz isso é a própria imagem da região habitada, um lugar entre o *logos* e o *mythos*, entre a alma e o corpo, onde ele enfim pode morar no vazio espelhado por *Khôra*.³⁸ Os *Gerais* como uma

³⁸ A *Chora* de Platão, um “quase espaço”, região cósmica, evoca a imagem do receptáculo vazio e aberto. Na esteira de Derrida (1995), a “região” de Platão não chega a constituir um “lugar”, porque antes passa a “dar lugar”, isto é, ela faz presente ou possibilita ter lugar. No mesmo texto Derrida evoca a imagem de um “precipício abissal”, onde a “região” abre-se em fendas ou “textos” sobre lugares, figurando um *mise en abyme*.

região povoam a poética do “aberto”, horizontais que encontram seus confins em rasos borrados pelo *oco do mundo*, linhas imaginárias do *ser-para-morte*.³⁹

Não é preciso voltar às origens para entender o arco de dissolução das áridas veredas. Na bainha de couro, a faca. Na encruzilhada, a morada do diabo. A matéria simbólica dos *Gerais* dita com naturalidade a aurora trágica que marca os caminhos, razão mútua que acusa o limiar entre vida e morte. A finitude também se observa nos rios que correm como elemento transitório e signo da vertigem sertaneja, padecendo de uma morte cotidiana. Do berço à foz, o São Francisco não escapa dessa sina mortífera, pois é o rio que marca os limites entre o nascente e o poente, cadenciando a luz da caatinga, cortando a última pedra da travessia.

Situando a região celeste, a *poética do caminho* risca limites visíveis, não geográficos, ditando o *país dos Gerais*. Ao adoecer dos olhos, tem-se a percepção do raso difícil, lugar sem água, *de-sertão* da morte:

Nada, nada vezes, e o demo: esse, Liso do Sussuarão, é o mais longe — pra lá, pra lá, nos ermos. Se emenda com si mesmo. Água não tem. Crer que quando a gente entesta com aquilo o mundo se acaba: carece de se dar volta, sempre. (ROSA, 2001a, p.50).

O perigo de morte é difuso no mundo sertanejo, e o solo da caminhada bem traduz o seu sentido de apagamento, aporia da presença pela imagem do precipício, no vazio doador. Tomem-se as romarias, a *via crucis* por Monte Santo e outros “lugares santos” que tocam o profano. O que diz esse habitar caboclo, entre a fé e o demo, que, por onde passa, faz do redor um cadinho de Deus. A dessacralização do lugar colide com as procissões que seguem mirando o céu, desvelando a região pelo embate entre a roça cotidiana e a paisagem técnica. O estranho rumo aos confins.

O caminho desses ermos, por isso, não é tanto o sinal de uma região que aniquila o lugar. É mais um devir que condiciona o caboclo desde a primeira vicinal que atravessa, quando a clareira, região aberta dos *Gerais*, dita o resguardo e marca o horizonte negro dos confins. A casa sertaneja confirma os vínculos com o perecimento dos caminhos. Sua orientação dita os lados de sol e de sombra, marcando regiões de nascimento e morte.

³⁹ A imagem da morte por meio do espaço é reiterada por Heidegger em sua analítica do *Dasein*. Aqui salta aos olhos o paralelismo simbólico entre o “ser-para-morte” e a imagem do labirinto tomada como *topos* da angústia. Segundo Didier Franck (1986, p.91), a propósito do espaço em Heidegger: “A angústia perante o espaço é tão inevitável como perante a morte”.

Janelas abertas celebram a procissão que passa pela cidade, janelas fechadas acusam o luto. A casa reflete o mundo dos *Gerais* e se contrapõe aos caminhos. Na moradia rústica o sagrado significa o lugar da família, acolhimento dos utensílios em repouso, a perenidade. Os caminhos ditam o avesso ao longo do tempo, que varre o chão calcário e a lápide que brilha, entre diamantes, turmalinas e rubis. O caboclo a caminho, entretanto, mira sua residência, projeta sobre a Serra Geral as paredes que o acolhem, sob a luz cortante das veredas, uma permanente procura pela porta de casa.

Figura 3 — Caminho e imaginação

Trilha, Raso da Catarina (BA), 1989

Fonte: Antonio Augusto Fontes (2002, p.150).

A linha do horizonte não existe nessa imagem, nem existe para o homem que caminha, pois é uma “linha imaginária”. Entretanto, é o horizonte que sinaliza uma “fronteira”, marcando o “fim” do caminho onde terra e céu travam contato; uma fenda de “morte” — o caminho construído convertido em caminho simbólico.

Uma diferença diametral a que Heidegger chamaria *poiesis*, dimensão delimitada pela “abertura” — o vasto do sertão e do mundo: “ao mesmo tempo extensão e abismo ligando céu e terra” (NUNES, 1999, p.141).

4 “LUGAR CONSTRUÍDO”

4.1 SERTÃO E CIDADE

No espectro investigativo até aqui desenvolvido, a dualidade entre sertão e cidade constituiu um tema notável para pesquisa, um “corte” que remete não apenas às matrizes históricas, mas também aos aspectos de transição entre um polo e outro, isto é, constitui uma discussão a ser compreendida a partir da “fenomenologia do lugar”. No plano histórico, voltando a Raymond Williams (1990, p.12.),⁴⁰ as associações entre as imagens do campo e da cidade, sabemos, são um tema universal nos estudos culturais, e isso se comprova também nas interpretações do Brasil quando penetramos “lugar adentro” e encontramos ali um sertão-país.

O contraste entre o “Brasil do litoral” e o “Brasil sertanejo”, a partir do século XIX, aguça esse olhar. Foi Euclides da Cunha, no contexto de modernização das cidades brasileiras, que expressaria uma visão dualista de nossa cultura, entre a costa positivista e tecnicista e o interior sertanejo, caboclo, caipira. Nos termos de Antonio Risério, o paradoxo posto se colocava entre o “país da cidade” e o “país da roça” (RISÉRIO, 2012, p.188-189).

Na esteira desse paradoxo, uma dinâmica própria trataria de conduzir nossa cultura, construindo, entre sertão e cidade, dois grandes espaços de formação nacional. Talvez o aspecto mais interessante desse paradoxo seja o “duplo” que cada polo traz consigo, isto é, o sertão não é apenas o latifúndio e a inércia, mas sim um “outro” que expressa valores culturais próprios e uma forma de habitar plasmada a sua realidade. Nessa ambivalência, a cidade tampouco é apenas o progresso ou expressão genuína da modernidade, mas pode expressar também a própria negação cultural do país ou uma dimensão de apagamento dos valores locais.

Dois possíveis enfoques se entrelaçam a partir dessa discussão, formando aqui dois ângulos de visão complementares entre sertão e cidade. Por um lado, tem-se o embate entre os longes *Gerais*, o mundo distante do sertão e o universo cosmopolita da cidade. Na contramão, em vez do contraste, estabelece-se uma relação de plasticidade, segundo a qual

⁴⁰ Com o objetivo de analisar e descrever o entrelaçamento de imagens entre campo e cidade, Williams constata a perenidade dessa relação no estudo da literatura inglesa, servindo como aporte para um estudo mais amplo no âmbito da História Cultural.

a cidade se acomodaria aos sertões, havendo um processo de adequação de uma forma urbana peculiar, capaz de se inserir nos vastos sertões.

No primeiro caso, a cidade em oposição ao sertão, um imperativo de contraposição, a forma abstrata diante dos vastos *Gerais*. No segundo caso estudam-se as “cidades no sertão”, a forma urbana contextualizada ao lugar. Em cada caso, a linguagem articula os significados espaciais, forjando topografias simbólicas. É nesse regime de contrastes complementares que pretendemos operar daqui em diante, vislumbrando duas formas de ler essa relação, opondo imagens poéticas e narrativas do habitar.

Devassar o “lugar sertão” implica estudar os sinais humanos do espaço habitado, compreender o sentido de vastidão que anima uma terra infinita, “onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador” (ROSA, 2001a, p.24), e ver, no vasto sertão, uma “imensidão local” que se expressa na profundidade do ser. O negativo dessa morada, porém, é a racionalidade técnica que domina as grandes cidades, imersas no “caráter *blasé*” (SIMMEL, 2005, p.577-591). É sob esse prisma que se assenta a dimensão simbólica do habitar, evocando um repertório crítico à racionalidade moderna que se expressa na tensão cidade *versus* sertão. Tal horizonte perpassa o sertão e suas veredas, enleando-se com debates mais amplos sobre o regionalismo e a identidade nacional, nos quais se põe em revista a própria modernidade.⁴¹

O território de Minas Gerais pode ser tomado como uma redução interessante dessa polarização, onde se formaria uma clara segregação dos espaços. As “minas” e as “gerais”, nesse caso, representam o *apartheid* simbólico entre cidade e sertão. De um lado, as minas de ouro e de diamante formam o cordão de cidades, por outro lado, as “gerais” como o interior desconhecido, a região sem lei, os lugares não civilizados, não tomados pelos processos de urbanização.⁴²

Sob um prisma alargado, a oposição entre sertão e cidade pode ser explicada a partir do paradigma da “herança rural”, criando uma visão dialética do Brasil cujas cidades não estariam na gênese da civilização, mas, ao contrário, viriam a reboque das matrizes rurais que formaram o país. É nesse sentido que a estrutura, o traçado e a morfologia devem ser mais bem compreendidos no plano das mentalidades.

⁴¹ O horizonte existencial de Rosa constitui o espectro de penetração pelo sertão dos *Gerais* que, a partir das veredas, desvela-se em “residência poética” (NUNES, 1986, p.264).

⁴² Uma síntese interessante dessa polarização encontra-se no texto de Heloísa Starling (2006) sobre Guimarães Rosa.

Do cruzamento de caminhos à formação de currais e aldeias estabeleceram-se novos núcleos, povoados e cidades. Um mundo formado do encontro de sertanistas paulistas e índios tapuias. O isolamento do sertão perdurou por uma solidão de mais de três séculos. Por um lado, manteve-se uma sociedade separada e autônoma, sem contato com o exterior. Por outro lado, tal isolamento irrigou o sertão e preservou as culturas tradicionais. Apontando as bases de um lugar arcaico a que Euclides da Cunha (apud RISÉRIO, 2012, p.190-191) chamaria de “cerne vigoroso da nacionalidade”, tomado por uma “rude sociedade”.

Foi também a partir de Euclides da Cunha que a imagem dos sertões passa a figurar como emblema ou metáfora da formação brasileira. Atrela-se a esse imaginário a valorização da natureza em detrimento da cultura. O mito de origem reportando-se a um lugar habitado pelos “fortes”, cuja adesão do homem ao meio seria em face de um sertão bravo. É, portanto, o olhar externo, o olhar da cidade, que projetará sobre o sertão a dimensão de um “lugar bárbaro”, fazendo da ambiguidade entre céu ou inferno uma questão de ponto de vista, ou melhor, uma questão de “lugar”.

Na esteira de Euclides da Cunha, o paradigma da relação entre sertão e cidade se estabelece por meio de um paradoxo: espaço inculto *versus* civilização. Três eixos ou níveis de leitura podem ser inferidos a partir de tal paradigma, pensando o *locus* sertanejo. Primeiro, pelo mito de origem, o sertão em estágio de natureza, é o “paraíso”, tal como retratado por Afonso Arinos. Em segundo lugar, o sertão é representado por uma natureza hostil, uma terra desolada, é o “inferno” tal como narrado por Euclides da Cunha. Finalmente, o sertão como uma “travessia”, um *topos* de passagem, um “purgatório”, seguindo a narrativa de Guimarães Rosa.⁴³ Euclides da Cunha deve, entretanto, ser destacado desse tripé porque é a partir dele que se torna possível ler com maior clareza a oposição entre sertão e cidade. A pecha de engenheiro, cartógrafo e positivista calou fundo em sua ressonância sobre o pensamento brasileiro, cindindo o país entre litoral e interior. Entre civilização e barbárie.

A ideia de “sertão” não corresponde ao retrato de um meio natural típico ou qualquer figura empírica da geografia. Antes, o sertão corresponde a um *topos* simbólico que se põe à revelia de um limite territorial. Nesse sentido trata-se de uma condição atribuída

⁴³ Os três eixos de leitura do sertão aqui apresentados acompanham a análise de Lúcia Lippi (OLIVEIRA, 1998) sobre o sertão e a fronteira no pensamento brasileiro.

historicamente, conforme a mentalidade hegemônica do lugar. A expressão de valores culturais produz forte ressonância na ocupação do espaço, assim moldando uma imagem de sertão. É a qualificação da paisagem que exprime a apropriação simbólica do lugar, cindindo o imaginário do sertão entre um viés discursivo e um apelo aos projetos de transformação territorial.

É em função desse segundo aspecto, quando o sertão torna-se um “vir a ser”, que a dualidade estabelecida com a cidade se faz presente: o sertão diante do litoral, ou o sertão diante do “não-sertão”. A costa é o lugar das positivities, dos centros urbanos, é a partir daí que a imagem do sertão se constitui, em outras palavras, o sertão é visto como um “outro”, tomando como ponto de vista a cidade costeira. É, portanto, uma sensibilidade estrangeira que criará a imagem do sertão.

O ideário urbano convoca o sertão a se tornar um lugar destinado à transformação. Nesse sentido a condição sertaneja é um *locus* a ser superado, começando pela imagem forte do sertão como os “longes Gerais”, isto é, a menção ao isolamento da terra, a certo sentido de estranhamento em face do urbano. Daí o sertão evocar a diferença, seja em relação aos lugares, seja sobre seus habitantes, construindo uma paisagem cultural singular. Ao tomar a cidade como referencial, o sertão se constitui como a “morada dos outros” (MORAES, 2002, p.365). Ao sertão fora atribuído o “mundo da fronteira”. No período imperial a sua apropriação era legitimada como um produto da civilização, onde o sertão representava o lugar da barbárie. Na transição para a República o sertão passa a ser representado como o lugar do arcaísmo e do atraso, cuja imagem em “permanente construção” era realçada pela História (MORAES, 2002, p.367).

Entre o último quartel do século XIX e a metade do século XX encontra-se um interessante painel investigativo das relações entre sertão e cidade, seja no plano adversativo ou dos contrastes nessa mediação, seja numa relação de composição entre os dois universos. A formação cultural do país em larga medida é reflexo da clivagem entre sertão e cidade. No “país da cidade” um esboço de civilização habitava as capitais do litoral. No “país da roça”, habitavam os “bárbaros” formando um imenso sertão interior.

A ambiguidade colocada em questão aqui faz transparecer outro termo dessa polarização, isto é, não apenas o choque com a cidade, mas a clivagem entre sertão e modernização. A urbanização *versus* a cidade de ruas tortas bem traduz a paisagem cindida que dominava a chegada do século XX. Demolições, alinhamentos, aberturas de amplas

avenidas, certo de que “o sertão começaria onde terminava a Avenida Central” (RISÉRIO, 2012, p.197).

A cidade do século XX estava amparada na ideia de civilização que corresponde à higienização e ao embelezamento do espaço urbano. Nesse sentido outra clivagem se formava entre a costa urbana e o interior sertanejo, opondo uma ideia de civilização que adere à “cidade higiênica” em contraponto ao sertão, um lugar, em tese, “não civilizado”, onde impera outra ideia de beleza, mais afeita à noção de sublime. Em face da cidade moderna, seguindo o ideal do planejamento, a ideia de beleza incorporada aos sertões era o flagrante oposto.

É sobre esse entrelaçamento que se torna necessário refletir do ponto de vista do processo de modernização em curso, em outras palavras, de que forma a ideia de cidade que se desenvolve na costa, balizada pela feição estética do planejamento, penetrará o interior rústico? Pensando por meio de um ícone, a proposta é analisar, primeiro, a cidade-eixo, compreendendo a forma exemplar como Brasília se situa no plano dos contrastes entre sertão e cidade. O plano da nova capital remonta à gênese de um processo de modernização do país — integrado antes por Euclides da Cunha — em que predominava o olhar aéreo e racionalista, afeito à cartografia instrumental.

O retrato da “grande cidade” aparece como um espaço dominador da natureza, onde o devir parece ser anunciado:

A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares. [...] as novas tantas coisas — o que para os seus olhos se pronunciava. (ROSA, 1985, p.8).

A relação de oposição entre sertão e cidade é explicitada. A grande cidade em construção (Brasília), ao mesmo tempo abstrata e mágica, simultaneamente sertão e não-sertão, afirmando as relações entre o novo e o velho. A “mágica monotonia” sinaliza para uma dimensão de encantamento em face do novo, não se trata mais da monotonia dos vastos horizontes sertanejos. É pela concepção do “lugar” que sabemos dessas contradições, pois é o “lugar-sertão” que traz ali uma medida própria e ambígua.

Tomada como um “caso paradigmático”, Brasília fornece múltiplas facetas investigativas, podendo ser pensada mesmo como uma “cidade-sertão”. Mais do que representar o processo de interiorização do país, a nova capital deve ser pensada em seus

atributos estéticos, constituindo uma obra de arte plasmada a nova matriz cultural — inseparável, portanto, do próprio processo de formação da cidade, do avanço da integração das fronteiras, formadora de uma nova linguagem.

A nova capital conduz ao paradigma do “velho” e do “novo” simultaneamente, forjando novas fronteiras simbólicas. As formas, os espaços e os materiais colidem com a estética das antigas configurações, como a casa-grande, a varanda e a capela anexa. Por outro lado, a cidade convive com o dilema do novo, a tábula rasa, em que a abstração do planejamento urbano se traduz em imagens concretas, formando daí a clivagem cidade-sertão.

A transição direta de Brasília para o sertão fez daquele território um campo semântico próprio, inovador. A entrada na cidade, em sua gênese, pode ser descrita como uma miragem quando, ainda ausentes as cidades-satélites, não possuía os conflitos das metrópoles caóticas, tampouco usufruía o fluxo pacificador do pequeno assentamento sertanejo. A nova capital se constituía como experiência sensorial única, permitindo a visualização do limite da cidade, saindo em campo aberto.

Como ícone do urbanismo moderno, Brasília projeta um dos grandes paradigmas de formação do Brasil, assentado na ideia dos “Eldorados”. A capital projeta a construção de concreto e vidro como a Meca dos viajantes entre dois Brasis. Entre a lotação dos povoados urbanos na costa e o vazio dos sertões interiores, Brasília emerge como experiência inaudita, uma cidade-síntese, polarizando as contradições do país. Nesse sentido, Brasília reúne o processo modernizador das cidades litorâneas e a dimensão arcaica, filtrando as culturas tradicionais do sertão brasileiro. Consolida-se, por isso, como um ensaio territorial único, forjando um campo simbólico entre a civilização e a fronteira.

O arcaísmo e o sonho da técnica se encontram no Planalto Central. Cidade aérea permeada por horizontes de tristes veredas, Brasília é o espaço sem lugar no centro geográfico do país. O esquema genérico implantado no território projeta o infinito vazio dos *Gerais*, ressoando que, de alguma forma, a capital-sertão se ajustara à “concretude” do lugar, respondendo a sua maneira à textura áspera da terra.⁴⁴

A paisagem técnica parece ter sido arraigada à representação literária, trazendo uma atmosfera hostil à nova cidade:

⁴⁴ Um “não lugar”, conforme Marc Augé (2012), se define como um espaço não identitário, não relacional e não histórico.

Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; [...] (ROSA, 1985, p.10).

Essa passagem apresenta os efeitos de estranhamento da “paisagem técnica”, em constante transformação no sertão. O *topos* mostra um processo de metamorfose do lugar-sertão, deixando de ser “lugar” e passando a ser um “hostil espaço”, tornando-se uma tábula abstrata. Também nessa passagem, já não existe o encantamento pelo lugar, substituído por adversidades que conduzem a um “medo secreto”. Ao contrário, o que domina é um “encantamento morto”. Na mesma medida, o lugar passa a ser dominado pelo “mundo maquinal”, deixando de ter o caráter que lhe era próprio.

Oscilando entre a cruz e o avião, Brasília reclama um lugar novo nas relações entre sertão e cidade. Um lugar cuja carga forte de contrastes pergunta permanentemente sobre os elos entre modernidade e tradição. Evocávamos no início deste capítulo dois modos de operar a mediação entre sertão e cidade, ora por oposição, ora por ajuste ou plasticidade. Se Brasília encaixa-se no estudo modelo do primeiro caso, isto é, a cidade em contraste permanente com o lugar-sertão, faz-se necessário verificar agora quais as imagens correspondentes à “cidade no sertão”.

No segundo caso, há o predomínio da plasticidade do assentamento ao lugar, onde o povoado “deixa ver” as imagens poéticas do habitar. Recorremos a um suporte imagético para compreender melhor o assentamento sertanejo. A leitura fotográfica indica as veredas para o olhar sobre esse lugar. A interpretação da casa vale como paralelismo simbólico. Aqui tudo parece reportar-se ao seu “centro”. A quadra, praça que reúne o sertão, fecha o lugar. Nesse “fechar”, o povoado se opõe ao sertão infinito, constrói uma fronteira que não é o fim, mas o início do “lugar”. (Figura 4)

O primeiro sinal dessa plasticidade está na imagem do limite que a cidade ou o assentamento conseguem impor ao sertão. Ao contrário da grande cidade, cujo desenho abstrato não faz a demarcação do lugar, o pequeno assentamento serve como um sinalizador, provocando uma ruptura sobre o vasto tabuleiro e fechando o espaço em torno da comunidade. Esse fechamento, consequência da criação de uma fronteira, adverte

cauteladas sobre um suposto “lugar comum”. O sertão, claramente, tem o seu *ethos*. Em outras palavras, o espaço fechado forma, com o centro, o sentido do “lugar”.

O caráter do lugar-sertão ajuda a entender melhor a adequação dos seus assentamentos, bem como a se posicionar de forma refratária ao olhar pitoresco. O espaço fechado induz ao equilíbrio de contrastes, se fotografado pela imagem aérea. Daí vemos o equilíbrio das proporções, onde a praça de congregação se distribui pelo princípio da justa medida. Ao rés do chão, porém, nota-se uma inflexão do olhar telescópico, pois se alteram as regras de proporção, passando a predominar uma medida própria do lugar, mais tangível, menos abstrata. A métrica intrínseca é o traço que atribui caráter ao lugar, pois corresponde à experiência do espaço vivido, a medida do habitar cotidiano materializado em paisagens, povoados, casas etc.

Do alto mira-se a praça de congregação do povoado, dali se obtém a justa distribuição das medidas, mas nada sabemos daqueles que habitam embaixo, onde outro nível ambiental se instala. Parece haver, nessa imagem aérea, um embate entre dois mundos. Entre tudo aquilo que ele diz sobre o assentamento sertanejo, sua morfologia, principalmente a relação entre o povoado e os vastos *Gerais*, mas, por outro lado, nota-se uma camada opaca, tudo aquilo que a imagem mascara.

Não é mera função de posição o que a imagem do povoado pode nos trazer, o que ela desvela ou mascara também se deve ao comprometimento do olhar. Em outras palavras, aqui o olhar parece mais interessado no registro do *ethos* arquitetônico, parece intuir certos contornos antropológicos próprios do lugar-sertão, onde a praça é o elemento central. É preciso estar atento à forma como a linguagem articula significados espaciais.

Outro registro marcante da imagem do povoado é a oposição entre “frente” e “fundo”. Primeiro porque se pode fazer um balanço equitativo entre o que está à frente e o que está atrás do casario, isto é, há um equilíbrio de forças entre a praça de congregação (frente) e o sertão (fundo). Não há como afirmar aqui o que se constitui como maior campo simbólico: o centro do povoado ou a paisagem sertaneja que lhe impõe todo significado.

Finalmente deve-se destacar a diferença entre o pequeno assentamento, o povoado, e as “cidades no sertão”. O caráter do lugar, nesse caso, não se diferencia em função da morfologia, da tipologia ou da diferença de escala. Não é o espaço métrico que faz essa demarcação, mas sim a formação de um “centro” dentro do povoado. Essa centralidade é, ao mesmo tempo, a fronteira com o “fundo-paisagem”, de tal forma que o *socius* do lugar

tem o seu *axis* nessa praça. A diferença, portanto, está no espaço qualitativo. Reside nos aspectos topológicos.

Na literatura, entretanto, a imagem mais “solar” do assentamento sertanejo nem sempre foi regra. A representação veio, certas vezes, pela via da desconstrução, trazendo um retrato mais obscuro acerca do lugar:

Tapera de arraial. Ali, na beira do rio Pará, deixaram largado um povoado inteiro: casas, sobradinho, capela, três vendinhas, o chalé e o cemitério; e a rua, sozinha e comprida, que agora nem mais é uma estrada, de tanto que o mato entupiu.

Ao redor, bons pastos, boa gente, terra boa para o arroz. E o lugar já esteve nos mapas, muito antes da malária chegar. (ROSA, 2001b, p.151).

A negação de uma imagem pitoresca acaba, nesse caso, levando aos extremos. O lugar que era acolhedor e que possuía algum sentido no contexto em que estava inserido é devassado pela malária. Tudo o que possuía um sentido de pertencimento é deixado para trás, o pequeno assentamento deixa de existir. Torna-se um sítio deserto, não habitado. O que era lugar, porque existia nos mapas, passa a ser o arquétipo do “não lugar”, local abandonado, vazio, lugar nenhum.

Essa é uma decorrência da presença compartilhada entre cidade e sertão, pois um dia o assentamento findará, minguará. Essa é a tendência que se impõe à dinâmica dos povos nômades que buscam condições mais propícias ao habitar. Encontram-se no sertão, não raras vezes, “cidades deserto”, elas próprias uma representação do entorno. Podem-se enumerar índices e aspectos quantitativos para a existência das “cidades deserto”, porém me parece mais interessante verificar as condicionantes qualitativas do “lugar”, isto é, em que medida se permite a fixação na terra ou o movimento do homem para ela. O que faz de um assentamento um núcleo arraigado a sua região?

Pensando por oposição, procurando responder a tal questão, vem a imagem das celebrações do sagrado e do profano nos sertões interiores. A cidade e o pequeno assentamento são os núcleos receptores das celebrações, agregando multidões em torno de ícones e imagens. A festa é uma manifestação do habitar sobre o lugar, um fator agregador e até urbanizador ao sertão. Um caso paradigmático é a festa do Bom Jesus da Lapa, na Bahia. Com as ruas e praças tomadas por romeiros, a cidade é ornamentada para receber o cortejo. Às margens do Rio São Francisco, o espaço sinaliza uma transfiguração mágico-simbólica.

A cidade marca uma transição, opõe-se ao campo, ainda, porque lhe oferece um suporte, porque tem uma estrutura que é ausente no mundo sertanejo. A cidade é o lugar de encontro, do estar-no-mundo coletivo. No campo domina o regime do silêncio, pois é sempre regido pela solidão. A cidade, por menor que seja sua dimensão, marca o corte, traz o barulho, a conversa, o movimento. Como um artefato, a forma do casario já expressa esse contraste entre sertão e cidade, com as casas de “parede-e-meia” mais próprias ao meio urbano, inclusive em alguns povoados, onde estão alinhadas como um conjunto urbano.

A cidade do sertão, essencialmente, é o comércio. A cidade é o mercado. É o lugar aglutinador que serve a gente da roça, dotada de mínima estrutura de serviços e utensílios aos modos de vida local. Fernand Braudel (2014, p.225) utiliza a alegoria de uma cidade medieval referindo-se ao pequeno porte de um assentamento sertanejo, trabalhando para seu próprio mercado e, quando pode, para mercados longínquos. Fecha-se, assim, ao trabalho de seus artesãos: artífices do cobre, ferreiros, fabricantes de serras, de arreios, de bagagens, de rendas e de flores artificiais, oleiros, latoreiros, costureiras, alfaiates, carpinteiros.

Por outro lado, a presença de uma tipologia intermediária se faz presente entre os pequenos lavradores. Tal é o caso do “bairro rural”, onde habita o parceiro ou o sitiante em suas terras. O bairro rural é formado por um núcleo central que se constitui como a “capital” de um grupo de vizinhança, ali habitam casas dispersas numa área de sítios conformando um núcleo central dotado de uma capela, uma vendinha e algumas habitações. A fronteira do bairro vincula-se sobremaneira às festas religiosas e à presença da capela. Quanto mais próximo ao núcleo central, maior o sentido de pertencimento àquela vizinhança.

O bairro rural aproxima-se da forma de um povoado e é um grupo de vizinhança aberto, pronto para acolhida de novos moradores (famílias), estabelecendo vínculos de solidariedade por meio do trabalho coletivo e das festas religiosas. Cada bairro é dotado de um padroeiro, um santo de devoção, tendo a capela como o centro do bairro, a construção que protege o lugar. Na celebração das festas, o caminho percorrido refaz os contornos do bairro, havendo sempre o dono da festa, chamado de “festeiro”. Nesse sentido, a festa é um atributo importante não apenas do bairro, pois ela sinaliza também um pertencimento ao lugar.

A festa, porém, indica um sentido de pertencimento ampliado. Ultrapassa o bairro, pois o homem pertence à região, ao lugar de celebração. Um fato que sinaliza nessa direção

são as romarias, que atuam como fator de dispersão no território, formando pequenas capitais do mundo rural tradicional. A configuração do bairro rural, entretanto, obedece a uma organização espacial contraditória, é simultaneamente concêntrica e descentralizada. É o conhecimento do “lugar da capela” que estabelece o grupo de vizinhança, por outro lado, a presença do espaço difuso é marcante nas longas caminhadas pela paisagem habitada.⁴⁵

Entre a cidade e o campo, uma paisagem limiar, fazendas, sítios imprecisos, um borrão. Tudo se torna alusão ao chão de pedras, a aridez que busca o céu, aguda, explicitando o sofrimento dos que habitam longe do urbano. A cidade, essencial, fechada, torna-se um abrigo, é uma casa, e logo trata de contrapor a imagem da natureza e da indústria, próximas e distantes, sertão e cidade:

[...] Hora em que as nuvens (isoladas) refletem os verdes do mundo. Depois, elas ficam azul e rosa. [...] Cercas de varas. Cerquinhas. Milhos, roças, metade cor de palha... O som do trem (seu de desleixo) forma uma linha quebrada (regular). Um ipê gema de ovo se compõe em buquê... locomotiva... Praia de areia (rio) marcada de rastros. (ROSA, 2011, p.28).

O contraste se estabelece entre o “som do trem” e os “verdes do mundo” (sertão), entre locomotiva e rastros do lugar, entre humanos e boiada. Difícil, nesse particular, isolar as camadas opostas entre campo e cidade. Ao mesmo tempo em que se cria um contraponto, cria-se também uma composição. A natureza é rompida por uma “locomotiva”, como uma suspensão num ritmo cíclico e regular no espaço.

A discussão em tela acontece no plano da linguagem, na medida em que ela instaura um mundo, isto é, pela língua temos a medida concreta das coisas. Pela linguagem temos acesso à poética que “fala” por meio de imagens. O trançado entre imagem e poesia chama a atenção porque permite o habitar, em outras palavras, a compreensão de que o habitar assenta-se sobre o poético. A imagem trata da linguagem do cotidiano nos *Gerais* e por isso adentra a sua essência:

Em Buritizal (hoje Silva Campos), município de Pompeu. [...] Não tínhamos outro caminho.
O gado espantou. Nós dávamos por aqui, volteávamos o gado. Até que ele estourou. 105 rês. Não desamadrinhavam. Rebentou cerca, porteira. [...]
/

⁴⁵ Para uma leitura aprofundada sobre a percepção do espaço no mundo rural tradicional brasileiro, ver Pereria de Queiroz (1973).

Carros-jaulas: morrem reses. A que se deita, não conseguem mais se levantar. Principalmente quando o chão dos carros não tem sarrafos (por relaxamento da Estrada de Ferro). /

BOIADA: Na estrada:

rês que se acostuma com o berrante, vai sempre perto do tocador de berrante: e geme, quando ele para de tocar. (ROSA, 2011, p.103).

Se a linguagem se constitui como “morada”, então é preciso atentar para a mudança de nome em questão: “hoje Silva Campos”, antes “Buritizal”, sinalizando uma mudança do nome da cidade, que hoje é um “município”, mas era um “lugar” chamado “Buritizal”. Eram os buritis daqueles *Gerais*, da sua região-mundo, quem diziam sobre a formação daquele sítio. E nada mais significativo do que a imagem de uma árvore, dessa árvore particular, fincando raiz ali. Agora torna-se um espaço abstrato, genérico, um “município”.

O signo é inequívoco: “cercas” e “porteiros” são “fronteiras”. E a fronteira é a demarcação do “ter lugar”, do chão que se vai pisar, do arco celeste que servirá de abrigo, das “serras gerais” que passarão a fechar “paredes” e guiar novos caminhos. Os utensílios dizem sobre o lugar-sertão, sinalizam uma relação de pertencimento mútuo entre vaqueiros e boiadeiros e os *Gerais*. Um vínculo de proximidade, a “coisa” é o rastro que permite ler, nos objetos cotidianos, um nexos de “vizinhança”. Carros de boi e sarrafos (madeiras), e o “berrante” que toca a boiada são os rastros nesse caminho habitado, eles dizem sobre um habitar ao lado das “coisas do sertão”, um traço que pode ser lido como o “resguardo” do lugar.

A percepção do caminho converge, assim, para o horizonte da cidade. A imagem do rio comanda a presença do comércio, onde a cidade como lugar da troca de mercadorias se estabelece. Primeiro eram as canoas fazendo a conexão entre os povoamentos, em seguida tomaram lugar as barcas, desenhando a paisagem intermitente entre rio, sertão e cidade. Uma paisagem esquecida, nada triunfante, adormecida sobre os barrancos e escarpados, tendo em mira as águas barrentas que descem sem pressa rumo à foz.

É a variação angular que permite captar a intermitência entre rio, sertão e cidade como um “sistema de lugares”, isto é, a construção de uma medição ambiental própria, ajustada pelos vínculos entre interior e exterior. Não basta identificar uma rede urbana permeando o território, pois os aspectos qualitativos são dimensionados pela estrutura da percepção, convertendo essa relação em forma simbólica.

O homem habita o chão dos *Gerais* sobre a mesma demarcação. O ocre da terra por toda a vida tende a guiar sua morada. A predominância do aspecto árido sofre uma ruptura quando surge a água na paisagem. É nessa senda que os rios, matriz da “poética do lugar”, oferecem a possibilidade de identificação com a paisagem, pois criam a expectativa de habitar em meio ao sertão. Surge a feira, um renque de lojas de comércio, a escola, casas térreas, uma igreja, a paisagem urbana do sertão forma-se ao redor do rio, oferecendo um *habitat*.

Um rio significativo, tal como o São Francisco, cresce em meio ao sertão e propicia o povoamento. Mais do que um elemento emblemático na paisagem, o rio constitui um “ponto de ancoragem”, é uma narrativa simbólica contra a míngua dos sertões interiores. Nesse campo de interações, temos a fórmula que contrapõe o sertão ao rio e à cidade. Os rios funcionam como canais, construindo uma matriz para o assentamento urbano.

Porém a oscilação entre as duas fórmulas parece não conseguir se impor de forma permanente, isto é, entre o extremo que toma a feição adversativa entre sertão e cidade, e o outro extremo que representa uma plasticidade entre ambos, existe uma imagem intermediária. Diria que existe uma imagem complexa entre os dois extremos. A referência aqui toma o lugar de uma cidade no sertão, mas com traços de “grande cidade”, ou seja, não existe um sentido de plasticidade, ainda que estejamos tratando de um assentamento no sertão. A cidade “civilizada” no âmagio dos *Gerais* torna-se um desafio interpretativo, pois, se o sertão é sempre o “outro”, o oposto ao civilizado, como concebê-lo como um “sertão cidade”?

É pela imagem literária que esse quadro complexo pode ser elucidado, compreendendo as nuances do lugar:

E, desde, naquela hora, a minha ideia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos. Lembrando de que no hotel e nas casas de família, na Januária, se usa toalha pequena de se enxugar os pés; e se conversa bem. Desejei foi conhecer o pessoal sensato, eu no meio, um em seus pagáveis trabalhos, outros em descanso comedido, o povo morador. A passeata das bonitas moças morenas, tão socialmente, alguma delas com os cabelos mais pretos rebrilhantados, cheirando a óleo de umbuzeiro, uma flor airada enfeitando o espírito daqueles cabelos certos. (ROSA, 2001a, p.343).

A representação de Januária como a “grande cidade” provoca um deslocamento do olhar sobre o lugar, isto é, o referencial do urbano passa a ser interno e não mais externo ao sertão. Uma realidade distante como Brasília, por exemplo, entra em outro quadro de discussão, não seria, para esses termos, a cidade do lugar. O desconcertante no caso de Januária é o fato de ser tratada como um “outro” civilizado pertencente ao próprio sertão. Causa, evidentemente, certo estranhamento esse tratamento diferenciado.

O universo urbano aqui é um híbrido, pois sabemos desde o início das condições do lugar, sabemos que não é propriamente a “grande cidade”. Entretanto a narrativa, olhando por dentro, inverte esse fato e abre a possibilidade de interpretarmos Januária como um trecho civilizatório em meio ao sertão jagunço. Há um contraste a ser superado e uma busca do sertão que postula ser cidade, aquele que se aproxima mais do urbano e do *locus* civilizado.

Explorando essa narrativa, Januária está a meio do caminho entre sertão e cidade. No imaginário dos *Gerais*, torna-se um ramo complexo: nem adversativa nem é plástica na relação entre sertão e cidade. Atendo-se à narrativa, tal cidade não parece ter o *ethos* do sertão, ao contrário, apresenta um refinamento estranho ao lugar-sertão, tem certos traços de *urbs* que causam estranhamento naquele contexto. Tomando-a como categoria complexa, diria mesmo ser um tipo urbano intermediário, pois a questão da representação da cidade aqui está na oscilação entre estranhamento e pertencimento. Em outros termos, pertencer ao sertão, ser do lugar, mas, simultaneamente, ter viço de cidade grande, ter um hábito estranho ao lugar.

Por outro lado, a figura do sertão como um híbrido, um “lugar intermediário”, não é nova, tampouco é exclusiva da “grande cidade” sertaneja. Antes, o próprio sertão já mimetiza tal relação, constrói relações formais no corpo imenso da terra. A hipótese colocada aqui é a de que se define uma arquitetura da linguagem em meio aos sertões: arestas, topografias, elipse, campo aberto, limite. Há um léxico dominante que propõe ultrapassar as representações da *physis* envoltória, pois o lugar sertão não se resume à mera natureza “real”, mas sim a um sistema figurativo, constituindo-se numa apuração da empiria que se aproxima do artefato construído.

É esse mecanismo plástico, expressão da linguagem do lugar, que permite transfigurar um *topos* do sertão em “anfiteatro”:

Percorrendo certa vez, nos fins de setembro, as cercanias de Canudos, fugindo à monotonia de um canhoneio frouxo de tiros espaçados e soturnos, encontramos, no descer de uma encosta, anfiteatro irregular, onde as colinas se dispunham circulando um vale único. Pequenos arbustos, icozeiros, virentes viçando em tufos intermeados de palmatórias de flores rutilantes, davam ao lugar a aparência de algum velho jardim em abandono. (CUNHA, 2009, p.105).

O “vale único” é mimetizado como um anfiteatro, a terra transfigura-se em paisagem construída. Os sertões são apresentados como uma arquitetura do lugar. Mas a representação de um “anfiteatro irregular” não é a única figura plástica que adere aos sertões. No final da mesma passagem também chama atenção a presença de um “jardim em abandono”, uma construção intermediária entre cultura e natureza, entre o sagrado e o profano. O jardim é sempre um lugar de fronteira, detentor da paisagem e da forma geométrica.

A mediação expressa a transição entre a fronteira e o lugar construído. Entre figura e fundo, assentamento e paisagem, desvela-se a imagem poética do “contorno”. Em outras palavras, o sertão torna-se uma região circundante em face da cidade tomada como um ponto focal. É preciso ler o lugar por camadas, compreendendo que habitar significa pertencer a certo lugar. Assim, torna-se possível ler “camadas de significado”.

O sertão mimetiza um “outro lugar”, adere à imagem do maravilhoso entre a *physis* e a morfologia construída, entre natureza e cultura:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras viláceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcário. E elas se roem, não raro, em formas — que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. (ROSA, 1984, p.12).

A descrição da paisagem sertaneja transfigura-se em sistema figurativo, com a representação da terra que serve de abrigo. É nesse sentido que “pontes, torres, colunas, alpendres, etc.” são formas simbólicas válidas do lugar-sertão, uma vez que esse serve de guarida ao homem, isto é, o primeiro *habitat* é o lugar natural. O sertão é a primeira “casa”. As formas arquitetônicas da paisagem suscitam forte provocação plástica, uma mimese vinculada ao ideal de beleza da região, e estão associadas à ideia de um sertão “maravilhoso”.

Pela imagem do “contorno” outras questões se abrem para descobrir uma linguagem intrínseca à paisagem. O sertão pode ser interpretado poeticamente pela figura do horizonte, ou ainda, um “horizonte hermenêutico”, capaz de abarcar o alcance da visão, determinado ponto de vista sobre a paisagem circundante, sinalizando uma paisagem que faz pensar, enquanto a cidade pode ser tomada como um “centro”, uma camada imóvel e profunda de leitura do lugar.⁴⁶ A cidade é o referente de sua região, por meio dela torna-se visível a coesão de uma mesma essência material. É nesse sentido que a cidade converte-se no “centro” de uma trama de lugares. É um ponto focal: todos os caminhos convergem para *urbs*. Em outras palavras, ocorre a reunião de elementos da paisagem configurando camadas de significado que formam a totalidade do lugar.

O sertão depara com um “outro”, cuja alteridade pode ser o cume, uma montanha que, do chão, busca o céu:

A Serra de Monte Santo, com um perfil de todo oposto aos redondos contornos que lhe desenhou o ilustre Martius, empina-se, a pique, na frente, em possante dique de quartzito branco, de azulados tons, em relevo sobre a massa gnáissica que constitui toda a base do solo. Dominante sobre a várzea que se estende para sudeste, com a linha de cumeadas quase retilínea, o seu enorme paredão, vincado pelas linhas dos estratos, expostas pela erosão eólica, afigura-se cortina de muralha monumental. Termina em crista altíssima [...] Centraliza um horizonte vasto. (CUNHA, 2009, p.86).

É possível visualizar três camadas de leitura: o infinito, a cidade e o “monte santo”. Não se observam o espaço urbano em si, tampouco o objeto arquitetônico isolado. Cidade, montanha e sertão formam uma totalidade. Como ler o “lugar construído” sem o mundo circundante? A cidade é significada pelo “redor”. Estância e circunstância. *Topos e peras* — “lugar” e “limite”. O vasto é contido pela montanha sagrada. Ao travar contato com o profano, o chão da cidade recebe o sublime.

A presença da paisagem reporta-se à dimensão dos lugares naturais transformados em lugares construídos, isto é, a formação de assentamentos que se constituem em paisagem cultural. O ato de construir casas, povoados, cidades provoca a reunião dos lugares, a

⁴⁶ Sobre a relação entre horizonte e imaginação, ou nesse particular, entre horizonte e cidade, é pertinente assinalar as palavras de Michel Collot (2013, p.102): “O horizonte é esta dimensão do visual que escapa ao único poder dos sentidos, e que abre à fronteira do visível, o campo de uma segunda vista ofertada ao olho do espírito”.

manifestação de um estar “entre”. Nos termos de Norberg-Schulz (1980, p.10), a construção traz a terra como paisagem habitada perto do homem.

Pensar a relação entre a natureza e o construído, ou entre paisagem e assentamento, constitui a primeira dimensão no estudo da “estrutura dos lugares”. Um segundo plano que também se refere à relação entre sertão e cidade é o estudo das categorias do habitar, as quais podem ser pensadas na relação entre terra e céu (horizontal e vertical) ou de forma mais incisiva no limiar “dentro” e “fora”. A estrutura dos assentamentos urbanos precisa considerar, por isso, a paisagem sertaneja que lhe atribui todo significado. O casario reunido diante da praça da igreja é iluminado pela caatinga. Mais distante, cortando o buritizal, habita o vaqueiro dos *Gerais*, onde o solo é mais úmido, e a paisagem mais clemente.

A estrutura é uma totalidade que faz a transformação do lugar natural em coisa construída, faz a transição do sertão para a cidade, desde o artefato até a paisagem material. Nos utensílios de morar contam-se a rede, os arreios, o bacamarte, a faca e o cavalo. Entram em questão as estruturas simbólicas do lugar e seus traços individuais, o caráter da região e a mediação que o lugar sertão constrói com o espaço habitado. Em outras palavras, o hábito da terra produz um significado particular sobre sua morada. O sentido do lugar é percebido por suas marcas, registros, sinais.

**Figura 4 — O povoado e a formação do “lugar”,
definindo uma fronteira**

Fonte: Anna Mariani (2010).

O vento contra a parede acolhe o vazio que caminha.
 Ao redor da luz o silêncio penetra a geometria do sonho.
 Onde a casa procura a sombra e conduz ao centro do povoado.
 No centro um *axis mundi*: o espaço do ser.
 Fechando o casario surge o “lugar”. Reino de cal e terra.
 O povoado encontra no sertão o seu limite simbólico.
 Nele se desfaz. É a sua linha de morte.

Figura 5 — A cidade, o sertão e o “monte santo”

Subida de Santa Cruz, Monte Santo (BA), 1978

Fonte: Marcos Santilli (2002, p.126).

O chão de pedras que toca a cidade é o princípio do caminho:
Via crucis, trajeto que conduz à última capela.
 Lá o horizonte é um abismo.
 Através do “monte santo” a cidade olha para o céu.
 O caminho é a sua redenção.
 Montanha mágica que desenha o sublime sobre o solo profano da cidade.

4.2 A CASA E O RASTRO

A última fase de investigação do habitar nos *Gerais* ajusta a lente sobre um nível ambiental que merece ser tratado à parte. Ainda que seja o casario o desenho do frontão generoso, da mediação entre o público e o privado, a casa permanece sendo um *locus*, uma unidade que expressa a apropriação do morador sobre o espaço habitado. A diferença entre o olhar da paisagem, da cidade e da casa não é somente de escala. Não se refere apenas ao espaço métrico, mas sobretudo à profundidade da abordagem suscitada. Nesse sentido pode-se conceber que a paisagem conforma a habitação, molda certa arquitetura do lugar, avança sobre uma tipologia fundamental, passível de entender o que Bernard Rudofvsky (1973) chamava de “arquiteturas sem arquitetos”.

Nos *Gerais* a casa é uma unidade representativa dos modos de vida e da cultura local. Na cidade suas fachadas desenhavam o espaço público, fazendo a área de passagem para rua. Internamente, porém, obtém autonomia nos espaços de transição. Nas “casas de boiadeiro” esse viés se aprofunda, onde a sala parece ser um ambiente secundário em relação à cozinha, que se estende até o quintal.

Nos povoados rurais muitas vezes encontram-se tais arquiteturas com traços minimalistas, onde tudo é pensado pelo uso, a tudo se atribui um significado apurado, desde o prego na parede que sustenta a panela até o forno para queimar o artesanato. Procura-se explorar aqui uma dimensão particular da “árvore do ser”, aquela que se refere à imagem poética do abrigo. A casa do sertão é investigada como um *microcosmo*, como artefato simbólico capaz de traduzir as paisagens *Gerais* em imagens internas. É o estudo de um “entreolhar-se”, que, ao travar com o lugar uma trama, traduz a percepção do solo, do céu e dos horizontes para o chão, o teto e as paredes que dão abrigo.

A casa representa um retorno às fontes da vida doméstica, onde tem lugar o habitar cotidiano. É ali que o homem do sertão experiencia o mundo natural em interface com o lugar construído. O homem “habita entre as coisas” e assim atribui significados aos seus utensílios cotidianos. A casa torna-se uma presença por meio de materiais e cor, topografia e vegetação, estações, tempo e luz. No dizer de Moholy-Nagy (apud NORBERG-SCHULZ, 1985, p.103): “a habitação não deve ser o retrato do espaço, mas sim da vida no espaço” (tradução nossa).

Por meio da topoanálise temos denso auxílio para o estudo dos aspectos psicológicos dos locais da vida íntima. Buscando os elos entre espaço e memória, podemos explorar de que forma o lugar (a casa) retém o tempo comprimido. Nesse sentido, o topoanalista deve questionar a “dimensão” dos espaços: deve verificar se a cozinha possuía tantos utensílios, de que forma se interagia ali com o silêncio, a incidência da luz sobre os ambientes etc.

Pela topoanálise, de acordo com Bachelard (2012, p.19-20): “a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo”. Nesse sentido, há um duplo alojado na imagem da casa que torna fundamental o seu estudo como memória subjetiva, isto é, as imagens ao mesmo tempo estão em nós, mas nós também estamos nas imagens (nós as habitamos). Em resumo, é necessário estudar os elos simbólicos entre o homem e sua morada.

A casa como “lugar do devaneio” participa de um calor inicial, uma possibilidade diferenciada que constitui pequena materialização do paraíso. São espaços da solidão constitutivos do ser, cujo sentido do abrigo derrui o significado da palavra pitoresco. Trata-se da casa primordial, do seu sentido onírico que permite dizer “escrevemos uma cozinha”, “lemos uma casa”. É nesse sentido que a casa pode ser tomada como um artefato hermenêutico, um objeto de leitura desvelado por sua face simbólica.

Se a ponte é o signo forte de construção do caminho, a “coisa” que simultaneamente visualiza, liga e reúne o lugar, a casa traduz o acolhimento em meio à vastidão dos *Gerais*. Na dialética entre caminho e repouso, “estar dentro” é mais do que apenas pousar em dado lugar, é sim um gesto de recolher-se buscando um domínio próprio. Nesse sentido, a casa é um abrigar e também um guardar. Ao ajuntar o lugar e colher o redor circundante como um abrigo, a casa reúne a paisagem como “coisa construída”, fazendo a passagem da redoma material para o artefato simbólico.

Entretanto é preciso voltar os olhos para as representações específicas das habitações sertanejas. Uma delas é a “choupã de índio”:

[...] Era por esconso por uma palmeira — duma de nome que não sei, de curta altura, mas regrossa, e com cheias palmas, reviradas para cima e depois para baixo, até pousar no chão com as pontas. Todas as palmas tão lisas, tão juntas, fechavam um coberto, remendando um choupã de índio. Assino que foi de avistarem umas assim que os bugres acharam ideia de formar suas tocas. Aí a gente se curvar, suspendia uma folhagem, lá entrava. O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrin, toda luz verdeja. Mas a água, mesma, azul, dum azul que haja — que roxo logo mudava. A vai, coração meu foi forte. [...] (ROSA, 2001a, p.78).

A imagem da “toca” configura aqui um “estar dentro”, emblema essencial da casa no sentido de abrigo, na direção de uma estrutura que traz proteção. A casa essencial aqui não configura apenas uma tipologia habitacional. A “choupã” indígena interessa desvelar como um morar elementar; uma forma de construir *de cor*, isto é, o próprio construir deixa rastros, sinais do ser, signos do habitar; uma forma de morar que somente pode ser compreendida em sincronia com o contexto onde está inserida.

A casa é compreendida como um corpo de imagens. A alma da casa se divide em dois temas: a verticalidade da habitação, dotada de diferenciação, e a casa imaginada como um “ser concentrado”, isto é, a consciência da sua centralidade. No primeiro caso, temos a diferenciação entre as estruturas do telhado, dotadas de racionalidade, e a recepção do solo, acima do subterrâneo.

A racionalidade do telhado protege o homem contra a chuva e o sol, constitui a razão de ser do abrigo. A inclinação dos telhados deve obedecer ao clima. Tem-se prazer em ver sua estrutura desnuda e desobstruída. Assim, participa-se da sólida geometria da carpintaria. Por estruturas autônomas de madeira, construídas com o raciocínio intuitivo das cargas, torna-se mais fácil aproximar-se das habitações nos *Gerais*. Não se pode com isso incorrer em generalizações, tampouco dizer que todas as moradias são representativas de padrões vernaculares. Aqui apenas o que pretendemos é a aproximação com o *ethos* do lugar, verificando não a tipologia específica, mas os traços de um “morar” que busca a imagem da casa essencial.

A casa não abriga apenas o homem do sertão, acolhe também o tempo. Nessa senda, a casa torna-se o tempo comprimido, motriz da condensação do longe no próximo. A casa evoca a memória, pois tudo nela se transforma em linguagem de materiais e alteridades, do espaço doméstico, das relações de vizinhança que se constroem a partir de um núcleo comum. É assim que a casa convoca a pensar a imagem de um “tempo do mundo”:

Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. (ROSA, 1984, p.103).

A paisagem do Urubuquaquá “pergunta” sobre o lugar da casa, uma morada apreendida pela sensorialidade poética do “cheiro escuro”, do “relento de recantos”, de “velhos couros”. O “tempo do mundo” é a afirmação de um sertão absoluto pela presença

da casa, isto é, uma temporalidade intrínseca àquele lugar, passando a habitar aquela morada e tudo o que compõe o seu redor. Aqui tempo e lugar tornam-se um único elemento, formando um *locus*, materializado na casa sertaneja — abrigo do mundo.

A imagem reversa não é menos impactante. A lâmpada do lado de fora, pendurada no telhado ou na janela, é o olho da casa. Desse ângulo a habitação inscreve seu rastro, deixa sua marca: “quanto mais estreito é o fio de luz, mais penetrante é a vigilância” escreve Bachelard (2012, p.51). Desse ponto de vista passam a se estabelecer as interlocuções entre a casa e a paisagem. A morada distante não é apenas um ponto sobre o vazio, um borrão no vácuo, pois forma-se nela um clarão que vê, vela, vigia. É um signo da espera.

A casa distante na paisagem ascende à janela iluminada. Torna-se com isso um elemento linguístico: passa a travar uma relação íntima dentro da massa de elementos confusos onde se insere. A casa luzente se propõe a dialogar com a linha do horizonte, rasgo limiar entre vida e morte, tornando-se um fator hermenêutico decisivo. O que antes era mera adição de dados sensoriais transforma-se em elemento central dentro da estrutura da percepção. É a experiência sensível que permite tatear essa mediação entre a casa e a paisagem sertaneja. Não se trata, porém, de um vínculo de natureza objetiva, capaz de separar mente e corpo, mas sim de um vínculo sensorial profundo, capaz de conciliar o espectro visível e o invisível do ambiente circundante.

A paisagem assume um “lugar de troca” com o mundo circundante, de tal forma que a imagem literária consegue exprimir a relação de pertencimento mútuo entre o lugar e a casa:

O sol ia entrando, vi o céu nos roxos, nos vermelhos. Misturamos numa baixada, no capim cacheado. Umas lavourinhas. Daí, lá se estava, no retiro do Abrão, onde o campo largueia. Era uma boa casa. (ROSA, 2001a, p.410).

Essa passagem apresenta a relação aberta entre paisagem e “lugar construído” ou, mais diretamente, entre o lugar-sertão e a casa que se insere na paisagem. Uma abordagem possível nessa relação seria pela “poética do aberto”, isto é, a casa constrói o lugar, é o ponto focal da relação, mas somente se insere no lugar porque a paisagem é um corpo material que a circunda. Nesse sentido, a paisagem se afirma como linguagem, expressa antes um horizonte poético a surpreender a casa que virá depois, surgindo onde o “campo largueia”. A casa aqui pertence à linguagem da paisagem, não apenas porque vem depois na

ordem narrativa, mas porque a habitação se acomoda ao lugar, torna-se um elemento plástico diante das formas naturais.

A casa como o olho vê através da paisagem, desbravando o infinito, mostra tudo o que se absorve com a sua implantação em plano aberto. Se a floresta a cada passo fecha caminhos, comprime a luz, por outro lado, o sertão é a imersão da habitação no vasto território, experimentando a relação entre a casa e as fronteiras ao rés do chão. O entrecruzamento dos *Gerais* reflete a relação entre a casa e o infinito, a morada em campo aberto onde o homem habita poeticamente.

É nesse sentido que a luz projetada nos longes *Gerais* se insere como um elemento poético do lugar, pois comunica algum tipo de afetação na paisagem. A janela iluminada de uma casa distante torna-se, assim, um elemento linguístico contundente porque se comunica com os demais signos que ali habitam, compartilhando aquele lugar. A casa, assim como a paisagem infinita ao redor, é um estado d'alma. O mundo da casa não apenas se opõe ao mundo exterior, mas sobretudo compartilha em seu interior as contaminações entre terra e céu.

Tanto quanto o próprio imaginário do sertão projeta sua imagem como “solidões”, também assim podemos nos aproximar da imagem de uma solidão simbolizada por uma única luz. Essa “luz casa” torna-se o referente da imagem, comunicando com os outros que compartilham o mesmo lugar, ela passa a funcionar como uma luz-guia, um sinal que pode simbolizar não mais uma casa, mas sim um rio, um caminho, uma cidade etc.

A casa e o universo formam uma trama, um emaranhado de representações que ora vemos pelo lado de fora, enfatizando os elementos da paisagem, ora vemos de um prisma interno, isto é, quando os elementos da paisagem se tornam alegorias internas e podemos ler a soleira que separa um “estar dentro” em relação ao mundo circundante. Nesse instante, no “estar entreaberto”, tem-se a percepção de que a casa traz a paisagem habitada para o seu interior. Forma-se um campo simbólico, uma *imago mundi*.

Por meio da imagem literária, torna-se mais clara essa aproximação, lendo os reflexos da paisagem rústica dentro da moradia, sinalizando os embates entre mundo e terra:

— Eh ! O'. boi no mato.

A galinha se deitou comigo, para pôr ovo (ou estava no choco). A galinha, pulando por cima das paredes, na casa sem forros (rancho), e cloco de por ovo... (ROSA, 2011, p.73).

Aqui é possível compreender um enquadramento não restrito ao aspecto tipológico, mas sim interpretar a topologia do habitar, isto é, o que se flagra é o arquétipo “casa”. A casa “sem forros”, descrita como um rancho, é um abrigo do sertão, é a “intimidade protegida”, a “concha inicial” de que nos fala Gaston Bachelard. Nesse mesmo alinhamento, os artefatos remetem à imagem da “casa” no *Grande Sertão*, isto é, a casa como “coisa humana” (ROSA, 2001a, p.408).

A galinha solta no interior doméstico parece ser o signo mais evidente dessa imagem, pois é o animal de cultivo próprio dos vaqueiros que ali habitam. As galinhas pertencem ao lado de fora e, também, ao interior da moradia, bichos que integram “dois mundos”, o macro e o microcosmo. A galinha representa o quintal, o terreiro e penetra sobre o “matadouro” da cozinha. Nos termos de Bachelard “lemos uma casa”, e essa menção deve se estender à “casa kabyle” de Pierre Bourdier (1999), onde o espaço é “lido” por meio dos utensílios que integram o interior da habitação, traduzindo os símbolos concretos da vida familiar, isto é, a homologia entre o espaço doméstico e a estrutura familiar. Transpondo a casa rural aqui descrita, é preciso entendê-la em meio à paisagem da boiada, perguntando: seria essa uma “casa de boiadeiro”?

É preciso seguir os “rastros” para entendê-la: o boi que circunda a casa, a galinha que corre por entre suas paredes, a ausência de forros (apenas telhado) e, indo além, quais os significados do entorno, dos animais e dos materiais que compõem a habitação? O olhar em questão mira a casa como um *microcosmo* que mimetiza a essência do seu *entorno-mundo*, isto é, o boi que corre em volta integra a “paisagem da boiada”, o boi assim se avizinha da casa, marca a sua fronteira. O gado faz a demarcação do “lugar da casa”.

A galinha traz o mundo de fora para o interior, o que é possível captar pelos rastros nas paredes da casa. Ao fechar fronteiras, o telhado sustenta o mínimo abrigo. Sem forros, o telhado arma a carpintaria da passagem, ocultando e filtrando a luz, construindo uma porta celeste. A casa essencial protege e projeta o céu do sertão para o seu interior.⁴⁷

No caso concreto parece mais claro compreender o princípio de que “habitar uma casa significa habitar o mundo” (NORBERG-SCHULZ, 2013a, p.446-447). Delimitar uma fronteira implica estabelecer um referente simbólico entre terra e céu, assim como sinalizar pontos de

⁴⁷ A referência a uma “casa essencial” não pretende reduzir o espectro plural de habitações encontradas no sertão. Ao contrário, a referência à essência da morada sertaneja busca a compreensão de uma linguagem do lugar, procura o sentido plural dos “sertões”, tanto quanto a imensidão é um símbolo compartilhado pela dimensão dos *Gerais*.

orientação, isto é, implica ler horizontes, aguçando a imaginação no sentido avesso ao “real”, avesso ao espaço-objeto. O problema entre “estar dentro” e “estar fora” orienta o sentido do habitar, atribuindo significados a sua morada.

Outro viés de leitura, possível de conjugar tipologia e topologia da casa do sertão, pode vir da técnica. É pela imagem do “construir” que temos acesso à linguagem do lugar, demonstrando que na língua está o domínio sobre o redor circundante:

Casa (copiar): Esteio central (pé-direito) / Espigões / Caibros / Ripas / Cumeeira. (A cumeeira, horizontal, por cima. Com os dois pés-direitos, forma uma espécie de barra. Da cumeeira, onde ela toca os pés-direitos, partem, oblíquos, dois em cada extremo, os espigões. Da cumeeira, oblíquos, vários de cada lado, partem também os caibros. As ripas cruzam os caibros, transversalmente) [...] (ROSA, 2011, p.82).

O primeiro aspecto a se observar nessa passagem é o papel exercido pela “técnica”. Os meios construtivos da casa rural, conforme o texto citado, não devem ser tomados como “técnicas-fins”, isto é, o “construir” em questão não pode ser reduzido a mero mecanismo voltado à edificação da casa do sertão. No sertão-mundo, na paisagem da boiada, o construir pertence ao habitar. O construir aqui não se reduz a uma racionalidade de meios e fins, mas, ao contrário, o construir é a medida do habitar. Ora, se voltarmos à raiz dessa “cultura construtiva”, encontraremos o seu *colere*, chegando ao duplo entre cultivar e edificar. É essa a dimensão posta nessa passagem. É por “cultivar o lugar” que se entendem os meios técnicos empregados. Resulta daí um construir arraigado ao *habitat* do sertão, isto é, um construir que se manifesta na experiência cotidiana do homem sertanejo como ser no mundo. Construir como uma experiência “habitual”.

Uma segunda fenda de observação parte da representação da casa como um microcosmo. Nessa passagem, a estrutura focada é o telhado como “forma simbólica” do habitar. As relações horizontais e verticais do telhado confirmam a homologia entre sua estrutura e seus significados. O telhado confere caráter à casa do sertão, pois, enquanto as paredes “fecham” a habitação, cabe ao telhado espelhar as relações entre terra e céu. A cumeeira é analisada em seus pormenores, aproximando-se de uma “geometria simbólica” que expressa no seu cume uma configuração mítica da casa. O telhado como “cume do habitar” é uma estrutura cosmológica que desvela, na sua forma e na sua materialidade, a medida do sagrado imanente ao lugar.

Na dialética do nômade e do autóctone, pela rusticidade dos sonhos fundamentais, a casa traz consigo o assentamento, implica “ter sede”. Na menção de H. David Thoreau (apud BACHELARD, 1990, p.78): “Qualquer lugar que me sentasse, ali eu poderia viver, e a paisagem irradiava-se em mim. O que é uma casa senão um ‘sedes’, um assento?”.

A casa como topografia simbólica é primordialmente um “assentar-se”. A linguagem mediadora entre natureza e cultura, entre “lugar natural” e “lugar construído” permite especular os significados da habitação, isto é, ultrapassa o sentido de “coisa” e passa a se constituir como um artefato simbólico. É nesse campo de interações que passamos a “ler” uma moradia. Mais do que uma representação no espaço, a habitação passa a ser portadora de signos concretos.

A descrição literária de uma habitação nos *Gerais* pode apontar para tal significado, sinalizando para muito além da moradia, isto é, para o mundo circundante que está ao redor da casa e lhe confere significado:

[...] A Casa, espaçosa, com vários cômodos, de chão batido e teto complexo, de palmas de buriti. A rebaixa: uma varanda cercada —; o rancho de carros-de-bois, outros ranchos, outras casinhas, outros pavilhões rústicos. Os curralões ficam em frente. Entre eles e a Casa, um pátio enorme, e um eirado, onde homens e animais fazem convivência. / e algumas árvores foram deixadas, tinguís, com frutas maiores que laranjas, pardas, e cagaiteiras, ora em flor.

Há dois grandes cochos, enormes, nodosos, com curvaturas, cavados que foram em irregulares troncos. Estão à sombra de árvores. Enquanto os bois comem, consomem, as folhas verdes caem no sol. Livres, os porcos crogem, os bois bovejam, os cavalos retonçam, as galinhas ciscam ou cacarejam, os cachorros dormem, e dezenas de angolas se apavôinham selváticas, desferindo seus catafractos. (ROSA, A Casa).

A morada nos prende sobre a figura da soleira, pergunta-nos se estamos dentro ou fora da habitação. É um mundo de valores que se invertem a depender da posição. A casa, inevitavelmente, é sempre um “estar dentro”, mas tal figuração interna se estrutura a partir de um “outro” chamado paisagem. Nesse trecho, em particular, podemos desvendar essa nota em dois momentos complementares.

Primeiro, a casa de chão batido e teto de palmas de buriti está cercada por outras construções. A varanda cercada, o rancho de carro de bois, outros ranchos, outras casinhas e pavilhões rústicos, além dos curralões em frente, fecham o espaço, construindo um lugar. Em suma, temos um renque de construções formando um “lugar”. Esse lugar torna-se ainda

mais evidente em função do pátio de convivência, em torno de algumas árvores que ali formam uma reunião.

Na segunda passagem, o sentido da casa parece se complementar, isto é, a moradia não é formada apenas pela construção principal e pelo conjunto de construções anexas que fecham o espaço. À sombra das árvores, aparecem dois grandes cochos nodosos, sinalizando a presença dos animais. Tanto quanto no interior doméstico, a presença das galinhas conforma um *microcosmo*, no espaço da paisagem cumprem o seu papel interagindo com o *habitat*. Bois, cavalos, galinhas e cachorros pertencem ao lugar da casa, contornam a moradia e lhe atribuem significados particulares.

Ao homem que habita o sertão resta um ponto de vista, um prisma juntando a casa, a paisagem, os animais. Observa o que os bois consomem, assim como as folhas que caem. Está atento aos sons dos porcos que se avizinham e aos cavalos que lhe servem, sempre, durante a viagem. As galinhas “ciscam ou cacarejam” e podem habitar também o interior da casa. O animal da lida, da permanência, do abate.

É por isso que a casa agrega em torno de si um corpo de imagens, consegue tornar-se um receptor simbólico do lugar, fazendo tudo ao redor girar em torno da obra construída. A moradia, assim, não tem apenas uma relação direta com a paisagem e com os animais, pois é uma trama afetiva que se constitui, em que se forma o vínculo entre a casa, as construções auxiliares, as árvores e os animais. O mundo circundante é envolvido por essa trama afetiva como sistema simbólico, tomando a casa como um núcleo central irradiador.

Ao redor da habitação não se encontra apenas a estrutura física do território, pois tudo o que a circunda conforma texturas mnemônicas profundas, lugares repletos de simbologias que remetem à moradia e a sua linguagem. Pedras, árvores, caminhos, gado, seres visíveis e invisíveis, uma totalidade se reporta à vizinhança de um morar que não é simplesmente a casa, mas fundamentalmente um modo de habitar a amplidão, fechando fronteiras com a criação de uma construção. A dimensão da memória é muitas vezes apenas explorada com pormenores internos, evocando a matéria íntima dos objetos. Os utensílios também aqui devem ser lidos por sua inscrição poética na residência, mas antes interessa aferir uma dimensão maior da memória, retendo o tempo no espaço de dentro e de fora, isto é, no universo circundante da moradia.

Como forma de representação entre a casa, a memória e a paisagem, a literatura nos apresenta uma imagem poética desse imbricamento:

Eu já não presenciava nada, nem escutava possuído — fiquei sonhejando: o ir do ar, meus confins. Aí pensei no São Gregório? A bem, no São Gregório, não; mas peguei saudade dos passarinhos de lá, do poço no córrego, do batido do monjolo dia e noite, da cozinha grande com fôrnelha acesa, dos cômodos sombrios da casa, dos currais adiante, da varanda de ver nuvens. (ROSA, 2001a, p.191).

A imagem poética ilumina os aspectos mnemônicos de uma habitação rural. O “habitar poético” narra aqui uma relação de pertencimento à casa e aos utensílios da habitação. Estabelece, ainda, um vínculo de memória com o mundo circundante: o “ir do ar” dos “meus confins” relata o pertencimento aos *Gerais*. Pertencimento à paisagem de fora da casa, aos passarinhos; ao lugar de dentro, à cozinha, à fôrnelha, aos cômodos escuros; e aos lugares “entreabertos”, aos currais adiante e à “varanda de ver nuvens”.

O pertencimento aos *Gerais* é precisamente o aspecto que parece construir o ponto de ancoragem dessa passagem. A habitação é construída a partir do tempo pretérito, pois é a força mnemônica daquela imagem poética que atinge o ser, tomado pelo pensamento de habitar todos os cantos daquele lugar, relembrando do funcionamento da casa, a sua serventia e as margens oníricas envoltórias.

A casa como um “lugar” se distancia tal como a ponte, depende de um referencial a ditar suas margens. Um “aqui” e um “lá” são ditados poeticamente por meio de uma fronteira que separa o mundo de dentro em relação ao *sertão-mundo*. Não são, contudo, dois territórios que se separam nessa clivagem, pois, na separação de dois “mundos”, também dois universos oníricos se separam, um fato que somente podemos interpretar se estamos diante de uma fronteira simbólica, operando a junção dos signos.

Janelas, vãos, esconderijos, portas, formam uma topografia do imaginário, postulando um afastamento do que é empírico, aproximando-se da apuração da esfera sensível. Pela fenomenologia do lugar, a casa não é a explicação tácita da habitação sertaneja, mas sim a descrição das imagens, sobretudo a conexão entre imagens e palavras que permitem ler tais formas de morar.

Para encontrar o significado fundamental dessa morada, é preciso voltar às origens, é necessário perguntar a serventia dos materiais, principalmente quanto à relação entre a casa e o utensílio. É necessário voltar-se a uma fenomenologia do utensílio. Sob esse prisma,

a morada abre a relação entre a mão e o mundo, onde o redor circundante deve ser entendido sempre como o domínio do trabalho manual.⁴⁸

O *ser-à-mão* é o ente que está na proximidade do mundo circundante, perguntando pelo manuseio dos materiais e das ferramentas. O martelo do construtor não serve apenas para as tarefas mais triviais. A mesma ferramenta que pode servir na construção de um utensílio, pode também servir para a construção do telhado da casa. Nesse sentido, podemos pensar que signo e utensílio, a mão e o mundo devem ser considerados mutuamente, isto é, o utensílio à mão, em última instância, é um signo do habitar.

O *ser no mundo* refere-se ao ambiente produzido pela mão do homem e, analogamente, a discussão da habitação restrita à casa deve ser referenciada pela linguagem poética, isto é, a hipótese de um “habitar poético” converte-se em arte de construir. Do plano geral ao contexto demarcado (o mundo rústico), é preciso melhor situar tal hipótese, amparada não sobre um regionalismo redutor, mas sim um viés da cultura local apoiada sobre o sentido do “lugar-mundo”.

Entram em pauta diferentes aspectos de uma mesma realidade. Quanto aos materiais, é preciso considerar a matéria construtiva do sertão, a madeira e o barro. A cerâmica de fazer telhas e tijolos não é mera técnica instrumental, deve ser inserida no domínio maior do habitar que constitui a base do construir. Conjecturas e hipóteses de que nesse contexto não é a racionalidade técnica de meios e fins que controla os processos construtivos, mas sim a homologia entre construir e habitar. A congruência entre trabalho de mãos e trabalho de pensamento (HEIDEGGER, 2012b).

O paradigma que se propõe pensar nesse particular é a estrutura de encadeamentos que compõem a construção da habitação. O tijolo, a taipa e a madeira são materiais que têm uma serventia na construção da moradia. Ao mesmo tempo remetem ao contexto do lugar, pertencem àquela terra, fazem uma conexão clara com o mundo circundante do sertão. Há um vínculo estreito entre os utensílios, os materiais e o lugar, conformando a espacialidade cotidiana.

Seguindo a imagem literária, torna-se mais claro a forma desse encadeamento entre a casa e o sertão circundante:

⁴⁸ Para uma análise aprofundada dessa relação, ler o capítulo de Didier Franck (1986, p.53) “A mão e o mundo”, sobre a qual faço menção e cito o seguinte trecho: “O ente intramundano é utensílio e, para aceder ao fenômeno do mundo, há que exibir a utilidade do utensílio: a sua mundaneidade intrínseca”.

Ali havia riqueza, dada e feita. A casa — avarandada, assobradada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões — se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. Tudo o que lá se avistava, assim nos morros assim a vaz, seria gozo forte, o verdejante. Somente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grés. Mas, por cima, azulal, ao norte, fechava o horizonte o albardão de uma serra. No Urubuquaquá. A Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático. (ROSA, 1984, p.79).

A casa se impõe como obra construída e somente dialoga com a paisagem envoltória por meio de sua materialidade intrínseca. O resultado obtido parece ser uma espécie de fusão entre os aspectos tectônicos e os contornos que a natureza lhe impõe como essência, formando uma relação íntima entre “lugar natural” e “lugar construído”. É essa proximidade que permite explorar aspectos simbólicos do lugar constituído, isto é, a casa consolida-se como paisagem cultural formando um binário entre figura e fundo.

A casa que ali “se marcava” não sinaliza apenas que aos longes se avistava aquela construção, no sentido de marcar um território, mas sim que se constituía como “obra” naquele território. Obra desveladora da verdade do lugar, tomando o que antes era apenas um sítio isolado nos *Gerais* e, agora, tornava-se um “lugar”. É pela casa (obra) que sabemos dessa transfiguração, pois são os elementos “postos em obra” que configuram o lugar. Portas, janelas, varanda etc. são espaços que abrem a casa para o *sertão-mundo* circundante.

O morar revela-se, assim, como uma “clareira”, exigindo um esforço hermenêutico sobre um sertão construído com as mãos. A “alma é como a mão” dizia Aristóteles (apud FRANCK, 1986, p.67). A que serve pensar essa analogia na construção da casa? Talvez seja porque pensamos que haja uma retenção do trabalho manual em tudo o que constitui a morada, uma relação íntima com o sítio, uma apuração com os materiais do lugar. No final, a impressão é a de que deve haver uma coerência entre o pequeno e o grande, deve haver um afinamento entre a mão e o lugar-sertão. Por outro lado, se a casa é a expressão do trabalho de mãos, também é certo que a moradia pode converter-se em arquétipo da alma, cujas “camadas” podem ser exploradas tanto quanto um edifício. A casa se constitui como morada de afetos e estranhamentos.⁴⁹

Essa reflexão tampouco exclui o “corpo-lugar”, isto é, o habitante dos *Gerais* torna-se medida em tal analogia. Se a alma é como a mão, impõe-se colocar essa medida simbólica

⁴⁹ A propósito da relação entre a “casa e a alma” ver Bachelard (2012, p.19-20).

no interior da casa, produzindo os efeitos no tempo e no espaço. Refiro-me à ideia central a guiar a interpretação da morada, ou seja, a casa é interpretada por seus rastros, pois é nos vestígios encontrados em cada canto que podemos “ler” o habitar. Rastros, vestígios, sinais: a casa torna-se um artefato hermenêutico: a leitura da morfologia da habitação pode desvelar e ocultar pormenores do ser.

Os sinais de uma articulação entre casa, corpo e cosmos não é mera intuição nesse contexto. Se atribuirmos os signos da tradição ou as bases do arcaísmo, encontramos no sertão reminiscências de uma habitação que traz a essência dessa tríade. A abertura no telhado, o pilar central, a altura e a textura das paredes internas: tudo se constitui como índice de uma “dimensão” que não se faz pelo espaço métrico, mas sim por uma medida própria. Uma dimensão intrínseca ao lugar-sertão.

As habitações vernaculares não fazem mais do que materializar clivagens entre o sagrado e o profano. A concretização de uma *imago mundi* refere-se à forma como a habitação faz a transfiguração do lugar natural, isto é, a medida imanente do lugar representa um “outro” no interior da habitação. A forma, a cor, a textura, a disposição dos utensílios, tudo traz à tona esse dimensionamento interno da casa que apenas se deixa medir *per se*, ou seja, pela escala simbólica dos homens que ali habitam, conferindo aos usos, aos gestos, uma medida capaz de atribuir um significado àquela morada.

O entendimento do lugar natural é o ponto de partida para a leitura da casa. Esse princípio ajuda a configurá-la como uma fronteira, onde se reitera a figura da soleira. Em outras palavras, temos um sistema figurativo permanente entre interior e exterior. Um modo de habitar travando contato entre chão, paredes e telhados orientados por solo, horizontes e céu. É a partir do ambiente natural que temos a premissa do “lugar” da habitação, como um receptáculo que faz a demarcação do morar.

Diversos elementos podem ser explorados na construção do universo da casa, isto é, a casa como um *microcosmo* é sempre uma inserção a partir do mundo circundante. Podemos pensar no pilar central de madeira que sustenta o telhado, envolvendo toda a estrutura de carpintaria da casa, formando sua sólida geometria e assimilando o centro da vida doméstica. Podemos pensar, ainda, nas paredes estruturais tomadas pelo material rústico e explorar o que diz a grossura de suas texturas. Pela fenomenologia do utensílio, podemos compreender a relação entre homem e coisa construída, mais especificamente, as coisas

perante a mão, que deixam ver a casa pelo trabalho manual. Em síntese, ver como a mão desvela o lugar.

Seja pela centralidade, seja por sua “grossura”, a casa sertaneja tem um componente próprio e é essa dimensão que deve ficar evidente na leitura do habitar. A posição do pilar abre-se às especulações simbólicas da morada, pois a casa implica ter sede, é o avesso da vida nômade. Como um signo arcaico, um pilar ou uma parede central podem ser tomados como índices da fixação ao lugar. A “grossura” do trabalho de mãos, por outro lado, diz mais sobre a medida intrínseca da habitação, isto é, a casa tem um centro e a partir dele determinado caráter. Em outras palavras, a grossura vista do lado de dentro corresponde ao *ethos* presente no sertão ao redor.⁵⁰

É o problema da medida que se coloca como primeiro plano na figuração da habitação, pois a casa é sempre uma “relação”. Também aqui a imagem literária forja uma representação que vai ao centro da questão, desvelando a natureza universal da “coisa” casa:

Casas — coisa humana. Em frente delas todas, o que estavam era queimando pilhas de bosta seca de vaca. O que subia, enchia, a fumaça acinzentada e esverdeada, no vagaroso. E a poeira que demos fez corpo com aquele fumegar levantante, tanto tapava, nos soturnos. Aí tossi, cuspi, no entrecho de minhas rezas. Voz nem choro não se ouviu, nem outro rumor nenhum, feito fosso decreto de todas as pessoas mortas, e até os cachorros, cada morador. (ROSA, 2001a, p.408).

A passagem narra a relação indissolúvel entre a casa e o habitar nos *Gerais*, narra e descreve como a casa é o receptáculo simbólico do habitar, representa o corpo do habitar onde tudo o mais se desenvolve. Nessa cena vem à tona a vida rústica no sertão em meio aos ritos próprios do lugar, e tudo “tem lugar” em torno da casa. Sabemos disso logo no início, quando a casa do sertão recebe uma aceção universal: “coisa humana”, isto é, ali a particularização do habitar não restringe o aspecto maior da casa, a sua dimensão antropológica que a configura como “regionalismo universal”.

Em suma, como “coisa humana”, a casa manifesta os elos entre o sagrado e o profano, expressa um “lugar” tomado pelo sertão-mundo. O caráter das casas como “coisa humana” também lhe atribui um caráter de alteridade, ou seja, a habitação passa a ser um outro

⁵⁰ O *ethos* do sertão é o caráter do “lugar”, isto é, o que é possível inferir por suas paisagens, cidades, construções, utensílios. Aqui pensado fundamentalmente na relação entre o “mundo circundante” e a morada que absorve os significados do lugar.

nessa relação, apreendida por aspectos não urbanos, aspectos que são próprios da vida rústica, caracterizando o entorno daquela morada.

Quando questionávamos a posição do pilar central ou de uma parede grossa no interior da habitação, não estávamos fazendo especulações de juízo estético vazio sobre a casa do sertão. Ao contrário, justamente porque a casa do sertão precisa dar respostas contundentes ao habitar, possui poucas e importantes margens para ornamentos que impliquem a construção de um campo simbólico. O ambiente se diferencia na medida em que possui signos concretos, isto é, tomando o pilar como referencial, ele impõe a fixação ao lugar e se opõe à porta, que conduz o viajante ao caminho.

Entre a casa e o caminho, há um continente de símbolos, perpassa uma fronteira não física que sinaliza um “aqui” e um “lá”, um “longe” e um “próximo”. A casa expressa ao caminho um “onde” particular, um lugar próprio. O caminho, por sua vez, nada pode revelar em face da habitação contida. A casa é a fixação, implica ter sede e demarcar um lugar. A casa é um centro, representa um mundo conhecido. O caminho, ao contrário, sinaliza para a vida nômade, para o ser viajante, é o estrangeiro, rumo ao desconhecido. O caminho é o *habitat* das trilhas. Trilhas também do pensar que, na casa, têm um viés de arraigar-se, pois a moradia é uma busca pela domesticidade e pelos ofícios artesanais.

Podemos desenvolver uma relação dialética entre o corpo-lugar, representativo dos caminhos, e a “casa-lugar”, essa um ponto de ancoragem, sempre buscando a fixação. A concepção do habitar como “ser e estar em casa” valeria para ambos, isto é, pode-se habitar uma casa, mas é possível, por outro lado, de-morar-se no caminho.⁵¹ A questão que resta diz respeito ao propósito que somente a casa possui de “criar um lugar”, enquanto o caminho se opõe a essa natureza de maior estabilidade, buscando uma estrutura baseada no “aqui-lá” e na experiência do próximo e do longe.⁵²

A imagem literária assim projeta uma poética do lugar que se estabelece entre a paisagem e a habitação:

[...] A noite. Escuro. Estrelas. O cone negro — teto de rancho de buriti (inclinado, bem, para as águas correrem). As árvores, escuras, estrelas entre

⁵¹ Essa é a hipótese conjecturada na seção 3.2 Poética do caminho.

⁵² Edward Casey (2009) escreve sobre o “corpo no lugar” de forma a elucidar uma série de questões relativas ao contraponto entre dimensão e direção, isto é, entre o espaço abstrato e objetivo e o espaço concreto e subjetivo. É nesse segundo campo de especulações que podem ser explorados o tema do caminho e as pertinentes interlocuções com o tema da casa.

os ramos. O cincerrô de um boi de carro badaleja. Os grilos. [...] (ROSA, 2011, p.58).

Há um movimento circular alternando noite, estrelas e casa, abraçando o rancho de buritis. O lugar da habitação se converte num *microcosmo* a partir desta imagem cíclica. A casa reporta-se simbolicamente às coisas do sertão, onde o cume (telhado) traduz o habitar como presença de uma dimensão empírea a partir do *habitat* concreto. Finalmente, a figura do carro de boi, alegoria do caminho, representa uma síntese desse movimento, trazendo a casa para uma dimensão “aberta”, inserida no lugar-sertão.

A “casa-lugar” depende da criação de um ambiente significativo construído pelo homem. É a partir daí que se deriva um “sentir-se em casa”. O caminho, por outro lado, pode se converter em “corpo vivido”, dentro de um arranjo de lugares que lhe permita constituir um *locus* habitacional. Já abordamos outrora a questão do caminho como *topos* e *habitat* das solidões, agora, porém, o que se pretende é buscar conexões entre o caminho e a casa do sertão. O tema do horizonte pode ser tomado como um fio condutor para essa questão.

A habitação, ao “cultivar o lugar”, concretiza seu entendimento do ambiente natural. Lugares, domínios e caminhos tornam-se habituais. Há uma reciprocidade entre lugar natural e lugar construído. Por outro lado, a casa relaciona-se com o caminho-horizonte de forma *sui generis*, isso porque o longe se constrói em relação à morada e não como um espaço distante (*res extensa*), isto é, uma habitação remota no tempo-espaço pode estar “próxima”, pode estar presente por meio da memória e da imaginação.

A casa encontra o horizonte cruzando um ponto crítico, convergindo para uma linha de ficção que representa o apagamento gráfico do caminho. Nessa posição a moradia perde-se no último plano de visão, alcançando a fronteira entre horizonte e imaginação, isto é, esbarra num limite que é o prolongamento do visível rumo ao invisível, construindo ali uma perspectiva que faz sonhar.⁵³

Nessa mediação a casa detém um aspecto simbólico central. Isso acontece quando o ambiente construído pelo homem do sertão é significativo, é capaz de “povoar”. Ao contrário, o caminho representa uma experiência sensível afeita à direção vivida do lugar, isto é, movimentos cujas escolhas são infinitas entre o aqui e o lá, o próximo e o longe, o

⁵³ A propósito das relações entre “horizonte e imaginação”, ver Collot (2013, p.99-100).

antes e o depois. Uma separação que diz respeito à diferença entre o povoamento da casa-lugar e a orientação do caminho.

Euclides da Cunha esclarece melhor o sentido dessa “separação”, quando a imagem do caminho faz a demarcação dos pousos dos vaqueiros:

Deste modo se tem em cada passo, em todos os pontos, um lineamento incisivo de rudeza extrema. Atenuando-o em parte, deparam-se várzeas deprimidas, sedes de antigos lagos, extintos agora em ipueiras apauladas, que demarcam os pousos dos vaqueiros. (CUNHA, 2009, p.89).

A interpretação pode ser centralizada nos “pousos dos vaqueiros”, mas antes há como que um caminho lacustre, pantanoso, guiando o olhar para a habitação. A “rudeza extrema” do lugar surge como pressuposto do habitar do vaqueiro, é a sua essência. Pelas baixadas, pelas várzeas, onde deve haver um mínimo de água, mas onde não há sombras; onde a habitação é contornada por relvas antes alimentadas por muita água. Agora já tomado pela condição seca, há um sentido de penetração incisivo, um caminho outrora encharcado que conduz à habitação do vaqueiro.

No mesmo nível ambiental, mas com outro foco de exploração, a casa se recolhe numa dimensão de encapsulamento, torna-se uma “toca”. Se a dialética entre a casa e o caminho serve para o entendimento poético do horizonte, o seu papel mediador; por outro lado, a casa voltada a si mesma permite especular a função simbólica do utensílio, o significado das formas e dos cantos. Se a “coisa reúne o mundo” (HEIDEGGER apud NORBERG-SCHULZ, 2013a, p.448), logo todo artefato construído tem a função de se conectar com a estrutura do lugar-casa. Em outras palavras, torna-se possível construir um vínculo de identificação com o lugar porque a casa desvela o significado imanente. Paredes, telhados, cantos, chão, mesa etc. tornam-se um pequeno *topos* simbólico.

Pensemos no jarro cerâmico, cuja função cotidiana é o armazenamento de água. Podemos pensar, por outro lado, na casa vizinha ao rio e no barro que serve de matéria-prima para a construção do jarro. Temos, portanto, três fatores em questão: o jarro que faz o armazenamento, o trabalho de mãos a partir da matéria-prima local e a casa. Ora, a casa parece ser o centro dessa relação, pois, ao mesmo que armazena a água, é também vizinha do rio e local de residência dos artesãos. Morada, jarro e trabalho de mãos coabitam esse lugar. De outra forma, a coisa (jarro) desvela o mundo (casa). O que se estabelece aqui é a

constituição de “objetos-sujeitos”, isto é, objetos da vida íntima conformando um trançado entre a casa, o utensílio e a memória.

Armários e esconderijos da casa rústica formam uma temporalidade intrínseca à vida cotidiana. Utensílios construídos como se fossem templos, ao redor prateleiras da memória. Nos móveis, uma outra dimensão que se oculta, velada, trazendo à tona a homologia entre a geometria do utensílio e a psicologia do segredo. Artefatos que se opõem à ordem geométrica, buscando, ao contrário, um centro de ordem, o parentesco e a domesticidade. Pela casa é possível construir um vínculo de solidariedade com o lugar, trazendo a presença do habitar, isto é, tendo uma baliza para identificar-se entre as coisas.

A leitura do lugar traz a imagem da casa, seus utensílios e a relação com o mundo circundante:

Aquela moradia hospedava tanto — assim sem donos — só para nós. Aquele mundo de fazenda, sumido nos sussurros, os trastes grandes, o conforto das arcas de roupa, a cal nas paredes idosas, o bolor. Aí o que pasmava era a paz. Pensei porque seria tudo alheio demais: um sujo velho respeitável, e a picumã nos altos. Pensei bobagens. Até que escutei assoviação e gritos, tropear de cavalaria. “Ah, os cavalos na madrugada, os cavalos!...” de repente me lembrei, antiquíssimo, aquilo eu carecia de rever. Afoito, corri, compareci numa janela — era o dia clareando, as barras quebradas. O pessoal chegava com os cavalos. Os cavalos enchiam o curralão, prazentes. Respirar é que era bom, tomar todos os cheiros. Respirar a alma daqueles campos e lugares. E deram um tiro. (ROSA, 2001a, p.340).

A casa pertence àquele “mundo de fazenda”, um universo particular cujos contornos são os próprios pressupostos do lugar-sertão. O conforto trazido por alguns objetos, a cal nas paredes já desgastadas, que, com o bolor, trazem um sentido de proximidade com aquela construção. Uma intimidade com o lugar pela expressão guardada no tempo, a memória materializada na casa. Há, por outro lado, a construção de um sentido paradoxal para o habitar. O significado da “paz” por habitar aquela moradia é rompido ao final dessa passagem quando o sertão desvela sua outra faceta: “um tiro”, assim suspendendo a ideia de remanso, trazendo o *ethos* contraditório do lugar. O significado paradoxal do habitar, cindido entre o afeto pela proximidade e as perturbações de um solo áspero.

Por outro lado, a imagem da casa-catedral torna-se um invólucro, adquire o significado de morada. Nessa senda é que podemos explorar o sentido de “encapsulamento” da habitação, um amoldamento singular entre o homem do sertão e sua residência poética. O

dinamismo do retiro nos conduz às imagens primordiais, próprio ao movimento de encolher-se gravado nos músculos (BACHELARD, 2012, p.104-105). Uma casa habitada faz presente os significados da vida cotidiana, a sua concretude, trazendo a dimensão de um universo.

A contração da casa pode atingir os extremos, formando relações miméticas com a paisagem envoltória, fazendo a morada torna-se um ninho. Tal é a hipótese de uma habitação construída pelo próprio corpo, em que a forma é assumida a partir do interior. Em outras palavras, o interior da casa constrói seus horizontes, fazendo a casa comprimir-se contra os próprios limites. Ao tornar-se um espaço fechado, a casa torna-se também um “lugar”. Nesse movimento interno, a casa ajusta a sua forma, fazendo da moradia um espelho do habitar.

As palavras de Paul Valéry (apud BACHELARD, 2012, p.118) vão ao encontro do mesmo propósito de situar o habitar: “é preciso viver para construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela”. O que vale aqui é a forma interior, é o dinamismo do ser comprimido. A casa cresce na medida exata do seu morador, atende a necessidade exata dos seus usos. Essa premissa também se coloca porque a moradia precisa dar respostas ao sentido do lugar, não há espaços para idiosincrasias. A casa, como medida do habitar, é uma expressão do ser.

Como espaço fechado, a casa adquire o caráter de “lugar”, torna-se um canto, espaço reduzido onde o ser encontra um remanso. Há ali o domínio do espaço da solidão, afeito ao recolhimento em si mesmo. O canto vivido adquire a condição de “lugar”, tornando-se o espaço do ser. Adentrando a casa rústica, vemos cantos, ângulos e pequenos vãos entrar em conflito com a dialética do cheio e do vazio. É o habitar que faz ligação entre cheios e vazios e não a expressão geométrica pura.

Porque como morada, a casa não é apenas um abrigo e é essa talvez, finalmente, a principal questão da sua construção, isto é, por um lado, a casa representa um “estar dentro”. É uma guarida, mas, por outro lado, é a mimese do mundo exterior. É uma *casa-lugar* porque o homem do sertão, antes, habita a paisagem, faz da extensão diametral entre terra e céu sua morada poética.

Figura 6 — O cavalo traz o caminho à porta de casa

Fonte: Maureen Bisilliat (1969, p.46).

Ao “centrar” o lugar, a casa branca se desgarra das demais. É luzente frente à vizinha — frágil e permeável; e forte diante dos casebres incolores que fecham a quadra.

Como “centro do lugar”, a casa branca é tudo menos pitoresca.

Mãe e filha marcam a soleira da porta: o interior acolhe e contrasta com a luz cortante do sertão — limiar entre “meu mundo” e “terra estrangeira”.

A soleira, signo da fronteira, contamina a “casa-mundo” atravessando o mundo do sertão. Impossível não perceber o simbolismo do cavalo branco diante da habitação, conduzindo o viajante dos *Gerais* à porta de casa.

O cavalo branco traz também um duplo — solar e celeste.

Ao redor da luz, a casa sai da sombra, torna-se um sopro de razão diante da escuridão dos caminhos.

Figura 7 — A casa é um “estar dentro”

Fonte: Maureen Bisilliat (1969, p.26).

A casa não é um objeto. No sertão, a casa é um “estar dentro”. Um abrigo claro-escuro como deixam ver seus utensílios — possível interferência do mundo circundante, onde rastros materializam significados.

A jarra sugere a imagem do rio, do barro que circunda a casa e da plasticidade na lida cotidiana. Mas a jarra em si nada diz. Seu sentido parece desvelar-se na parede, onde a luz deixa ver o trabalho de mãos. Na textura o lavar, o sulcar, o cultivar. — A “casa-catedral” do sertão deixa ver o seu lado arcaico. Um simples habitar ao lado das “coisas”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra capital de Raymond Williams (1990), *O campo e a cidade na história e na literatura*, traz para este estudo uma contribuição decisiva, isto é, o regime de contrastes que, universalmente, se operam entre o mundo urbano e o mundo sertanejo. Há um paralelismo simbólico nessa relação, mostrando que se trata de um tema global nos estudos culturais. Como diz esse autor: mais do que simples termos em oposição, o “campo” e a “cidade” carregam consigo enorme força simbólica. Isso está evidente na própria linguagem que faz, por vezes, a representação de uma região como um “país” ou um pequeno território chamado de “nação”.⁵⁴

A obra referencial de R. Williams também ajuda a pensar o método de abordagem e a forma de aproximação com o objeto de estudo, isto é, o interesse em estudar a associação de imagens entre sertão e cidade. Estudar as poéticas do habitar entre sertão e cidade foi um dos objetivos traçados para este estudo, porém antes se fazia necessário um questionamento sobre os modos de aproximação, em outras palavras, entender de que forma tais poéticas fiam o contraponto entre sertão e cidade.

As aproximações com o crítico britânico cessam, porém, nos pressupostos. O que para Raymond Williams representa uma associação de imagens de cunho materialista entre campo e cidade, aqui procuramos trilhar sobre a óptica da Fenomenologia.⁵⁵ O contraste fundamental permanece vivo, mas sobre outro ponto de vista, ou seja, buscamos a realidade concreta dos termos em oposição para dali extrair sua essência. Buscamos investigar a ambiguidade entre forma e conteúdo, explorando a sensorialidade do fazer poético.

É nesse sentido que o “habitar poético”, propondo pensar a associação entre morada e poesia, trouxe para a pesquisa um tema de permanente especulação na relação entre sertão e cidade — jamais, porém, um tema a ser esgotado. Se retornarmos às categorias heideggerianas, deparamos com a ideia de “proximidade”, isto é, o “lugar” se desvela nas coisas próximas, em outras palavras, nos utensílios e nos artefatos cotidianos. O jarro que

⁵⁴ Cita-se como exemplo o caso da língua inglesa, onde “country” pode significar uma área rural ou o próprio país. No Brasil, cita-se também no mundo caipira tradicional a ideia de uma “naçãozinha”, representativa do bairro rural.

⁵⁵ É precisamente o objetivo que compartilhamos com Raymond Williams, isto é, estudar a associação de imagens entre campo (sertão) e cidade. Em vez de tomar tal relação sobre o foco das relações sociais materialistas, como faz Williams, procuramos analisar os aspectos simbólicos da mesma relação, amparados pela Fenomenologia.

serve para armazenar água e a casa que serve para o morar são exemplos de coisas próximas, estão no cotidiano do sertão, construindo seu mundo semântico.

O elo entre habitação e poesia ultrapassa, porém, utensílios e artefatos que estão na vizinhança do *sertão-mundo*. Foi preciso se dedicar, nessa análise, ao problema da medida que ronda esse lugar, isto é, os *Gerais* possuem uma métrica própria, e é justamente no entendimento de sua medida que se desvela sua linguagem poética. Medir a vastidão de essência significa deparar com um desconhecido, cuja compreensão implica saber ler o lugar-sertão, isto é, a medida da imensidão como um *habitat* próprio, uma morada poética capaz de desvelar a imagem arcaica da terra.

Em tal linguagem também se expressa o vínculo entre *techne* e *poiesis*, em outras palavras, entre os meios para realização e o fazer, entre matéria e pensamento. Desconstruindo a racionalidade de meios e fins, passamos a pensar o construir como pertence do habitar. Nos *Gerais* o vínculo com o lugar comanda tal premissa, isto é, no meio rústico, maravilhoso e áspero, o habitar já é em si mesmo um construir.

Um terceiro viés de ligação para decifrar o “habitar poético” está no espaço de confronto entre homem e mundo. Em outros termos, implica saber ler a extensão diametral onde habita o homem do sertão, a fissura finita entre terra e céu. Nos diversos textos trabalhados, com forte carga poética, procuramos interpretar de que forma acontece o habitar nessa clareira. A extensão diametral da clareira desenha o espaço de moradia poética no *sertão-mundo*.

Voltamos, portanto, à questão essencial: o que significa habitar? Em que medida o habitar se sustenta sobre o poético? A compreensão de que habitar significa uma relação de pertencimento a determinado lugar já encaminha a resposta à segunda pergunta, isto é, ter “lugar próprio” significa trazer o homem a terra. Trazer o homem à morada. Nessa senda, procuramos não anular ambiguidades, criando um “ponto cego” na compreensão do habitar. Ao contrário, buscamos estimular as clivagens ou qualquer indício de fratura entre a ideia de pertencimento e a emergência do “estranho”.

As clivagens entre pertencimento e estranhamento demandam primeiro o domínio da linguagem sobre o lugar. A poesia fala por imagens. E a natureza da imagem é um “deixar ver” (NORBERG-SCHULZ, 2013b, p.467). A memória, porém, atua como pulsão de origem da poesia. Há um trançado entre imagem, poesia e memória. Desvela-se, assim, a obra perante a palavra. Foi esse o caminho que procuramos trilhar ao longo deste estudo. Desvelar as

palavras de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha como “fontes” de leitura por meio de imagens poéticas. Por meio do texto literário desvelar paisagens simbólicas e narrativas do habitar.

A partir dessa trama, foi possível enquadrar o duplo viés que se desenhava. O “lugar” como categoria analítica, o “sertão” como *topos* simbólico. Por um lado, compreender o lugar como uma fronteira, um cercamento, um assentamento ou uma demarcação. Por outro lado, compreender o sertão como um *topos* não geográfico, um “lugar” não reduzido a *res extensa*. É o aspecto preciso que faz do sertão um lugar notável para o estudo do morar, pois não respeita os limites territoriais (políticos), sendo muito mais próximo de uma “ficção territorial”, isto é, o sertão é o lugar dos longes. O chão do infinito.

A discussão do lugar é em si mesma uma questão, isto é, situa todo o fundamento teórico da pesquisa, perguntando sobre as imagens poéticas que foram objeto de leitura. Por outro lado, o “lugar-sertão” constitui um *topos* referenciado por um imaginário. Por isso procuramos argumentar sobre o abismo que separa o habitar no mundo sertanejo em relação ao habitar nas grandes cidades. Tomamos Brasília como um caso *sui generis* nessa relação, pois a capital pode ser vista como uma “cidade-sertão”, ou seja, lugar e não-lugar convivem fazendo mediações tensas no Chapadão. O triunfo da técnica sobre o sertão-mar. O estranhamento do “novo” diante de um mundo arcaico.

Na tensão entre cidade e sertão, esse nunca é percebido como um espaço *a priori*, não constitui um espaço *per se*. Enquanto *topos* simbólico, o sertão é antes de tudo um “lugar”, uma particularização do habitar. A discussão do caráter (*ethos*) é uma sinalização sobre os signos e imagens do lugar-sertão. Ao longo da pesquisa procuramos questionar: como é o solo da caminhada? Como é o céu que acoberta? Como são os horizontes fechando fronteiras?

É por isso que o degrau fundamental de leitura do habitar está justamente na transição entre “lugar natural” e “lugar construído”. Cidade, ponte, casa, jarro etc. são “coisas construídas” no lugar-sertão, fazem a passagem do mundo material para o mundo simbólico, permitindo ler a *imago mundi* dos *Gerais*. O cuidado na interpretação de artefatos e utensílios deve-se ao fato de que, pelo olhar fenomenológico, tais entes não são meramente “coisas”, mas sim signos, portadores simbólicos que desvelam o lugar.

Essa leitura somente é possível porque a questão do “lugar” opera como categoria analítica fundamental, isto é, situa como base teórica para pensar tanto a arquitetura

popular quanto a arquitetura erudita. “Espaço” e “lugar” são categorias complexas, são como ramos de uma mesma árvore que se separam e, no trançado, haverão de entrecruzar-se novamente. O espaço tende à abstração, enquanto o lugar tende a estabelecer uma fronteira, um limite. A essência dos espaços vem do lugar, sendo esse uma medida mais tangível, mais concreta.

É nesse sentido que tal contraponto construiu um eixo fundamental para compreender o habitar no *sertão-mundo*. Porque o “lugar” é sempre uma medida particular, seja um território, seja uma casa, seja um utensílio. Ao contrário, o “espaço” é sempre geral, é a coisa extensiva e métrica. No ajuste entre lugar e espaço procuramos desvelar o *ethos* do sertão, isto é, um “lugar geral”. Os *Gerais* são um *topos* particular, mas podem ser compreendidos pela poética do *aberto*, em que o “corpo lugar” torna-se o elemento fundamental para orientação no espaço.

Os lugares são construídos pelos corpos, como as paisagens vernaculares dos desertos, onde o “corpo vivido” faz do homem que habita aquele lugar uma relação de proximidade. Torna-se um “estar em” ou uma relação de pertencimento em oposição à mera posição geométrica no espaço. É nesse sentido que conjecturamos uma hipótese do “lugar sertão”, ou seja, um lugar da concretude do cotidiano, da presença de certa temporalidade intrínseca. Os *Gerais* conquistam para si uma linguagem própria por meio de um léxico polar: acima e abaixo, antes e depois, direita e esquerda. Assim, o corpo vivido torna-se o “lugar vivido”.

A proposta era aprofundar a reflexão de transição entre “lugares naturais” e “lugares construídos”, fazendo desses últimos uma ideia, um espelho dos lugares do mundo. Tal é a justificativa para que um dos capítulos da pesquisa orbite em torno do tema da casa, pois a habitação é um mundo, é um *microcosmo*, onde se expressa a linguagem do habitar, do corpo no espaço. Em outras palavras, o corpo tem a medida da casa, e essa a medida de um “mundo”.

O problema da fronteira entre estar dentro e fora retorna ao pensamento do lugar como uma “clareira”, isto é, a extensão diametral delimitada pela abertura é, simultaneamente, vastidão e abismo entre terra e céu. Nas paisagens *Gerais*, tal colagem constitui a própria morada do homem, é onde *de-mora-se* sobre essa terra. A meio do caminho entre o simbólico e o poético, o lugar-sertão converte-se em “espaço vivido”. Em outras palavras torna-se evidente a trama entre habitar, construir, ser. A armação desse

tripé constitui a base teórica para as investigações da poética do espaço nos *Gerais*, onde é sugestiva a imagem de um “entre-lugar”, uma estrutura intersticial, tal como uma “floresta de colunas”, o corpo situado em lugares intermediários. Em passagens.

Esse *entre-lugar* pode assumir a forma de um labirinto conforme procuramos argumentar pela “poética do caminho”. O labirinto é o *topos* da angústia, corresponde à imaginação material de estar perdido, numa encruzilhada que se converte em longa passagem estreita. São longas veredas perdidas sobre a imensidão dos *Gerais*, seguindo a lei do meandro, avesso ao labirinto objeto. Nele os interstícios correspondem ao campo sensorial (poético) do lugar em contraponto ao vasto sertão cuja dimensão é somente intuída.

Esse contraste corresponde à outra imagem poética, ecoando a tensão polar entre o lugar maravilhoso e áspero, por um lado, e o *habitat* das solidões, por outro. Quando Guimarães Rosa escreve que o “sertão é o sozinho”, apenas um aspecto do lugar está sendo qualificado, isto é, o *topos* das solidões. Mas o outro lado da questão se aproxima da essência do lugar, lembra-nos que a linguagem é a “casa do ser”, é uma morada (NORBERG-SCHULZ, 2013b, p.466). Daí o regime de contrastes que procuramos explorar entre o maravilhoso e o áspero.

Sob outro ponto de vista, uma forte polarização emergiu na fundamentação da pesquisa. Trata-se do contraponto entre caminho e repouso, em outros termos, entre a “poética do caminho” e as “poéticas do habitar”. O homem do sertão não é um nômade, mas a linguagem das veredas permite sinalizar para um “nomadismo”, um permanente estar a caminho. O carro de bois é uma construção da poética do caminho, um utensílio alegórico que fabrica o gira-mundo pelos *Gerais*. Por outro lado, existe o repouso, a busca pela sede, a fixação de um “pouso”. Esse regime de habitar poderia ser descrito como um “habitar entre dois mundos”: o mundo do acolhimento, da domesticidade, da casa; e o mundo das estradas, das solidões.

Nessa polarização também é oportuno situar de que forma opera a intertextualidade das imagens poéticas, pois foi a partir delas que foi possível construir um campo semântico para interpretação do lugar-sertão. Nesse sentido, a relação entre uma casa e uma ponte não obedece nem simplesmente à mera representação do real construída no texto nem tampouco se desliga do “mundo do texto”, pois é preciso estar atento às formas de apropriações designativas de um campo simbólico comum. A leitura a contrapelo constitui

uma das formas de interpretação do habitar, desvelando as imagens poéticas no texto literário. Em outras palavras, existe um elo entre narrativa, percepção e representação, em que é possível rastrear uma “poética do lugar”, fazendo apropriações a partir desta tríade.

A “topoanálise” de Gaston Bachelard veio de encontro com tais perspectivas, pois era no plano dos espaços de linguagem, segundo uma fenomenologia da expressão, que tais imagens poéticas seriam objeto de leitura. Na esteira desse autor há uma diferença entre o trabalho com “simples imagens” repercutindo pela Fenomenologia e o trabalho do crítico literário, cujo ofício tende a ser mais “severo” na leitura do texto (BACHELARD, 2012, p.9-10). Pela topoanálise procuramos entender uma “fenomenologia do lugar sertão”, a trama entre natureza e cultura, entre paisagem e arquitetura. A poesia, por meio do texto, como um “produzir” da linguagem, aqui tomado como uma *poética do aberto*.

A ideia que se estrutura é uma ambiguidade entre o regional e o universal. Procuramos atravessá-la pela fórmula de um “regionalismo universal”, segundo o qual o sertão assume certos traços particulares, sem deixar, por outro lado, de ser um “lugar geral”.⁵⁶ É por isso que o sertão não se limita a um local, é antes um receptáculo que propicia “dar lugar”, um situante mais do que um sítio situado. O que os *Gerais* conservam para si é esta estranha impropriedade que não é nada, constitutiva do seu vazio simbólico.⁵⁷ Esse “oco de mundo” é simultaneamente o abismo (vazio) e o caráter do lugar-sertão, limiar entre o corpo e a alma, entre o sensível e o inteligível. Uma fronteira difícil, uma forma imprecisa, onde a terra nem sempre representa um enraizamento. Um *topos* de permanente confronto entre pertencimento e estranhamento.

⁵⁶ A busca por um “regionalismo universal” evoca a percepção de que “ser no lugar” significa “ser no lugar-mundo”, acompanhando a topologia de Heidegger. Procura-se explorar uma dialética própria do lugar-sertão, a saber: o diálogo entre os modos de habitar “locais” e seus símbolos universais, inscritos em suas paisagens, artefatos, utensílios etc.

⁵⁷ O vazio de *Khôra*, um quase espaço, é o que “doa lugar” (DERRIDA, 1995).

REFERÊNCIAS⁵⁸

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARISTÓTELES. **Física**, Livro IV. Madrid: Gredos, 1998. (Capítulo 4: “Definição de Lugar”).

_____. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **A Terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.

_____. **A Terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O Ar e os Sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNSTEIN, Susan. **Housing problems**: Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud and Heidegger. Redwood (Califórnia): Stanford University Press, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A casa Kabyle ou o mundo às avessas. **Revista Cadernos de Campo**, São Paulo, ano IX, n.8, 1999.

CASEY, Edward S. **Getting Back into Place**: Toward a Renewed Understanding of the Place-World. Studies in Continental Thought. Indiana: Indiana University Press, 2009.

_____. **The Fate of Place**: a philosophical history. California: Berkeley University of California Press, 1998.

CELAN, Paul. Der Meridian. In: _____. **Ausgewählte Gedichte**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

D’AGOSTINO, Mário Henrique S. **A Coluna e o Vulto**: reflexões sobre a casa e o habitar na História antiga e moderna. São Paulo: Annablume, 2016.

_____. **Geometrias simbólicas da arquitetura**. Espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

DAMISCH, Hubert. **Theory of Cloud**. Redwood (Califórnia): Stanford University Press, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Khôra**. Campinas: Papirus, 1995.

⁵⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

_____. Uma arquitetura onde o desejo pode morar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRANCK, Didier. **Heidegger e o problema do espaço**. Lisboa: Instituto Piaget, 1986.

GAZOLLA, Rachel. Pedras visíveis, pedras que falam. In: _____. **Pensar mítico e filosófico** — Estudos sobre a Grécia Antiga. São Paulo: Loyola, 2011.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HEIDEGGER, Martin. A Coisa. In: _____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2012a.

_____. Construir, Habitar, Pensar. In: _____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2012b.

_____. “... poeticamente o homem habita...”. In: _____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2012c.

_____. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERÁCLITO DE ÉFESO. **Os pré-socráticos**. São Paulo: Abril Cultural, 2000. (Coleção Os pensadores).

MANSUY, Michel. **Gaston Bachelard et les éléments**. Paris: J. Corti, 1967.

MEYER SCHAPIRO. La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh. In: _____. **Estilo, artista y sociedad**: Teoria y Filosofía del arte. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

NORBERG-SCHULZ, Christian. _____. **Genius Loci**: towards a phenomenology of architecture. New York: Rizzoli, 1980.

_____. Heidegger's Thinking on Architecture. **Perspecta: The Yale Architectural Journal**, v.20, p.61-68, 1983.

_____. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2013a. p.443-461.

_____. O pensamento de Heidegger sobre arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac & Naify, 2013b. p.461-474.

_____. **The concept of dwelling**: on the way to figurative architecture. New York: Rizzoli, 1985.

_____. The Phenomenon of Place. **Architectural Association Quarterly**, Oxford, v.8, n.4, p.3-10, 1976.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. **Passagem para o poético**: Filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.

OTERO-PAILOS, Jorge. **Architectural historical turn**: phenomenology and the rise of postmodernism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PLATÃO. **Timeu — Crítias**. Tradução do grego e estudo Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (Universidade de Coimbra), 2011.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. In: _____. **O tempo narrado**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v.3.

RUDOLFVSKY, Bernard. **Architecture without architects**. London: Academy Editions, 1973.

SARAMAGO, Lígia. Como ponta de lança: O Pensamento do Lugar em Heidegger. In: MARANDOLA JR., Eduardo (Org.). **Qual o Espaço do Lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, São Paulo, v.11, n.2, p.577-591, out. 2005.

SOUZA, Bernardino José de. **Dicionário da terra e da gente do Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1961.

VATTIMO, Gianni. **Introdução a Heidegger**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

VIDLER, Anthony. Unhomely Houses. In: _____. **The Architectural Uncanny: essays in the modern unhomely**. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 1996.

WEIGEL, Sigrid. On the "Topographical Turn": Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften. **European Review**, v.17, n.1, p.187-201.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AB'SABER, Aziz Nacib. **Terras do São Francisco**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1986.

BARROSO, Gustavo. **Vida e história da palavra sertão**. Salvador: Núcleo Sertão-UFBA, 1983.

BISILLIAT, Maureen. **A João Guimarães Rosa**. São Paulo: Gráficos Brunner, 1969.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário de português, latino, áulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...**, autorizado com exemplo dos melhores escritores portugueses e latinos e oferecido a El Rey de Portugal D. João V pelo Padre Dom Raphael Bluteau. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus; Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1721. v.6.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.

BRAUDEL, Fernand. No Brasil baiano: o presente explica o passado. In: _____. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2011.

CARVALHO, Orlando Magalhães. **O rio da unidade nacional: o São Francisco**. São Paulo: Editora Nacional, 1937. (Coleção Brasileira, v.91).

CAVALCANTI PROENÇA, Manuel. **Ribeira do São Francisco**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1944.

COSTA, Lúcio. Memorial Descritivo do Plano Piloto — 1957. In: _____. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1991.

FONTES, Antonio Augusto. **Cadernos de fotografia brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p.150.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KIM, Lina; WESELY, Michael. **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.

LE MOS, Carlos. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1996.

- LINS, Wilson. **O médio São Francisco**: uma sociedade de pastores e guerreiros. São Paulo: Nacional, 1983. (Coleção Brasileira, v.377).
- MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.219-220.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. *O sertão*: um “outro” geográfico. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). **Cadernos de Literatura Brasileira nº 13 e 14**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A conquista do espaço**: sertão e fronteira no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro, 1998. (História, Ciências, Saúde — Manguinhos, v.5).
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. O sitiante tradicional e a percepção do espaço. In: _____. **O camponato brasileiro**: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1973.
- RISÉRIO, Antonio. Sertão, Cidade, Segregação. In: _____. **A cidade no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- SANTILLI, Marcos. **Cadernos de fotografia brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p.126-127.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl F. P. **Viagem pelo Brasil (1817-1820)**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.
- STARLING, Heloísa. A República e o Sertão. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.6-7, 27 maio 2006.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. Formação urbana do arraial do Tejuco. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.14, p.121-134, 1959.
- VASCONCELOS, Diogo de. **História Média de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
- XAVIER, Alberto; KATINSKY, Júlio (Org.). **Brasília**: antologia crítica. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- COSTA, Ana Luiza M. João Rosa, viator. In: FANTINI, Marli (Org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p.312-348.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. O Quem dos Lugares. In: _____. **Cores de Rosa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa**. Difel: Rio de Janeiro, 2013.
- ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. **A Casa**. Fundo JGR IEB-USP. Código de referência JGR-M-18,01, Caixa 053. s/l. s/d. Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/fichaDocumento.asp?Documento_Codigo=237437>. Acesso em: 30 jul. 2018.
- _____. As margens da Alegria. In: _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Grande Sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.
- _____. O Recado do Morro; Cara-de-Bronze. In: _____. **No Urubuquaquá, No Pinhém** — Corpo de Baile. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Sarapalha. In: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.