

Eneida Maria de Souza

Paisagens de areia

Esgotadas as tentativas de mapear o tecido multifacetado das metrópoles, abrem-se outras paisagens de igual interesse para a arte, desprovidas de apelo à violência, ao romance policial e à denúncia da realidade urbana. Discursos vinculados à natureza, a territórios vazios, como o deserto, a reservas naturais, como o mar, florestas se inscrevem como espaços alternativos para se reler a modernidade e os desencantos da civilização.

Um dos livros pouco conhecidos de Ítalo Calvino registra suas viagens pelo mundo, visitas a museus, destacando-se o texto “Coleção de areia”, que dá título à obra. Trata-se de uma exposição realizada em Paris, reunindo objetos os mais inusitados – coleções de cinerros, de jogos de víspera, de tampinhas de garrafa, de assobios de barro, de bilhetes ferroviários, de piões, de embalagens de rolos de papel higiênico, de distintivos colaboracionistas da ocupação, de rãs embalsamadas, de pequenos vidros de areia. Essa coleção de areia representaria, para o escritor, a imagem em miniatura do mapa residual e fragmentário do universo, por conter, em cada frasco, o registro das paisagens e a memória cristalizada das experiências.

As viagens cumpririam a função de gerar um diário secreto e de perpetuar o vivido, além de motivar o desejo de ordenar o universo. Muitos desses fetiches se transformam em objetos de exposição, a serem compartilhados pelos outros através de fotos, vídeos, diários, álbuns e livros. Os pequenos frascos de areia, remetendo ora às areias de Copacabana, ora às do México e às do Quênia, revelariam a intenção de condensar o mundo disperso e de encapsular a natureza, sob a forma de simulacro. Para Calvino, a literatura se resumiria nessa coleção de areia, no cristal da palavra, produto que se distancia da realidade, ao “afastar de si o estampido das sensações deformadoras e angustiantes, o vento confuso do já vivido, e obter para si a substância arenosa de todas as coisas, tocar a estrutura sílica da existência”. (Calvino, Ítalo. *Collezione di sabbia*, Milano: Garzanti, Editore, 1984. Tradução de Pedro Francisco Gasparini, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 48, jun.1999, p. 21).

O deslocamento provocado pelas viagens revela a atração pelo novo e a paixão pela aventura. Conhecer outras regiões, se afastar das regras da vida cotidiana, cultivar errâncias e desvios de rota imprimem no viajante a sensação de estar, ao mesmo tempo, em todos os lugares ou em lugar nenhum. Reconhece-se a forte aliança entre viajar e escrever, atividade cultivada pelos escritores modernos, do final do século 19, e retomada nas décadas de 1970/80, por uma geração de autores que vai de Michel Le Bris, Bruce Chatwin, Werner Herzog, César Aira, Mempo Giardinelli a Bernardo Carvalho. Decidir se afastar do espaço enclausurado do escritório e do ambiente viciado de trabalho impulsiona este tipo de escrita errante e deslocada, o que motiva ainda o embaralhamento dos gêneros, pela mescla de documento e ficção. A retomada da narrativa de viagens operada por esses escritores subverte o tradicional relato de exploração, a crônica de viagem pitoresca ou a reportagem jornalística, pela vontade de agregar ao real as técnicas de narração do romance, com o intuito de restituir a dimensão romanesca do real. Qual a razão para que no século 21 a literatura ainda se deixe contaminar pela atração de espaços desconhecidos, pela retomada de outra dimensão do exótico, e pelo enfraquecimento das ficções que marcaram a modernidade, com projetos identitários e nacionais?

A paisagem artística e literária deste século se reveste de múltiplas feições. Em virtude da distorção modernizante das metrópoles, da desigualdade social, da marginalidade e da porosidade dos limites entre dentro e fora, entre cidade e periferia, o gesto artístico se volta ora para a denúncia da violência urbana, ora para a busca de outras paisagens. Na crescente reivindicação dos direitos das minorias, na reconfiguração das categorias de tempo e espaço e na condição pós-humana da sociedade tecnológica, criam-se diferentes discursos com vistas ao entendimento da complexa relação entre os sujeitos e o espaço imaginário da criação. Diante da proliferação de vertentes estéticas, da natureza heterogênea das produções artísticas e do estatuto efêmero das imagens do presente, é necessário aceitar esse desafio e resistir ao fantasma da homogeneidade imposto pela circulação globalizada dos saberes. Como entrar e sair do lugar-comum, rejeitar o olhar cristalizado pela mídia, o apelo irresistível da comunicação fácil, sem romper inteiramente com esses ingredientes responsáveis pela receita de sucesso do mercado?

A convivência da crítica literária e cultural com a diversidade e os conflitos expostos pelos discursos contemporâneos exige o máximo de abertura e de imparcialidade analíticas, o que resulta em ganho para ambas as partes. Prender-se a parâmetros estéticos específicos, a abordagens de determinados temas, à defesa de posições enunciativas irredutíveis ou de categorias essencialistas, tende a ignorar a mobilidade e o fluxo contínuo das manifestações culturais. Grande parcela da crítica contemporânea prefere fechar os olhos para as transformações operadas nos discursos, na defesa da legitimação de valores tradicionais e na recusa do que considera fruto de modismos.

A discussão atual sobre o espaço e sua proliferação nas diversas áreas do saber tem demonstrado não só o avanço das relações transdisciplinares como o desvio de interesses manifestados na criação e na pesquisa. Se a cidade representou para a modernidade um dos temas mais fascinantes, alargando o foco de abordagem para a pós-modernidade, o que se constata hoje é a sua exaustão, em virtude da necessidade de se repensar as noções de espaço e de tempo. Esgotadas as tentativas de mapear o tecido

multifacetado das metrópoles, abrem-se outras paisagens de igual interesse para a arte, desprovidas de apelo à violência, ao romance policial e à denúncia da realidade urbana. Discursos vinculados à natureza, a territórios vazios, como o deserto, a reservas naturais, como o mar, florestas, campos, rios ou à vida animal, se inscrevem como espaços alternativos para se reler a modernidade e os desencantos da civilização. Não se trata, contudo, de saída utópica para os possíveis males do presente, nem de originalidade na mudança de objeto e de enfoque temático. O estatuto dessas imagens que nos circundam no universo das artes, da mídia e do cotidiano se apresenta cada vez mais dotado de virtualidade e instabilidade. O tratamento dado à natureza se desvincula tanto do sentido estereotipado dos discursos colonialistas – espaço virgem e utópico – quanto do sentimento de nostalgia pelo equilíbrio ecológico perdido.

A diluição do projeto racionalista moderno, responsável pelo papel da ciência e da tecnologia na dominação do mundo natural, com base no raciocínio binário e excludente, caminha ao lado das indaga-

ções contemporâneas, produzidas, segundo Christine Buci-Glucksmann, por uma “cultura de fluxos e instabilidades”. Ao se apropriar do pensamento filosófico de Gilles Deleuze, ela introduz o conceito de “efêmero cósmico”, produto da ação das imagens-fluxo, das mestiçagens e hibridismos que remetem para a fragilidade ontológica dos seres e das coisas. Distinguindo-se do “efêmero melancólico” da modernidade, que vive o tempo como uma perda e uma dor que devasta o ser, tem-se a configuração de um efêmero afirmativo, leve e nietzschiano, uma energia de criação artística e uma força vital. (Buci-Glucksmann, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris: Galilée, 2003. p. 84). Acrescenta ainda ao efêmero cósmico a presença de paisagens heterogêneas encontradas na Ásia, formadas da “justaposição de elementos incompatíveis”, estendendo o efêmero à experiência de um espaço pós-arquitetural, onde tudo é dotado de caráter provisório. (p. 81)

Privilegia-se, nesse sentido, o heterogêneo, o efêmero e a liquidez das imagens, o que responde pela saturação do pensamento pautado pela continuidade e a homogeneidade, pela existência de fronteiras e limites entre domínios e territórios. O campo conceitual que redefine essa ausência de limites se constitui de termos retirados da vida orgânica, da geografia, da natureza. Esse campo se inscreve como resposta à negação da natureza pela ciência moderna, a qual era interpretada como pólo a ser dominado e conquistado. Diante da crise ecológica provocada pelo saber moderno, a natureza retorna ao centro da cena contemporânea. Sem radicalismos que reforcem a sua idealização e sem a herança antropocêntrica e radical. O saber pós-moderno ou o nome que a ele se atribui, entre suas inúmeras manifestações e autores, recupera com Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari a dimensão espacial e geográfica, que substitui o paradigma temporal e histórico da modernidade. Metáforas orgânicas como árvore, raízes, rizoma, diferença entre espaço liso e estriado, territorialização, desterritorialização, nomadismo, heterotopias, deserto, mar, são utilizadas com o propósito de estabelecer distinções e redimensionar a relação contínua entre passado e presente, origem e fim, verticalidade e horizontalidade, profundidade e superfície.

Para Foucault, as heterotopias seriam os espaços característicos do mundo moderno, nomeados como “espaço externo”, “espaço outro”, e se desvinculam das noções de “espaço de extensão” e de “espaço interno”, respectivamente do moderno primitivo e da poética de Bachelard. Duas noções são aqui introduzidas: a de heterogêneo e o que mais tarde Deleuze irá denominar como o “fora”, o “espaço outro”. As heterotopias, em princípio definidas como espaços heterogêneos de localizações e relações, como o museu, a biblioteca, o cemitério, a igreja, serão igualmente utilizadas para analisar a classificação da enciclopédia chinesa borgiana, em *As palavras e as coisas*. (Foucault, *Of other places. Diacritics*, v. 16, n. 1, 1986). No entanto, o valor teórico atribuído ao espaço geográfico foi silenciado por Foucault, segundo Edward W. Soja, geógrafo que se interessa pelo valor espacial das relações sociais. Em Foucault as heterotopias não aparecem ligadas, necessariamente, a nenhuma forma específica de paisagem, e só mais tarde é que o filósofo irá reconhecer estar a geografia no cerne de seus interesses. (Foucault, 1980, p. 77, apud Soja, Edward, *Geografias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,

1993, p. 29). No empenho de apontar outras contribuições para o avanço dos estudos do espaço específico da geografia, Soja menciona o crítico de arte e escritor John Berger, considerado o “geógrafo da arte”, que conclama abertamente à espacialização do pensamento crítico: “Berger se alia a Foucault para nos impeli[r] rumo a uma reestruturação significativa e necessária do pensamento social crítico, a uma recomposição que nos faculte enxergar com mais clareza a influência longamente ocultada das geografias humanas, em particular as espacializações abrangentes e encarcerantes da vida social que estiveram associadas ao desenvolvimento histórico do capitalismo.

A trilha de Berger continua a descortinar novas maneiras de ver a arte e a estética, os retratos e as paisagens, os pintores e os camponeses, no passado (um dia) e no presente (aqui).” (Soja, p. 34).

A vinculação do conceito de heterotopia à dimensão geográfica está presente nas formulações de Deleuze e Guattari. Na definição da noção de “devir nômade” como prática utópica, são feitas alusões diretas à paisagem, de grande rendimento teórico, ao se precisar o sentido de deserto como movimento, energia, dotado de superfície lisa, capaz de ser atravessada por mudanças e metamorfoses: “o deserto de areia não comporta apenas oásis, que são como pontos fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais, e que determinam mudanças de orientações dos percursos”. (Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs*. v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 53-54). O estado nômade desse pensamento cria pontos de contato com as reivindicações das minorias, das questões de território e exclusão. Nesse estado, o devir nômade se apresenta em alternância com os espaços lisos e as paisagens do deserto, permeadas de forças desintegradoras e de libertação.

O que de mais relevante se verifica no pensamento desses filósofos é a valorização de um determinado tipo de conexão, o do rizoma, produtor de simultaneidades, de devires e de interações. O grande privilégio é concedido ao espaço sobre o tempo, ao mapa sobre a árvore, à medida que a filosofia não se desenvolve segundo uma linha arborecente de evolução, mas segundo a lógica de multiplicidades singulares: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. Inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma tem como tecido de junção “e...e...e...”. (...) É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire a velocidade no meio”. (Deleuze, Guattari, *Mil platôs*. V. 1. Rio de Janeiro: Editora 4 Letras, 1995, p. 37).

O autor irá ainda manifestar, em entrevista, ao definir seu trabalho realizado com Guattari, como sendo uma espécie de filosofia da natureza, no momento em que toda diferença se apaga entre a natureza e o artifício. Concebe assim a ontologia como geologia: no lugar do ser, a terra, com seus estratos psicoquímicos, orgânicos, antropomórficos. Mas a terra é também máquina, pois a filosofia de *Mil platôs*, nas palavras de François Ewald, “não conhece a oposição entre o homem e a natureza,

a natureza e a indústria, mas simbiose e aliança”. (Ewald, François, La schizo-analyse. *Magazine Littéraire*, Gilles Deleuze, un philosophe nomade. Paris, n. 257, sept. 1988, p. 53).

Outro tópico de igual importância para compreensão do aspecto fluido e líquido das imagens contemporâneas, assim como do movimento de desterritorialização operado no pensamento, encontra-se nas reflexões de Deleuze e Guattari sobre o mar. Considerado o espaço liso por excelência, destituído de limites e fixidez, o mar é, contudo, constantemente capturado pelo Estado, que não só relativiza seu movimento, ao acompanhar uma máquina de guerra mundial, mas extravasa os limites estatais, ao entrar nos complexos multinacionais. O mar se apresenta, nas palavras de Virílio citadas por Deleuze, como “o lugar do *fleet in being*, onde já não se vai de um ponto a outro, mas se domina todo o espaço a partir de um ponto qualquer: em vez de estriar o espaço, ele é ocupado com um vetor de desterritorialização em movimento perpétuo”. (Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mil platôs*, v. 5, p. 61).

O movimento e a fluidez do elemento aquático motivam ainda interpretações sociológicas e comportamentais da pós-modernidade, como as de Zigmunt Bauman (*Amor líquido, Modernidade líquida, Vida líquida*) mas que contrariam o pensamento filosófico deleuziano. A vida precária, o deslocamento constante do indivíduo, as condições rizomáticas de fruição dos saberes e o gosto pelo incerto e o inesperado da vida moderna constituem, para Bauman, riscos que deverão ser evitados, na busca do bem estar humano. Sem deixar que a crítica à efemeridade das relações humanas ou à sociedade de consumo seja analisada de forma conservadora e moralista, os fluxos e a atmosfera líquida sugeridos por esses espaços em movimento na natureza deverão contribuir para o avanço de questões próximas ao nosso cotidiano. A abertura para diferentes abordagens do texto literário e artístico possibilita o deslocamento de visões estereotipadas e a revitalização de domínios críticos até então desativados. Na relação conflituosa entre saber e poder, arte e política, a crítica cultural expande o foco de interesse para temas ligados para a não menos complexa articulação entre arte e natureza.

Ecocrítica e crítica cultural

Denominada por alguns teóricos americanos, como Andrew Ross, de ecocrítica, ou “crítica cultural verde”, esta vertente de estudos aborda o papel da natureza no imaginário de uma comunidade cultural, a relação entre homem e meio ambiente, assim como as reconfigurações do espaço na cultura pós-humana. No contexto dos estudos culturais, no livro de 1994, *Chicago gangster theory of life*, Ross vê uma saída para a crise ambiental, interpretando o novo discurso da década de 1970 sobre os limites do mundo natural com base nas relações sociais de desigualdade e não o considerando como um fato científico. A ciência constituiria apenas uma ferramenta para a análise do que realmente interessa à crítica cultural, o jogo de interesses políticos e hegemônicos.

Para o crítico, em outro texto, as imagens veiculadas pela mídia, através de fotografias, filmes e documentários sobre a Guerra do Golfo, enfocadas no artigo “L’écologie des images”, não tiveram o peso de outras cenas que mostravam a poluição do planeta causada pelas

imagens de incêndio dos centros petrolíferos. Entende que é a partir dessas cenas que se denuncia a significação ecológica da política de guerra, quando se apropria da afirmação de Susan Sontag, no livro *Sobre a fotografia*, no qual a ensaísta sugere a necessidade de se pensar a respeito de uma “ecologia das imagens”. Andrew Ross acredita ter sido após a convivência da crítica com as imagens de guerra que o apelo de Sontag pôde ser atendido. A acolhida de uma “Crítica cultural verde”, no seu entender, ao se voltar para o lado “natureza”, recalcado de forma brutal pela equação natureza/cultura, motiva o debate sobre o papel ecológico das imagens, de sua indústria, assim como da denúncia manifestada pelas artes. (Cf. Ross Andrew. *L'écologie des images*, multitudes.samizdat.net/L'écologie-des-images. Acessado em 20/03/2007).

Uma das mais importantes contribuições da ecocrítica para a crítica cultural reside na construção de pontes transdisciplinares entre ciência e literatura, crítica literária e cultural, por ter sido a ciência responsável pela construção do conceito de natureza nas culturas ocidentais. Embora a disciplina seja relativamente recente, a crítica tradicional sempre se interessou pelas relações entre natureza e estética, natureza e ciência, ora valorizando uma ou outra vertente. Segundo Ursula K. Heise, em “Science and ecocriticism”, as abordagens contemporâneas da ecocrítica se vêem confrontadas com o espectro de diferentes leituras do meio ambiente, tais como: a “construção estética”, que valoriza a natureza pela sua beleza, complexidade ou selvageria; a “construção política”, que enfatiza os interesses do poder sobre o valor ou a desvalorização da natureza; a “construção científica”, que visa a descrição do funcionamento do sistema funcional. (Cf. Ursula K. Heise, *Science and ecocriticism*, *The American Book Review*, 18.5, july-august, 1997, p. 4).

A reação da crítica cultural a essa tradição analítica descarta posições humanistas e estetizantes, ao abordar os textos na sua heterogeneidade, na qual diferentes visões da natureza e de imagens da ciência se acham confrontadas, cada uma com suas implicações culturais e políticas, e não como espaço de resistência contra a ciência e sua busca de verdades. A abordagem permite colocar em diálogo as leituras científicas e literárias da natureza, diálogo que revitaliza a interdisciplinaridade e desloca pontos de vista conservadores e moralistas, responsáveis pela retomada de critérios binários e excludentes frente a esses estudos.

A Amazônia e a Patagônia compuseram o dossiê do número 5 da *Revista de Cultura Mergens/Márgenes*, o que muito contribuiu para o aprofundamento de temas ligados a essa vertente da crítica cultural atualmente em pauta. A análise das narrativas de viagem à Patagônia, à Amazônia e de posições teóricas assumidas pela crítica latino-americana nas abordagens textuais, além da reprodução de imagens, confirmaram a prática entre nós da “ecocrítica”. Sem pretender nomear correntes críticas ou me apropriar de nomenclatura estrangeira, pretendi apenas sistematizar e mapear os lugares de enunciação teórica de uma abordagem que se caracteriza de forma transdisciplinar por excelência. Com interesses e objetivos distintos, o estudo das relações entre discursos literários, políticos, geográficos, antropológicos ou sociais em torno do discurso da natureza tem rendido grandes resultados interpretativos.

Na bibliografia empregada pelos autores dos ensaios da revista, é insuspeita a presença dos filósofos franceses, como Foucault, Deleuze e Guattari, bem como de escritores em viagem à América Latina, tais como Bruce Chatwin, Saint-Exupéry, Evelyn Waugh, entre outros. A tônica dos

ensaios recaiu na desconstrução de relatos marcados pela impulsão imperialista e a atração por regiões remotas como saída imaginária para as insatisfações do viajante/escritor do século 20, que, de forma distinta dos viajantes de outras épocas, não conta mais no mundo com grandes territórios virgens para explorar.

Dois livros de ensaios lançados há pouco tempo merecem ser citados como registro da prática desta crítica na América Latina: o de Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fabulas de identidad en América Latina* (Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 1999) e *La naturaleza en disputa – retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*, organizado por Gabriela Nouzeilles (Buenos Aires: Paidós, 2002). É ainda digno de nota, entre outras publicações do gênero, o livro de Mary Louise Pratt, *Imperial eyes. Travel writings and transculturation* (1992), no qual analisa a operacionalidade dos conceitos de Novo Mundo e Natureza de Alexander von Humboldt, territórios vistos como naturais, virgens e vazios. Montaldo aborda os problemas dos territórios e das identidades no continente, sem privilegiar o caráter referencial dos territórios nem as identidades como “conjunto de características verificáveis”. Focaliza a relação entre espaço, natureza e cultura na organização republicana e a politização desse espaço: “Escribir el territorio, por tanto, era hacerse de un cuerpo orgánico demarcando su geografía y su funcionamiento para poner en marcha las instituciones. Por ello se comenzó por trazar su mapa, um mapa que permitiera establecer no solo límites y fronteras sino también *posiciones* que integraran los territorios americanos a un mundo que desde la era de las revoluciones empieza a reclamar, con la hegemonía europea, una dimensión cada vez más globalizada de las relaciones. Se trata de ocupar un lugar, de escribir una cartografía en la que se diseñe el espacio vacío en cual insertarse”. (p. 19-20).

O segundo livro reúne artigos que discutem o polemico diálogo entre os discursos da modernidade e da razão imperial, examinando o modo original como se articulam natureza/cultura/sexualidade. Os corpos e as paisagens nativas – como lugares utópicos, como espaços que ameaçam diferenças biológicas – foram e são objetos de disputas políticas: “La invención moderna de América se basó en una doble actitud. A la vez que se vio en ella un inmenso territorio natural legítimamente apropiable y expotable en beneficio próprio, donde Europa venia a realizar sus supremos fines históricos, también se la consideró como espacio de liberación y de promesa, donde poner a pruebas ideales sociales y utopías políticas.” (p. 22-23).

Aventura brasileira na Mongólia

No registro da literatura brasileira mais recente, o romance *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, retoma o modelo das narrativas de viagem, acrescenta fortes ingredientes de romance policial, mas se distingue dos mesmos pelo diferente lugar de enunciação. Trata-se de um relato sobre um fotógrafo brasileiro desaparecido na Mongólia, formado por três narradores: o diplomata brasileiro (o

narrador “oficial”), o Ocidental e o Desaparecido, estes últimos, presentes no romance através dos diários de viagem aí anexados. O deserto de Gobi, o Rio de Janeiro e a China são os cenários escolhidos para as ações que transcorrem no livro, razão pela qual se recupera o clima de mistério da trama romanesca, por ser na Mongólia onde se passa a maior parte das ações. A reprodução do mapa da região confirma o objetivo do autor em fornecer informações de ordem espacial ao leitor, estratégia de verossimilhança utilizada para este tipo de romance-reportagem, que articula real e ficção. O toque de exotismo da empresa ficcional é deslocado para regiões distantes da Ásia, em vias de serem decifradas pelo escritor de origem brasileira, natural de um país conquistado por portugueses e lido sob o signo do exotismo pelos cronistas da terra.

A paisagem escolhida, o deserto, se inscreve como espaço de alteridades, embora se mostre despido de mistério e mitificação, como lugar vazio à espera de ser preenchido pela ideologia do conquistador. O romance desconstrói ainda a idéia de nomadismo como libertação, por retratar a aventura pelo deserto como repetição infinita e sem ponto de chegada. Persiste, contudo, o sentimento de infância e o conflito identitário das personagens, considerando que a trama narrativa gira em torno da busca do Desaparecido, empresa, contudo, fadada ao fracasso. O projeto literário moderno, pautado pela construção de uma cultura nacional, por meio da revolução da linguagem e da valorização de temas locais, não encontra ressonâncias no romance de Bernardo de Carvalho. Constata-se aí a perda de referências espaciais mapeadas pelas fronteiras nacionais, uma vez fragilizadas pelo processo de globalização. A situação precária dos lugares periféricos não impede que sejam aí construídas e reveladas outras subjetividades, independente dos regimes culturais dominantes. A perda das identidades modernas motiva a saída para outras regiões, na tentativa de melhor entender o caráter heterogêneo e mestiço das sociedades, ao contrário das aventuras do passado, pautadas pela nostalgia de raízes perdidas. A presença da ordem multicultural e do deslocamento como procedimento criativo próprio à literatura contemporânea se configura ora nas narrativas de inspiração urbana, com a complexidade e esgotamento de seus recursos internos, ora na focalização de espaços ainda em processo de transformação e metamorfose.

O céu vira sertão

O sertão é muito minimalista, são poucos elementos e aquele imenso céu sem fim. Queria ressaltar esta qualidade do sertão e transformar também, através da música, em um espaço de ficção científica. O filme começa no céu do sertão e termina no céu do sertão.
Karim Aïnouz

O mais recente filme de Karim Aïnouz, *O céu de Suely* (2006), realiza, de forma brilhante, o cenário pós-urbano e pós-sertão que redefine os tempos e lugares contemporâneos. Rodado em Iguatu, pequena cidade do interior do Ceará, o filme se aproxima dos relatos que têm como temas a imigração, a incomunicabilidade e os espaços carregados de mitologia, aridez e desamparo, como o sertão e o deserto. Distancia-se, contudo, da moderna separação entre cidade e

campo, centro e periferia, civilização e barbárie, ao redesenhar o sertão com traços citadinos, e a pequena cidade como um espaço globalizado e pop. O título do filme remete a outro elemento de igual importância para a elucidação de sua construção espacial e cinematográfica, pela imagem de liberdade, desejo e amplidão que o céu comporta. A luminosidade do sertão, as cores “azul, vermelho e amarelo, com pitadas de verde-limão” – como assim é definido o céu pelo diretor –, retiram o teor local da paisagem e a inscreve no cenário opaco da globalização, com referências ao universo de cores e brilhos da arte pop americana de Edward Hopper. A amplitude e o colorido do céu se contrapõe à cor noturna da cidade, com seus faróis e reflexos embaçados, pouco nítidos, que compõem a montagem artificial do lugar.

A história de Hermila é a da jovem que deixa a cidade natal com o namorado e migra para São Paulo, onde tem um filho. Volta para Iguatu e espera, em vão, pela promessa de retorno do companheiro. Deslocada no ambiente familiar e na cidade, Hermila resolve novamente ir embora, e para conseguir realizar o desejo, decide rifar seu corpo e oferecer, para o vencedor, “uma noite no paraíso”. Esconde a identidade e se ficcionaliza, trocando seu nome verdadeiro pelo de Suely. Atraída pelo movimento cíclico da diáspora e pela insatisfação de se fixar em algum lugar, a personagem encena os fluxos migratórios de pessoas sempre à deriva, postas em circulação e que não se submetem a controles e ordens sociais. O clima de ingenuidade e simplicidade do ambiente pop e brega da cidade, dos ambientes e das personagens se mescla ao gosto popular da trilha sonora, aos bailes de forró, à decoração dos motéis. O filme registra não só os efeitos de globalização no interior do país, como a convivência sem culpas com este cenário heterogêneo, produto das ruínas do mito do progresso e do desejo de cada um de se adaptar aos anseios do presente.

Interpretado como não-lugar, o sertão é negado como espaço mítico e se completa com a imagem cósmica do céu, reveladora de um lugar vazio, movida pelo sentido de onipresença e falta. O céu está em todos os lugares e em lugar nenhum. Conjuga-se ao espaço industrializado e artificial da luz dos faróis e constrói a atmosfera difusa e limítar, com mínima oposição entre a paisagem e os objetos. Distingue-se do sertão mítico e revolucionário de Glauber Rocha, e do sertão utópico de *Central do Brasil*, de Walter Salles. Trata-se de um lugar que retrata os interstícios e a justaposição de elementos incompatíveis, como a modernidade e a barbárie, convidando o espectador a penetrar na atmosfera cósmica do sertão e do céu. Na indefinição entre sertão-cidade, o comportamento da personagem segue a mesma pauta, por se definir pelo constante deslocamento e em estado permanente de trânsito.

O desejo de liberdade que o céu de Suely sugere se inscreve na superfície lisa e horizontal dos espaços naturais, em que a natureza, para subsistir, se faz cultura, pose e artifício. Tempo efêmero e nômade, como sinal de tempos difíceis. Uma lição estética e ética se extrai desse filme, ao se processar a transformação do clima pesado do drama existencial em leveza, uma vez que a imagem do céu e do sertão forma com Suely um só corpo libertário.

