



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PGLETRAS

JOSÉ DE MOTA DE SOUZA

**O MUNDO VIVIDO EM CECÍLIA MEIRELES E CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE: uma poética da experiência**

São Luís
2020

JOSÉ DE MOTA DE SOUZA

**O MUNDO VIVIDO EM CECÍLIA MEIRELES E CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE: uma poética da experiência**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Orientadora: Pr.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa

São Luís
2020

Souza, José de Mota de.

O mundo vivido em Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade: uma poética da geograficidade / José de Mota de Souza. – 2020. 89 f.

Orientador (a): Márcia Manir Miguel Feitosa.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras/ CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

1. Carlos Drummond de Andrade. 2. Cecília Meireles. 3. Espaço. 4. Geografia Humanista Cultural. 5. Poesia. I. Feitosa, Márcia Manir Miguel. II. Título.

JOSÉ DE MOTA DE SOUZA

**O MUNDO VIVIDO EM CECÍLIA MEIRELES E CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE: uma poética da experiência**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em
Letras.

Orientadora: Pr.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo (Membro Interno)
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof.^a Dr.^a Andrea Tereza Martins Lobato (Membro Externo)
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por ter me dado forças nos momentos em que mais precisei.

Aos meus pais, Manoel Bomfim de Sousa e Maria Eliza Leila Mota Filha de Souza, pelo amor e apoio durante todo o percurso antes e durante o mestrado. Às minhas irmãs, Antonia e Mariza, por sempre estarem comigo. Aos meus sobrinhos, Alex, Alessandro, Hélida, Nailton, Nylmara e Patrícia, pelas conversas e momentos de alegrias. A todos os meus parentes, especialmente às minhas tias, Geralda, Marieta e Rosário.

Às professoras Danielle Castro, Cláudia Grijó e Eva Chatel, por serem figuras inspiradoras na minha vida pessoal e acadêmica.

Aos meus amigos de longa data: Alexandre, Amanda, Apoliana, Danilo Castro Flávia Louise, Ilana, Israel, Lylian, Myrian, Olivar, Rita, Stephane, Vanessa França, Victor, por fazerem parte da minha vida, mesmo que alguns estejam distantes. Com eles, cada instante é uma descoberta, na qual compartilhamos todas as experiências possíveis que a amizade é capaz de oferecer.

Com afeto, aos funcionários da Joy: Diana, Dona Iranete, Meiriellie Brandão, Natália e Naysa, pelo respeito e conversas sempre agradáveis.

À professora Márcia Manir Miguel Feitosa, por ter me orientado neste desafio de pesquisar a poesia sob o viés da GHC, por todo o carinho e amizade que tem com todos os seus orientandos e membros do GEPLIT. Obrigado pelos conselhos, pelas exigências nas leituras e na escrita. Obrigado por fazer parte de minha evolução como leitor e pesquisador de poesia, pois a poesia é a vida experiencial transportada em versos e tropos.

Ao meu amado e estimado grupo de estudos e de pesquisa, GEPLIT, pelas discussões diversas envolvendo o espaço, a Geografia e a Literatura. Agradeço, com carinho, aos queridos: Adrianne, Alessandro, Andreia, Aremys, Camila, Clara, Cláudia, Daniele Mendes, Danielle Ferreira, Fábio, Flamilla, Gabriel, Juliana, Luiz, Lussandra, Osmando, Renata França, Renata Ribeiro, Rosangela, Tércila, Vanessa Soeiro, Viviane, pois sempre pude contar com eles durante o percurso do mestrado, com conselhos, sugestões, dúvidas e muitas indagações. Aos demais membros do GEPLIT: Daniel, Natasha, Raul, Rayana, sempre participativos em todas as discussões.

À turma de 2018 do Mestrado Acadêmico em Letras – UFMA, pelo desafio de encarmos juntos novos rumos em nossas vidas, pela reciprocidade e amizade que formamos. Em especial, aos amigos que cultivei: Andréa Dellano, Ivane, Jucélia, Marcelo, pela união

que as discussões sobre Análise do Discurso e Literatura nos proporcionaram; aos amigos da literatura, poesia e café: Amanda Pestana, Géssica Ávila, Railson, Ricardo de Carvalho, pela amizade regada sempre com bons papos literários e pela ajuda nos mais diversos momentos. À Eveline, por ter vindo de longe para realizar seu objetivo e sempre nos receber com alegria quando nos encontra.

Ao corpo docente do PGLetras, em especial aos professores que tive durante os dois anos no programa: Dino Cavalcante, Veraluce, Ilza Cutrim, João Junior, Mônica Cruz e Rafael Quevedo, por terem, direta e indiretamente, influenciado na minha pesquisa.

Aos professores Cristiana Navarrete Tolomei e Luciano da Silva Façanha, pelas discussões e leituras na disciplina Linguagem, Literatura e Filosofia, ministrada no PGCult.

À FAPEMA, pela bolsa de pesquisa que proporcionou a permanência no mestrado e a dedicação à minha pesquisa.

SONETO I

*Dos meus pés não contraio senão rumos
que me farão chegar aonde me acho,
cercado de canteiros e de húmus,
e onde me acorda às vezes o riacho
de minha infância, os milharais, os sumos
de frutos que caíam como em cacho,
quando as aves pousavam nos resumos
das manhãs claras, e um silêncio macho
buscava a sua fêmea sobre os fumos
de horizontes que ardiam como facho,
e homens erguiam muros com seus prumos,
seus tijolos, seu sangue, num despacho
de vontades abertas aos consumos
dos dias que os marcavam de alto abaixo.
(JOSÉ CHAGAS, 2013, p. 23)*

RESUMO

Este trabalho articula-se em torno do espaço literário enquanto fenômeno, valendo-se, por conseguinte, do conceito de “mundo vivido” (*Lebenswelt*). Por meio dessa perspectiva fenomenológica do espaço, viabilizada pela interdisciplinaridade entre a Literatura e a Geografia Humanista Cultural, propomo-nos a analisar e cotejar os espaços campestre e citadino em Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade, a fim de refletir sobre a criação/construção de uma geografia poética. Para isso, centramos as análises no conceito de “geograficidade” (DARDEL, 2011), por unir a relação da Geografia com a fenomenologia e revelar a cumplicidade que o Homem, individual ou coletivamente, estabelece com a Terra. Como eixo do nosso percurso analítico, esse conceito demanda sua correlação com os conceitos de experiência, fundamento da relação do ser com o espaço, no qual surge a topofilia, isto é, o amor pelo lugar (YI-FU TUAN, 2012; 2013), e de lugar, ao qual o homem pode pertencer e possuir lugaridade ou não (EDWARD RELPH, 2014). Desse modo, baseados na leitura acerca da poesia ceciliana (GOUVÊA, 2008; BOSI, 2007; PASSOS, 2007; GOUVEIA, 2007) e drummondiana (MERQUIOR, 2012; SANT’ANNA, 1972; SANTIAGO, 2001), devemos pensar e tratar dos sujeitos poéticos como seres experienciais, partícipes da realidade geográfica (DARDEL, 2011) que constroem.

Palavras-chave: Poesia. Espaço. Geografia Humanista Cultural. Cecília Meireles. Carlos Drummond de Andrade.

RÉSUMÉ

Ce travail porte sur l'espace littéraire en tant qu'un phénomène, en se basant donc sur le concept de "monde de la vie" (*Lebenswelt*). À l'égard de cette perspective phénoménologique de l'espace, possible grâce à l'interdisciplinarité entre la Littérature et la Géographie Humaniste Culturelle, on propose d'analyser et de comparer les espaces campagnards et citadins chez Cecília Meireles et chez Carlos Drummond de Andrade, afin de réfléchir à la création/construction d'une géographie poétique. Pour cela, on concentre les analyses sous le concept de "géographicité" (DARDEL, 2011), car il réunit la relation de la Géographie avec la phénoménologie et dévoile la complicité que l'Homme, individuelle et collectivement, établit avec la Terre. Comme l'axe de notre parcours analytique, ce concept demande sa corrélation avec les concepts d'expérience, fondement de la relation de l'être avec l'espace, dans lequel apparaît la topophilia (TUAN, 2012; 2013), et de lieu, auxquels l'homme peut appartenir et posséder ou non pas la « lieureté » (*placeless*) (RELPH, 2014). De cette façon, basés sur la lecture de la poésie cécilienne (GOUVÊA, 2008; BOSI, 2007; PASSOS, 2007; GOUVEIA, 2007) et drummondienne (MERQUIOR, 2012; SANT'ANNA, 1972; SANTIAGO, 2001), on doit penser aux sujets poétiques et traiter d'eux comme les êtres de l'expérience participant de la réalité géographique qu'ils construisent.

Mots-clés : Poésie. Espace. Géographie Humaniste Culturelle. Cecília Meireles. Carlos Drummond de Andrade.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ESPAÇO E LITERATURA.....	14
2.1 Escritas do espaço literário	14
2.2 Geografia e literatura	19
2.3 A Geografia Humanista Cultural.....	24
3 OS ESPAÇOS DA GEOGRAFICIDADE DE CECÍLIA MEIRELES	33
3.1 Uma poesia do sensível	33
3.2 O espaço campestre	36
3.3 O espaço citadino	46
4 OS ESPAÇOS DA GEOGRAFICIDADE DE CARLOS DRUMMOND.....	56
4.1 Uma poética de muitas faces	56
4.2 O espaço campestre	59
4.3 O espaço citadino	70
CONCLUSÃO: de Cecília a Drummond: as vias poéticas da geografia.....	83
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Nosso interesse em analisar o espaço na poesia surgiu durante a elaboração do trabalho monográfico, que visou ao estudo do mar na poética de Cecília Meireles, ênfase com a qual permanecemos no mestrado, porém, neste momento, dando destaque a outros espaços. Inicialmente, pensamos em nos determos somente à poesia ceciliana; entretanto, ao longo da nossa pesquisa, sentimos a necessidade de estabelecer um contraponto entre o espaço na sua obra e na de outro poeta. Teria de ser um que se distanciasse do prisma sob o qual se estrutura a criação poética de Cecília, cuja temática, conforme apontam muitos críticos, está imbuída pelo veio abstrato, alcançando muitas vezes a metafísica, além da forte influência dos elementos da natureza. Guiados por essa decisão, optamos por Carlos Drummond de Andrade, cuja poética parte do mundo concreto em quase toda construção sua. Além desse aspecto, a escolha por Drummond pautou-se, também, na localização temporal de sua criação poética, a mesma geração de Cecília.

Com esses dois poetas, o estudo do espaço na poesia, tomando como princípio a interdisciplinaridade da Literatura com a Geografia, torna-se mais abrangente, haja vista que os objetivos propostos alicerçam-se, fundamentalmente, na experiência, a qual muda de acordo com a percepção de cada sujeito. Urge, desse modo, pensar o poema sob a perspectiva espacial, sem considerar apenas o espaço enquanto único elemento a ser analisado, porque deve-se considerar o poema em sua totalidade. Ao destacar esses aspectos, pretendemos tomá-los como base de nossos objetivos, que são: perscrutar como o eu-lírico dos poemas que versam sobre o campo e a cidade experiencia seu espaço; e cotejar como isso ocorre em Cecília Meireles e Carlos Drummond, cuja seleção dos poemas pauta-se no desenvolvimento e na forma como cada um desses espaços apresenta-se ao longo de sua obra.

O espaço, outrora tratado com pouca relevância pelos críticos literários, constitui, atualmente, o foco de muitos estudos em torno, principalmente, da prosa, bem como da poesia. Essa, por condensar a experiência humana sem os pormenores comuns da prosa, constitui-se como um microcosmo, onde os elementos espaciais precisam ser descortinados cuidadosamente, a fim de perceber como estrutura-se a realidade geográfica contida na experiência poética. Refletir, dessa maneira, sobre uma poesia à qual subjaz uma geografia e, ainda, sobre uma geografia que pode ser poética extrapola o sentido estritamente material da experiência, pois:

Se a geografia oferece à imaginação e à sensibilidade, até em seus voos mais livres, o socorro de suas evocações terrestres, carregadas de valores terrestres (terriennes), marinhos ou atmosféricos, também, sempre espontaneamente, a experiência

geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social. (DARDEL, 2011, p. 6)

Na experiência humana, a geografia move-se em todos os atos e vivências, construindo a história do ser no mundo ou a história de um povo. Criar algo, mesmo que não tenhamos consciência de tal importância, requer situar-se geograficamente. Não há, portanto, homem sem geografia. O espaço, por ser, desse modo, o centro de grande parte das discussões da Geografia, articula a experiência humana, interna ou social, estabelecendo uma teia de relações com outros campos do conhecimento, o que torna a geografia incontornável quando discutimos a experiência sob a visada espacial. Filósofos, sociólogos, historiadores, ao trazerem à baila, em seus estudos e teorias, a questão espacial, põem em prática, consciente ou inconscientemente, seus conhecimentos geográficos, não apenas do ponto vista que considera o homem como um ser espacial, mas também, como corrobora Dardel em *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (2011), ser a geografia, em sua etimologia, escrita ou “descrição” da Terra — ato possível graças à relação do Homem com a Terra, essa com qual a existência humana realiza-se por inteiro.

Dentro, por conseguinte, do que propõem os geógrafos, sobretudo Eric Dardel, Yi-Fu Tuan e Edward Relph, cujos conceitos formam o arcabouço teórico da Geografia Humanista Cultural, a experiência/relação do homem com o espaço baseia-se nos conceitos de “mundo vivido” (*Lebenswelt*), de vertente husserliana, de habitar (*dwell*ing), de vertente heideggeriana, e, por fim, de percepção, de vertente merleau-pontiana (MARANDOLA JR., 2013), que advém da fenomenologia. Afora esses conceitos, o termo “ser-no-mundo”, cunhado por Heidegger, permite que se pense a experiência de forma mais abrangente. Articulando conceitos fundamentais da Geografia — como espaço, lugar e paisagem — com os conceitos advindos da fenomenologia, todos os geógrafos que trabalharam em prol da Geografia Humanista Cultural visaram ao rompimento com o pensamento positivista, predominante nos estudos geográficos até meados do século XX. Ao incorporarem a fenomenologia à Geografia, esses geógrafos procuraram afirmar que as discussões geográficas devem levar em consideração a subjetividade, haja vista que “o mundo como um todo e o eu como centro são as duas singularidades entre as quais todas as outras coisas podem ser colocadas” (SOKOLOWSKI, 2012, p. 53). Só assim revela-se a pertinência da reflexão sobre como a experiência proporciona a representação espacial que cada sujeito constrói com o espaço.

A geografia começa, portanto, a pensar no ser, inscrito na sua própria subjetividade ou numa coletividade que parta sempre do sujeito. Em face disso, existência e

experiência integram-se, modificando conceitos fundamentais para a Geografia, como espaço, lugar e paisagem — antes, circunscritos ao pensamento geométrico e pictórico. Com as contribuições da fenomenologia, discutir cada um desses conceitos implica analisar um denso conjunto de fatores, centrados na intencionalidade, a qual “estatui que cada ato de consciência está direcionado de algum modo a um objeto de algum tipo. A consciência é essencialmente consciência ‘de’ algo ou de outrem” (SOKOLOWSKI, 2012, p. 18). Por meio desse aspecto, é possível depreender como os sujeitos relacionam-se com o espaço, dando-lhe significados outros, os quais influem diretamente na compreensão de lugar e de paisagem. Esses conceitos, para alguns teóricos, são mais essenciais que a reflexão sobre espaço, visto que, neles, a experiência desenrola-se, deixando marcas passíveis de certa classificação.

A Literatura, por ser um amálgama de experiências, revestido pelo trabalho particular com a linguagem, congrega, na sua construção narrativa ou poética, como já explicitamos acima, uma realidade geográfica. Cabe, por isso, dialogarmos, com mais afinco, com a Geografia Humanista Cultural, pois, devido ao seu diálogo com a fenomenologia, seu estreitamento com a Literatura permite-nos pensar o espaço literário enquanto um fenômeno, cuja experiência das personagens ou do eu-lírico nos conduz à investigação de como cada um vive *no* e *com* o espaço.

Propor a análise de Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade sob o viés da Geografia Humanista Cultural, ao mesmo tempo em que viabiliza o trabalho analítico com os conceitos tanto geográficos quanto fenomenológicos, impôs-nos a necessidade de escolhermos um conceito que funcionasse como eixo integrador da interdisciplinaridade entre a Geografia e a Literatura e apontasse, igualmente, para a relação da Geografia com a fenomenologia. Por isso, nossa pesquisa vale-se do termo “geograficidade”, cunhado por Eric Dardel, porque integra o Homem e a Terra e demonstra como se dá a construção da realidade geográfica, desde o sentido individual até o coletivo.

Seguindo as diretrizes de nossa pesquisa e sua proposta analítica, nosso trabalho organiza-se em 5 capítulos. A Introdução, na qual tratamos do enfoque temático e da relevância para o estudo da obra poética de Cecília Meireles e de Carlos Drummond, no desenvolvimento da interdisciplinaridade que visa à relação Geografia e Literatura. Com base nessa relação que vem se estreitando no século XXI, o capítulo 2 — “ESPAÇO E LITERATURA”, subdividido em três subcapítulos, parte do estudo do espaço na crítica literária, passando pela discussão da relação Geografia e Literatura e findando com a discussão teórica da Geografia Humanista Cultural.

Após firmadas as perspectivas teóricas, chegamos ao capítulo 3 — “ESPAÇOS DA GEOGRAFICIDADE DE CECÍLIA MEIRELES”, subdividido em três subcapítulos. O primeiro, “UMA POESIA DO SENSÍVEL”, enseja a discussão de características substanciais para a compreensão da poética ceciliana, como a sensibilidade e a imaginação, a efemeridade e o eterno e o desejo de distanciamento do real. No segundo, “O ESPAÇO CAMPESTRE”, analisamos como o eu ceciliano experiencia o campo, estabelecendo o vínculo entre ser e natureza, na construção de uma realidade geográfica que se pauta na primitividade do homem com o espaço. Numa tentativa de pensar o espaço em Cecília Meireles de acordo com a experiência urbana, o último subcapítulo, “O ESPAÇO CITADINO”, devido à escassez temática sobre a cidade na poesia ceciliana, vale-se principalmente dos poemas de viagem.

Seguindo a mesma ordem dada à discussão sobre Cecília Meireles, o capítulo 4, “OS ESPAÇOS DA GEOGRAFICIDADE DE CARLOS DRUMMOND”, subdividido em três subcapítulos, desenvolve a análise dos espaços drummondianos. No primeiro, “AS FACES DE UMA POÉTICA”, importa-nos a discussão estrita acerca da poética drummondiana, tanto no nível temático, quanto no nível formal, e de sua importância para a poesia modernista. O segundo subcapítulo, “O ESPAÇO CAMPESTRE”, articula-se por meio do estabelecimento do contraponto à representação do campo na poética de Cecília Meireles, destacando que a infância e, conseqüentemente, a memória são vitais para a experiência campestre do eu drummondiano. No terceiro subcapítulo, “O ESPAÇO CITADINO”, que funciona igualmente como contraponto à representação de cidade em Cecília Meireles, verificamos como a cidade, o espaço mais explorado por Drummond, conforme afirma Sebastião Uchôa Leite (2003), torna multifacetada a experiência do eu com o espaço, contrapondo-o a si mesmo, ao mundo, chamando-o para que a viva em suas mil possibilidades.

Analisados, portanto, os espaços da geofraficidade em Cecília Meireles e Carlos Drummond, no capítulo 5, “CONCLUSÃO: de Cecília a Drummond: as vias poéticas da geofraficidade”, cotejamos a poesia dos dois poetas, no tocante à representação espacial e como a realidade geográfica é construída em cada poética, fazendo-nos, dessa forma, refletir sobre a criação de uma geografia poética ceciliana e drummondiana.

2 ESPAÇO E LITERATURA

2.1 Escritas do espaço literário

Na teoria literária, o espaço é, ao lado da ação, do tempo, do foco narrativo, da estrutura e dos personagens, um dos principais componentes de uma narrativa e também de poemas. Todavia, ao longo do grande percurso dos estudos literários, valorizou-se mais a análise dos outros componentes em detrimento do espaço. Escrito na década de 1985, o livro *Espaço e romance*, de Antônio Dimas, trazendo à baila importantes contribuições para o estudo do espaço na narrativa, destaca o quanto o espaço, naquela época em que as teorias literárias estavam em plena ebulição, ainda estava aquém dos demais aspectos da obra literária: “no quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos sobre o romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do *espaço* ainda não encontrou receptividade sistemática.” (DIMAS, 1985, p. 6 – grifo do autor).

O estruturalismo, que influenciou a maioria dos estudos no século XX e ainda ecoa em estudos do século XXI, não deu tanta atenção ao espaço, privilegiando-o estritamente no nível linguístico, ou seja, analisava-o metaforicamente: “simultaneamente à ampliação do escopo, e coerentemente com a tendência não mimética baseada na concepção autotética de linguagem, passa-se a falar, de maneira bastante genérica, e usualmente metafórica, em ‘espaço da linguagem’” (BRANDÃO, 2013, p. 25). Se o espaço constitui-se de linguagem, qual a aplicabilidade da visão estruturalista da categoria espacial, quando, num romance, o espaço estabelece uma densa relação com os personagens? Ora, parte-se justamente, como enfatiza Massaud Moisés, no livro *A análise literária* (2009), da compreensão do espaço meramente como cenário, haja vista que, “como se sabe, uma narrativa pode passar-se na cidade ou no campo, mas depende de seu caráter linear ou vertical a maior ou menor importância assumida pelo cenário” (MOISÉS, 2009, p. 107). Desse modo, o que caracteriza o espaço sob o prisma estruturalista é sua funcionalidade em relação a todo o domínio da linguagem.

Apesar de estar voltado para a linguagem, o estruturalismo vislumbra certa aproximação com a realidade empírica:

Para conjugar o almejado antiempirismo – que oblitera o interesse pela categoria espaço segundo um prisma mimético – à obsessão diacrônica – que abre caminho ao fascínio pela noção genérica de *espacialização* –, o estruturalismo realça o elemento sensível da realidade – justamente o que se manifesta nas formas –, aplicando-o como elemento essencial na definição da linguagem literária. É plausível, pois, que

para o estruturalismo o espaço signifique o veículo para se estabelecer um “empirismo da linguagem”. (BRANDÃO, 2013, p. 26 – grifo do autor)

Verificamos, nesse sentido, um esboço “de um elemento sensível da realidade”, o que será ampliado de forma exponencial nos estudos do espaço que têm a filosofia fenomenológica como base conceitual. Apesar desse detalhe e do que expõe Brandão, o estruturalismo não nos legou nenhuma grande obra voltada ao estudo da categoria espaço. O que conseguimos entender dessa teorização está fragmentado em obras de vários autores, como Roland Barthes e Genette, cujos estudos que tateiam o espaço resvalam majoritariamente na análise da narração, a qual se alicerça na linguagem.

O desconstrutivismo, cujo surgimento visou à superação do domínio estruturalista, embora não tenha se dedicado à elaboração de uma teoria literária, mostrou-se importante para a discussão da categoria espaço, pois, segundo Brandão, “de acordo com essa crítica, deve-se problematizar o entendimento do espaço como categoria menor, excessivamente empírica, tributária da platitude do universo sensível, sem poder de transcendência, facilmente domesticável pela razão” (BRANDÃO, 2013, p. 28). Notamos que, enquanto o estruturalismo tratava do caráter empírico do espaço com ressalvas, os teóricos da desconstrução foram além, recusando mesmo a primazia do espaço sob a perspectiva dicotômica — basilar para todas as correntes estruturalistas. Abdicando-se, portanto, de uma proposta que busque categorizar os fenômenos e as coisas, classificando-os em pares opositivos e hierárquicos, o espaço é pensado pelo desconstrutivismo a partir de “uma perspectiva radicalmente relacional” (BRANDÃO, 2013, p. 29).

Já os estudos culturais, que se definem como “campo interdisciplinar”, tratam do espaço a partir do enfoque na construção de identidades, carregando a categoria espaço de uma politização, no qual os lugares dos discursos produzidos vêm à tona. Isso se reflete na maneira como trabalham com a literatura, sob a perspectiva da representação. Há, portanto, um retorno ao caráter mimético da literatura. Para a abordagem culturalista, “a literatura, que deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos atuantes na sociedade, justifica-se como objeto de análise apenas à medida que se oferece como arena onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam” (BRANDÃO, 2013, p. 30). Observamos, pois, que o espaço literário só é objeto de análise quando for possível caracterizá-lo como “espaço de identidades” (ou “da identidade”), para o qual a literatura serve como arena de conflito e de embate.

Afastando-se do desejo de criar conceitos que abarquem mais de um campo do saber, conforme o que pretenderam as outras correntes teóricas, a teoria da recepção

configura-se, dedicando-se apenas à literatura, como uma maneira de se conseguir um enfoque que dê o destaque devido ao espaço, consoante Brandão¹, visto que, lançando mão do imaginário como contraponto do par ficção e realidade, o espaço “passa a ser concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativas’, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais” (BRANDÃO, 2013, p. 32). Propõe-se então a concepção de uma antropologia literária que “parta da ideia de que há uma ‘plasticidade humana’ manifesta de forma privilegiada na literatura e nas artes, já que estas são capazes de oferecer uma ‘autointerpretação do homem’” (BRANDÃO, 2013, p. 34). Assim, é tão-somente por meio da operação articulada na literatura entre o real, o fictício e o imaginário que tal plasticidade, na qual está a experiência do homem, é convertida em texto. A partir dessa perspectiva, a possibilidade da fundamentação do espaço torna-se patente apenas por meio de seu caráter relacional, ou seja, sua configuração organizacional depende de sua passividade “ficcional”, de sua tomada como elemento do real e de seu reconhecimento enquanto meio no qual a imaginação pode manifestar-se. Além disso, o espaço, em face de sua maleabilidade fictícia, pode revelar-se, de maneira autoexpositiva, como realidade imaginada. Constatamos, portanto, a ampliação dada à categoria espaço pela teoria da recepção, a qual permitirá o aprofundamento dos estudos do espaço literário.

Tais teorias demonstram o quanto o século XX foi prolífico em todas as áreas do conhecimento, permitindo o desenvolvimento de teorias e a revisão e/ou aprofundamento de teorias anteriores. Ao lado desses fatores e de outros, como “a problematização da tendência idealista, a crise dos paradigmas de representação, sobretudo na arte”, houve uma crescente “recusa de um pensamento essencializador e o interesse nas formas de mediação entre o sujeito e o objeto do conhecimento ou da prática. A partir dessas transformações, recupera-se o predomínio da concepção relacional e simultaneamente buscam-se novas maneiras de conceber o espaço” (BRANDÃO, 2013, p. 55).

De fato, essa preocupação maior com a mediação entre sujeito e objeto, apesar do predomínio dos estudos estruturalistas, já vinha ocorrendo, o que nos permite identificar, nos estudos feitos por Gaston Bachelard, que se iniciam em meados da década de 1920 e estendem-se até 1972. Seus estudos são classificados em obras diurnas e obras noturnas. As primeiras estão voltadas a uma teoria mais científica, mais racional, enquanto as outras estão voltadas a uma teoria da poética do devaneio, na qual está presente um aspecto fortemente

¹ Neste subcapítulo, para discutir o estudo do espaço na teoria literária, recorreremos, como eixo principal, ao livro de Luís Alberto Brandão, *Teorias do espaço literário* (2013), visto que se propõe a fazer um estudo amplo da categoria espaço na literatura.

onírico. Contudo, os estudos de Bachelard e de outros teóricos relevantes para o estudo do espaço só começam a ganhar devida atenção nos anos 1980, quando o estruturalismo já não comportava mais os novos anseios do mundo intelectual. Era, por conseguinte, “tempo de oferecer novas soluções, que se distanciassem dos esquemas tradicionais da expressão e da *mimesis*, criticados, com razão, no período precedente” (COLLOT, 2013, p. 48).

Bachelard foi, sem dúvida, precursor dos estudos do espaço literário, pois, por mais que suas obras noturnas não tivessem o intuito de criar uma teoria literária, expandiram a nossa visão da obra literária como um todo no que diz respeito à importância da categoria espaço. As análises empreendidas por Bachelard — dos espaços aéreo, terrestre, aquático, da casa e também do fogo — foram realizadas tendo como base muitas obras literárias, percorrendo os diversos gêneros: peças, poemas, novelas, romances etc. Essa é a principal característica de Bachelard, visto que, ao contrário de outros teóricos, não priorizou um gênero específico. Ademais, “envolvente nesses estudos de Bachelard é a junção feliz entre rigor científico e experiência pessoal nunca descartada, confluindo ambos os vetores para associações surpreendentes e reminiscências arquetípicas do ser humano” (DIMAS, 1985, p. 44).

A teoria bachelardiana (noturna) é classificada pelo próprio autor como “fenomenologia da imaginação”, haja vista tratar-se de “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 2008, p. 2). Devido a tal atualidade, Bachelard desconsidera quaisquer laços com o passado cultural, pois isso implica a busca por “bases” que expliquem o aparecimento da imagem poética, distanciando-a de toda sua potencialidade e sentido compreendidos de forma ampla, quando analisados detidamente no presente. Destarte, a imagem poética não é um conceito, mas puramente um fenômeno que cada sujeito desperta em si, fazendo emergir de seu ser toda carga subjetiva que, porventura, esteja acumulada. Portanto, “a imagem poética é, com efeito, essencialmente, *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*” (BACHELARD, 2008, p. 3 – grifos do autor). Em face disso, ao tratar do espaço, Bachelard não se atém a levantamentos analíticos cujos dados desviariam o foco no princípio da subjetividade da imagem, importando-lhe as análises de como cada personagem e/ou eu-lírico vive o espaço em determinada obra literária.

Como nos alerta Brandão, o espaço, para Bachelard, é imagem arquetípica. Disso, em sua obra *A poética do espaço*, surge o termo “topofilia”, cujo emprego serve para destacar

os tipos de espaço eleitos por Bachelard como objetos de análise: os espaços felizes² que nos dão aconchego, acolhimento, familiaridade, e estão fortemente ligados a uma experiência em que são descartadas quaisquer espécies de traumas e medos:

A imagem em Bachelard – à qual se subordina a noção de espaço – parece ocupar um lugar de transição. Ela é o arauto das potências da arte e da imaginação em contraposição à racionalidade, entendida na sua forma de alta codificação teórica ou de ocorrência nas convenções da vida quotidiana. Mas também é a redoma que protege a imaginação, resguarda-a de parâmetros que possam vinculá-la a forças de indeterminação, ao imponderável, forças terríveis ou perversas; ou, sobretudo, que possam abri-la a uma historicidade radical, pouco sensível às prescrições arquetípicas e à estabilidade dos mitos. (BRANDÃO, 2013, p. 91)

Não encontramos, na obra bachelardiana, análises dos espaços urbanos, como as cidades, e a presença de escritores do século XX é quase inexistente, posto que, para encontrar sentimentos topofílicos, teve de priorizar “a tradição romântica e suas derivações” (BRANDÃO, 2013, p. 90). Ou seja, há uma forte recusa ao fator histórico, porque observamos a inexistência de rupturas. Tudo que não se enquadra às imagens arquetípicas é preterido. A maioria das obras da segunda metade do século XIX e praticamente todas as obras produzidas até o final da primeira metade do século XX não tiveram relevância para o que Bachelard pretendia.

Na contramão dos objetivos analíticos de Bachelard, Bakhtin, com a noção de cronotopo, almeja investigar a elaboração do estudo do espaço literário, levando em conta o fator histórico; mas restringe seu foco ao romance. No conceito de cronotopo, interessa “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura”, isto é, entendido “como uma categoria de conteúdo-forma da literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11). A análise bakhtiana de espaço valoriza o enfoque na temporalidade humana e no alto grau de relação que este mantém com a realidade histórica, cuja concepção de cultura fundamenta o cerne analítico empreendido ao longo de *As formas do tempo e do cronotopo*. Depreendemos, daí, o homem enquanto centro de toda materialidade e corporeidade do espaço, porque é ele, por possibilitar o diálogo fecundo com o passado, quem marca o tempo, registrando suas experiências culturais e políticas. Quanto a esse ponto, Paulo Bezerra (2018, p. 258) salienta que a compreensão da aplicabilidade do conceito de cronotopo na literatura:

se deva a certa dificuldade de perceber a corporeidade do tempo como marca da ação e da cultura humana num determinado espaço, e Bakhtin parece ter intuído essa

² Por mais que, com os avanços dos estudos sobre o espaço na literatura, Bachelard seja constantemente criticado, devido ao enfoque nos espaços felizes, deixa claro, na introdução de *A poética do espaço*, que “os espaços de hostilidade mal são mencionados nas páginas que seguem. Esses espaços do ódio e do combate só podem ser estudados com referência a matérias ardentes, a imagens apocalípticas” (BACHELAD, 2008, p. 19).

dificuldade, pois, com o passar do tempo, procura revestir cada vez mais seu conceito de uma concretude capaz de lhe dar o máximo de inteligibilidade.

Dessa preocupação, decorre a eleição do romance como o gênero literário no qual o cronotopo pode ser analisado de forma plena. Apesar da crítica de Brandão, ao caracterizar a teoria bakhtiniana de “apologia romanesca”, evidenciamos que tal escolha e, conseqüentemente, sua predominância dão-se porque, ao contrário da poesia (neste caso, devemos subentender que se trata da lírica), o romance é o lugar dos embates dialógicos do presente acerca do passado, dos homens e suas posições sociais e políticas. Afinal, estabelece-se uma “antropologia da literatura”, por meio da qual percebemos “como as tradições se renovam e como os traços de antigos cronotopos renascem em novas formas literárias” (BEZERRA, 2018, p. 263)

Tanto em Bachelard quanto em Bakhtin, inexiste uma teoria na qual prepondere a categoria espaço. Como forma de encontrar equilíbrio para o estudo do espaço, Brandão elege o pensamento de Walter Benjamin como ponto central. Por possuir visão dialética em relação ao conhecimento, Benjamin:

Busca aproximar o científico e o poético, o rigor do conceito e a ambiguidade da imagem, a perspectiva individual e a coletiva, a consciência e os estados oníricos, o olhar culto e o olhar desarmado, o mimetismo e o distanciamento, a adesão aos fenômenos e a intenção de ruptura e transformação. Essas aproximações, porém, não implicam a negação das incompatibilidades entre os polos; ao contrário, tornam-nas mais evidentes e revelam os fatores e as condições que as determinam. (BRANDÃO, 2013, p. 101)

Percebemos então que, em Benjamin, conforme ressalta Brandão, toda a teorização e tentativa de teorização da categoria espaço concentram-se, não havendo perdas dos aspectos gerais e particulares do espaço. Todos os espaços são, desse modo, passíveis de análises: do espaço da própria linguagem ao espaço real histórico. Em face disso, as aplicações das leituras de espaço na literatura são dimensionadas, o que exige, a partir de agora, uma visão ampla de espaço. Precisamos, portanto, ser interdisciplinares, a fim de que o espaço literário seja abarcado em toda a sua potencialidade. Guiados por esse pensamento, muitos críticos literários vêm se valendo da interdisciplinaridade da Literatura com a Geografia, especificamente a Geografia Humanista Cultural, para lançar uma nova luz sobre os estudos do espaço literário.

2.2 Geografia e literatura

Inicialmente, o interesse dos geógrafos pela literatura deu-se à margem, servindo como testemunho de que as obras literárias poderiam, sim, ser usadas com pertinência pela

Geografia. O estabelecimento da viabilidade da literatura como fonte de pesquisa só ocorreu em meados de 1920, desenvolvendo-se completamente entre as décadas de 1970 e 1980. A princípio, o que predominava era o uso da literatura como base de testemunhos do espaço geográfico, sendo, por isso, tratada com ressalvas pelos geógrafos que visavam a uma Geografia mais científica, “devido ao subjetivismo que lhe seria associado” (BROSSEAU, 2007, p. 19). Os primeiros trabalhos envolvendo a Literatura já apontavam para a relevância do espaço vivido. Foi o meio encontrado pelas pesquisas para se contrapor “aos aspectos ‘monótonos e fastidiosos’ da geografia escolar” (BROSSEAU, 2007, p. 21). Merecem ser citados: Kirtland Wright, que, nos Estados Unidos, já conclamava um estreitamento entre a Geografia e as artes, em especial a Literatura; André Ferré, que é considerado o precursor da análise do “espaço vivido” na Literatura, mais especificamente com tese *Géographie de Proust* (1939); e Dardel, o mais importante, que, com sua obra *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (1952), funda de fato a geografia do “espaço vivido”. No estudo do espaço geográfico, Dardel traz à baila desde romances a poemas, proclamando que a geografia tenha uma escrita mais literária, porque, apesar da perda de clareza, “ganha em intensidade expressiva, devido ao estreitamento da existência que é dada pela dimensão temporal restaurada” (DARDEL, 2011, p. 4). Vemos, em Dardel, o quão contundente é a visada literária, o que salienta a sua visão da geografia como escritura da realidade a partir da qual “deverá ser leitura, decodificação, interpretação dos signos dispostos sobre o solo ou na paisagem” (BESSE, 2006, p. 94).

Porém, os preceitos de Dardel, como discutimos acima, não tiveram grande reverberação nas análises geográficas das obras literárias. O interesse da maioria dos geógrafos que usavam a Literatura como base de seus estudos estava pautado, sobretudo, nos romances de viagem e romances regionais. O objetivo com os romances de viagem era recolher informações sobre os países e/ou cidades descritos. Com os romances regionais, os geógrafos procuravam “destacar melhor ‘a personalidade’ de uma região, oferecendo uma síntese, ‘um retrato vivo da unidade do lugar e do povo’, que com frequência não se faz presente nos textos geográficos” (GILBERT, 1960 e 1972 apud BROSSEAU, 2007, p. 23). Isso levará essa perspectiva de leitura a seguir três vertentes de análise: a primeira, que, embora visse o romance enquanto objeto no qual estava impressa a subjetividade do autor, dava-lhe crédito quanto às “relações homem-natureza ou da personalidade dos lugares” (BROSSEAU, 2007, p. 25). Levava-se em conta tão-somente os elementos mais visuais, como a topografia; a segunda abordava a literatura enquanto testemunho das pessoas “reais”, ou seja, o autor era compreendido como porta-voz da população de uma determinada região

(BROSSEAU, 2017, p. 25); a terceira era pautada estritamente em dados históricos, buscavam-se autores que retratassem os espaços de maneira fidedigna:

A questão dominante é muitas vezes saber se os romancistas são bons geógrafos, isto é, até que ponto eles se ligam ao tipo de fatos que habitualmente encontramos nas obras da geografia acadêmica. Assim, parece haver a vontade de solicitar que a literatura de ficção torne-se uma ferramenta de primeiro nível (busca de informações positivas) para o geógrafo. (BROSSEAU, 2007, p. 27)

Essas três vertentes correspondem à primeira abordagem dos geógrafos em relação à literatura. A segunda abordagem está ligada tanto ao estudo do “espaço vivido”, visto acima, quanto aos postulados da geografia humanista. O que está em evidência, agora, é a experiência que o sujeito tem/mantém com seus espaços e lugares de vivência, mobilizando “valores, representações, intenções, subjetividade, identidade, enraizamento, experiência concreta e percepção” (BROSSEAU, 2007, p. 29). Brosseau classifica essa abordagem de “geografia egocentrada”, porque a literatura era (e continua sendo) o objeto no qual se busca captar de que forma o sujeito experienciou dado espaço e/ou lugar, se positiva ou negativamente. Há, ainda, a predominância da literatura como reflexo da realidade:

Tanto a literatura quanto as artes são muito úteis para o geógrafo humanista, como fontes de informação e para melhor compreensão do desenvolvimento ou da aparição de nossa sensibilidade no que diz respeito ao meio ambiente; além disso, elas nos ajudam a colocar ou a confirmar nossas hipóteses de pesquisa. (POCOCK, 1984, p. 140 apud BROSSEAU, 2007, pp. 29-30)

O que falta, conforme Brosseau, em praticamente todas as quatro abordagens geográficas que se valem da literatura é uma “reflexão teórica ou estética sobre o funcionamento de um texto literário” (BROSSEAU, 2007, p. 32). Por prescindir desse aspecto, acabam incorrendo em diversos erros. Nas análises da geografia humanista, por exemplo, sobressai-se a comunhão perfeita entre “os aspectos mais concretos do mundo exterior e o mundo imaginário ou subjetivo do homem” (BROSSEAU, 2017, p. 32). Procuravam no texto literário trechos nos quais tal característica se revelasse com mais intensidade. Isso servia, decerto, como um meio de defrontar os estudos geográficos que viam o homem enquanto objeto quantificável e ideológico. A preocupação com a subjetividade foi, por conseguinte, a estratégia encontrada pelos geógrafos humanistas para resgatar “o homem do esquecimento virtual na ciência positivista” (LEY, 1981, p. 252 apud BROSSEAU, 2007, p. 44).

A terceira abordagem destacada por Brosseau é a radical, que tinha como base o marxismo. A interpretação do mundo pelo sujeito não é o suficiente para a geografia, porque esta “deveria servir não apenas para descrever e explicar o mundo, as relações da sociedade com o espaço, mas também para criticar a situação atual” (BROSSEAU, 2007, p. 46).

Diferente do idealismo das análises da geografia humanista, os partidários da corrente radical veem a literatura a partir da “paisagem não como ela é ou foi, e sim com base em uma concepção do que ela deveria ser” (OLWIG, 1981 apud BROSSEAU, 2007, p. 48). Sob esse viés, o radical leva em consideração o papel das classes e da ideologia dominante na concepção estrutural do espaço e/ou da paisagem, ou seja, esse “deveria ser”, no tocante à obra literária, arraigado à literatura como um meio de “promover movimentos sociais hostis à ideologia dominante” (BROSSEAU, 2007, p. 51). Muitos radicalistas chegam mesmo a refutar estéticas de cunho marxista, como as de Marcuse e de Benjamin, por considerá-las idealistas demais. Vemos, portanto, o afastamento de quaisquer tentativas de valorização da literatura no contexto dessa corrente geográfica:

[...] parece que o contexto sociopolítico da produção literária é mais pertinente que o próprio texto. Não é a legitimidade de uma sociologia da literatura que está em causa aqui, mas a estreiteza de uma leitura sociológica militante que não sabe reconhecer no texto senão aquilo que a crítica dele exige. (BROSSEAU, 2007, p. 52)

A última abordagem, como Brosseau salienta, não estava ligada a nenhuma proposta ideológica ou epistemológica. Suas análises primavam pelo estabelecimento de paralelos entre as histórias geográficas e as histórias literárias, isto é, o que se procurava era mostrar a incidência de visões semelhantes acerca de um determinado fato que se caracterizasse como geográfico, como as viagens, os espaços, lugares e paisagens. Analisava-se, pois, de que maneira esses elementos estavam presentes em dado autor ou autores.

Nenhuma das quatro abordagens, conforme vimos, preocupa-se com a literatura enquanto objeto estético. Essa preocupação começa a manifestar-se tardiamente, em meados da década de 1990 e começo do século XXI. Brosseau ressalta que “raros trabalhos mostram todo o interesse em situar o encontro da geografia com a literatura no plano da linguagem e da escritura” (BROSSEAU, 2007, p. 62), voltando-se para perspectivas linguísticas, semióticas e da filosofia da linguagem.

Há de se enfatizar a forte preocupação com o texto literário advinda, principalmente, da teoria da paisagem a partir dos trabalhos do crítico literário Michel Collot, que fundou a poética e filosofia da paisagem, baseando-se nos postulados do filósofo Merleau-Ponty. Unindo estudos de geógrafos que analisam a paisagem, a fenomenologia da percepção merleau-pontiana e sua verve altamente literária, consegue-se estabelecer o equilíbrio entre geografia (vista claramente sob o viés filosófico) e a literatura. Isso é evidenciado na sua conceituação de paisagem:

A paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma co-produção da natureza e da

cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia incluídas). Quando se está atento a essa troca entre fatores naturais e culturais que se estabelece na percepção e na construção da paisagem, evita-se reduzi-la tanto a um puro artefato, como o fazem os partidários da *artilização*, quanto a um ambiente natural, como fazem, muito frequentemente, os ecologistas. (COLLOT, 2013, p. 43 – grifo do autor)

Não existe separação entre homem e paisagem, visto que essa só pode ser pensada sob a perspectiva da fenomenologia da percepção merleau-pontiana a partir de vetores naturais e humanos que interajam constantemente. Por isso, Collot enfatiza o vínculo, no caso de sua teoria, entre natureza e cultura, sendo que aquela está sujeita, obviamente, ao vetor cultural, haja vista ser o principal fator “em uma experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis” (COLLOT, 2010, p. 206). É, portanto, dessa maneira que a paisagem pode ser analisada numa obra literária, alicerçando-se a experiência tanto no nível visível quanto no sensível, ou seja, o corpo por inteiro participa do fenômeno perceptivo.

Tal abordagem, na qual a fenomenologia é peça-chave, delineia na literatura um avanço para os estudos do espaço literário, cuja preocupação tem suscitado inúmeras investigações por aqueles, sejam críticos ou não, que se interessam pelo texto literário. Um recorte desse interesse é apresentado por Collot num ensaio intitulado “Pour une géographie littéraire”, no qual são destacadas três abordagens da literatura sob o prisma geográfico. A primeira, a geografia da literatura (*géographie de la littérature*), está voltada unicamente para o contexto de produção da obra literária, no qual estão inscritos “fatores humanos, sociais, econômicos e culturais: o primeiro fator geográfico determinante para a produção de uma obra literária é, segundo esse fator, o contexto linguístico e, mais largamente, cultural”³ (COLLOT, 2011, s/p). Esse contexto compreende também os aspectos editoriais. A segunda, a geocrítica (*géocritique*), visa mais precisamente “às representações literárias do espaço tal qual pode ser analisada no estudo do texto e da obra do autor”⁴ (COLLOT, 2011, s/p), enfocando uma geografia mais preocupada com o imaginário. Já a terceira abordagem, a geopoética (*géopoétique*), promove “o estudo das relações entre as representações do espaço e as formas literárias”⁵ (COLLOT, 2011, s/p), chamando a atenção para as análises da relevância dada ao espaço pelos poetas e romancistas em suas obras, sejam os geográficos ou

³ A tradução das citações desse ensaio é nossa. Segue o original: “Il a plutôt tendance, comme la géographie moderne, à valoriser les facteurs humains, sociaux, économiques et culturels: le premier facteur géographique déterminant pour la production d’une œuvre littéraire, à ses yeux, c’est le contexte linguistique et, plus largement, culturel. Il prête aussi attention aux conditions économiques: il y a une géographie de l’édition, de l’impression, de la librairie, de la traduction”. (COLLOT, 2011, s/p)

⁴ “Je propose d’appeler géocritique l’analyse des représentations littéraires de l’espace telle qu’on peut la tirer d’une étude du texte ou de l’œuvre d’un auteur” (COLLOT, 2011, s/p)

⁵ “[...] on peut donner à la géopoétique une définition plus strictement littéraire, qui serait l’étude des rapports entre les représentations de l’espace et des formes littéraires” (COLLOT, 2011, s/p)

os da própria obra, os estruturais. Ou exatamente como manipulam esses espaços, como Mallarmé, em *Um lance de dados*, e Julio Cortázar, em *O jogo da amarelinha*. O termo “geopoética” foi criado por dois poetas, Michel Deguy (francês) e Kenneth White (inglês), para enfatizar o imenso destaque que o espaço vinha ganhando nas obras de muitos escritores do século XX, muitas com forte inspiração geográfica.

Depois de ter percorrido um grande caminho de discussões, a relação entre geografia e literatura vem se adensando desde meados da década de 1990, deixando de ser vista por muitos geógrafos e críticos literários de forma enviesada. Tal fato tem ganhado muito êxito no século XXI, devido à ruptura que aproximou de vez as artes da ciência, e vice-versa, isto é, a interdisciplinaridade. Isso implica dizer que, de fato, a análise do espaço na literatura é essencialmente interdisciplinar, posto que, como fica claro em Collot (2011; 2013), é mister que o crítico traga à baila, além do próprio conhecimento teórico literário, os debates que fazem parte do meio geográfico e também a filosofia, mais especificamente a fenomenologia que tem sido de extrema relevância para os estudos do espaço. No debate interdisciplinar entre geografia e literatura, “as cores, os sabores e as texturas culturais são, portanto, a principal liga que une estas duas formas de conhecimento no desenho de geografias literárias e de literaturas geográficas intensas, profundas, realistas, subjetivas, vividas e culturalmente significadas” (MARANDOLA JR; OLIVEIRA, 2010, p. 136). Torna-se necessário, por conseguinte, trazer a lume os principais pressupostos da Geografia Humanista Cultural que aproximam Literatura e Geografia — dois campos do saber distanciados, durante muito tempo, pelo estigma da visão positivista.

2.3 A Geografia Humanista Cultural

O século XX representa uma drástica guinada para o desenvolvimento de estudos que, de fato, tenham como centro de suas investigações o espaço. Destacando justamente essa crescente e visível preocupação, na conferência “Outros espaços”, Foucault (2009, p. 411) afirma que “a época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”. Certamente, nesse contexto que se move em torno do espaço, a fenomenologia se sobressai enquanto perspectiva conceitual e de estudo, sobretudo por meio dos filósofos que se dedicaram, de alguma forma, às categorias espaciais, tais quais Martin Heidegger (no que se refere aos seus últimos escritos), Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty. Influenciados, destarte, pelo viés fenomenológico, muitos geógrafos estabeleceram novos

rumos para repensar o espaço, afastando-se de visões quantitativas e geométricas, cujo domínio teórico da filosofia positivista enrijecia os estudos geográficos até meados da década de 1920. Sendo, pois, um dos precursores da nova abordagem, o geógrafo Sauer procedeu a uma visão ampliada de um dos conceitos-chave que norteiam os estudos geográficos atualmente: a paisagem. Para Sauer:

[...] o estudo das paisagens – conceito síntese da geografia – deveria iniciar-se com o estabelecimento de um sistema crítico delimitado pela fenomenologia da paisagem como método de estudo da relação entre o homem e o ambiente por ele transformado em habitat, em paisagem cultural. (SAUER, 1983 apud HOLZER, 2008, p. 137)

A fenomenologia presente no pensamento de Sauer é a husserliana, incorporando o conceito de mundo vivido (*Lebenswelt*) à geografia. Assim, é aberto caminho para que outros estudos, seguindo esse e adicionando outros conceitos da fenomenologia, venham à tona. Além de Sauer, dentre os primeiros que empreenderam esse tipo de estudo, estão John Kirtland Wright e David Lowenthal. O primeiro, ao desenvolver seus estudos sob o viés da imaginação, buscando incorporar um olhar mais subjetivo à geografia (esta entendida segundo a visão de leigos e ao mesmo tempo de especialistas), cria o conceito de “geosofia histórica”; o segundo, Lowenthal, revisita a obra de Wright e, tomando o termo “geosofia”, propõe que a ciência geográfica abarque “os vários modos de observação, o consciente e o inconsciente, o objetivo e o subjetivo, o fortuito e o deliberado, o literal e o esquemático” (HOLZER, 2008, p. 138). Essas discussões estavam fortemente vinculadas aos adeptos da chamada geografia cultural, cujo foco central era o estudo da composição do espaço terrestre, rastreando fatores, sobretudo os culturais, que propiciassem uma identidade para dado lugar.

Ao lado de tantas correntes de estudos geográficos, surge a geografia humana, que, como a cultural, buscava abordagens que se distanciassem dos estudos puramente analíticos e matemáticos. A geografia humana preocupa-se mais a fundo com os valores morais e a subjetividade, “tendo como objeto a apreciação da paisagem enquanto ambiente natural e humanizado, o que contribuiria para a preservação e valorização do ambiente terrestre” (HOLZER, 2008, p. 139). A partir da visão humanista, a relação do homem com o ambiente do qual faz parte começa a ganhar relevância e a ser vista sob as perspectivas comportamentalista e existencialista. Há, pois, aproximações com vários fenomenólogos.

Na década de 1970, com a publicação da tese *Place and placelessness*, Relph destaca-se como um dos primeiros geógrafos humanistas — talvez o mais importante — a aprofundar a relação entre geografia e fenomenologia, como “método fenomenológico [...] utilizado para se fazer uma descrição vigorosa do mundo vivido da experiência humana e,

com isso, através da intencionalidade reconhecer as 'essências' da estrutura perceptiva" (HOLZER, 2008, p.140), alargando, assim, a discussão da forte relação entre homem e espaço.

Antes de continuarmos, convém ressaltarmos dois aspectos. O primeiro é quanto ao termo “geografia humanista cultural”, que dá nome a este subcapítulo. Tal junção — entre a perspectiva humanista e a cultural — tornou-se possível graças às variadas propostas oriundas dos debates da geografia humanista⁶, logo, no final da década de 1980, o novo conceito (escrito anteriormente da seguinte forma: geografia cultural humanista) permitiu que se interrogasse “este mundo e como pode ser descrito e que, mais uma vez, aponta um elemento de temas que podem ser seguidos” (HOLZER, 2008, p. 146). O segundo aspecto está relacionado à discussão de espaço e lugar em Martin Heidegger. Logo após, passaremos à explicação das contribuições do geógrafo Eric Dardel, o precursor do estudo geográfico envolvendo a fenomenologia pós-husserliana.

As questões em torno do espaço e do lugar estão presentes desde o início, na obra heideggeriana, segundo os princípios ontológicos que ligam o Ser ao mundo (SARAMAGO, 2012). A força do estudo do espaço e do lugar, entretanto, é ampliado em obras posteriores a *Ser e Tempo* (1927), como no ensaio “Habitar, construir, pensar” (1952). Heidegger explica que seu pensamento sobre a questão seguiu três sentidos fundamentais para o ato do pensar: respectivamente, “SENTIDO – VERDADE – LUGAR (*tópos*)” (HEIDEGGER, 1977, p. 82 apud SARAMAGO, 2012, p. 212).

A sobriedade com que Heidegger expõe significativamente o espaço e o lugar, com a análise etimológica das palavras “habitar” e “construir”, coloca-nos diante da relevância de se pensar a relação fenomenológica do Ser com o mundo de forma que o habitar é pensado como um resguardo. Assim, elabora o conceito de *quadratura*, ou seja, a reunião da terra e do céu, dos divinos e dos mortais em sua simplicidade. Por conseguinte, na sua reflexão, o objeto, *grosso modo*, que integra a quadratura será denominado “coisa”, visto que “reúne integrando no modo de propiciar à quadratura estância e circunstância. A partir dessa circunstância determinam-se os lugares e os caminhos pelos quais se arruma, se dá espaço a

⁶ Anne Buttimer salienta que “como perspectiva de vida, o humanismo valoriza o desafio de discernir o potencial criativo dos indivíduos e grupos, em lidar com a superfície da Terra de maneiras responsáveis e co-responsáveis. A criatividade humana também não é confinada pela esfera intelectual: ela envolve emoção, estética, fé e determinação. Como a fênix, então, a perspectiva humanista na geografia deveria recusar-se a ser delimitada, nomeada ou apropriada por estruturas faustianas. Ela pode inspirar os praticantes da geografia física, econômica, cultural ou social, e deveria, talvez, deixar de investir muita energia na afirmação de seu direito de ser um campo de conhecimento” (BUTTIMER, 1990, p. 28 apud HOLZER, 2008, p. 146). Isso revela o quanto a perspectiva humanista é primordial, para que não haja um retrocesso.

um espaço” (HEIDEGGER, 2006, p. 133). Em Heidegger, o lugar prevalece sobre o espaço, porque é nele que o Ser emerge e então dá início à construção dos espaços⁷.

As teorias de Heidegger, com sua relevância acerca do espaço e do lugar, serão influentes nos estudos posteriores. Tais teorias, juntamente com as de outros fenomenólogos, influenciaram as concepções teóricas do precursor da Geografia Humanista Cultural, Eric Dardel, quem, com o livro *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* (1952), propôs uma nova maneira de pensar a Geografia sob o prisma da relação *Homem e Terra*. Sob essa perspectiva, permeada, agora, pelo fator humano, deu-se início à elaboração de teorias cuja função era tratar da relação de intimidade do homem com o meio ambiente que o cercava.

Imbuído pela fenomenologia e disposto a romper com a visão geométrica e analítica da Geografia, Dardel cria o conceito de “geograficidade”, o qual se constitui na busca pela “primeira surpresa do homem frente à Terra e à intenção inicial da reflexão geográfica sobre essa ‘descoberta’” (DARDEL, 2011, p. 2). Pensamento cujo princípio está na existência humana e no seu destino a partir da articulação recíproca entre ser e espaço, o que conduz a reflexões geográficas que aproximam cada vez mais o homem dos seus espaços. Dardel, para diferenciar esse princípio dos que engessavam a percepção do ambiente vivido e existencial, resgata o sentido primeiro de Geografia (escrita da terra), já que lhe interessa como o Homem constrói a cumplicidade, ou melhor, geograficidade com a Terra, dando origem e sentido à história humana. Elaborada, portanto, tomando a necessidade do vínculo indelével do Homem com a Terra:

A geografia, ao surpreender a realidade do mundo enquanto espacialidade e espaço enquanto fisionomia da Terra, exprime uma inquietude fundamental do homem. Ela responde a um interesse existencial que extingue o intento de abordar o homem como objeto do conhecimento. Colocar-se de fora da Terra e do espaço concreto para conhecê-los do exterior, é esquecer que, por sua própria existência, o homem está comprometido como ser espacial e como ser terrestre. (DARDEL, 2011, p. 89)

Para Dardel, a experiência humana alicerça-se na materialidade dos espaços, de sorte que diferencia espaço geométrico, afeito às abstrações, de espaço geográfico, voltado diretamente para a realidade particular de cada espaço terrestre. Por isso, ao delimitar a realidade geográfica, na qual o mundo é carregado de espacialidade, impõe ao homem a fisionomia espacial. É esse fator o determinante da particularidade dos espaços, provando que, ao aceitar essa fisionomia, o homem desperta toda sua existência, ou seja, a materialidade

⁷ “Espaço é, essencialmente, o fruto de arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O espaço 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.*” (HEIDEGGER, 2006, p. 134 – grifos do autor)

espacial e a atração que exerce sobre a experiência humana, impondo-se, configuram o espaço geográfico como “um meio de existência” (BESSE, 2006, p. 88). Perceber a realidade geográfica implica perceber os espaços em si, quer o queiramos ou não. Estamos sujeitos, dessa maneira, ao chamado da Terra, que se dá, conforme Dardel, como um acontecimento ou evento, no qual a Terra impõe-se “à minha percepção [...]” e estrutura “de modo radical ou elementar não apenas minha experiência, mas também meu pensamento sobre o mundo a partir” de um lugar” (BESSE, 2006, p. 88). Esses fatores demonstram a visada fenomenológica do pensamento de Dardel, demarcando a ruptura com as perspectivas geográficas vigentes na época:

[...] a geografia, entendida fenomenologicamente, não está à procura de significações ocultas por *detrás* dos fenômenos terrestres, ela não é tampouco o simples levantamento de significações que o sujeito projeta sobre a Terra, mas ela é uma experiência da vida vivida pelo homem comum no encontro consigo mesmo, no contato com o mundo terrestre na orla, por assim dizer, das formas e dos símbolos que nascem, e este esboço de sentido ressoa em nós como um acontecimento, que é o da nossa presença no mundo. A geografia não nos ensina nada do mundo terrestre se nós não percebermos antes que ele é o *meio* do sentido. (BESSE, 2006, p. 89 – grifos do autor)

Estruturada pelo sentido fulcral de mundo vivido e da materialidade espacial, a teoria de Dardel, a fim de mostrar que a Geografia possibilita a percepção do “mundo terrestre” enquanto “o meio de sentido”, fixa as bases do espaço material, dividindo-o, respectivamente, em telúrico, aquático, aéreo e construído. Se todos esses espaços atraem os homens, a paisagem⁸ evidencia-se como elemento central para Dardel, haja vista a unificação que estabelece “em torno de uma totalidade afetiva dominante”, colocando “em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original” (DARDEL, 2011, p. 31). Na paisagem, revela-se a eminente gênese humana. O homem insere-se, assim, no mundo, percebendo-se no e com o ambiente vivido, a partir do qual, no despertar dos sentimentos, a paisagem é compreendida como constante abertura de sentido e da própria história (BESSE, 2006). Ao passo que a paisagem é onde culmina a existência, o *Dasein* heideggeriano, presente em Dardel, torna mais firme o estabelecimento da cumplicidade do homem com a Terra, sendo o espaço vivido essencial, a fim de que isso ocorra. O Homem depende da Terra, logo, caso não se relacione com ela de forma cúmplice, sua existência sofre certa perda de potencialidade, impedindo sua integração ao mundo espacial e histórico, cuja cultura é o traço mais representativo.

⁸ “Antes então da instituição de qualquer experiência visual, antes de qualquer espetáculo, e dando ao espetáculo sua verdadeira dimensão, a paisagem é expressão, e, mais precisamente, expressão da existência. Ela é portadora de um sentido, porque ela é a marca espacial do encontro entre a Terra e o projeto humano. A paisagem é essencialmente mais mundo do que natureza, ela é o mundo humano, a cultura como encontro da liberdade humana com o lugar do seu desenvolvimento: a Terra.” (BESSE, 2006, p. 92)

Posto o pensamento de Dardel significar uma forte ruptura com o pensamento herdeiro do positivismo, o livro *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, publicado em 1952, não logrou a devida atenção nas décadas posteriores ao seu lançamento. Esquecimento que aconteceu por visar Dardel a “um nível de radicalidade na definição da geografia, que transborda singularmente as análises propostas, na soleira dos anos cinquenta, nos meios geográficos de ofício, no que concerne ao objeto e ao caráter científico da disciplina” (BESSE, 2006, p. 84). Somente em 1986, com a tradução de sua obra para o italiano, as ideias de Dardel encontraram o campo das discussões geográficas mais aberto para a recepção e entendimento do que significa a densa relação do Homem com a Terra. Devido, portanto, ao interesse despertado pela obra de Dardel, novas traduções foram realizadas, como a traduzida por Werther Holzer para o português.

Dardel, devido à visão geográfica da época de elaboração de seus estudos, ficou circunscrito apenas à França. Por conseguinte, no tocante ao imenso hiato do esquecimento da obra de Dardel, os geógrafos americanos, como Sauer, Wright e Lowental, estudados brevemente acima, despontaram como grandes fomentadores de novas diretrizes metodológicas e teóricas para a Geografia no século XX. Dentre esses geógrafos, dois se sobressaem por problematizarem conceitos que norteiam uma significativa parcela dos estudos geográficos atualmente. O primeiro é Yi-Fu Tuan, de origem chinesa, cuja publicação dos livros *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (1974) e *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1977)⁹ alçam novos patamares não só para pensar a Geografia *per si*, mas também sua interdisciplinaridade com campos afins e completamente diferentes. No primeiro livro, Tuan detém-se na percepção, partindo da explanação dos cinco sentidos e como cada um capta as sensações do meio ambiente. Para abarcar amplamente a percepção, Tuan não se furta a explorar as relações dos povos com seus espaços sob a perspectiva antropológica, enfocando desde a cosmologia dos povos do período antes de Cristo, passando pelos nativos americanos, até o momento em que ele escreveu o livro. Todo o trajeto teórico aponta para o primeiro conceito-chave da obra de Tuan: topofilia, oriunda explicitamente do livro *A poética do espaço*, de Bachelard. Conforme expõe, “a palavra 'topofilia' é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o ambiente material. Esses diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” (TUAN, 2012, p. 136). Ou seja, Tuan vale-se da concepção de topofilia enquanto espaço feliz, consoante Bachelard, a

⁹ As citações das referidas obras, nesta pesquisa, estão baseadas nas novas reedições de 2012 e de 2013.

fim de confirmar que os espaços, do ponto de vista material, atraem e provocam afeição nos indivíduos. Entretanto, por pautar-se na materialidade espacial, a qual é percebida sensorial e perceptivamente, Tuan afasta-se da proposta bachelardiana, visto que a relação do homem com o meio ambiente depende do grau de envolvimento daquele e de sua resposta perceptiva aos estímulos e à organização espaciais. A paisagem, entendida desse modo, é impulsionada pela percepção imediata que combina nossas lembranças com a experiência espacial no presente:

A apreciação da paisagem é mais pessoal e duradoura quando está mesclada com lembranças de incidentes humanos. Também perdura, além do efêmero, quando se combina o prazer estético com a curiosidade científica. O despertar profundo para a beleza ambiental normalmente acontece como uma revelação repentina. Esse despertar não depende muito das opiniões alheias e também, em grande parte, independe do caráter do meio ambiente. A cena simples e mesmo as pouco atrativas podem revelar aspectos que antes passavam despercebidos e este novo *insight* na realidade é, às vezes, experienciado como beleza. (TUAN, 2012, p. 139)

Dando sequência às discussões de *Topofilia*, no seu segundo livro, *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência, Tuan pauta-se na experiência, cujos sentimento e pensamento constituem o cerne de seu sentido na relação do homem com o espaço:

A experiência é constituída de sentimento e pensamento. O sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mais precisamente, a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentimento como falamos de uma vida do pensamento. (TUAN, 2013, p. 19)

Aprofundando a tese de *Topofilia*, Tuan reestrutura o que chamou, ao tratar de paisagem, de “despertar” para o meio ambiente, delineando como a experiência exige a relação intrínseca entre sentimento e pensamento. Dessa maneira, a experiência pode ser compreendida “no sentido ativo”, implicando a necessidade de “aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto” (TUAN, 2013, p. 18). Implica, portanto, a aprendizagem da realidade pela própria vivência, construindo o conhecimento de mundo individual e/ou representativo de todo um povo. Ao experienciar, percorremos a vastidão do espaço e estabilizamos-nos em um lugar. Se, por um lado, esses dois termos distinguem-se, por outro, necessitam um do outro para revelarem as potencialidades que só a experiência permite-nos perceber. Por ser vasto e ter o movimento como uma das suas características, Tuan toma o espaço como fundamento de seu trajeto teórico em *Espaço e lugar*, sendo lugar classificado como uma pausa no espaço, já que “cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 2013, p. 14). O primeiro consiste em liberdade, tendendo muito mais para o abstrato, enquanto lugar é mais concreto, à medida que nos fixamos e encontramos segurança e aconchego. Tal importância dada por Tuan ao espaço

aproxima-o da afirmação de Foucault em “Outros espaços”, porém é mais abrangente, posto que, conforme Tuan, “o espaço, uma necessidade biológica de todos os animais, é também para os seres humanos uma necessidade psicológica, um requisito social, e mesmo um atributo espiritual” (TUAN, 2013, p. 77). Do ponto de vista geográfico, abarcando um horizonte de possibilidades espaciais, Tuan deixa claro que o homem só dá sentido à sua existência no e com o espaço. Mesmo o tempo, tão cultuado por variados povos, sujeita-se ao espaço a fim de registrar suas marcas.

Edward Relph¹⁰, mencionado anteriormente, é o segundo geógrafo do grupo americano destacado por nós. Enquanto Tuan tende a privilegiar mais o espaço em suas obras, Relph investe seus estudos na investigação do lugar, baseando-se, como já esclarecemos, na fenomenologia, principalmente a heideggeriana. *Place and placelessness* (1976) representa, segundo Marandola Jr. (2016, p. 7), “uma bem sucedida construção de uma perspectiva teórica e metodológica para pensar os lugares a partir da fenomenologia, integrando o horizonte das intervenções e do planejamento urbano com aquele da percepção do ambiente, entendida enquanto experiência do espaço”. Valorizando, igualmente, a integração do lugar em toda a experiência humana, estabelece três noções cruciais para pensar o lugar sob as ideias de habitar e pertencimento: a identidade dos lugares, a qual implica tanto aspectos exteriores quanto interiores; a autenticidade e inautenticidade dos lugares. Essas noções fundamentam-se na compreensão de que “lugar é onde conflui a experiência cotidiana, e também como essa experiência se abre para o mundo” (RELPH, 2014, p. 29), o que faz do lugar um verdadeiro microcosmo no qual se deve compreender como cada indivíduo relaciona-se com determinado lugar e qual sua constituição física, social e cultural (identidade dos lugares). Relacionando-se ontologicamente com os lugares, o homem pode, inconscientemente, demonstrar cuidado por sua existência, preservando sua lugaridade, cuja raiz está na experiência primeira com o lar (autenticidade); ou, seguindo o caminho contrário, delegá-la a terceiros, tal como empresas, retirando de si toda responsabilidade e pondo-se como usuário de uma identidade repetida, cujos lugares não possuem lugaridade ou são fabricados para fins turísticos (inautenticidade). Lugar, portanto, é um fenômeno complexo, que “se apresenta como simultaneamente alicerçado em contextos específicos e em um aspecto de abertura do mundo” (RELPH, 2010, p. X apud MARANDOLA JR., 2016, p. 13).

Tais estudos vêm ganhando cada vez mais destaque em várias áreas de estudo, inclusive na Arquitetura, haja vista que um dos grandes fomentadores da Geografia

¹⁰ Apesar de ser canadense, seus estudos, segundo Holzer (2008), dialogavam diretamente com o que vinha sendo discutido pelos geógrafos americanos, como Yi-Fu Tuan e Anne Buttimer.

Humanista Cultural, no Brasil, é arquiteto, Werther Holzer. No campo da literatura, portanto, não poderia ser diferente, já que permite discutir o texto literário através de um ponto de vista amplo, no qual convergem sutilezas da relação dos personagens (nos poemas, o eu-lírico) com o ambiente do qual são cúmplices, ou seja, há uma troca recíproca entre o sujeito e o espaço, lugar e paisagem com os quais interage, o que é proporcionado pela experiência. Sem ela, não é possível qualquer tipo de relação do homem com o espaço, pois o homem, antes de ser espacial, é um ser experiencial. Mesmo que passe despercebida e/ou esteja ali quase como um “acessório”, podemos perceber que o homem sempre mantém uma relação/troca recíproca/cúmplice com o espaço ao redor.

Os conceitos de espaço, de lugar e paisagem, discutidos por Dardel, Tuan e Relph, permeados pela fenomenologia e suas variadas perspectivas (heideggeriana, merleau-pontiana ou bachelardiana), convergem no nosso estudo sobre os espaços rural e urbano nas obras de Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade, porquanto dialogam entre si e complementam-se em muitos aspectos. Isso torna-se viável pelo fato de os três geógrafos partirem da ideia de mundo vivido (*Lebenswelt*), princípio cujos desenvolvimento e compreensão requerem a reciprocidade da experiência e do espaço. Trazem, afora isso, a discussão sobre a relação mais íntima do homem com o espaço.

3 OS ESPAÇOS DA GEOGRAFICIDADE DE CECÍLIA MEIRELES

3.1 Uma poesia do sensível

Cecília não manteve nenhuma filiação estrita com as correntes estéticas que vigoraram durante todo o período de sua extensa produção poética. Conforme alguns críticos, na obra imatura de Cecília, conjunto de obras que vai do livro *Espectros* (1919) ao livro *Morena, pena de amor* (1939), há uma forte relação com o Parnasianismo, devido ao esmero da forma; todavia, há também aspectos simbolistas e trovadorescos. Esses dois últimos aspectos encontram-se num crescendo na obra ceciliana, enquanto os parnasianos se arrefecerão.

O apreço por estéticas tidas como tradicionais liga Cecília ao grupo de jovens católicos que pregavam que a arte deveria estar alicerçada num caráter espiritualista e neossimbolista, o que conferiria à arte, mais especificamente à literatura, certo equilíbrio entre a tradição, o pensamento filosófico e o aspecto universal. Liderado por Tasso da Silveira, o grupo publicou as revistas *Árvore Nova* (1922), *Terra do Sol* (1924) e *Festa* (1927-1928 e 1934-1935), que trouxeram a lume o ideal de renovação artística pregada por eles, conhecido como *Festa*. Além de Cecília, outros poetas contribuíram nas publicações, como Murilo Mendes e Jorge de Lima.

Apesar da afinidade com o grupo *Festa*, Cecília nunca se convencionou a seguir determinada vertente estética, tendo sido avessa às escolas literárias: “também não me preocupam as escolas literárias senão de um ponto de vista *histórico*” (MEIRELES, 1958, p. 64). Isso fica constatado, sobretudo, na obra da maturidade, na qual se registra uma depuração do simbolismo de que tanto Cecília gostava e a convergência de outras visões de mundo, como a influência da cultura oriental. A obra da maturidade também contém muitas características modernas, a exemplo do uso de verso livre. Ou seja, Cecília é moderna sem prescindir da tradição, harmonizando forma e conteúdo:

[...] estava sempre empenhada em atingir a perfeição, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos. Há [...] [na sua poética] as clarezas clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos super-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que dizer. (BANDEIRA, 2009, p. 185)

Tais características, além do distanciamento do real imediato presente em muitos poemas, põe Cecília, segundo Bosi (2013), ao lado de poetas como Lorca, Rilke e

Tagore, que praticavam um neossimbolismo no qual o pensamento e sentimento líricos eram expressos por meio de processos imagéticos altamente elaborados.

Leila Gouvêa, no livro *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles* (2008), assevera que, em *O Espírito Vitorioso* — tese defendida em 1929 por Cecília —, estão presentes os posicionamentos estéticos da poética ceciliana, por exemplo, a visão que a poeta tinha sobre “simbolismo”, a qual não concerne apenas ao ideário pregado pelo movimento francês, abrangendo, antes, a palavra “símbolo” em seu sentido lato:

[...] o clássico grego, como o oriental e o latino, era, realmente, comparado com o que se passou a chamar clássico depois da Renascença, não clássico, mas simbolista. Os deuses que figuraram no clássico da Antiguidade são formações mitológicas em plena florescência: simbolização do mistério humano e divino, de onde os sábios têm colhido toda a riqueza interpretativa dos segredos mais transcendentais, que são a própria essência desses mitos. (MEIRELES, 1929, p. 111 apud GOUVÊA, 2008, p. 56)

Mesmo o distanciamento do real imediato, salientado por Bosi e analisado com mais afinco por Gouvêa, já se mostra em fase de germinação, quando Cecília comenta a herança que muitos homens de letras receberam do Simbolismo. Em sua obra madura, tal posicionamento confirma-se, já que, sobretudo, de forma mais pungente nos livros *Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963), somos levados a “ver em cada coisa o seu aspecto sublime e celebrá-lo, e estimulá-lo, e sugeri-lo. [...] Decifrar as cores, decompor os movimentos, os ritmos, as proporções. E, também, desarticular todo o convencionalismo das palavras. E inutilizar a rotina dos raciocínios” (MEIRELES, 1929, p. 114-116 apud GOUVÊA, 2008, p. 57). Gouvêa acentua que esse aspecto é nevrálgico na poética ceciliana, pois funde o transcendental e o sublime com a “deformação do ‘real’” e a “ruptura com os nexos lógicos” (GOUVÊA, 2008, p. 59).

Encontramos, ainda, em *O Espírito Vitorioso*, e também em “Notícia da poesia brasileira”, como aponta Gouvêa, o entendimento e a recepção da poesia moderna por Cecília. Na primeira obra, Cecília classifica a ousadia dos poetas modernos de “diabrura clownesca”, destacando o tom festivo, zombeteiro, caricatural e de liberdade desses poetas. Na segunda, além de outros poetas já referidos anteriormente, sobressaem-se as análises que faz do “Prefácio interessantíssimo”, de Mário de Andrade, e do manifesto *Pau Brasil*, de Oswald (GOUVÊA, 2008). Percebemos, então, que o afastamento de Cecília das discussões mais acirradas do movimento modernista não tem a ver apenas com o gosto que cultivava pela tradição e pelo universal, mas também pela sua recusa em seguir escolas e/ou movimentos literários.

Essa independência assegura, segundo Mário de Andrade (1972), que Cecília colha o melhor de acordo com a sua escolha artista de valer-se da Literatura em sua completude, importando-lhe, pois, a influência de todos os autores e períodos históricos, o que confere à poesia ceciliana um caráter eclético sem deixar de lado um fazer poético pessoal, misterioso, no qual “se conserva sempre” a “mais íntima e verdadeira poesia” (ANDRADE, 1972, p. 37).

Darcy Damasceno, no ensaio que abre a edição da *Obra Poética* (1958) de Cecília Meireles, discute mais detidamente essa poesia íntima e verdadeira que ecoa em Cecília, qualificando logo no título do ensaio: “Poesia do sensível e do imaginário”. Fazendo um percurso pela visão de mundo, na qual se debruça sobre a acuidade sensorial, associações sensoriais e natureza, e também pela consideração do mundo da poeta, em que se fazem relevantes as temáticas da brevidade da vida e da existência, Damasceno oferece-nos um ensaio de grande valia e eminentemente necessário para quem deseja adentrar no universo da poesia ceciliana. Ao comentar, mais precisamente, a natureza, Damasceno encaminha-nos para a compreensão pormenorizada da obra ceciliana, ligando os demais elementos por ele analisados:

De representação multiforme na poesia de Cecília Meireles, a natureza, de modo geral, não se dissocia da presença humana: o dia, a noite, crepúsculos, madrugada e manhãs, o campo, o mar, e jardins têm seus povoadores: os pássaros, as borboletas, os bois, os peixes, as crianças; nessa natureza mercam-se as coisas, trabalham os rústicos, enterra-se a menina e há gente que canta, gente que chora e serve a gleba. (DAMASCENO, 1958, p. 30)

É na natureza que Cecília colhe toda a sua poesia, suas reflexões, sua musicalidade. As profundidades da existência, do eterno e do efêmero estão na natureza, e Cecília soube resgatar e lapidar essa experiência universal que conecta sua obra com todas as tradições das quais se serviu: gregas, orientais, ocidentais e populares. Para ilustrar essa poesia do sensível, vale uma breve análise do poema “Pequena flor”, para encerrar este subcapítulo:

Como pequena flor que recebeu uma chuva enorme
e se esforça por sustentar o oscilante cristal das gotas
na seda frágil, e preservar o perfume que aí dorme,

e vê passarem as leves borboletas livremente,
e ouve cantarem os pássaros acordados sem angústia,
e o sol claro do dia as claras estátuas beijando sente,

e espera que se desprenda o excessivo, úmido orvalho
pousado, trêmulo, e sabe que talvez o vento
a libertasse, porém a desprenderia do galho

e nesse temor e esperança aguarda o mistério transida
– assim repleto de acasos e todo coberto de lágrimas

há um coração nas lânguidas tardes que envolvem a vida.
(MEIRELES, 2001, p. 372)

Nesse poema, o trabalho de composição da estrutura comparativa, que nos leva da imagem da flor (natureza) à do coração (homem), unindo-os diametralmente, põe-nos diante da delicadeza da vida cujo equilíbrio está assentado na fina linha entretecida pelo eterno e o efêmero. A qualquer hora, num simples acontecimento, tudo pode quebrar-se e fenecer. Assim, pois, descortinado o valor da sensibilidade estética aguçada de Cecília Meireles, passemos aos espaços cecilianos para desbravarmos mais dessa poesia.

3.2 O espaço campestre

Na imensa obra poética de Cecília Meireles, o campo é retratado de forma exígua; contudo, quando aparece, traz consigo certas revelações da relação do eu ceciliano com a natureza — elemento talvez mais abundante na sua poesia. Pensar essa relação a partir da realidade geográfica pressupõe considerar que o campo, conforme Dardel (2011, p. 27), pertence ao espaço construído, o qual é o mesmo da cidade, havendo, pois, apenas diferença de grau entre campo e cidade. Pela dualidade que contém, isto é, por conter, ao mesmo tempo, elementos da natureza e da cidade, serviu — e ainda serve — como espaço de recolhimento e de repouso para muitos habitantes da urbe, por um lado, e como espaço de trabalho, por outro. Assim, optamos por dividir a análise dos poemas sobre o campo em duas partes compatíveis com essas visões espaciais: a primeira enfoca a subjetividade de cada eu-lírico com o espaço campestre enquanto recolhimento e repouso, ao passo que a segunda leva em conta o trabalho produtivo (comercial ou para subsistência) que aparece de maneira sutil por trás da subjetividade de cada poema.

Representativo da primeira parte, “Regresso”, do livro *Vaga música* (1942), mostra-nos o campo como refúgio, possibilitando ao eu uma volta a si mesmo:

(Campo perdido.
Músicas suspirando,
ai! sem meu ouvido!)

Bois esperam, mirando:
corpo cheio de céu, luas
nos olhos recordativos.

Rodas, charruas,
sol, abelhas...
Colar de prata dos rios
sobre gargantas vermelhas.

(Eu andava batalhando

– ai! como andei batalhando! –
com mortos e vivos,
campo!)

Levai-me a esses longes verdes,
cavalos do vento!
Pois o tempo está chorando
por não ver colhido
meu contentamento!
(MEIRELES, 2001, p. 332-333)

Os parênteses, recurso utilizado na primeira e na quarta estrofes, marcam o pensamento do eu-lírico, voltando-se para si mesmo, enquanto, nas demais estrofes, não há nenhuma forma de contenção, já que estabelecem contato mais direto com os elementos campestres. Principiando por seu pensamento, o eu-lírico demonstra-nos, por meio do verso inicial, que houve experiências anteriores com o campo. Todavia, recusa-se a deter-se nos fatos que separaram ser e espaço, deixando a frase pouco melódica isolada da totalidade do conteúdo poético. Ao finalizar o enunciado pelo adjetivo “perdido”, para dar um andamento mais melódico ao poema, o eu diferencia sua experiência em dois momentos: uma no passado e outra no presente, contrastando-os tanto em nível métrico, posto que a primeira frase é a única construída com quatro sílabas poéticas, quanto em nível da rima, pois “perdido” contrasta com “ouvido”. Com essas duas palavras, verificamos que o eu deseja silenciar suas lembranças e entregar-se às sensações — como a audição —, responsáveis pela sua percepção do espaço.

A escolha pela música para marcar o regresso não é por acaso, haja vista ser “uma experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários”, marca de nossa vulnerabilidade aos sons, o que evidencia que “a audição tem a conotação da passividade (receptividade), que a ‘visão’ não tem” (TUAN, 2012, p. 25-26). Na verdade, é a passividade auditiva que dirige a visão ao espaço campestre, unindo o som às imagens. Isso fica patente na segunda estrofe, pois o eu-lírico, ao fixar o ritmo do poema na estrofe anterior, traz a imagem do campo por meio da figura dos “bois”, cuja simbolização implica, concomitantemente, o espaço e o tempo campestres. A vida no campo impõe, certamente, a plena entrega ao seu ritmo espaciotemporal, devendo o ser humano buscar a cumplicidade da qual os bois são os elementos mais representativos do poema. Quando funde, na terceira estrofe, de maneira natural, som e imagem (“rodas”, “charruas”, “abelhas”, “rios”), entrevemos a busca pela cumplicidade com o campo, visto que o eu aceita a fisionomia imposta pelo espaço, prova de que “entre o Homem e a Terra permanece e continua uma espécie de cumplicidade no ser” (DARDEL, 2011, p. 6).

De fato, conforme declara Darcy Damasceno (1972, p. 20), Cecília Meireles é “uma poeta visual”, a cuja poesia “não poderia escapar o desempenho de cada ser na mecânica do mundo. Sobre a vastidão da realidade física estendem-se os seus olhos, num levantamento rigoroso da vida em todas as suas manifestações”. No poema “Regresso”, há a convocação de todos os elementos espaciais, a fim de fazer pulsar, no eu-lírico, a vida campestre, envolvendo-o por meio do fenômeno perceptivo, desencadeado pela audição, o que mostra sua necessidade, tanto na percepção como na composição do poema, na exposição de todos os elementos do campo, mormente na segunda e na terceira estrofes.

Se, na primeira estrofe, o eu-lírico contém-se na primeira frase, iniciando aos poucos a abertura ao espaço campestre, com certo distanciamento; a quarta estrofe mostra-nos seu pensamento seguindo a musicalidade usada no poema e que reflete o desenrolar da experiência. O passado, desse modo, não tem o mesmo peso com o qual é apresentado na primeira frase, porque vai cedendo lugar ao campo. No pensamento, o eu esfacela de vez quaisquer distâncias entre ele e o espaço campestre, tornando-o, como interlocutor, cúmplice de sua existência. Portanto, sentimento — o qual é desencadeado principalmente pelas sensações perceptivas — e pensamento combinam-se (TUAN, 2013) na construção da nova experiência desse eu ceciliano.

Saindo da esfera do pensamento — as estrofes entre parênteses —, na última estrofe, evidenciamos o desvelamento do desejo pela cumplicidade do eu com o campo, invocando todos os elementos campestres, por meio do uso imperativo em “Levai-me”, a fim de aprofundar mais sua relação com o espaço, conduzindo-se “a esses longes verdes”. Tal cumplicidade só será completamente possível, quando o eu organizar seu tempo no espaço, já que o tempo precisa do espaço para que estabeleça suas marcas. Assim:

A experiência de espaço e tempo é principalmente subconsciente. Temos um sentido de espaço porque podemos nos mover, e de tempo porque, como seres biológicos, passamos fases recorrentes de tensão e calma. O movimento que nos dá o sentido de espaço é, em si mesmo, a solução da tensão. (TUAN, 2013, p. 147)

É justamente por ainda situar-se na tensão tempo-espaço que o eu não concretiza sua experiência, buscando o movimento (“cavalos do vento”) e o contentamento para a experiência temporal. Parece que o eu se encontra, ainda, no limiar da realização da experiência, haja vista esse impasse final, o qual precisa ser vencido. Os versos finais, juntamente com as estrofes entre parênteses, denunciam a experiência que se desenrola em estado contemplativo, indo ao encontro da verdadeira experiência que almeja o eu-lírico: a liberdade do passado. Ao movimentar-se pelo espaço, o eu poderá pôr em ação o que construiu na esfera do sentimento e do pensamento, pondo sua existência à prova, visto que “o

espaço aparece como a condição de realização de toda a realidade histórica, que lhe dá corpo e assinala a cada existente o seu lugar. É a Terra que, podemos dizer, *estabiliza* a existência” (DARDEL, 2011, p. 43 – grifo do autor).

“Regresso”, no nível da experiência, serve de prólogo ao poema “Canção da tarde no campo”, também do livro *Vaga música*. Nesse poema, o eu-lírico situa-se verdadeiramente no espaço:

Caminho do campo verde,
estrada depois de estrada.
Cercas de flores, palmeiras,
serra azul, água calada.

Eu ando sozinha
no meio do vale.
Mas a tarde é minha.

Meus pés vão pisando a terra
que é a imagem da minha vida:
tão vazia, mas tão bela,
tão certa, mas tão perdida!

Eu ando sozinha
por cima das pedras.
Mas a flor é minha.

Os meus passos no caminho
são como os passos da lua:
vou chegando, vais fugindo,
minha alma é a sombra da tua.

Eu ando sozinha
por dentro de bosques.
Mas a fonte é minha.

De tanto olhar para longe,
não vejo o que passa perto.
Subo monte, desço monte,
meu peito é puro deserto.

Eu ando sozinha,
ao longo da noite.
Mas a estrada é minha.
(MEIRELES, 2001, p. 396-397)

Imerso na vastidão do campo, o eu-lírico expõe-nos, de forma precisa, bastantes elementos que se ligam, imediatamente, às sensações perceptivas: na primeira estrofe, “verde”, a sequência de estradas e “serra azul”, além de outros elementos ao longo do poema, marcam o predomínio da visão, enquanto o olfato é representado apenas pela palavra “flor” e a audição, por “palmeiras” (o som característico de suas folhas) e “água calada”, reforçando a intensa tranquilidade do campo; na segunda e na terceira estrofes, há a inserção do tato, por meio dos verbos “andar” e “pisar”, ligados aos pés, órgão responsável por mover o corpo

todo. Ora, de um lado, os elementos da primeira estrofe levam o eu a ensimesmar-se; de outro, a fim de que isso aconteça, o eu mobiliza o corpo para mover-se, visto que “o espaço é experienciado quando há lugar para se mover. Ainda mais, mudando de um lugar para outro, a pessoa adquire um sentido de direção. Para frente, para trás e para os lados são diferenciados pela experiência, isto é, conhecidos subconscientemente no ato de movimentar-se” (TUAN, 2013, p. 21). A experiência, qualquer que seja, exige movimento; a completa inércia é um meio destrutivo para o homem, impedindo que reflita sobre si mesmo e, nessa reflexão, estabeleça a cumplicidade com o espaço. É isso que busca o eu-lírico.

No poema, a experiência atinge a plenitude no movimento explícito em cada estrofe paralelística, fazendo-nos perceber o deslocamento do eu-lírico pelo espaço campestre. Os advérbios “meio”, “por cima”, “dentro” e “longe”, ao mesmo tempo em que expõem o percurso espacial, representam o desafio do eu para libertar-se de tudo que tenta impedir seu caminho. Desse modo, os obstáculos que surgem (“vale”, “pedras”, “bosques” e “noite”) não o esmorecem, pois, de cada um, colhe algo que se acrescenta à sua subjetividade: “tarde”, “flor”, “fonte” e “estrada”. Nas três primeiras estrofes paralelísticas, os obstáculos simbolizam o espaço, e os elementos com os quais contrastam, o tempo; na última estrofe paralelística, ocorre uma inversão, posto que “noite” está para tempo, assim como “estrada”, para espaço. Não podemos esquecer, no entanto, que, culturalmente, “estrada” implica tempo, por isso a estrada ou, conforme podemos depreender do primeiro verso do poema, caminho patenteia a solução da tensão do ser no tempo e no espaço, porque os reúne por meio da experiência do eu ceciliano com seu corpo em movimento pelo espaço campestre.

Percorrendo a estrada, escolha que explicita a imensidão campestre, o eu-lírico visa preencher-se com sua experiência, visto seu peito ser “puro deserto”, de modo que, “ao mesmo tempo em que procura tornar as coisas próximas, o homem necessita de, por sua vez, *se dirigir*, para se reconhecer no mundo circundante, para *se encontrar*, para manter *reta* sua caminhada e para abreviar as distâncias” (DARDEL, 2011, p. 11 – grifos do autor). Fixar-se num lugar não é o que desperta a geograficidade do eu pelo espaço, mas o ato de estar em constante movimento, aumentando as experiências e permitindo que sua existência estabilize-se quando estiver plena na relação com a Terra.

Ao passo que o poema “Regresso” é elaborado a partir do desejo de o eu penetrar o campo e ser tomado por ele, na comunhão entre ser e Terra, o poema “Canção da tarde no campo” configura-se como a experiência ativa do ser, de fato, construindo sua geograficidade. Dentro de tais relações com o espaço campestre, nas quais o campo caracteriza-se enquanto espaço de refúgio, sobretudo no tocante ao contraste com a cidade, o poema “Campo”, de

Mar absoluto e outros poemas (1945), dialoga diretamente com essa visão e com as experiências vividas nos poemas acima:

Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu,
o aroma dos verdes campos ir sendo orvalhado na alta lua.

Os bois deitados olham a frente e o longe, atentamente,
aprendendo alma futura nas harmonias distribuídas.

O mesmo sol das terras antigas lavra nas pedras estrelas claras.
Nem as nuvens se movem. Nem os rios se queixam.

Estão deitados, mirando-se, dos seus opostos lugares,
e amando-se em silêncio, como esposos separados.

Neste descanso imenso, quem te dirá que viveste em tumulto,
e houve um suspiro em teu lábio, ou vaga lágrima em teus dedos?

Morreram as ruas desertas e os seus ávidos habitantes
ficaram soterrados pelas paixões que os consumiam.

A brisa que passa vem pura, isenta, sem lembranças.
Tece carícia e música nos finos do arrozal.

Em tua mão quieta, pousarão borboletas silenciosas.
Em teu cabelo flutuarão coroas trêmulas de sombra e sol.

Tão longe, tão mortos, jazem os desesperos humanos!
E os corações perversos não merecem o convívio sereno das plantas.

Mas teus pés andarão por aqui entre flores azuis,
e o seu perfume te envolverá como um largo céu.

O crepúsculo que cobre a memória, o rosto, as árvores,
inclinará teu corpo, docemente, em sua alfombra.

Acima do lodo dos pântanos, verás desabrochar o voo branco das garças.
E, acima do teu sono, o voo sem tempo das estrelas.
(MEIRELES, 2001, p. 560-561)

Obviamente, trata-se de um convite do eu-lírico, já imerso na geograficidade do espaço campestre, ao seu interlocutor, assoberbado de muitas tarefas que a vida urbana impõe-lhe. O dístico inicial descreve como organiza-se a cosmogonia do campo, apoiada na verticalidade. Sintaticamente ordenados, aliando-se à destreza métrica de Cecília Meireles, os versos projetam-se em direção às alturas do céu e da lua, cujos verbos “crescer” e “ir”, além de marcarem a tonicidade e a cesura dos versos, impulsionam o movimento de baixo para cima. Visão e olfato foram muito bem pensados na construção do sentido de verticalidade, haja vista que, ao sentir o aroma emanado pela natureza, o homem move de súbito a cabeça para o alto, sendo direcionado pelo vento e obrigando-se, inconscientemente, a olhar para o firmamento. De acordo com Tuan (2012, p. 183):

“vertical” significa algo mais do que uma dimensão no espaço. Está carregado de significado. Representa transcendência e tem afinidade com uma noção especial de

tempo. Um modelo mundial que se apoia fundamentalmente em seu eixo vertical com frequência coincide com uma concepção cíclica de tempo; uma cultura cujo calendário reflete uma articulação precisa de suas festividades, possivelmente concebe, também, um cosmo altamente estratificado. O correspondente à preferência da forma geométrica vertical e à preferência temporal do cíclico (e eterno) é uma concepção especial da natureza humana, que distingue uma dimensão vertical em um sentido metafórico.

Todo o poema constrói-se de elementos e expressões que remetem à cosmogonia vertical, porque o eu-lírico preocupa-se em transmitir a seu interlocutor a “noção especial de tempo” e a “concepção especial da natureza humana”, às quais subjaz a busca da transcendência, que só pode ser alcançada por meio da integração entre ser e espaço, ou seja, a geograficidade. No estabelecimento da noção de tempo, os dísticos seguintes (do segundo ao quarto) descrevem a calmaria do campo, usando os bois como figura central, pois é a partir deles, mais precisamente da aprendizagem da “alma futura nas harmonias distribuídas”, que os outros vêm à tona, completando o quadro harmônico da natureza campestre. Conforme Chevalier e Gherbrant (2016, 137), “o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; [...] Efetivamente, na atitude desses animais existe um aspecto de doçura e de desapego, que evoca a contemplação”. Tal qual no poema “Regresso”, o homem deve, por conseguinte, ter o boi como modelo ideal da geograficidade com o campo. No poema em tela, a despeito de ter a mesma simbologia que no poema “Regresso”, o boi, como fica patente com o conceito acima, é essencial para a construção temática.

“O mesmo sol das terras antigas”, as nuvens e os rios sinalizam a passagem do tempo. Um tempo que explicita o passado do campo, mas que não se percebe com facilidade, visto que a natureza modifica-o sempre. Só aquele habituado à cosmogonia vertical e ao ciclo do desenvolvimento de toda a flora e fauna consegue compreender esse tempo. Verificamos, desse modo, nos dísticos seguintes (do quinto ao décimo segundo), a contraposição desse tempo ao tempo (talvez o horizontal, típico das sociedades modernas, sobretudo nas cidades) do interlocutor do eu-lírico. Enquanto esse tempo caracteriza-se pelo tumulto, aflições (“vaga lágrima em teus dedos?”), solidão, pressa e consumismo, contaminando a natureza humana de apegos inúteis e vícios; aquele, ao apartar o interlocutor dos “desesperos humanos”, fá-lo-á transcender a si mesmo, desapegando de tudo o que sobrecarrega a alma e envolvendo-se no espaço que o chama. O campo impõe-lhe o esquecimento de sua vida anterior, pois é necessário para que se liberte e, assim como a brisa, viva a pureza espaciotemporal que está na verticalidade. Nessa espacialidade cósmica, o poema, ao fim, enquadra-se no tempo cíclico, porque o dístico final, como o primeiro, direciona igualmente o interlocutor às alturas, tanto como meio de obter a transcendência (“Acima do lodo dos pântanos, verás desabrochar

o voo branco das garças.”) quanto como meio de sair da esfera daquilo que ainda o prende ao seu passado e compreender que a vida segue em liberdade, sem a necessidade de marcar o tempo (“E, acima do teu sono, o voo sem tempo das estrelas.”).

Representando o campo enquanto espaço de recolhimento, repouso e refúgio, os três poemas completam-se, encadeando-se na rede de experiências que cada eu-lírico imagina ou vive: respectivamente, tematizam o regresso ao campo e o desejo de, nele, deixar-se envolver — a verdadeira imersão na experiência campestre — e o convite a outrem para viver na plena cosmogonia campestre. Como contraponto a essa primeira parte da nossa análise, veremos, agora, o campo no qual, em meio à subjetividade, o trabalho é tematizado. Dentro dessa perspectiva, o poema “Madrugada na aldeia”, do livro *Mar absoluto e outros poemas*, principia o despertar para a rotina dos trabalhos, de modo que há harmonia entre homem e toda a natureza:

Madrugada na aldeia nervosa,
com as glicínias escorrendo orvalho,
os figos prateados de orvalho,
as uvas multiplicadas em orvalho,
as últimas uvas miraculosas.

O silêncio está sentado pelos corredores,
encostado às paredes grossas,
de sentinela.

E em cada quarto os cobertores peludos envolvem o sono:
poderosos animais benfazejos, encarnados e negros.

Antes que um sol luarento
dissolva as frias vidraças,
e o calor da cozinha perfume a casa
com lembrança das árvores ardendo,

a velhinha do leite de cabra desce as pedras da rua
antiquíssima, antiquíssima,
e o pescador oferece aos recém-acordados
os tranquilos peixes,
que ainda se movem, procurando o rio.
(MEIRELES, 2001, p. 513)

Ao contrário dos poemas anteriores, esse nos remete a um sentido coletivo. Além de aldeia já expor essa compreensão, o primeiro verso revela, ainda, que não se trata de um espaço em que predomina a tranquilidade, mas onde há intenso fluxo de pessoas na lida diária. O poema, assim, estrutura-se em torno do único momento no qual é possível haver silêncio, a madrugada, que, no seu início, resguarda toda a calma humana e da natureza, cobrindo tudo de mistério, e é, igualmente, no seu fim, o começo de toda vida diurna. Na aldeia, a vida de seus habitantes articula-se, portanto, em dois momentos: o do silêncio e o do intenso movimento de pessoas, isto é, de vozes que trazem o barulho. Isso fica evidente na

construção do primeiro verso, que opõe esses dois extremos por meio das palavras “madrugada”, no início, e “nervosa”, no fim. Entre ambas, a aldeia está posta.

À medida que os três versos seguintes repetem com insistência a palavra “orvalho”, o ritmo com o qual começam dá, ao restante da primeira estrofe, celeridade, sugerindo o “nervosismo” que, habitualmente, conduz a vida na aldeia. Pressupomos, também, pela ênfase dada às uvas, classificadas de “miraculosas”, que a principal produção dos aldeões são as uvas e que estão na época da vindima. O espaço articula-se em prol do propósito coletivo, cujo objetivo é colhê-las. Tal compreensão simplória do espaço deve ser evitada, já que, de acordo com Dardel (2011, p. 56 – grifo do autor), “onde o indivíduo *só é* como parte de um todo, membro de um clã, depositário de uma função, a Terra é a base do sujeito coletivo, o suporte da essência permanente e invisível atualizada no grupo vivo”. É o trabalho com e na Terra que torna viável a construção da geograficidade coletiva, que cada habitante guarda em si e fortalece no conjunto de suas experiências.

Rompendo com o cotidiano descrito na primeira estrofe, as demais, mormente a segunda e a terceira estrofes, enaltecem a presença do silêncio em todos os espaços; não se trata do silêncio da solidão e de mera inércia, mas do silêncio que vela o repouso da vida dos homens e dos animais e o crescimento e a germinação da vida das plantas. Em suma, o silêncio e a madrugada preparam e resguardam a existência. No resguardo, os homens restauram sua percepção e, dessa forma, podem experienciar o mesmo espaço de modo distinto, sem esgotar o conhecimento espacial que adquirem durante toda a vida, embora seja inconsciente, porque “toda atividade gera uma estrutura espaciotemporal especial, porém raramente essa estrutura aparece na consciência” (TUAN, 2012, p. 161). Reforça-se cada vez mais com a peculiaridade da experiência coletiva.

A partir da quarta estrofe, o anúncio de que o fim da madrugada é iminente desvela os hábitos preparatórios para o despertar da aldeia, cuja busca por alimentos constitui o principal aspecto: vender o leite de cabra e o peixe, ambos frescos, retirados sob a proteção da madrugada e do silêncio. Alimentos que simbolizam, respectivamente, fertilidade e imortalidade, fecundidade e nascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016), por isso o trabalho com eles, conforme sugere a quarta estrofe, assemelha-se a gestos ritualísticos que só algumas pessoas, até o fim da vida, conseguem realizar, cultivando a relação originária com a Terra, a qual “é a fonte da vida, é de onde os homens saem, assim como todos os seres e os contrários que eles vigiam durante toda a sua vida, é a fonte das relações e das obrigações filiais” (DARDEL, 2011, p. 48). Significa que a geograficidade não implica apenas a existência individual, mas também a existência coletiva, cujo entendimento alicerça-se no que

Dardel qualifica de “geografia mítica”, visto que o mito congrega os povos num determinado espaço, enraizando aí a essência do grupo, da qual surgem a tradição e os hábitos ritualísticos, responsáveis por resguardar a unidade que mantém o grupo. Simples gestos e hábitos, dispersos no cotidiano, pontuados no poema de maneira sutil, mostram o universo que se esconde entre o homem e seu espaço.

O campo reúne características que ligam os homens à sua origem e, ao mesmo tempo, apontam para seu afastamento, o que o torna um elemento necessário para pensar como o espaço passou a ser vital para a manutenção de toda vida humana: das necessidades do corpo às espirituais, como constatamos acima. Em “Canção no meio do campo”, do livro *Retrato natural* (1949), o espaço campestre aparece revestido por uma esperança que ecoa ao longo do poema, esperança que evidencia quão necessário é o campo e toda a vida que ele sustém para a existência humana:

Lá vai, sem qualquer palavra,
seguindo o pranto,
pequeno arado que lavra
tão grande campo.

Torvos pássaros dos ares
gritam sombra
aos caminhos singulares
que o sonho apronta.

Ó terra tão delicada
que estás sofrendo,
não é nada, não é nada:
setas de vento.

No dia da primavera,
longe ainda o corvo.
E a flor mostrará como era
seu grito morto.
(MEIRELES, 2001, p. 600)

No trabalho, o homem alimenta sua esperança, empurrando o arado no percurso taciturno, onde apenas os pássaros ousam emitir algum som. As palavras já não bastam, visto que lavrar é mister, a fim de que o sonho não desfaleça, amenizando o sofrimento que, na primeira e na quarta estrofes, Homem e Terra padecem juntos. São as vicissitudes do tempo, que castiga o espaço do qual o Homem retira toda sua subsistência, o que torna diferente a relação dos que vivem da terra, pois, consoante Tuan (2012, p. 140-141):

O apego à terra do pequeno agricultor camponês é profundo, conhecem a natureza porque ganham a vida com ela. [...] Para o trabalhador rural, a natureza forma parte deles – e a beleza, com substância e processo da natureza, pode-se dizer que a personifica. Esse sentimento de fusão com a natureza não é simples metáfora. Os músculos e as cicatrizes testemunham a intimidade física do contato. A topofilia do agricultor está formada dessa intimidade física, da dependência material e do fato de

que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança. A apreciação estética está presente, mas raramente é expressada.

Apesar de haver sofrimento e lamento, a geograficidade do homem com o campo é forte, nutrindo, nele, a resistência às adversidades, porque as lembranças de seu povo e do espaço, em agitação e em pura manifestação de vida, pulsam dentro de si, cuja esperança é o elo do passado, do presente e do futuro. É belo, por conseguinte, o trabalho do homem a nutrir-se de esperança, sob o sol a pino e, por vezes, sob a sombra passageira de algum pássaro. Dessa forma, a construção do poema, por meio das rimas consoantes, nos versos ímpares, e toantes, nos versos pares, representa a situação do homem no meio do campo e sua luta resignada no silêncio. Talvez para resguardar a esperança, temendo que ela se esvaia, e, assim, perca também a perseverança para continuar arando o campo, garantindo a fartura de mais uma primavera.

Conforme os poemas “Madrugada na aldeia” e “Canção da tarde no campo”, o trabalho só potencializa a geograficidade do homem com o espaço campestre, contrabalançando o peso da intensa subjetividade, cuja predominância nas análises da relação do ser com espaço obscurece, na maioria das vezes, os outros fatores que participam da experiência em construção (ou construída) no e com a Terra e seus inúmeros espaços. Sob essa perspectiva e a analisada anteriormente, nos poemas “Regresso”, “Canção da tarde no campo” e “Campo”, fica claro que “a geografia pode assim exprimir, inscrita no solo ou na paisagem, a própria concepção do homem, sua maneira de se encontrar, de se ordenar como ser individual e coletivo” (DARDEL, 2011, p. 31).

Geografia, como ressalta Dardel para recuperar sua concepção primitiva, é escrita da Terra, onde o Homem deixa suas marcas, que não se restringem apenas a registros subjetivos, mas também a coletivos, os quais inscrevem mitos nos espaços e constroem toda a história de um povo, relevando os aspectos da origem e manutenção de uma tradição. Em Cecília Meireles, tudo isso emana na sutileza de sua poética, criada sob o uso “recorrentemente de imagens, motivos, símbolos e arquétipos míticos em seu processo de metaforização” (GOUVÊA, 2008, p. 156). Desse modo, a história da humanidade se entranha na poesia ceciliana, levando a experiência pelo espaço a um nível mais denso.

3.3 O espaço citadino

Ao tematizar a cidade, Cecília recorre sempre à introdução de algum elemento da natureza ou ao passado, esquivando-se à visão da vida urbana no presente. Se “a grande

cidade é uma intervenção do homem sobre a Terra, um desenvolvimento circundando um ponto, um porto, um cruzamento, uma exploração mineral ou manufatureira” (DARDEL, 2011, p. 27), a poesia ceciliana trata dessa intervenção sem penetrá-la profundamente, servindo-se das características que permitem pensar a cidade sem a necessidade de prender-se à pressa dos transeuntes, aos barulhos que dissipam a atenção etc. O eu ceciliano detém-se na contemplação do devir citadino, do tempo consumindo o que restou do passado, dos espaços que aparentam não ser experienciados de forma plena.

O poema “Província”, do livro *Viagem* (1939), articula-se em torno das indagações do eu-lírico sobre o que terá de fato acontecido com a cidade em que, provavelmente, nasceu:

Cidadezinha perdida
no inverno denso de bruma,
que é dos teus morros de sombra,
do teu mar de branda espuma,
das tuas árvores frias
subindo das ruas mortas?
Que é das palmas que bateram
na noite das tuas portas?

Pela janela baixinha,
viam-se os círios acesos,
e as flores se desfolhavam
perto dos soluços presos.

Pela curva dos caminhos,
cheirava a capim e a orvalho
e muito longe as harmônicas
riam, depois do trabalho.

Que é feito da tua praça,
onde tanta noite nos olhos,
e, na boca, tanto dia?

Que é feito daquelas caras
escondendo o teu segredo?
Dos corredores escuros
com paredes só de medo?

Que é feito da minha vida
abandonada na tua,
do instante de pensamento
deixado nalguma rua?

Do perfume que me deste,
que nutriu minha existência,
e hoje é um tempo de saudade,
sobre a minha própria essência?
(MEIRELES, 2001, p. 289-291)

Malgrado o verso primeiro iniciar com o diminutivo “cidadezinha”, dando um tom de intimidade ao poema, percebemos que há igualmente o sentido de

apagamento/esquecimento, sobretudo na primeira estrofe, acentuado pelas palavras “perdida”, “bruma”, “sombra”, “frias” e “mortas”. A cidade, ou melhor, província, parece sem vida para o eu-lírico, que evoca, a partir dos versos finais da primeira estrofe, sinais da presença humana, responsável pelo fluir da vida nas ruas, nas casas e espaços públicos. Somente esses sinais que insinuam os hábitos caseiros, de certos instantes e de trabalho são afirmados, já que o restante do poema é construído por indagações, como ressaltamos acima. Tanto essas indagações quanto as palavras que tornam a cidade um espaço sem vida evidenciam que o eu-lírico não manteve nenhum vínculo com a cidade depois de sua partida, permanecendo em sua memória apenas a cidade de sua infância e/ou adolescência.

Lembrar-se da cidade é lembrar-se de si mesmo, pois, conforme Tuan (2013, p. 49), “o corpo é ‘corpo vivo’ e o espaço é um espaço constructo do ser humano”. A cidade evocada pelo eu-lírico configura-se, portanto, como parte de sua constituição enquanto ser. Desse modo, nas estrofes finais, o espaço no qual reside parte da vida e da existência do eu-lírico constitui-se, certamente, como lar, cuja ausência “pode nos levar à saudade”, além de constituir “o padrão contra o qual todos os outros lugares são julgados” (RELPH, 2014, p. 24). Indagando-se, o eu-lírico retira a “cidadezinha” do esquecimento e provoca um resgate do passado, a partir do qual toda sua experiência enseja uma suposição tênue de como seu antigo lar pode estar, contrapondo-o consigo mesmo, ser no qual repousa “um tempo de saudade,/ sobre a minha própria essência?”. Na verdade, o que propõe Relph pode resvalar no julgamento do próprio lar, se houver ocorrido uma grande mudança física e a arquitetura do lugar não corresponder ao que o sujeito guarda na memória. Ao valer-se da lembrança e da saudade, sem ter retornado à cidade, o eu-lírico esquivava-se do confronto e, porventura, do julgamento que faria de seu antigo lar.

Ao passo que, no poema “Província”, os elementos da natureza são abundantes, sendo um traço do tempo em que o eu-lírico habitava sua cidade, no poema “Pomba na Broadway”, do livro *Retrato natural* (1949), ocorre justamente o oposto:

Naquele reino cinzento
veio a pomba bater asas
contra muros de cimento.

Veio a pomba bater asas
naquele reino severo
com portas negras nas casas.

O rumor de suas penas
era um sussurro de fontes
brancas em tardes morenas.

Era um sussurro de fontes,
mas ai! por densas paredes

e verticais horizontes!

Que mensagem conduzia
subindo e descendo os ares,
pela fronteira do dia,

subindo e descendo os ares,
estrangulada nos muros
daqueles densos lugares,

por onde vultos escuros,
o ouro do mundo levavam
fechado nos punhos duros?

Batia as asas, batia,
jorrava auroras de prata
no peito morto do dia.

Mas uma noite sem data
vinha dobrando as esquinas
com acautelada pata.
(MEIRELES, 2001, p. 641-642)

Sem o título, poderíamos pensar que se tratasse de qualquer cidade; no entanto, com a referência à Broadway, avenida famosa pelos espetáculos teatrais em Nova York, o eu-lírico atém-se a essa cidade, que representa muito bem a vida urbana como a concebemos na contemporaneidade. Numa cidade na qual a natureza é praticamente um pormenor, a pomba surge, como um espetáculo dramático que se desenvolve a partir do seu voo contra os arranha-céus. Nas duas primeiras estrofes, a pomba contrasta com “o reino cinzento”, “os muros de cimento”, “o reino severo” e as “portas negras nas casas”. É o tolhimento da natureza e da liberdade que só ela proporciona, visto que o horizonte torna-se vertical, não havendo vastidão para percorrer com o olhar e com o corpo em movimento. Segundo Tuan (2013, p. 56), “toda pessoa está no centro de seu mundo, e o espaço circundante é diferenciado de acordo com o esquema de seu corpo”. Nova York, pois, não condiz com a pomba e, certamente, com o que ela representa. O próprio eu-lírico, por meio dela, parece também não se enquadrar no esquema citadino que a vida apressada e densa da megalópole oferece-lhe diariamente.

Na terceira estrofe, o eu-lírico é tomado pela beleza do voo da pomba, que lhe provoca o despertar da audição e da visão num jogo sinestésico (“sussurro de fontes/brancas...”), contrapondo-se mais uma vez à cidade de “tardes morenas”. Enquanto as estrofes iniciais põem em cena o espaço citadino com seus obstáculos à pomba, a terceira a apresenta com sua leveza, destacando traços de sua simbologia para a humanidade. Que simbologia traz a pomba ao eu-lírico e à Nova York e seu universo de concreto? Ora, o poema segue o espetáculo, que, da quarta à sétima estrofe, expõe o ato da ave e seu drama ao enfrentar os

obstáculos da urbe. Nessas estrofes, percebemos o forte contraste entre a pomba e a cidade, marcado de forma contundente pela palavra “estrangulada”, que cessa por um instante a imagem angustiante do voo e dá-nos alguns aspectos dos habitantes nova-iorquinos (pessoas taciturnas, preocupadas com algo que as afasta, talvez, de si mesmas e da experiência de viver/descobrir, pois não se dão a liberdade, prendendo “o ouro do mundo.../... nos punhos duros”). O ato, contudo, evidencia-nos que há uma mensagem sendo levada pela pomba. As estrofes finais, que podemos compreender enquanto epílogo do espetáculo poético, retomam essa mensagem/simbologia, visto que existe, com o fim da tarde e a chegada da noite, uma esperança no eu-lírico.

Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 728 – grifo dos autores) ressaltam que, além dos símbolos frequentes que a pomba representa — como pureza, simplicidade, paz, esperança e realização amorosa —, “essas acepções, que só divergem na aparência, fazem com que a pomba represente muitas vezes aquilo que o homem tem em si mesmo de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a **alma**”. Porquanto, carregando em si a beleza que a natureza só é capaz de revelar àquele que se deixa envolver por ela, a presença da pomba na cidade desperta o eu-lírico ao retirá-lo do estado letárgico, comum aos habitantes da megalópole. A própria cidade ganha outras perspectivas, haja vista que “não é o homem que faz uma ideia do espaço, é o espaço que vem ao seu encontro e o chama; ele só existe nessa atualização, nesse movimento de se apresentar” (DARDEL, 2011, p. 51). Onde, então, o espaço poderia apresentar-se e ser atualizado no eu-lírico senão na rua/avenida, a Broadway, centro no qual a arte convida a redescobrir o mundo, seja o concreto ou o abstrato, e a si mesmo? O espetáculo fez-se e o crepúsculo encerra o drama da pomba, deixando o eu-lírico entregue a algo novo que cabe a ele dar continuidade. É o redescobrir da cidade.

Pensar e redescobrir a cidade sob outras perspectivas estão no cerne dos poemas cuja temática são as viagens feitas por Cecília, presentes nos livros *Poemas escritos na Índia* (1953), *Poemas Italianos* (1953-1956), *Poemas de viagens* (1940-1964). Por mais que tais livros representem um grande conjunto sobre a cidade na obra ceciliana, não vão além das características já referidas em “Província” e “Pomba na Broadway”, visto que se mantêm no nível da impressão, do retorno ao passado que as cidades guardam em suas arquiteturas e acervos históricos, evitando-se sempre a tensão ou quebra com o tom que perpassa todos esses poemas.

Em “As viagens de Cecília Meireles”, Gouveia (2007, p. 112) sugere a existência de “uma teoria do viajar”, nas *Crônicas de viagens*, afirmando que “as viagens são o que elas produzem na cabeça do sujeito que as faz, são como se arrumam as coisas vistas, a sensação

dessas coisas, os sentimentos e as impressões sobre elas”. Ou seja, os poemas de viagens de Cecília Meireles arranjam-se de modo que o eu-lírico oferece-nos o seu ponto de vista contemplativo e descritivo sobre as cidades e seus monumentos. São registros de lugares, de certos detalhes fortuitos e/ou corriqueiros. Portanto, apenas alguns poemas, de fato, evidenciam a visão do eu ceciliano sobre as cidades de suas viagens.

No poema “Adeus a Roma”, de *Poemas italianos* (1953-1956), há um apego do eu-lírico à cidade, resumindo o fio temático que percorre todo o livro:

A alcachofra, o vinho, as paredes de pedra,
o gato que brincava com o raio de sol.

(Doce, o inverno! E o perfume dos jacintos, delicadíssimo.)

A cidade estrangeira, dorida de guerras,
altiva em seus brunos muros e palácios
dava sombra de séculos à minha alma.

(Doce, o inverno. E as águas cantavam copiosamente.)

Às eternas estátuas dirigia meu amor sem destino.
Às fontes entregava minhas saudades e lágrimas.
Aos mortos confiava meu coração comovido.
Minha fluidez era a mesma do rio, sem hora marcada.

Passante nenhum me conhecia – como ninguém conhece as ondas.

Podia ficar ali sentada, com meus olhos de solidão e silêncio.

(Doce, o inverno. E um pássaro estranhava o ramo ainda sem folhas.)

Mas a vida tomava-me como o vento faz às nuvens.
Impelia-me para longe, mudava o meu lugar no mundo...
(MEIRELES, 2001, p. 1131-1132)

Todo o poema parece organizar-se na experiência topofílica, visto que inicia, nos três primeiros versos, com a percepção espacial por meio dos sentidos, mais apurados talvez pelo inverno, tão bem marcado entre parênteses. Tal estação propicia a calma, intrínseca ao modo de ser e sentir do eu-lírico, e com a qual ele adentra, de fato, a Roma longínqua, “dorida de guerras”. A antiga pólis vem ao encontro do eu-lírico, cobrindo sua alma com a “sombra de séculos”. É a prova, portanto, categórica de que o espaço atrai o Homem (Dardel, 2011). Assim, o eu-lírico penetra a antiga Roma, aderindo-se ao tempo evocado pelo espaço, do qual seu ser e seu corpo começam a tornar-se cúmplices, pois há o despertar do amor pelo lugar, ou seja, da topofilia. Isso fica evidente na quinta estrofe, quando o eu-lírico entrega-se de fato ao

espaço, que parece estabilizar seus sentimentos, dando-lhe a fluidez temporal do rio¹¹, o qual é, ao mesmo tempo, a representação da natureza e o movimento de tempos antigos.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 781), “o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios”. É tal qual a fluidez do rio que o eu-lírico almeja ficar, fundido à arquitetura da antiga cidade, sem que ninguém o perceba, podendo desfrutar da solidão e do silêncio. Entretanto, esse estado de quase eternidade aparenta ser apenas passageiro, haja vista a vida do presente arrancar o eu-lírico de seu lugar, impelindo-o “para longe” e mudando “seu lugar no mundo...”. Podemos, desse modo, afirmar que esse eu-lírico registra muito bem uma constante nos poemas de viagem de Cecília Meireles, visto termos sempre a impressão de um pertencimento ao lugar que não se concretiza, marcando o ato de viajar, do deslocar-se de um espaço a outro.

De cidade em cidade, as viagens cecilianas põem-nos diante de lugares que evocam acontecimentos de extrema relevância para os povos do Ocidente, como a existência de Cristo, no poema “Pedras de Jerusalém”, do livro *Poemas de viagens* (1940-1964):

Pedras de Jerusalém,
que ouvidos sois,
vós que ouvistes Isaías!

Que olhos sois, pedras de Jerusalém,
vós que vistes um homem grave, por essas veredas,
coroadado e vestido de rei, com uma cruz às costas...

Aqui estamos transidos na noite, e atentos.
A pedra dos nossos olhos e a dos nossos ouvidos
procura esses acontecimentos,
de tão longos vestígios.

Pensar que devia ser assim
e não se quereria que fosse assim...

E que este tem sido o luar.
E esta a cor das oliveiras.

E por esta vastidão de montes e vales
há sombras e vozes de anjos!

Pensar que tudo isso foi há muitos séculos!
E que todos os dias pensamos nisso,
nós, criaturas de pensamentos inconstantes,
de dispersivos olhos e esquecedor coração!
(MEIRELES, 2001, p. 1415-1416)

¹¹ Certamente, trata-se de uma referência ao Tibre, rio importante por ligar Roma a outras cidades, facilitando, durante séculos, o fluxo de mercadorias e o deslocamento, devido à sua navegabilidade.

Todo o poema fala dos lugares sagrados por onde Jesus passou e onde foi sepultado. O sagrado manifesta-se nas pedras, visto ser o elemento mais característico da hierofania, de sorte que “a pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque ‘revelam’ algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*” (ELIADE, 1992, p. 13). Duradouras, mesmo que restem apenas resquícios do que foram em sua inteireza, as pedras sagradas provocam no eu-lírico uma experiência que o faz pensar no antes, no durante e no depois de Cristo, isto é, a anunciação da sua vinda pelo profeta Isaías, a cena do seu calvário e a presença de todo o significado de sua crucificação para os cristãos. O eu-lírico vive, por conseguinte, o desejo que os cristãos nutrem de conhecer e experienciar os lugares sagrados e poder procurar/evocar em si mesmos, como descreve a terceira estrofe, os “acontecimentos,/ de tão longos vestígios”.

Jerusalém, uma cidade milenar, não figuraria como cidade sagrada, atraindo, mormente, os cristãos, se não fossem todos os acontecimentos do *Antigo Testamento*, culminando com a vinda e a morte de Jesus Cristo no *Novo Testamento*, haja vista que “os acontecimentos passados não produzirão impactos no presente se não foram gravados em livros de história, monumentos, desfiles e festividades solenes e alegres que todos reconhecem fazer parte de uma tradição que se mantém viva” (TUAN, 2013, p. 211). O eu-lírico deixa isso claro, posto que não é a cidade *per si* que o atrai, isto é, sua localização e seus aspectos naturais, mas a experiência do sagrado manifesta em suas pedras, pondo a lume a marca deixada por Jesus nos que nele creem profundamente, como acentuam os três dísticos postos entre a terceira estrofe, que testemunha a presença do eu-lírico em Jerusalém, e a última, que permite concluir sua experiência, ligando-a à importância de Cristo para o ocidente. Funcionam para marcar a percepção diante da manifestação do sagrado, por isso tão breves, como uma surpresa que, imediatamente, cede à revelação de uma experiência que seu ser, enquanto cristão, alimentava. O sujeito poético das viagens de Cecília busca, desse modo, revelações experienciais, visto que:

A arte poética constituiria a resposta de Cecília a suas impressões dos lugares visitados e as marcas humanas inquietantes neles apreendidas, aliás, marcas indeléveis, pois recompostas por “máscaras” estéticas, responsáveis pela *memória* e pelo modo de escamotear tempo e morte. Dos *restos* que sobram – escultura, olhar desejante, cinza etc. – o sujeito poético reconstrói um novo legado, transfigurando o que parece destinado ao esquecimento em lembrança. (PASSOS, 2008, p. 94 – grifos da autora)

As cidades por onde passa o sujeito poético dos poemas de viagem são experienciadas profundamente, seja por um elemento notável, tal qual um monumento ou um

acontecimento, seja por algo fortuito, apreendido com toda sua delicadeza e simplicidade, porém, sem falar da cidade, prendendo-se apenas ao momento de pura percepção e experiência. Essa experiência ressurgiu pela voz do eu-lírico do poema “Bela cidade de prata, pálida” (*Poemas de viagens*), buscando saber quem experimenta a cidade num momento tão único, o da lua cheia que a banha, proporcionando novas percepções aos passantes:

Bela cidade de prata, pálida,
toda de triângulos, esguia, cônica,
bela cidade, que o rio enlaça,
que a lua vela, que o álamo embala,
cidade fechada, cidade calada
como um castelo, quem é que passa,
tarde da noite, pelo silêncio,
com a sombra nas plantas, com a sombra nos muros,
com a sombra nas portas e pelas vidraças?

Quem é que para à margem do rio,
para ouvir o som das águas noturnas,
breves, suspirando, frias, entre ervas,
por baixo das pontes, perdendo-se em negro,
achando-se em luz, segredosa e viva,
ainda acordada na noite redonda,
na noite da lua, do álamo e das casas,
com tantos ferrolhos, ferrolhos e trancas,
fechaduras, chaves, correntes, cadeados...?

Quem é que atravessa jardins, alamedas,
hortas e pomares, e pontes e pátios,
quem sobe as escadas, quem sai pelos tetos,
quem fala, quem canta, quem leva nos braços
amadas e mortos? quem chora, quem dança,
quem diz palavras que não têm sentido?
Que abraços são esses? que olhares? que fatos
acontecem, fluidos, entre a lua e a terra,
entre a lua e o sol, entre o sol e o tempo,
como se a cidade estivesse aberta,
[....]

(MEIRELES, 2001, p. 1425-1426)

De forma panorâmica, somos guiados pelo eu-lírico pela cidade, cuja descrição, na primeira estrofe, pinta-a tal qual um quadro, mostrando-nos sua geometria, suas perspectivas sob a luz do luar. Nela, tudo segue em silêncio e em liberdade, enquanto os seus habitantes trancam-se em suas casas. A cidade parece viver em uma cumplicidade com a natureza, ofertando um habitar a quem “ouse” experienciá-la e sair da casa/prisão; contudo, o “quem”, ao longo do poema, torna-se uma repetição, desvelando o profundo vazio que apenas o silêncio habita. Há, pois, a beleza, que, em outras décadas, muitos apreciariam. Por que a negligenciam, então, se ela está a uns passos da porta? O eu-lírico deixa tudo no plano da sugestão, acentuada pelo uso do pronome “quem”, numa ânsia pela resposta da própria cidade, e pela atmosfera característica dos poemas simbolistas, escamoteando o fato concreto.

Um mero luar, nas cidades modernas, principalmente as megalópoles, não desperta a atenção de seus habitantes. Conforme Tuan (2013, p. 212), “a visibilidade de uma cidade moderna carece de ocasiões públicas em que as pessoas saem às ruas e transformam-nas em palcos” e, assim, percebiam o luar sobre toda a cidade; porém, como Tuan destaca mais adiante, os acontecimentos públicos tornam-se cada vez mais raros, restringindo-se, em sua maioria, a eventos de grande porte, como os esportivos e certas comemorações. A cidade moderna parece, por conseguinte, afeita a isolar-se cada vez mais. O eu-lírico, com suas indagações, luta, vencido, contra esse isolamento. Sua voz, liberta tal qual o rio que percorre a cidade, esbarra contra a impossibilidade de haver alguém nas ruas, já que há “tantos ferrolhos, ferrolhos e trancas,/ fechaduras, chaves, correntes, cadeados...?”

É essa a rotina nas cidades modernas, nas quais as casas trancam-se ao universo das ruas e dos demais espaços públicos, criando um mundo interior, limitado por muros, paredes e grades. Por meio de suas indagações, o eu-lírico, além de nos expor a beleza do luar sobre toda a cidade, evidencia que todo esse mundo perceptivo e latente de experiências espreita os lares, velando os “fatos” que “acontecem, fluidos, entre a lua e a terra,/ entre a lua e o sol, entre o sol e o tempo,/ como se a cidade estivesse aberta”. Significa a participação do espaço citadino no lar, porque a cidade só está aparentemente vazia e em silêncio; há vida, isto é, alguém representado pelo “quem” (talvez o eu-lírico) espreitando a urbe inteira, desde os espaços públicos aos espaços privados, à procura de outros sussurros, movimentos e outras vidas. Isso prova, embora o poema deixe explícita a ausência de pessoas vivendo o espaço urbano, que “lugar é uma reunião e uma abertura do ser com o potencial para a continuidade” (RELPH, 2014, p. 31), sendo o “quem” o símbolo dessa continuidade, à espera de ser ocupado por um ser que experiencie a cidade aberta, na qual todos os espaços são um só, bastando ao que a experiência transformá-lo(s) em lugar(es).

Não há, nos poemas cecilianos sobre o espaço citadino, um pleno pertencimento, um enraizamento pulsante que arraste o sujeito poético, por meio da experiência, aos espaços conflituosos, mutáveis e únicos das cidades. Percebemos, no entanto, como salienta Bosi (2008, p. 20), que “ela [Cecília] viu, como poucos em nosso corpus poético, cidades e paisagens, cenas de rua ou simples instantâneos, com um frescor de impressões e um raro discernimento antropológico na percepção de outras culturas”. O sujeito poético desses poemas caracteriza-se por apreender todos os espaços por onde passa e experiencia com a perspicácia de um observador que captura as cenas, as percepções, transformando-as em verdadeiros quadros poéticos, nos quais os instantes vibram com a vida do mundo que há neles.

4 OS ESPAÇOS DA GEOGRAFICIDADE DE CARLOS DRUMMOND

4.1 Uma poética de muitas faces

Sete faces não aludem apenas ao poema mais conhecido de Carlos Drummond de Andrade, mas também a toda sua poesia, cuja leitura revela muito mais que sete faces. Por possuir uma obra vasta, a qual dialoga consigo mesma e evolui, ora descartando certas características e pontos de vista de livros anteriores, ora retomando-os com mais acuidade, Drummond mostra-se diverso, ultrapassando, com seu vigor, quaisquer classificações de sua poesia como pertencente a algum ideário estético. Tal assertiva só é viável se o leitor/crítico ousar abarcar a obra drummondiana em todo seu aspecto evolutivo — como fazem muito bem Affonso Romano de Sant’Anna, José Guilherme Merquior e Silvano Santiago. Dos três, Merquior, no livro *Verso universo em Drummond* (1972), clareia, com mais precisão, a evolução do fazer poético drummondiano, analisando seu percurso estético e temático.

No entanto, é Antonio Candido quem salienta uma das viradas causadas na poesia brasileira por Drummond. No ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, Candido (1970, p. 122) assevera:

[...] é preciso considerar também que a sua maestria é menos a de um versificador que a de um criador de imagens, expressões e sequências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como unidade autônoma. Ele reduz de fato esta autonomia, submetendo-o a cortes que o bloqueiam, a ritmos que o destroncam, a distensões que o afogam em unidades mais amplas. Quando adota formas pré-fabricadas, em que o verso deve necessariamente sobressair, como o soneto, parece escorregar para certa frieza. Na verdade, com ele e Murilo Mendes o modernismo brasileiro atingiu a superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema, livremente construído, que ele entreviu na descida ao mundo das palavras.

O prosaico, tão bem assimilado à poesia, e a concisão com a qual manipula ideias da fase heroica do Modernismo, depurando-as com engenhosidade, além de superá-las, tornam o verso drummondiano verdadeiro congênere da poesia brasileira moderna. Sobre isso, ao comentar *Alguma poesia* (1930), Merquior (2012, p. 83 – grifo do autor) destaca que “a poética drummondiana não se converteu – como a de Bandeira, Jorge de Lima ou Cassiano Ricardo – à estética modernista: ela *nasceu* modernista”; Bosi (2013, p. 474 – grifo nosso) endossa essa afirmação, ao declarar que “desde *Alguma poesia* foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo antiterritório que Drummond se afirmou como poeta *congenialmente* moderno”.

A poética drummondiana não está a serviço de um ideal estético, no qual o verso segue um modelo, seja um clássico ou simplesmente o verso livre, porém da linguagem e sua

imediate correlação com a condição humana. Por isso, os “cortes que o bloqueiam, a ritmos que o destrancam, a distensões que o afogam em unidades mais amplas” (CANDIDO, 1970, p. 122), pois o homem-linguagem é, de acordo com as circunstâncias, contido, verborrágico, truncado, seco, afetuoso, só, múltiplo e nenhum. Eis, quiçá, uma das razões, além das apontadas pelos seus críticos, que o classificam, assim como Baudelaire (Merquior, retomando Tristão de Athayde, evidencia igualmente esse fato) para a literatura mundial, como o poeta moderno da poesia brasileira.

Por viver os acontecimentos de sua época, o verso drummondiano não se rarefaz, haja vista o sujeito poético reagir ao estado de coisas e fatos, cujo fazer não segue um itinerário retilíneo, mas cheio de caminhos que se cruzam e se ultrapassam. Isso fica patente com os rumos que a obra drummondiana tomou com a publicação de *Novos poemas* (1948) e, de modo mais categórico, de *Claro enigma* (1951), provocando críticas negativas de Haroldo de Campos, de João Cabral¹² e outros poetas e críticos¹³.

Imbuído de forte senso de percepção da realidade, Drummond mapeou o presente e o passado, estabelecendo pontos urgentes para parar e ponderar, o que está no cerne da metafísica inserida em sua poesia a partir de *Claro enigma*. Desse modo, podemos supor que, enquanto poesia da condição humana, a obra drummondiana funciona organicamente, numa reação aos acontecimentos, mesmo que finja negá-los. Dessa maneira, as faces de sua poética dividem-se em fases, tais como estabelecem Merquior, em *Verso universo em Drummond*, e, posteriormente, Silvano Santiago, na “Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade” (2001).

Embora tais classificações não sigam os mesmos critérios, complementam-se. Ao passo que Merquior percorre metodicamente o fazer poético de Drummond sob o viés estético e temático, perscrutando cada momento de sua lírica, Santiago atém-se ao modo como Drummond lê o mundo exterior, sendo um verdadeiro poeta cosmopolita, e o interior, o lado provinciano de Itabira do Mata Dentro.

De *Alguma poesia* a *A falta que ama*, último livro publicado antes da finalização de seus estudos, Merquior determina quatro momentos do lirismo drummondiano, que são: 1) a predominância da figura do *gauche*, a poesia enquanto vivência e neorromantismo (*Alguma*

¹² No tocante a toda obra drummondiana depois de *A rosa do povo*, João Cabral (2008, p. XXXV) comenta: “gostei dos primeiros livros de Drummond, quando ele era um poeta de língua presa. Gostei, digamos, até *A rosa do povo*. A poesia dele caiu de intensidade e densidade depois que se deixou influenciar pela língua solta e Neruda.”

¹³ Sobre a recepção crítica, que envolve também aspectos ideológicos e políticos, além de aprofundar o que tinha apontado Merquior e elucidar muitos pontos cruciais na virada drummondiana com *Claro enigma*, a leitura de *Drummond: da Rosa povo à rosa das trevas* (2001), de Vagner Camilo, faz-se necessária, pois percorre todo o contexto histórico-crítico antes e durante a recepção do livro.

poesia, *Brejo das almas* (1934) e *Sentimento do mundo* (1940)); 2) realismo social, metapoesia e interrogação existencial (*José* (1942) e *A rosa do povo* (1945)); 3) poesia filosófica, classicização do moderno e estilo depurado (*Novos poemas* (1948), *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar* (1954) e *A vida passada a limpo* (1958)); 4) retorno ao verso livre, à linguagem “experimental”, memória, início de poemas de feição erótica, reflexão existencial (*Lição de coisas* (1962,)), *Boitempo* (1968) e *A falta que ama* (1968)). Em todas essas fases, que abrangem, segundo a maioria dos críticos, suas obras principais, Drummond constrói uma poética que não acaba em si mesma, haja vista buscar, por meio da comunicabilidade de seu verso, o outro, isto é, o leitor, do quem flui a condição humana, com suas milhares de reviravoltas na/da linguagem. Assim:

Cantor da terra e da cidade, analista sutil da criação poética, *moralista* fascinado pelas paixões do homem e pela ordem do mundo, ele é, depois de Machado de Assis – com quem divide tanto o humor desiludido quanto a atitude lúdica no tocante à forma e ao verbo – o principal exemplo, na literatura brasileira, da obra literária votada à *problematização* da vida. [...] Como todo grande poeta (e não sendo senão poeta e somente poeta), Carlos Drummond de Andrade é muito mais que um bom escritor. É um grande praticante da poesia como jogo do conhecimento – e da sabedoria. (MERQUIOR, 2012, p. 326 – grifos do autor)

Certamente, é esse jogo que propicia a Silvano Santiago, por meio do Drummond leitor de livros, de mundo e de si mesmo, a classificação da obra drummondiana em robinsoniana e proustiana. Santiago parte do poema “Infância” (*Alguma poesia*), o qual amalgama as duas fases, como uma pista para desvendar o poeta cosmopolita que Drummond torna-se sem ter feito grandes viagens, como Cecília Meireles. Se “Infância” deixa-nos entrever a inquietude do conhecimento e da sabedoria, que busca, na fase robinsoniana, “mapear o mundo no seu contínuo presente” (SANTIAGO, 2001, p. XXX), já enseja, sutilmente, o apego à memória, que, na fase proustiana, deixa às claras o olhar que “se interioriza, se esbate contra as pálpebras e se volta para as dimensões acanhadas da cidade que o viu nascer no ano seguinte ao em que o século XX abriu os olhos” (SANTIAGO, 2001, p. XXXVI). Apesar de as duas fases coexistirem ao longo da obra de Drummond, Santiago esclarece que a fase robinsoniana abarca fortemente a poesia produzida até *A rosa do povo*, enquanto a fase proustiana acentua-se em *Boitempo*, visto ser um livro no qual o poeta retorna à Itabira de sua infância e adolescência. É, pois, o jogo da sabedoria subjacente à poesia drummondiana revelando o ser cosmopolita, na qual há o equilíbrio de “um espírito telúrico e de um espírito oceânico” (ATHAYDE, 2001, p. LXXI), isto é, provinciano e universal, cuja cosmovisão “tem a sua ‘nascente’ no mundo mineiro, mas deixa que, ali também, se enraíze o sentimento do mundo. De uma rua de Itabira abre-se e se irradia o périplo do homem

contemporâneo em busca da justiça social e econômica do homem” (SANTIAGO, 2001, p. XXXIV).

Em Drummond, desdobram-se, nas duas formas de classificação de sua poética, as muitas fases do sujeito poético urdindo habilmente suas personas que vão além de *Boitempo*, ousando expor as formas do corpo e sua completa nudez no livro *Amor natural* (1992). Sete faces são, por conseguinte, um engodo, posto que o *gauche* é a primeira face da linguagem drummondiana, e sobre ela, em palimpsestos, as demais se seguem indefinidamente. Na mão do poeta, a linguagem encaminha-nos pelos espaços do provincialismo e do cosmopolitismo de suas muitas faces. Assim, na poesia, todos são um só e muitos na geografia dos mapas robinsonianos ou nos (des)caminhos da memória proustiana.

4.2 O espaço campestre

Provinciano ou interiorano, Drummond, em sua poesia, soube captar muito bem a sutileza dos dois espaços que se opõem diametralmente: o campo e a cidade. Essa, o amadurecimento do ser pelo seu universo multiforme de experiências; aquele, o descortinar do mundo das percepções, do contraponto à urbe e do retorno às origens e às primeiras experiências pela memória. O campo é parte da gênese poética de Drummond, porque simboliza o primeiro Brasil canhestro, preso a si mesmo, aos hábitos aristocráticos de denso poderio patriarcal, sem certezas absolutas de identidade própria. Não obstante, toda a peculiaridade da vida no campo subjaz à poesia drummondiana, como a passagem do tempo, o estado contemplativo que conduz a reflexões profundas e, obviamente, a natureza. Tudo isso percorre o fazer poético do itabirano. Por isso, antes que se fale da cidade em Drummond, é mister que o espaço campestre venha a lume.

“Infância”, segundo poema de *Alguma poesia*, ao mesmo tempo em que se contrapõe ao “Poema de sete faces”, é outra face que se nos apresenta, servindo para compreender a extensão e o desenvolvimento do eu multifacetado de “sete faces”:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoe,
comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso

café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
– Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoe.
(ANDRADE, 2001, p. 6)

A infância caracteriza-se por ser uma fase de ingenuidade e de descobertas. O eu-lírico reflete esses dois traços no contexto narrativo do poema, densamente marcado pelo patriarcalismo e o papel dos negros, especialmente das mulheres, nessa atmosfera. O menino vivia, na realidade, um estado de coisas que, certamente, pensava ser normal no meio social ao qual pertencia; nos livros, aventurava-se e tinha — como toda leitura é capaz de causar — confrontos consigo mesmo e com a vida na fazenda. Na superficialidade, pois, do poema, o campo pode ser visto enquanto um espaço topofílico para o eu-lírico, no entanto, numa leitura mais atenta, percebemos que o caráter topofílico esconde certa ironia. Se retomarmos o “Poema de sete faces” e o defrontarmos com o tom memorialístico de “Infância”, veremos que, nos versos finais desse poema, há uma crítica à mentalidade imposta pelos padrões sociais que forjavam a formação dos indivíduos.

No “Poema de sete faces”, o eu-lírico encara (e vive também) a diversidade das coisas, dos acontecimentos e das pessoas, numa azáfama do desenvolvimento do mundo social e intelectual, sentindo-se desorientado pela profusão do que tem de ser vivido e sentido diariamente, enquanto o eu-lírico de “Infância” vive num espaço aparentemente harmônico, sem grandes acontecimentos ao seu redor. Não esqueçamos que esse eu-lírico já é adulto e, provavelmente, já tem muita experiência acumulada e não vive mais no meio rural. Ao retomar, pois, “sete faces”, precisamente, a partir da quinta estrofe, percebemos a oposição entre os dois poemas:

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo,
seria uma rima, não uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer

mas essa lua
 esse conhaque
 botam a gente comovido como diabo.
 (ANDRADE, 2001, p. 5)

Do tom dramático e perplexo diante do abandono em um mundo tão grande, o qual não é, sem dúvida, o de sua origem, o eu-lírico de “sete faces” desliza para um tom cômico, encerrando com uma fina ironia na última estrofe. O que subjaz a esses tons e sentimentos vários é o ser deslocado no espaço em que está. A bebida funciona como um subterfúgio ao seu deslocamento, ou melhor, falta de pertencimento. Sabe demais, vive demais, precisando se readaptar, dia após dia, às mudanças que a cidade lhe impõe. Contrapondo-se a tudo isso, o eu-lírico de “Infância” deseja o mundo patriarcal, prenhe de alienação, porque era mais bonito que o entrevisto na história de Robinson Crusoé. O eu drummondiano evidencia, nesses dois poemas, “agudíssimo sentimento das contradições, as pessoais e as de seu tempo, marcadas numa particular dinâmica de formas poéticas” (VILLAÇA, 2006, p. 19).

Reiterando o que expomos acima acerca de “Infância” conter traços das fases propostas por Silvano Santiago (2001), a robinsoniana e a proustiana, constatamos, outrossim, que, conforme esboçamos, se trata de um contraponto ao “Poema de sete faces”. Desse modo, o eu drummondiano necessita de tal tensão entre sua origem e o mundo experiencial que se abre no seu papel cotidiano de habitante da urbe. Portanto:

O eu *gauche* de Drummond se revelará um órgão muito sensível às alienações do estilo existencial contemporâneo, pois a experiência traumatizante do jovem fazendeiro, burocratizada nas capitais, a ambivalência dos sentimentos do “itabirano”, atraído pela *urbs* viciosa e inumana e, ao mesmo tempo, desgostoso dela, predispueram-no a apreender em profundidade o sentido psíquico e moral do destino do homem moderno. (MERQUIOR, 2012, p. 84)

Talvez fosse melhor não ter experimentado o caos que a existência contemporânea causou-lhe, dando continuidade a um destino já posto ao seu alcance pelo patriarcalismo? Pelo contrário, posto que os pensamentos oriundos desse mundo são tacanhos e tendem à ruína diante do novo que se instala ferozmente nas grandes cidades. O trauma do eu drummondiano leva-o a uma cisão cujos primeiros instantes lançam-no ao encontro do *gauche* de “setes faces”, mas, de repente, numa hesitação ao novo que permite ampliar seus conhecimentos além da fazenda, almeja esse espaço delimitado, fechado em seu contexto ainda do século XIX. A acomodação desse mundo faz a história passada do eu-lírico de “Infância” possuir beleza, já que o que está dado é mais fácil aos esquemas cognitivos do sujeito que as descobertas e seus desafios. A ironia, portanto, dos versos finais do poema em tela, reside no fato da possível aceitação/retorno ao estado de coisas sustentado pelo contexto

social da fazenda em detrimento do mundo robinsoniano que pode ser mapeado sob muitos aspectos. A ironia que ora extraímos da leitura de “Infância” é forjada sob o idealismo do espaço campestre, pois:

Em geral, podemos dizer que, sempre que uma pessoa (jovem ou velha) sente que o mundo está mudando muito rapidamente, sua resposta característica é evocar um passado idealizado e estável. Por outro, quando uma pessoa sente que ela mesma está dirigindo as mudanças e controlando os assuntos importantes para ela, então a saudade não tem lugar em sua vida: a ação, em vez de lembranças do passado, apoiará seu sentido de identidade. (TUAN, 2013, p. 229)

Dualismo próprio dos primeiros livros drummondianos, pois o eu dos poemas iniciais titubeia entre a saudade do mundo antigo e o impulso da mudança na construção de sua identidade. O poema “Explicação”, nas três últimas estrofes, testemunha bem esse jogo dual do primeiro lirismo de Drummond:

[...]
 Há dias em que ando na rua de olhos baixos
 para que ninguém desconfie, ninguém perceba
 que passei a noite chorando.
 Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
 de repente ouço a voz de uma viola...
 saio desanimado.
 Ah, ser filho de fazendeiro!
 À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
 é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
 E a gente viajando na pátria sente saudade da pátria.
 Aquela casa de nove andares comerciais
 é muito interessante.
 A casa colonial da fazenda também era...
 No elevador penso na roça,
 na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi a minha gente e minha terra
 e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
 Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
 A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
 e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
 O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
 Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
 lê o seu jornal, mete a língua no governo,
 queixa-se da vida (a vida está tão cara)
 e no fim dá certo.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
 Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?
 (ANDRADE, 2001, p. 36-37)

Confluem, nesse poema, aspectos de “sete faces” e de “Infância”, sendo o campo predominante nas percepções do eu-lírico. É um sujeito que, ao mesmo tempo em que confessa sentir saudade de sua terra natal, ironiza tal sentimentalismo tão trivial, pois essa “gente viajando pela pátria sente saudade da pátria”. Falta intrepidez ao eu-lírico, a fim de que

ganhe ação e saia da contradição na qual colidem o desejo de estar no campo e o de estar na cidade, ou seja, no mundo civilizado.

De maneira que, na estrofe em questão, esse eu oscila entre a confissão/aceitação de sua saudade e o tom irônico, a estrofe seguinte funciona como tentativa de justificar seu modo de ser e, em parte, sua identidade, retornando à fórmula do Naturalismo, que vê o indivíduo como resultado do meio em que nasce e é criado. Se bem que, por trás dessa identidade hereditária, vista pelo eu-lírico como característica do povo brasileiro, o tom irônico faz-se mais incisivo, denunciando a acomodação da “gente”, para a qual “tudo é uma canalha só” e “no fim dá certo”. Por isso, soa falsa a maneira como o eu-lírico critica o sujeito que suspira pela Europa, qualificando-a de “muito velha” e de viver só pelo dinheiro, porque, na verdade, é de lá que vem a maioria do desenvolvimento moderno com o qual está em contato e com o qual seu ser se redimensiona intelectualmente, desvencilhando-o da vida “besta” e patriarcal, a qual não abandona de todo, haja vista gostar dessa “tara”. Com isso, o eu-lírico ensaia uma fuga desse mundo preso no tempo, sem quaisquer mostras de movimento para o mundo moderno. A crítica irônica estende-se, igualmente, a si mesmo por viver o dualismo de uma identidade em construção entre o campo, o primeiro lugar de suas experiências, e a cidade, símbolo do moderno, do desarranjo de seus pensamentos de “filho de fazendeiro”, evidenciando que:

A realidade geográfica é, para o homem, o lugar onde ele está, os lugares de sua infância, o ambiente que atrai sua presença. Terras que ele pisa ou onde trabalha, o horizonte do seu vale, ou a sua rua, o seu bairro, seus deslocamentos cotidianos através da cidade. A realidade geográfica exige, às vezes duramente, o trabalho e o sofrimento dos homens. Ela o restringe e o aprisiona, o ata à “gleba”, horizonte estreito imposto pela vida ou pela sociedade a seus gestos e a seus pensamentos. (DARDEL, 2011, p. 34)

Sob a ironia que mostra a realidade, com a qual chega a identificar-se, o eu drummondiano, mais uma vez, nos versos finais, põe em xeque uma possível identificação total, dando um salto para além do estritamente posto na fatura dos versos. Exige-se a perspectiva do oblíquo olhar do *gauche*, pois não é o ouvido do seu leitor que entorta, mas seus versos que enganam à primeira vista, forjando uma negação de si mesmo — confesso e exposto, ironicamente, nas estrofes anteriores. Tal qual o faz Brás Cubas, em *Memórias póstumas*, o eu-lírico de “Explicação” finda seu poema, questionando o próprio leitor. Se, portanto, “meu verso é minha cachaça” (ANDRADE, 2001, p. 36), tudo que o poema testemunha está sujeito aos instantes de embriaguez e de lucidez do eu drummondiano, porquanto o *gauche* age de modo não convencional.

A dualidade do eu drummondiano em *Alguma poesia*, no jogo irônico e cômico de toda sua estrutura, serve para situar a realidade geográfica do eu deslocado, travestido no *gauche* cujo olhar já o espreitava na solidão da fazenda, enquanto lia Defoe. É esse *gauche* que o atemoriza, fazendo-o desejar o contexto social do campo de sua meninice, porém logo o toma sob a fineza da ironia, alçando-o de vez à urbe. Ao longo do percurso poético, o eu drummondiano apura sua visão do campo, usando seus elementos e sua natureza para aprofundar seu conhecimento sobre a cidade, na comparação do tempo e da vida, como em “O boi” (*José* (1942)) e “Um boi vê os homens” (*Claro enigma* (1951)), e repensando criticamente o patriarcalismo de seu tempo de ingenuidade, como em “Negra” e “A paz entre os juízes” (*Boitempo* (1968)).

Se, até aqui, o espaço campestre apenas era esboçado como lugar de origem, confrontado com o novo espaço do eu drummondiano, a cidade, é, a partir de *Boitempo*, que podemos percebê-lo de forma mais nítida, obviamente delineado por um sujeito de vasta experiência. O poema “Documentário”, que abre a coletânea *Boitempo*, explicita muito bem esse aspecto:

No Hotel dos Viajantes se hospeda
incógnito.
La não é ele, é um mais-tarde
sem direito de usar a semelhança.
Não sai para rever, sai para ver
o tempo futuro
que secou as esponjeiras
e ergueu pirâmides de ferro em pó
onde uma serra, um clã, um menino
literalmente desapareceram
e surgem equipamentos eletrônicos.
Está filmando
seu depois.
O perfil da pedra
em seco.
Os sobrados sem linguagem.
O pensamento descarnado.
A nova humanidade deslizando
isenta de raízes.
Entre códigos vindouros
a nebulosa das letras
indecifráveis nas escolas:
seu nome familiar
é um chiar de rato
sem paiol
na nitidez do cenário
solunar.
Tudo registra em preto-e-branco
afasta o adjetivo da cor
a cançoneta da memória
o enternecimento disponível na maleta.
A câmara
olha muito olha mais

e capta
a inexistência abismal
definitiva/ infinita.
(ANDRADE, 2001, p. 881-882)

No poema, verificamos o afastamento desse eu adulto do seu espaço natal como está no presente, pois o campo de suas retinas de criança não existe mais. Agora, está na condição de mero viajante, retendo o pertencimento com o espaço, já que está “sem direito de usar a semelhança”. Ademais, o próprio sujeito não pretende rever o passado, porém o futuro, o vindouro, cujo resultado esfacelou sua marca no espaço, “onde uma serra, um clã, um menino/ literalmente desapareceram/ e surgem equipamentos eletrônicos”. Não restam mais resquícios daquela fazenda idealizada no poema “Infância”. Tudo são, pois, memórias, cuja persona do gauchismo drummondiano situa no presente, tal qual nos adverte “Intimação”: “– Você deve calar urgentemente/ as lembranças bobocas de menino./ – Impossível. Eu conto o meu presente./ Com volúpia voltei a ser menino” (ANDRADE, 2001, p. 882). O eu drummondiano necessita dessa persona, haja vista o eu-lírico de “Documentário” lançar, sobre todo o presente — o futuro depois de sua infância —, um olhar racional e de distanciamento por meio da câmara, porque não almeja o retorno de emoções do sentimentalismo exacerbado, que o impedem de analisar o espaço no qual viveu e perceber “a inexistência abismal/ definitiva/ infinita”.

“Documentário” denuncia a fratura do ser com seu lar, com o qual pode comparar e confrontar os outros lugares (RELPH, 2014). Rompendo com suas raízes e usando uma persona para viver as lembranças em forma de presente, o eu drummondiano, decerto, isenta-se de quaisquer pieguices e pudores que o impeçam de perscrutar o espaço campestre de sua infância e adolescência, impondo-se uma visada crítica aos costumes sob os quais fora criado. Todo o contexto socioeconômico, histórico e individual emerge, assim, de sua memória. Desse arranjo de puro gauchismo pelo qual adentra seu espaço natal, o poema “Agritortura” já desfaz todo traço de idealização que “Infância” alimentava:

Amanhã serão graças
de museu.

Hoje são instrumentos de lavoura,
base veludosa do Império:
“anjinho”,
gargalheira,
vira-mundo.

Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios.
O ferro modela espigas
maiores.
Brota das lágrimas e gritos

o abençoado feijão
da mesa baronial comendadora.
(ANDRADE, 2001, p. 886)

Para uns, o campo representa um espaço de sofrimento. São os negros, vítimas dos instrumentos de tortura, que os imobilizavam por completo: as mãos (“anjinho”), a cabeça (gargalheira) e os pés (vira-mundo). Que liberdade tinham? Nenhuma, visto que não experienciavam o espaço, não se moviam, nem se direcionavam por si sós, mas pela imposição do poder dos seus senhores. O eu-lírico retira, desse modo, a capa de qualquer idealização do espaço campestre, deixando a lume a crueldade que subjaz ao mundo da fazenda, aos rincões distantes das grandes cidades, as quais apenas consumiam os produtos da escravidão. Nesses versos e em toda inteireza no poema “Negra”, a negra de “Infância”, figura que animava as lembranças felizes, ressurgiu, percebida, agora, pelo eu drummondiano, como personagem que sustenta toda a comodidade da vida campestre, porque “para tudo/ nada que não seja tudo tudo tudo/ até o minuto de/ (único trabalho para seu proveito exclusivo)/ morrer” (ANDRADE, 2001, p. 887).

Do futuro previsto nos primeiros versos ao presente dos demais versos, vemos que, na verdade, os negros, nas fazendas, eram seres sem-lugaridade, pois viviam num espaço que os oprimia, cujos utensílios de toda a Casa grande e da senzala serão peças de museu para serem vistas, pesquisadas, mas nunca experienciadas. Para uns, representarão o contexto torturante de seus antepassados subjugados e arrancados de sua terra natal; para outros, apenas peças históricas. Os escravos funcionavam como máquinas humanas, de cujas lágrimas brotavam todo o produto e luxo da aristocracia rural. Tuan, ao analisar o espaço rural no livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012), não os leva em consideração, priorizando somente a relação do agricultor próspero e do que não tinha muitos recursos com a natureza, para os quais “o sentimento topofílico [...] difere enormemente de acordo com o *status* socioeconômico. O trabalhador rural trabalha junto à terra; sua relação com a natureza é um misto de amor e ódio”. O eu drummondiano, com o título em conformidade com a realidade do verdadeiro trabalho na agricultura, explicita que o *status* socioeconômico era muito mais cruel, sendo, para os negros, o principal vetor na relação de amor e ódio com a terra e com a natureza.

Nessa camada do espaço campestre em Drummond, cuja linguagem precisa e concisa denuncia os horrores da escravidão, tais quais os versos eloquentes de Castro Alves, a ausência-de-lugaridade (RELPH, 2014) absorve toda a rotina dos negros, que precisaram, para manterem-se vivos por si mesmos, resgatar sua cultura e forjar, a duras penas e sofrimentos descomunais, uma lugaridade para além das fazendas. Enquanto tiveram de fugir

do campo para, enfim, com os quilombos, estabelecerem algum sentimento com o espaço, em “Hora mágica”, vemos um eu-lírico criança em completa comunhão com o espaço campestre:

Pés contentes na manhã de março.
 Ó vida! Ó quinta-feira inteira!
 pisando a areia que canta, o barro que clapeclape,
 a poça d’água que rebrilha.
 Há de ser sempre assim, não vou crescer,
 não vou ser feito os grandes, apressados,
 aflitos, de fumo no chapéu,
 esporas galopantes.
 O dia é todo meu. E este caminho,
 estas pedras, estes passarinhos, este sol espalhado
 em cima de minha roupa, de minhas unhas.
 Tenho canivete Rodger, pão-de-queijo
 para comer quando quiser.
 descobrir tesouro, bichos nunca vistos,
 quem sabe se um feiticeiro, um ermitão,
 a ondina ruiva do Rio do Tanque.
 Igual aos índios. Igual a mim mesmo, quando sonho.
 (ANDRADE, 2001, p. 904-905)

Mover-se é preciso para experienciar, na junção entre corpo e mente (TUAN, 2013), o espaço campestre. Do primeiro ao último verso, o poema registra o movimento do corpo em consonância com os pensamentos e sensações do eu-lírico, descortinando o que o prende ao campo. Nos primeiros versos, os pés propiciam ao corpo aventurar-se pelo espaço depois da chuva, quando a terra está mais viva. Do tato, emerge a audição, com o “clapeclape” do barro, junto com a visão, que surge a partir do verbo “rebrilhar”, como se provocasse uma iluminação repentina no eu-lírico e fizesse-lhe refletir sobre si mesmo e sobre esse dia particular que lhe permite aflorar sua percepção do campo, vendo-o, agora, enquanto lugar. Por isso, afirma: “há de ser sempre assim, não vou crescer”, alimentando a lugaridade que seu ser experiencia nessa “Hora mágica”, na qual confluem todas as sensações, inclusive o paladar, por meio do “pão-de-queijo”. Com cada uma, o eu-lírico costura seu percurso experiencial entre corpo e mente, findando o poema, iniciado com os pés movendo-se, com a cabeça que sonha e move os pensamentos.

Portanto, tanto em “Hora mágica” quanto em “Agritortura”, o eu drummondiano pauta-se no ato de mover-se, o que ratifica a ideia de que ser é espaço, cuja percepção só é possível pelos movimentos que “frequentemente são dirigidos para, ou repelidos por, objetos e lugares. Por isso o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como a localização relativa de objetos ou lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares” (TUAN, 2013, p. 22). Desse modo, “Agritortura”, por um lado, representa toda a coação do sujeito no espaço, privando-o de liberdade, ou melhor, de movimento. Disso, gera o sentir-se repellido pelo espaço, restando insurgir-se contra essa opressão e separar-se de vez do

jugo do opressor. Por outro, “Hora mágica”, em todo seu desenvolvimento, prima pelo pleno movimento do corpo e da mente do sujeito enquanto criança, disposta a não crescer e viver esse instante de geograficidade da “quinta-feira inteira”, já que, quando for adulto, será apenas lembrança. Na articulação dessas duas esferas do movimento, percebemos aspectos — cuja leitura dos poemas anteriores também ajuda a compreender — que lançam um panorama sobre o campo e o sentido de lugar exposto pelas personas do gauchismo drummondiano, usando perspectivas temporais diversas, as quais permitem ao eu drummondiano situar fatos passados no presente, mas na intenção de analisá-los como se ainda os vivesse. É, tal qual assinalamos acima, o tom dos três livros intitulados *Boitempo* (1968, 1973, 1979).

Do poema que dá título aos três livros, podemos extrair todo o sentido temporal do espaço campestre, bem como de poemas de livros anteriores que se valem da simbologia do boi:

Boitempo

Entardece na roça
de modo diferente.
A sombra vem nos cacos,
no mugido da vaca
separada da cria.
O gado é que anoitece
e na luz que a vidraça
da casa fazendeira
derrama no curral
surge multiplicada
sua estátua de sal,
escultura da noite.
Os chifres delimitam
o sono privativo
de cada rês e tecem
de curva em curva a ilha
do sono universal.
No gado é que dormimos
e nele que acordamos.
Amanhece na roça
de modo diferente.
A luz chega no leite,
morno esguicho das tetas
e o dia é um pasto azul
que o gado reconquista.
(ANDRADE, 2001, p. 905)

Não é, por conseguinte, o homem que orienta o tempo, porém o boi, afeito, de acordo com Chevalier e Gherbrant (2016), ao estado contemplativo, do qual o *gauche* apropria-se para ruminar a si mesmo e à humanidade do campo e da urbe. Fica patente, assim, que a natureza absorve, no campo, os homens de alguma forma, ditando o ritmo da vida, seja ela vivida sob a inércia ou sob o desenvolvimento do ato de mover-se e direcionar-se. O poema, em sua inteireza, explica o título, de modo que a organicidade da rotina no campo não

implica o boi somente na passagem do tempo, mas também no caráter espacial da experiência diária.

Na ruminação que o eu-lírico faz do boi enquanto essência da vida rural, ele próprio insere-se nesse estado cuja origem é o mundo concreto, descobrindo, na figura do boi, pertencer ao espaço campestre, haja vista depreender, nos versos finais, que “o dia é um pasto azul/ que o gado reconquista”. Reconquistar o campo significa participar do tempo cíclico representado pelo boi, com o qual “o presente se revigora e se transmite como uma reserva oculta de verdor e de força” (DARDEL, 2011, p. 51), de maneira que cada momento do dia ganha novos sentidos ao dormir e acordar sob a presença do boi invadindo todo o espaço. Em suma, o boi é todo o campo e o campo é todo o boi, sem margem para o fim espaciotemporal enquanto esse animal simbolizar o campo.

Em Drummond, temos o campo em seus mais variados pontos de vista, ditado por um ritmo diferente de tempo. Nele, seu gauchismo desnuda contextos duros, cruéis e alegres, num confronto com sua origem, sua linhagem, com uma vida que seus olhos infantis imaginavam perfeita. A despeito de tudo isso ser filtrado pela mentalidade crítica, irônica e cômica de sua alma adulta e aferrada pelo *gauche*, resta-lhe ainda um fôlego, movido pela matéria da memória, para cantar sua cidade, em “Canção de Itabira”, do livro *Corpo* (1984):

Mesmo a essa altura da vida,
um tempo que já se estira,
continua em mim ressoando
uma canção de Itabira.

Ouvi-a na voz materna
que de noite me embalava,
ecoando ainda o sono,
sem que faltasse uma oitava.

No bambuzal bem no extremo
a casa de minha infância,
parecia que o som vinha
da mais distante distância.

No sino maior da igreja,
a dez passos do sobrado,
a infiltrada melodia
emoldurava o passado.

Por entre as pedras da Penha,
os lábios das lavadeiras
o mesmo verso entoavam
ao longo da tarde inteira.

Pelos caminhos em torno
da cidade, a qualquer hora,
ciciava cada coqueiro
essa música de outrora.

Subindo ao alto da serra
 (serra que hoje é lembrança),
 na ventania chegava-me
 essa canção de bonança.

Canção que este nome encerra
 e em volta do nome gira.
 Mesmo o silêncio a repete,
 doce canção de Itabira.
 (ANDRADE, 2001, p. 1248)

O eu drummondiano cede, de certa maneira, ao peso do tempo, com o poeta criador já com 82 anos. Fatigados, criador e criatura (todas as personas), torna-se inevitável resistir aos assédios da memória, pois o ser repleto de experiências é todo memória, mesmo com breves fulgurações de novidade. Desse modo, malgrado a distância, as críticas e o olhar irônico, a velhice testifica o apego do eu-lírico à sua cidade natal, emoldurando-a na sinfonia do tempo, cuja música traz à tona cada instante de sua vida, com os lugares que surgem graças à melodia particular que conduz a canção. Somos passivos aos sons, porém essa passividade permite que nossa percepção espacial seja ajustada quando adentramos qualquer ambiente, visto que “o próprio espaço se contrai, porque nossa experiência de espaço é aumentada grandemente pelo sentido auditivo, que fornece informações além do campo visual” (TUAN, 2012, p. 26).

O poema inicia e se encerra do mesmo modo, com a canção guardada em si, desperta pela memória, para confirmar que, só nele, ela sobrevive com tais detalhes e peculiaridades, no silêncio de seus pensamentos e de sua vida de habitante do espaço campestre. Uma vez que o campo é sua origem, o eu drummondiano não precisa se valer do mesmo tratamento feito em livros anteriores, em especial *Boitempo*, porque basta evocá-lo por meio de Itabira, ruminada nos acordes da fatura da lírica memorialística de Drummond. Eis, portanto, o poeta do campo, seu lar, com o qual confrontou, conforme Relph (2014), os lugares de seu périplo experiencial, como o Rio de Janeiro.

4.3 O espaço citadino

De origem provinciana, Drummond demonstrou ser, conforme assinala Leite (2003), o maior poeta urbano da literatura brasileira, haja vista a urbe ser vivida e percebida de formas múltiplas em sua poesia, dando-nos o dimensionamento do espaço citadino, de modo que podemos compreender a evolução do eu drummondiano com a cidade num mergulho profundo em tantas experiências. “Com uma temática e um modo de expressão verbal que procuram recuperar toda a vida cidadina” (LEITE, 2003, p. 45), Drummond não

trata de uma cidade, porém de muitas, no sentido temporal, acompanhando a evolução do eu, ou no sentido de tematizar diversos espaços urbanos. Por isso, resolvemos abordar a pólis/urbe em Drummond, considerando as seguintes perspectivas: 1) da inércia no tempo à evolução; 2) o eu na cidade urbana; 3) cidade universo; 4) guerra: luta, destruição e reconstrução; e 5) favela: uma cidade dentro da cidade. Essas perspectivas analíticas levam-nos a constatar o cosmopolitismo da poética drummondiana, sobretudo em relação aos principais questionamentos da urbanização do Brasil e aos acontecimentos que abalaram o mundo, como a Segunda Guerra Mundial.

Na seção “Lanterna mágica”, de *Alguma poesia*, encontramos um breve panorama da temática urbana ainda em estado de latência. Não iremos nos ater, no entanto, a cada poema dessa seção, enfatizando apenas um pormenor que se dilui ao longo da poesia drummondiana. Tal pormenor refere-se à visão ligada aos traços históricos do colonialismo das cidades mineiras e de como sua modernização é demorada, alimentando no eu drummondiano o anseio de experienciar o espaço da urbe. Fugir, portanto, da inércia temporal é o que subjaz a esse anseio, mesmo que haja certa afeição por cada cidade histórica. Começando com “Belo Horizonte”, “Lanterna mágica” evidencia esse pormenor de forma gradual:

Meus olhos têm melancolias,
minha boca tem rugas.
Velha cidade!
As árvores tão repetidas.

Debaixo de cada árvore faço minha cama,
em cada ramo dependuro meu paletó.
Lirismo.
Pelos jardins versailles
ingenuidade de velocípedes.

E o velho fraque
na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas.
(ANDRADE, 2001, p. 10)

Na primeira estrofe, o ar histórico da cidade reflete-se no estado do eu-lírico, deixando-o melancólico e revelando seu envelhecimento, imerso na repetição da “velha cidade”. Na Praça da Liberdade, tomada pelos jardins à moda dos de Versailles, cujas árvores repetem-se, a melancolia leva-o ao sentimento topofílico causado pelas lembranças que toda cidade evoca, num estado de lirismo que o põe entre o seu passado e o presente das crianças na “ingenuidade de velocípedes”. Dividindo a estrofe, a palavra “lirismo”, por representar “o caráter acentuadamente individualista e emocional assumido pela poesia lírica a partir do século XIX” (MOISÉS, 2013, p. 272), permite ao eu-lírico ensimesmar-se, indo ao encontro

de sua memória da infância e da juventude. Nesse lirismo entre a modernidade e a beleza dos jardins e a simplicidade da casinha, nada se modificou, com a inércia do tempo tomando conta também do eu-lírico, que, no último verso, insinua que nem todas as lembranças são alegres, gerando uma visão dolorosa que não é apenas sua, mas talvez dos próprios habitantes mais velhos. Do tom melancólico desse primeiro poema de “Lanterna mágica”, passamos, em “Sabará”, segundo poema da seção, à crítica ao sentimentalismo do passado:

[...]
 Ai tempo!
 Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
 Os séculos cheiram a mofo
 e a história é cheia de teia de aranha.
 Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado.
 Quede os bandeirantes?
 O Borba sumiu.
 Dona Maria Pimenta morreu.

Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:
 bancos janelas fechaduras lampiões.
 O casario alastra-se na cacunda dos morros,
 rebanho dócil pastoreado por igrejas:
 a do Carmo – que é toda de pedra,
 a Matriz – que é toda de ouro.
 Sabará veste com orgulho seus andrajos...
 Faz muito bem, cidade teimosa!

Nem Siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde
 sacode a modorra de Sabará-buçu.

[...]
 O presente vem de mansinho
 de repente dá um salto:
 cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta
 é um bicho comendo as casas velhas.
 (ANDRADE, 2001, p. 11)

“Sabará”, uma cidade presa no período colonial, mostra-nos um eu-lírico que almeja o novo, pois o passado atrasa a modernização do espaço. É preciso abandonar “os séculos” que “cheiram a mofo/ e a história [...] cheia de teia de aranha”, a fim de que se viva de fato o presente do século em curso, com siderúrgicas, carros, cinema, trem. No poema, o movimento é, portanto, o símbolo da modernização, cujos primeiros versos da segunda estrofe (“Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:/ bancos janelas fechaduras lampiões”) explicitam, ao descrever a modorra do conjunto arquitetônico e criticar, ironicamente, o apego a todos os traços antiquados dessa “cidade teimosa”. Os poemas sucedâneos da seção “Lanterna mágica” tematizam, assim, o forte desejo do eu drummondiano pelo movimento típico das grandes cidades urbanas, num choque entre o passado e o presente (“Caeté”), na resistência à modernização (“Itabira”) e na teimosia de viver de história na “cidade parálítica”

(“São João Del-Rei”). Lanterna, para iluminar o ar letárgico das cidades seculares; e magia, para alimentar o desejo de sair dessa atmosfera, mesmo que algumas coisas tenham de ser esquecidas (“Nova Friburgo”), e experienciar de vez toda a percepção da cidade que respira a modernização e o urbanismo (“Rio de Janeiro”), nutrindo-se sempre de novas possibilidades de descobrir outros espaços citadinos (“Bahia”).

Depois de conseguir sair da inércia das cidades coloniais de Minas Gerais, o eu drummondiano encontra-se, afinal, na urbe, longe de sua cidade natal e entregue ao modo de vida da rapidez e do capitalismo com o qual se mantêm todos os grandes centros urbanos. Devido ao gauchismo de seu ser, não adere imediata e totalmente ao novo espaço, o Rio de Janeiro, estabelecendo, em “Confidência do itabirano” (*Sentimento do mundo*), a divisa com a qual perscruta o ritmo, os hábitos e os acontecimentos dos habitantes da metrópole:

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(ANDRADE, 2001, p. 68)

Somente em outro espaço, no caso o Rio de Janeiro, o eu-lírico pode situar seu verdadeiro enraizamento com a cidade natal, enfatizada em cada estrofe para confirmar seu modo de ser, haja vista que, “ao mesmo tempo em que procura tornar as coisas próximas, o homem necessita de, por sua vez, *se dirigir*, para se reconhecer no mundo circundante, para *se encontrar*, para manter *reta* sua caminhada e para abreviar as distâncias” (DARDEL, 2011, p. 11 – grifos do autor). Sua percepção é atravessada pela alma itabirana, dura e exigente como o ferro, destinada à tristeza, ao orgulho, aos divertimentos do sofrer, ao alheamento, ao jeito sisudo do homem de bigodes. São qualidades que forjam a essência itabirana do eu drummondiano, presentes no forte gauchismo dos primeiros livros e mais refinadas a partir de

José. Embora exista um lamento, na última estrofe, por tudo o que foi, fica claro que tal lamento corresponde apenas ao lado material de Itabira — tão mínimo em comparação às estrofes anteriores, responsáveis por revelar e justificar sua essência itabirana. O eu está, por conseguinte, na cidade urbana, percebendo e analisando a fluidez da rotina de seus habitantes com “Os rostos imóveis”, de *José*:

[...]
 Acordei e vi a cidade:
 eram mortos mecânicos,
 eram casas de mortos,
 ondas desfalecidas,
 peito exausto cheirando a lírios,
 pés amarrados.
 Dormi e fui à cidade:
 toda se queimava,
 estalar de bambus,
 boca seca, logo crispada.
 Sonhei e volto à cidade.
 Já não era a cidade.
 Estavam todos mortos, o corregedor-geral verificava etiquetas nos cadáveres.
 O próprio corregedor morrera há anos, mas sua mão continuava implacável.
 O mau cheiro zumbia em tudo.

 Desta varanda sem parapeito contemplo os dois crepúsculos.
 Contemplo minha vida fugindo a passo de lobo, quero detê-la, serei mordido?
 [...]
 (ANDRADE, 2001, p. 105)

Nas estrofes anteriores, o eu-lírico declara que tudo está morto, como se tudo, a partir da estrofe acima, fosse sonho; todavia, não se trata propriamente de um sonho, mas da desmistificação do que é viver na cidade grande, para a qual afluem infindáveis notícias das tragédias da Segunda Guerra Mundial, dos crimes locais e nacionais, com as pessoas, maquinalmente, vivendo ou tentando viver na engrenagem ininterrupta do capital — o movimento que impulsiona a modernização. Por etapas, o eu-lírico defronta-se consigo mesmo diante da experiência urbana: acorda e vê que não era um sonho, percebendo a falta de liberdade da população, pois, além de já estar morta, seus pés estavam amarrados; de balde, num retorno ao sono, supostamente tentando fugir dessa realidade, encontra a cidade em chamas; nem no sonho, há esperança de vidas livres, visto que o espaço no qual está(va) “já não era a cidade”. Nem sequer pessoas que se julgam acima de outras se encontram livres, haja vista a escravidão capitalista transformar todos em mortos. O eu-lírico, em face de tudo isso, ainda apresenta lucidez para distinguir sua vida antes e agora (“[...] contemplo os dois crepúsculos.”). Sente, contudo, que a qualquer momento pode ser completamente tomado pela rotina maquinal da urbe. Apenas o passado familiar e do torrão natal torna-se um refúgio — o seu outro crepúsculo, no qual “há doce paz em mim, / em minha família que veio de brumas

sem corte de sol/ e por estradas subterrâneas regressa às suas ilhas” (ANDRADE, 2001, p. 105).

Se, em “Os rostos imóveis”, a falta de liberdade torna seus habitantes mortos, com o eu-lírico pondo em xeque a idealização da vida citadina, na quarta parte do poema “Nosso tempo”, de *A rosa do povo* (1945), presenciamos a confirmação dessa morte da liberdade por meio dos hábitos:

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Saltam depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida,
mais tarde será o de amor.
Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma indecisa, evoluem.

O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.
Multidões que o cruzam não veem. É sem cor e sem cheiro.
Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul,
vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,
toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.

Escuta a hora expandongada da volta.
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.
[...]

(ANDRADE, 2001, p. 128-129)

O eu drummondiano permanece vigilante ao movimento da cidade, mesmo sendo já partícipe da vida dissimulada por toda parte, por isso repete a si mesmo: “escuta”, numa conversa interior, porque sabe que quase ninguém tem consciência de ser uma releve peça do jogo da demanda do negócio, o motor da urbe — a magia do frenesi. Para que tudo pareça normal, é necessária a consolidação de hábitos, já que “o estilo de vida de um povo é a soma de suas atividades econômicas, sociais e ultraterrenas. Tais atividades geram padrões espaciais, requerem formas arquitetônicas e ambientes materiais que, por sua vez, depois de terminados, influenciam o padrão das atividades” (TUAN, 2012, p. 239). A pressa, a falta de liberdade e a desordem, devido ao acúmulo de coisas e acontecimentos, determinam, de certa maneira, o estilo de vida da população urbana, cuja primeira estrofe acentua, por meio da atividade mais rudimentar da espécie humana: alimentar-se para sobreviver. Os trabalhadores dos escritórios alimentam-se, normalmente, apressados, em restaurantes sempre lotados, no horário do almoço; enquanto, nas ruas, à margem do sistema capitalista, a fome implora pelo

“caldo de sopa”, e os cães, pelo vidro, sonham que devoram o osso. São, portanto, três os espaços da fome: o dos funcionários dos escritórios — alimentando-se para manter o negócio dos seus patrões evoluindo —, o dos marginalizados e o dos animais. Todos, a despeito de sentirem fome, alimentam, sem se darem conta, os variados meios que se articulam, cruzando-se, para sustentar o padrão do modo urbano de ser e fazer-se.

O controle do negócio trafega, sorrateiramente, em cada ato rotineiro, sem que seja percebido, dominando a organização espacial das pessoas, controlando o mover-se e o direcionar-se de cada habitante, tomando “conta de tua alma” e, dela, extraindo “uma porcentagem”. Instalando-se por meio dos hábitos, o espaço citadino, com seu capitalismo, exerce o domínio dos corpos, do modo de pensar e de viver, porque, “não obstante apareça caótico, revela a concussão da vida metropolitana” e “também a coisificação do indivíduo” (SANT’ANNA, 1972, p. 127). Sem quaisquer tentativas de reação, tal qual ocorre em “Os rostos imóveis”, “se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se”, absorvidos, física e mentalmente, pela metrópole, apenas imaginando serem livres e possuírem alguma porção do espaço urbano. Os habitantes da urbe são, em menor ou maior grau, seres sem-lugaridade, haja vista a urbe, sobretudo em *A rosa do povo*, não favorecer a reunião de “coisas, atividades e significados” (RELPH, 2014, p. 25) para o eu drummondiano, configurando-se enquanto um lugar utilitário para a exploração econômica e consumista, ao qual os indivíduos servem, coisificando-se diariamente.

Em *A rosa do povo*, a tematização da cidade mostra-se plural, expondo tanto o eu imerso na vida urbana, conforme “Nosso tempo”, quanto a urbe como uma abertura ao mundo — o desejo robinsoniano pela descoberta. É a cidade universo, chamada “América”:

[...]

Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra.
Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios.
Seus passos urgentes ressoam na pedra,
ressoam em mim.
Sou apenas uma rua
na cidadezinha de Minas
humilde caminho da América.

[...]

Tantas cidades no mapa... Nenhuma, porém, tem mil anos.
E as mais novas, que pena: nem sempre são as mais lindas.
Como fazer uma cidade? Com que elementos tecê-la? Quantos fogos terá?
Nunca se sabe, as cidades crescem,
mergulham no campo, tornam a aparecer.
O ouro as forma e dissolve; restam navetas de ouro.
Ver tudo isso do alto: a ponte onde passam soldados
(que vão esmagar a última revolução);
o pouso onde trocar de animal; a cruz marcando o encontro dos valentes;
a pequena fábrica de chapéus; a professora que tinha sardas...
Esses pedaços de ti, América, partiram-se na minha mão.

A criança espantada
 não sabe juntá-los.
 [...]
 (ANDRADE, 2001, p. 196-198)

A rua implica direção, sendo uma miscelânea de possibilidades e de encontros, na qual os espaços confluem. Rua é um universo no qual o eu-lírico está, vislumbrando as inúmeras descobertas que suas decisões são capazes de fazê-lo experienciar. Convida-o à urbe, pois, de acordo com Dardel (2011, p. 28 – grifo do autor):

A cidade, como realidade geográfica, é a *rua*. A rua como centro e quadro da vida cotidiana, onde o homem é passante, habitante, artesão; elemento constitutivo e permanente, às vezes quase inconsciente, na visão de mundo e no desamparo do homem; realidade concreta, imediata, que faz do cidadão “um homem da rua”, um homem diante dos outros, sob o olhar de outrem, “público”, no sentido original do termo. Para muitos homens, sobretudo os dos séculos passados, a rua é onde se nasce, onde se vive e onde se morre, sem que se possa sair.

De Itabira, uma simples rua leva à América, ao mundo inteiro, por isso o desamparo do eu-lírico, sentindo-se tão pequeno diante da vastidão que o eu drummondiano enfrenta desde “Poema de sete faces”. Antigas ou novas, as cidades espalham-se por todos os lados da rua infinita, de muitas nações, imergindo cada vez mais o eu-lírico na realidade geográfica que o mapa não é capaz de abarcar, pois não dá conta de registrar a percepção e o confronto com realidades tão diversas de cidades conhecidas e desconhecidas. As cidades são feitas de história, seja individual ou coletiva, como lugar de exploração do ouro na América, como o despertar de lembranças do tempo de escola. Por isso, diante das razões que levam à construção e ao aparecimento das cidades, o eu-lírico, mais uma vez, evidencia não poder conter tudo em si, visto que “esses pedaços de ti, América, partiram-se em minha mão”.

Na rua, na convivência com os outros, o eu-lírico sabe-se só, vítima do desamparo previsto em Itabira, da qual está longe, vivendo, agora, “esta solidão da América... Ermo e cidade grande se espreitando”. Convicto da realidade na urbe, declara: “portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento./ Portanto, solidão é palavra de amor” (ANDRADE, 2001, p. 199). O espaço cidadão não se constitui apenas enquanto descoberta de um universo público, de encontros e desencontros, mas igualmente descoberta de si por meio da solidão. Essa é, pois, a tônica do estilo de vida cidadão, segundo Leite (2003), na poética drummondiana. O eu-lírico de “América” experiencia tanto o espaço aberto (a rua) quanto o fechado (a solidão):

[...] categorias espaciais significativas a muitas pessoas. Agorafobia e claustrofobia descrevem estados patológicos, mas espaços abertos e fechados também podem estimular sentimentos topofílicos. O espaço aberto significa liberdade, promessa de aventura, luz, o domínio público, a beleza formal e imutável; o espaço fechado significa a segurança aconchegante do útero, privacidade, escuridão, vida biológica. (TUAN, 2012, p. 49-50)

Ser forjado entre a aventura/descoberta e a solidão/retomada das raízes itabiranas, depois de vislumbrar, experienciar tantas cidades e saber as várias razões para surgirem e serem construídas, o eu drummondiano vislumbra o reaparecimento da cidade universo sob outra perspectiva, a da idealização em “Cidade prevista”:

[...]
 Um mundo enfim ordenado,
 uma pátria sem fronteiras,
 sem leis e regulamentos,
 uma terra sem bandeiras,
 sem igrejas nem quartéis,
 sem dor, sem febre, sem ouro,
 um jeito só de viver,
 mas nesse jeito a variedade,
 a multiplicidade toda
 que há dentro de cada um.
 Uma cidade sem portas,
 de casas sem armadilha,
 um país de riso e de glória
 como nunca houve nenhum.
 Este país não é meu
 nem vosso ainda, poetas.
 Mas ele será um dia
 o país de todo homem.
 (ANDRADE, 2001, p. 200)

Precedido de “América”, “Cidade prevista” é uma reação do eu drummondiano a tudo o que vê e sente e uma resposta da sua solidão ao estado submisso dos homens na grande urbe, visto que fazer uma cidade, aos moldes dominantes, significa estabelecer fronteiras, leis, regulamentos, símbolos (bandeiras), controle (quartéis), visando a algum objetivo (o ouro). Nascido, por conseguinte, em Minas Gerais, Estado explorado pela busca do ouro, cujas cidades guardam toda a história dessa exploração, não apenas de tal objeto mineral, mas também dos homens, o eu drummondiano, percebendo que isso acontece pelos mesmos motivos no espaço citadino, previu uma cidade na qual a palavra e o sentimento de ordem sejam a liberdade, sem os padrões e os símbolos de dominação que há por toda a América. Tal cidade resume a acumulação dos desejos do menino itabirano e do adulto que habita a urbe, sendo uma cidade “desentranhada de suas visões e experiências, tirada do passado e erigida no futuro, reunindo a antinomia do local e do universal” (SANT’ANNA, 1972, p. 105). Seja mundo ou país, todos só são possíveis por meio da construção de cidades, que, no poema, não deve ser mais no plural, porém no singular, porque é una e universal, onde se deve respeitar “a multiplicidade toda/ que há dentro de cada um”. Ou seja, sem que o espaço seja usado para moldar um padrão coercitivo nos indivíduos.

Idealizar é alimentar-se de esperança e de liberdade em face do mundo submerso no caos da Segunda Guerra Mundial, não sendo, de forma alguma, alheamento aos fatos que

se desenrolam à volta do eu drummondiano. A cidade, em Drummond, manifesta, igualmente, as inquietudes dos homens de seu tempo, em busca de lutar e vencer os males da Grande Guerra, como nos é exposto pelo o eu-lírico de “Carta à Stalingrado”:

Stalingrado...
Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!
O mundo não acabou, pois que entre as ruínas
outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,
e o hálito selvagem da liberdade
dilata os seus peitos, Stalingrado,
seus peitos que estalam e caem
enquanto outros, vingadores, se elevam.

[...]
A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,
apalpo as formas dismanteladas de teu corpo,
caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,
sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?
Uma criatura que não quer morrer e combate,
contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,
contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,
contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate, e
vence.

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do
[Volga.
Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.

Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.
(ANDRADE, 2001, p. 200-202)

Prever uma cidade, na qual todos comunguem da liberdade, implica, em Drummond, a compreensão tanto do passado quanto do presente. Esse aspecto clareia a inserção do poema “Cidade prevista” entre “América”, no qual o acúmulo de experiências é óbvio (parte-se de Itabira para um mundo vasto), culminando com o eu-lírico sabendo-se só, e “Carta à Stalingrado”, o qual representa, em suma, a luta da cidade pela liberdade. O eu drummondiano, na sua solidão de habitante da urbe, previu o espaço citadino idealizado; contudo, é no exemplo da resistência demonstrada por Stalingrado que há o estabelecimento da comunhão dos indivíduos pela defesa do seu lugar, deixando patente a necessidade da luta contra os opressores e adversários, a fim de que a cidade idealizada seja passível de tornar-se um projeto concreto no futuro.

Mesmo na destruição, entre as ruínas e os mortos, desistir não convém aos que lutam por Stalingrado, haja vista a geograficidade transparecer nos gestos de resistência, fazendo dos habitantes a cidade, isto é, uma prova de que o sentido de cidade habita o homem, assim como é habitada por ele. Pulsa esse vigor pleno e denso em Stalingrado, pois o eu-lírico sente-a tal qual uma criatura humana que “contra o frio, a fome, a noite, contra a

morte [...] combate,/ e vence”. Vencer para alcançar a “Cidade prevista”, a qual é, na verdade, uma (re)construção advinda da destruição causada pela luta pró-liberdade, porque, das ruínas de Stalingrado, símbolo da luta pelo lugar, “a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem”. O eu drummondiano crê, portanto, numa cidade idealizada, sem perder de vista, porém, que, para tanto, o combate deve ser realizado por todos os cidadãos do espaço citadino, mesmo os solitários.

Ao passo que “a vida decorre da pulsação da cidade” e “dos seus mecanismos”, desde *Alguma poesia* até seu clímax, em *A rosa do povo*, com a busca de uma cidade utópica, o eu drummondiano, em *Corpo* (1984), mostra-nos, por meio do longo poema “Favelário nacional”, a cidade ocultando outra cidade, marginalizada pelo capitalismo do negócio e do consumismo, pela política e prescindida, anteriormente, pelo eu drummondiano, devido, porventura, ao seu ímpeto de apreender as percepções da urbe e toda sua rotina:

1. *Prosopopeia*

Quem sou eu para te cantar, favela,
que cantas em mim e para ninguém a noite inteira de sexta
e a noite inteira de sábado
e nos desconheces, como igualmente não te conhecemos?
Sei apenas do teu mau cheiro: baixou em mim, na viração,
direto, rápido, telegrama nasal
anunciando a morte... melhor, tua vida.
[...]

[...]
Tua dignidade é teu isolamento por cima da gente.
Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado,
tuas perambeiras, templos de Mamalapunam
em suspensão carioca.
Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer,
medo só de ti sentir, encravada
favela, erisipela, mal-do-monte
na coxa flava do Rio de Janeiro.

Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
nem de tua manha nem do teu olhar.
Medo de que sintas como sou culpado
e culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.
[...]
(ANDRADE, 2001, p. 1261-1262)

Dividido em 21 partes, “Favelário nacional” denuncia a marginalização e a falta de atenção aos espaços que se espalham em morros, palafitas e em locais abandonados. A primeira parte, intitulada “Prosopopeia”, expõe esse fato na confissão do eu drummondiano dialogando com a favela. Na primeira estrofe, o desconhecimento explícito constitui a falta de experiência pelas ruas e pelo mundo que cada favela é, a qual é percebida de longe pelos habitantes da urbe. Reconhecendo tal distanciamento, o eu drummondiano, nas estrofes

seguintes, salienta o medo de tudo o que caracteriza o modo de ser da favela; entretanto, o medo maior reside na culpa e na falta de irmandade do eu drummondiano e da maioria dos que marginalizam o universo do “Favelário nacional”, a(s) outra(s) cidade(s) que se multiplica(m) e cresce(m) pelo país. O eu drummondiano busca, pois, aproximar-se desse espaço, para destacar, por meio da personificação, que há vida e lugaridade nos habitantes da favela, conforme a décima segunda parte do poema expõe: “Me tiram do meu morro/ [...] Me fizeram tudo isso/ para meu bem. E meu bem/ ficou lá no chão queimado/ onde eu tinha o sentimento/ de viver como queria/ no lugar onde queria/ [...] Me firmo, triste e chateado,/ *Desfavelado*” (ANDRADE, 2001, p. 1267-1268 – grifo do autor). É o pertencimento ao lugar incorporado pelo eu drummondiano, buscando sentir e perceber o mundo dos favelados por meio das personas do seu gauchismo escrutinador.

Em cada parte, uma faceta da vida e do espaço da favela surge, a fim de que se esboce um panorama desse mundo que o eu drummondiano tenta apreender e experienciar pela escrita, vendo e analisando o desenvolvimento das favelas pelo Brasil:

14. *Aqui, ali, por toda parte*

As favelas do Rio transbordam sobre Niterói
e o Espírito Santo fornece novas pencas de favelados.
O Morro do Estado ostenta sem vexame sua porção de miséria.
Fonseca, Nova Brasília (sem ironia)
estão dizendo: “Um terço da população urbana
selou em nós a fraternidade de não possuir bens terrestres”.
Os verdes suspensos da Serra em Belo Horizonte
envolvem de paisagem os barracos da Cabeça de Porco.
Se não há torneiras, canos de esgoto, luz elétrica,
e o lixo é atirado no ar e a enchente carrega tudo, até os vivos,
resta o orgulho de ter aos pés os orgulhosos edifícios do Centro.
Belo Horizonte, dor minha muito particular.
Entre favelas e alojamentos eternamente provisórios de favelados expulsos
(pois carece mandá-los para “qualquer parte”, pseudônimo do Diabo),
São Paulo cresce imperturbavelmente em esplendor e pobreza,
com 20 mil favelados no ABC.
Em Salvador, os alagados jungidos à última condição humana
colhem, risonhos, a chuva de farinha, macarrão e feijão
que jorra da visita do Presidente.
No Recife...
Quando se aterra o mangue
fogem os miseráveis para as colinas
entre dois rios. E tudo continua
com outro nome.
(ANDRADE, 2001, p. 1268-1269)

Seja por necessidade de habitar, seja pelo mero desejo de aumentar o espaço citadino, o homem sempre tende a construir espaços. Desse modo, as favelas configuram, não obstante toda a precariedade, “a expansão, a improvisação, a febre de construir e de abrir caminhos”, “[...] parte integrante do espaço geográfico” (DARDEL, 2011, p. 28). Por

inúmeras razões, surgiram como outra cidade dentro ou à margem do espaço urbano, já queurgia a uma enorme parcela da população, advinda da própria urbe ou de outros espaços distantes, “abrir caminhos” para a sobrevivência na cidade grande, cuja vida no seu sistema demanda cada vez mais capital, encarecendo os custos do habitar e de necessidades básicas, como alimentar-se. “Aqui, ali, por toda parte”, no território nacional, instalam-se favelas, haja vista que, “quando se aterra o mangue/ fogem os miseráveis para as colinas/ entre dois rios. E continua/ tudo com outro nome”. Por conseguinte, não há diferença social e econômica nas cidades dos que vivem à margem do espaço urbano, o que leva o eu drummondiano a parar e resumir tudo nesses versos finais.

Expandir-se é o destino das favelas, resistindo a todas as mazelas que as assolam, mesmo que os habitantes da urbe negligenciem-nas e queiram-nas longe ou destruídas, como os jornais, poetas e romancistas expuseram e denunciaram, ao longo dos mais de trinta anos da publicação de “Favelário nacional”. O tempo não impediu, portanto, o crescimento do espaço favelário, consolidando-se, no século XXI, como parte dos grandes centros urbanos, haja vista que coube à urbe aceitá-lo, mesmo a contragosto. Dia após dia, os versos derradeiros da décima sexta parte do poema confirmam que, para além da esfera espacial, “dentro de nós é que a favela cresce/ e, seja discurso, decreto, poema/ que contra ela se levante,/ não para de crescer” (ANDRADE, 2001, p.1269). Favela é, assim, outra cidade que se instala dentro da urbe, mas igualmente dentro do homem, porque de alguma forma os espaços convocam o homem a explorá-los e experienciá-los, tal qual ocorre com o eu drummondiano em “Favelário nacional”.

De múltiplas maneiras, o eu drummondiano experiencia e retrata o espaço citadino, estabelecendo um arco experiencial do ser almejando conhecer a urbe, habitá-la, vivê-la e dar-se conta do sistema que faz suas engrenagens movimentarem-se para mover e direcionar seus habitantes. Da experiência adquirida e do conhecimento acumulado, a favela aparece enquanto a insurgência contra a ordem que regulamenta tacitamente a vida urbana, num sopro de liberdade, lutando, tal qual Stalingrado, com resistência, firmando sua vitória/conquista pelo espaço ao longo dos anos. Cidade é, pois, em Drummond, construída na pulsação de cada sujeito pelo desejo de liberdade, de descobrir suas ruas e redescobrir-se com/na expansão do espaço citadino, no qual cidades surgem para integrarem-se à urbe.

CONCLUSÃO: de Cecília a Drummond: as vias poéticas da geograficidade

Porventura, pode o ser humano perceber da mesma forma um espaço? Certos pormenores podem de fato coincidir; entretanto, consoante nos assinalam os estudos da Geografia Humanista Cultural, cada sujeito experiencia o espaço de maneira distinta, já que bastantes fatores implicam na percepção espacial. Tal questionamento é fulcral para sintetizarmos sua resposta, cuja análise dos espaços campestre e citadino, em Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade, expõe de modo mais demorado, esmiuçando cada sutileza das relações poéticas com a realidade geográfica que se descortina em suas poesias.

No tocante ao espaço campestre, os dois poetas possuem aproximações e muitas diferenças, porque Cecília nutre, em sua poesia, uma relação com o campo vivido e habitado em sua completude, numa forte ligação com a natureza; enquanto pouquíssimas vezes esse aspecto aparece na poesia drummondiana, visto haver, sobretudo até *A rosa do povo* (1945), grande tensão nas experiências do eu drummondiano entre o campo e a cidade.

Nos poucos poemas de Cecília Meireles sobre o campo, vemos o estabelecimento de um universo no qual o ser partilha, de forma cúmplice, sua vida com a organicidade da vida existente no espaço campestre. Assim, constrói-se uma geograficidade tanto individual quanto coletiva, porquanto os poemas “Regresso”, “Canção da tarde no campo” e “Campo” revelam o sujeito poético em busca do campo, de penetrá-lo e experienciá-lo ativamente no recolhimento do ser envolto nesse espaço dominado pela natureza, e os poemas “Madrugada na aldeia” e “Canção no meio do campo” articulam-se por meio das atividades típicas do meio rural, tais quais ordenhar as vacas, colher frutos e frutas e arar a terra, pois o sujeito poético, nessas atividades, vive o propósito coletivo do trabalho.

Salvo algumas exceções, como o poema “Boitempo”, o espaço campestre, em Drummond, configura-se como um claro panorama da mundividência do eu drummondiano, que cresce, vive as primeiras percepções e sentidos de lugar no campo, parte para a cidade grande e, nela, retorna ao seu mundo campestre por meio da memória, eivada de um olhar crítico sobre si mesmo. Logo, sob as influências de sua origem e de todo seu mundo antigo, confrontando com a urbe e o mundo da mudança constante, estabelece-se uma tensão no eu entre esses dois espaços, como patenteia o poema “Explicação”, lido em conjunto com os poemas “Infância” e “Poema de sete faces”. Vivendo a tensão, o espaço campestre é redimensionado e revisto, não sendo, portanto, um universo harmônico, como em Cecília, revelando tanto os aspectos cruéis, como nos poemas “Agritortura” e “Negra”, quanto as relações de cumplicidade e de pertencimento, como nos poemas “Hora mágica” e “Canção de

Itabira”. Sem prescindir da ruptura temporal, cujos poemas “Documentário” e “Intimação” expõem, percebemos que o campo não é experienciado de forma direta, mas sob o filtro seletivo da memória, por mais que os poemas de *Boitempo* sugiram situar as experiências no presente. Por isso, o eu drummondiano mostra-se cindido entre o passado campestre e o presente citadino.

No que concerne ao espaço citadino, os dois poetas afastam-se abruptamente, haja vista que Cecília foge da tensão entre campo e cidade, bem como da profusão de acontecimentos e da rapidez que ditam a vida urbana, recorrendo à natureza e ao passado, como nos poemas “Província” e “Pomba na Broadway”, para, enfim, trazer à tona a urbe, sobretudo de maneira categórica no poema “Bela cidade de prata, pálida”. Drummond, pelo contrário, mantém, tal qual decorre no espaço campestre, essa tensão, não se prendendo a um único aspecto da urbe, o que faz de sua poesia um universo multiforme de experiências citadinas, sendo “América” um exemplo seminal.

Há, em Cecília, mormente nos poemas de viagem, uma maneira de compor e expor as percepções do espaço citadino enquanto verdadeiros quadros poéticos, nos quais o eu ceciliano vive sua experiência toponímica, indo ao encontro do que cada cidade representa e desperta em seu contato com elas: o retorno ao passado histórico, como em “Adeus a Roma”, e a apreensão de marcas da humanidade, como a experiência do espaço religioso em “Pedras de Jerusalém”. Em Drummond, esse aspecto não ocorre nitidamente, pois o que importa não é a experiência apenas de uma cidade e seus diversos aspectos, porém os acontecimentos que impulsionam o ritmo de vida na urbe.

Dos traços históricos coloniais, passando pelo anseio da modernização/urbanização, como registram os poemas da seção “Lanterna mágica”, pela solidão, como em “América”, até os versos de “Favelário nacional”, descortina-se o percurso evolutivo do eu drummondiano no espaço citadino, do qual emerge o cosmopolitismo da poética de Drummond. Em todo esse percurso, a origem, conforme exposta em “Confidência do itabirano”, conduz o olhar e o senso escrutinador do eu drummondiano pelo espaço citadino, expondo a realidade urbana e o capital, o motor que movimenta desejos e necessidades dos citadinos, como em “Os rostos imóveis” e “Nosso tempo”. É o eu no fluxo da urbe veloz, defrontando-se com as inquietudes dos homens e tentando compreendê-las por meio de variadas possibilidades, tais qual a luta pelo lugar/liberdade, lida nos versos de “Carta à Stalingrado”, alimentando a idealização de uma “Cidade prevista”, na qual predomine a liberdade de um espaço sem fronteiras e regulamentos, de Homens no pleno direito de moverem-se e direcionarem-se a seu bel-prazer. Por essa vontade que nutre os Homens no seu

estar e pertencer à Terra, nascem, e sempre nascerão, outras formas de espaço citadino, como as favelas e palafitas, multiplicadas e espalhadas no “Favelário nacional”.

No cotejamento de Cecília e Drummond, percorrendo e escrutinando suas realidades geográficas, há a certeza de que:

A Terra, como base, é o advento do sujeito, fundamento de toda a consciência a despertar a si mesma; anterior a toda objetivação, ela se mescla a toda tomada de consciência, ela é para o homem aquilo que ele surge no ser, aquilo sobre o qual ele erige todas as suas obras, o solo de seu hábitat, os materiais de sua casa, o objeto de seu penar, aquilo a que ele adapta sua preocupação de construir e de erigir.
(DARDEL, 2011, p. 41)

O Homem, portanto, necessita da Terra para conceber todas as formas de experienciar, viver e habitar as infindáveis extensões do espaço que se abre ao seu corpo e à sua consciência, a fim de construir a geograficidade e erigir, por meio dessa, sua realidade geográfica. Tais fatores, nas poéticas ceciliana e drummondiana, de acordo com o que propusemos, permite a criação — livro a livro, espaço a espaço — de duas geografias poéticas, cuja reflexão acerca do espaço literário enquanto fenômeno viabiliza.

Para a consecução dessa empreitada, não nos bastou ater-nos somente à esfera da forma e do conteúdo poéticos, mas encarar os sujeitos poéticos como seres experienciais, que participam do mundo vivido, haja vista a poesia, a despeito de seus diversos conceitos, basear-se na experiência, resultando numa concisão da apreensão de mundo e seus acontecimentos pelo poeta. Desse modo, no jogo espacial da criação poética, o eu drummondiano e o eu ceciliano despertam e mostram-nos, pela poesia, o microcosmo da geografia poética da qual são cúmplices e partícipes, isto é, a realidade geográfica condensada na fatura dos versos.

Geografia e Literatura entrelaçam-se e completam-se para trazer à baila, por meio da interdisciplinaridade, a geografia poética desses dois poetas. De um lado, Cecília, com uma geografia fluida, porque musical por excelência, faz da natureza, consoante pontua Darcy Damasceno (1972), o eixo central de seus versos, quer tratem do mar, do campo, da cidade ou de alguma matéria estritamente abstrata; do outro, Drummond, com uma geografia factual e cheia de tensões — haja vista ser permeada pelas inquietudes do humano e do pulsar histórico de seu tempo —, mostra que todo o amálgama experiencial de sua poesia torna-a cosmopolita, fazendo-nos perceber que a urbe condensa-se, numa síntese da experiência do homem urbano e suas idiossincrasias. Confirma-se, dessa forma, que o Homem é um ser espacial, advindo da Terra, sendo constructo de suas experiências, que se desenrolam em sentimento e pensamento. Por conseguinte, Dardel (2011) e Tuan (2013) convergem para ressaltar as principais contribuições da Geografia Humanista Cultural na nossa pesquisa, o que implica, igualmente,

na compreensão de que o termo “geografia” é empregado por nós em seu sentido primitivo, tal qual propõe Dardel, pois as experiências são escritos/escritas do Homem com/na Terra. A poesia converge com a geografia nesse ponto, já que o poeta, repleto de vivências suas e de outrem, transforma-as em matéria poética, construindo, pois, a realidade da geografia poética, quer ceciliana, quer drummondiana.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Mário. Em face da poesia moderna. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.
- _____. “A poesia de 1930”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- ATHAYDE, Tristão de. “Um homem independente”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BEZERRA, Paulo. Uma teoria antropológica da literatura. In: BAKHTIN, Mikhail. *As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *As formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. Seis ensaios sobre paisagem e geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- BROSSEAU, Marc. Geografia e literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 200.
- CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. Trad. Eva Nunes Chatel. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

_____. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. Pour une Géographie littéraire. In: *Fabula-Lht*, nº 8. Le partage des disciplines, mai 2011. Disponível em: <<<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>>>. Acesso em: 24/07/2014.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série princípios)

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: estética literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal: Ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Meireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOUVEIA, Margarida Maia. As viagens de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

HEIDEGGER, Martin. Habitar, construir, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão et al. 7ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

HOLZER, Werther. A geografia humanista: uma revisão. In: *Espaço e cultura – edição comemorativa (1993-2008)*. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, p. 137-147, 2008.

LEITE, Sebastião Uchoa. A poesia e a cidade. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 13-60, 2003.

MARANDOLA JR., Eduardo. Fenomenologia e pós-fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea. In: *Geograficidade*, v. 3, n. 2, Inverno 2013. Rio de Janeiro: UFF, p. 49-64, 2013.

_____. Identidade e autenticidade dos lugares: o pensamento de Heidegger em *Place and placelessness*, de Edward Relph. *Associação de Geografia Teorética*, v. 41, n. 1, jan./abr. 2016. Rio Claro: AGETEO, p. 5-15, 2016.

_____; OLIVEIRA, Livia de. Caminhos geográficos para a literatura. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel (Orgs). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

_____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. São Paulo: É Realizações, 2016.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2009.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. Lembranças de Cecília em *Poemas italianos*. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: In: *Qual o espaço do lugar?* MARANDOLA, Eduardo; OLIVEIRA, Livia (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, p. 17-32, 2012.

RÓNAI, Paulo. As tendências recentes. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

SADLER, Darlene J. ABC de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

SANTIAGO, Silvano. "Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SARAMAGO, Ligia. Como ponta de lança: o pensamento do lugar em Heidegger. In: *Qual o espaço do lugar?* MARANDOLA, Eduardo; OLIVEIRA, Livia (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, p. 193-225, 2012.

SIMÕES, João Gaspar. Uma poesia musical. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. Trad. Alfredo de Oliveira Moraes. 3ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

_____. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.