

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E
HUMANIDADES**

**PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA
LITERÁRIA**

JUSSIARA MOEMA RAMOS DE OLIVEIRA

**A ECOFICÇÃO E A ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO
EM *EPOPEIA DOS SERTÕES***

**GOIÂNIA/GO
2018**

JUSSIARA MOEMA RAMOS DE OLIVEIRA

**A ECOFICÇÃO E A ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO
EM *EPOPEIA DOS SERTÕES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

**GOIÂNIA/GO
2018**

O48e Oliveira, Jussara Moema Ramos de
A ecoficção e a antropologia do imaginário em Epopeia
dos sertões [recurso eletrônico] / Jussara Moema
Ramos de Oliveira.-- 2019.
179 f. : il.

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Goiânia, 2019
Inclui referências, f. 172-177

1. Melo, William Agel de, 1937- - Epopeia dos sertões
- Crítica e interpretação. 2. Literatura goiana -
História e crítica. 3. Ecocrítica. 4. Imaginário.
I.Lima, Maria de Fátima Gonçalves. II.Pontifícia Universidade
Católica de Goiás. III.Epopeia dos sertões. IV. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-31.09(043)

**A ECOFICÇÃO E A ANTROPOLOGIA DO IMAGINÁRIO EM
EPOPEIA DOS SERTÕES**

Dissertação aprovada em 11 de dezembro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras e Crítica Literária.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
Presidente da banca - PUC Goiás



Prof. Dr. Cristiano Santos Araújo/FANAP
Membro Efetivo



Prof. Dr. Átila Silva Arruda Teixeira / PUC Goiás
Membro Suplente

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás
Membro Suplente

Prof. Dr. Elizete Albina Ferreira/ALFA
Membro Suplente

DEDICATÓRIA

À minha mãe, meu bem mais valioso, mulher de muita fé, simples, de caráter nobre, guerreira, e com uma infinita bondade. Por mais que eu agradeça não conseguiria expressar a gratidão e, o meu amor por você. Obrigada, mãe, por minha existência e pelo seu amor incondicional ao não medir esforços em cuidar e dedicar sua vida a seus filhos.

Aos amados irmãos, sobrinhos e cunhadas, a minha irmã Andiará Moema Ramos de Oliveira, (*in memoriam*), que nutria um grande amor pelos irmãos. Lutava contra uma doença e no meio as suas dores, ainda encontrava forças para me incentivar a prosseguir. Obrigada, minha irmã, por ter contribuído pela realização deste sonho.

Ao irmão José II Ramos de Oliveira, (*in memoria*), onde você estiver, tenho certeza que torceu por esta conquista. Obrigada mano, nossos caminhos se cruzarão em algum momento na eternidade.

AGRADECIMENTOS

Cada passo desta caminhada aconteceu com a ajuda de muitos. Na verdade, não se chega a lugar algum sozinho. E é assim que se cria laços e constrói histórias. Muitas pessoas, mesmo sem saber, fizeram o trabalho acontecer, contribuíram de diversas maneiras. Deixo aqui os meus mais sinceros agradecimentos a algumas dessas pessoas.

À minha mãe, meu bálsamo, meu “passarinho, exemplo de carinho e fé, que mesmo diante de sua situação de fragilidade, por suportar as minhas angústias nos momentos intensos de estudos.

À minha irmã Mara, companheira de alma e coração, sou grata por apoiar-me sempre, principalmente nos momentos difíceis, em que juntas lutamos para aliviarmos as dores e sofrimento da nossa mãe, e a da perda de nossos irmãos. Obrigada, irmã, pelo seu carinho, amor, compreensão, e por ter cuidado de mim.

Ao meu irmão José I, que me ajudou na construção do caminho do conhecimento, em momentos difíceis de nossas vidas. Colaborou para que, depois de alguns percalços, eu me tornasse o que sou hoje. Obrigada, meu irmão, pelo carinho.

Ao meu irmão José III, companheiro de viagens e risos, por estar sempre ao meu lado, obrigada, meu irmão pelo carinho e por estar, mais uma vez, presente neste momento de mestrado.

À minha irmã Iara, exemplo de religiosidade. Sua fé inabalada faz diferença e aninha nossa família.

A minha cunhada Helena, irmã que a vida me trouxe. Você esteve comigo em momentos difíceis e de dores na família. Minha gratidão eterna, você fez e faz a diferença em minha vida.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas e, a todos aqueles que me incentivaram, apoiaram e contribuíram direta ou indiretamente nesse projeto.

À minha melhor amiga, companheira de mestrado e irmã de coração, Rosally Brasil Pereira. Obrigada por apoiar-me e ensinar-me o quão belo é a poesia. E por todo o carinho que sempre recebi, ao compartilhar minhas inquietações. Suas palavras sempre foram um alento e, a motivação para seguir em frente sempre. A força para escrever essas páginas devo a você.

À minha prima querida, Prof.^a Doutora Marcia Martins Kuyumijian, gratidão por abrir a sua biblioteca e doar-me alguns livros que foram de grande valia para a construção da minha pesquisa, pelo estímulo, dicas e presteza, que me deixaram emocionada. Obrigada, prima, pelo carinho.

Ao escritor, Willian Agel de Melo, por permitir que através de sua obra, eu pudesse construir minha dissertação, adentrando em seu mundo mítico, imaginário e esculpido em palavras, um português de um digno filólogo. Obrigada pelas trocas de conhecimentos, pela sua delicadeza ao ler minha dissertação e, assistir a minha defesa. Gratidão, meu querido amigo.

A todos os meus mestres, que estiveram firmes ao meu lado, que compartilharam suas sabedorias e me incentivaram a trilhar essa caminhada. Professor Doutor Divino José Pinto, tocador de viola, doçura de ser humano, que tive o privilégio de aprender o quão doce e leve é a literatura e, a vida simples. Agradeço pela leitura carinhosa deste trabalho na qualificação.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, pelas aulas maravilhosas, aconselhamentos e conversas durante o mestrado, foi um tempo de muito aprendizado e reflexão, com quem tive a felicidade de aprender muito sobre literatura.

Agradeço, carinhosamente, ao professor Doutor Cristiano, que prontamente se dispôs a fazer parte da banca examinadora.

À Profa. Dra. Lacy Guaraciaba, pessoa admirável, o meu muito obrigada.

Agradecimento especial a minha amada orientadora professora doutora Maria de Fátima Gonçalves Lima, que me incentivou a fazer o processo seletivo para esse mestrado, meu guia e luz nessa pesquisa, suas palavras de carinho, paciência, generosidade e delicadeza, me conduziram ao caminho infinito da literatura e das tramas do imaginário. Obrigada por ter acreditado em mim, confiado e me estimulado, não permitindo que minhas dúvidas e angústias me deixassem em desânimos, nos momentos de crises. Gratidão, pelas nossas viagens, onde dividimos risos, alegrias e conhecimentos, por me presentear com o convívio de sua linda família, ressaltando aqui o seu filho, a quem chamo carinhosamente de meu “miúdo”. Tive o privilégio de sua companhia nesses anos e, espero poder contar sempre com ela. Admiro sua receptividade para com todos que a cercam, pelo rico sentimento de humanidade e de simplicidade para com todos os seus orientandos.

Ao professor Doutor Átila, pela leitura e dicas nesta dissertação, por ocasião do exame de qualificação, e por se dispor a fazer parte da banca examinadora.

Ao Grupo de Estudos Imaginário, composto por: Rosally Brasil, késia Brasil, Iracema Hidasi, Lilian Motubu, Elisabeth Caldeira, Martha Bonach, Wanice Garcia, Professor Doutor Donizeth e Professora Doutora Maria de Fátima, agradeço estes momentos de aprendizagem que se transformaram em encontros agradáveis e reflexivos, imagens que ficaram guardadas no imaginário do meu coração em forma de poema imagético.

À poeta Elisabeth Caldeira Brito que o mestrado me presenteou, sempre com sorriso no rosto, amiga delicada e companheira maravilhosa da minha primeira viagem a Portugal, com quem dividi inquietações e anseios, obrigada pelo carinho e apoio às leituras de alguns textos. A poesia nos aproximou, espero que nossa amizade não se esvaneça.

À minha amiga Rosy Cardoso, artista plástica, que Deus me presenteou nesses dois anos de mestrado e, com sua energia ultravioleta, gratidão por você ter sido tão companheira na nossa viagem de grande aprendizado pela Europa. Suas palavras de carinho me deram suporte em momentos difíceis e de dores. Obrigada minha flowers.

À escritora Maria Badia, a quem dei o codinome de Monalisa. Obrigada por ter sido uma exímia intérprete francesa em Paris, entre eu e o nosso amado escritor Michel Maffesoli e me incentivar, na leitura de meu texto, fazendo considerações num quarto de hotel, acreditando no meu potencial, enquanto pesquisadora, para que eu apresentasse com calma meu artigo na Universidade de Salamanca, os meus sinceros agradecimentos por sua ajuda carinhosa, amiga.

À minha estimada amiga Josiane Peres, por ter insistido como uma irmã para que eu fizesse este mestrado, obrigada pelo incentivo e carinho.

À minha turma de mestrado, que me acompanhou ao longo deste caminho, estendendo a mão, cuidando e auxiliando nas horas de necessidades, que fazem parte deste fragmento do viver, e as palavras de carinho que ficaram guardadas no meu coração.

Não há uma Realidade única, mas
maneiras diferentes de concebê-la. O
contraditório”
(S.Lupasco, M .Beigbeder)

Resumo: Nesta pesquisa analisa-se a obra *Epopéia dos Sertões*, de Willian Agel de Mello, enquanto obra de arte. Neste trabalho, buscou-se identificar as representações da natureza, sob alguns aspectos do imaginário de Gilbert Durand. Temos como objetivos: levantar discussão sobre conceitos de ecoficção, imaginário, imaginação e imagem; analisar a obra pela teoria do imaginário, usando cenas da narrativa, que expressem imagens do símbolo de viscosidade da água; além de isomorfismos de árvore, de animais, de frutas e de plantas, do desmatamento e do progresso; explorar a obra pelo caminho do devaneio dos símbolos: teriomórfico, nictomórfico e catamórfico; da imagem dinâmica; da voz dos arquétipos animais e a animalidade do homem; identificar fatos históricos na obra e, mostrar um link entre o homem e a natureza, ligando-os à imagem de topofilia e a topofobia. Partimos das hipóteses, o imaginário para Durand é o “conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”. É sob essa ótica que reconhecemos a obra *Epopéia do Sertões*, como o imaginário de William Agel de Melo a ser analisada. A ecocrítica permite a análise da literatura e do meio ambiente e, dessa forma, analisamos a ecoficção enquanto representação de uma realidade sobre o ecossistema; A topofilia, segundo Tuam, “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar e, a Topofobia traz esse sentimento ao contrário”, e na narrativa encontramos lugares que marcaram a memória das personagens e, com esse olhar, abordamos estas imagens. A pesquisa tem como metodologia a análise da obra literária e o meio ambiente. Diante de toda essa abordagem, foi possível perceber que a análise da obra pela teoria do imaginário, utilizando como método a convergência e o devaneio de Bachelard, apresentou resultados inesperados. Isso se deve à força da imagem dinâmica que se conecta com uma infinidade de outros sentidos. O rio sujo, por exemplo, pode ser mais que isso, pode ser percebido como o redobramento do próprio homem cheio de maldade, inescrupuloso, o animal mais feroz que a humanidade já presenciou, pois é capaz de matar a sua espécie, por pura banalidade.

Palavras-chave: Ecoficção. *Epopéia dos Sertões*. Imaginário. Animais. Plantas.

Abstract: This research analyzes the novel *Epopéia dos Sertões*, written by Willian Agel de Mello, considering the nuances which make it a true work of art. In this critical work, we have intended to identify as representations of nature, under some theoretical aspects of imaginary adopted by Gilbert Durand. Our main objectives are: to increase the discussion about concepts of ecofiction, imagery, imagination and image; to analyze a gesture by the theory of the imaginary, highlight scenes described in Mello narrative, getting out images like symbol of water viscosity; besides tree, animal, fruit and plant isomorphisms, deforestation and progress; searching the reverie of symbols: teriomorphic, nictomorphic and catamorphic; of the dynamic image; the voice of animals and the animality of man; target facts on historical and work, showing the link between man and nature, linking the topofilic image and the topophobia. We start from the hypothesis, the imaginary for life and the set of images and images that constitute the *homo sapiens* capital thought. It is a question of excellence that deserves a work The Epic of Sertão, like the imaginary of William Agel de Melo, a being analyzed. Ecocritics allow an analysis of the literature and the environment and, thus, analyzed an ecofiction while representing a reality about the ecosystem; Topography, according to Tuam, "Is the affective link between a person and the place and a Topophobia brings up the contrary sensation," and a narrative to mark the characters and, with the look, to approach these images. The methodology adopted is a historical method of literary work and the environment. In the light of this approach, it was possible to see an analysis of the imaginary theory method, in convergence to Bachelard's daydream, unexpected results. This must have the force of the image that is connected with an infinity of other senses. The dirty river, for example, may be more than that, can be perceived as the redoubling of man full of evil, unscrupulous, the most ferocious animal that nature has even produced, since it is capable of killing by its kind, by sheer banality.

Keywords: Ecofiction. *Epopéia dos Sertões*. Imaginary. Animals. Plants.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
I – O IMAGINÁRIO E A ECOFICÇÃO EM EPOPEIA DOS SERTÕES	22
1.1 – Conceito de ecoficção e ecocrítica	22
1.2- As estruturas do imaginário em <i>Epopéia dos Sertões</i>	31
1.2 – Imaginário, imaginação e imagem em <i>Epopéia dos Sertões</i>	43
II - A REPRESENTAÇÃO NOTURNA DA IMAGEM NO ARQUÉTIPO ÁGUA, ÁRVORE E PROGRESSO	57
2.1 – A viscosidade da água no regime noturno da imagem	57
2.2 – A imagem dinâmica das plantas do cerrado da narrativa	69
2.3 - O desmatamento e o progresso em <i>Epopéia dos Sertões</i>	84
III –ANIMAIS E O REGIME DIURNO DO IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND	95
3.1 - O símbolo teriomórfico, nictomórficos e catamórficos nas imagens de animais	97
3.2 - A imagem isomórfica da abelha e da vaca	110
3.3 A voz dos arquétipos animais e a animalidade do homem	119
IV – ABORDAGEM À ECOCRÍTICA NA RELAÇÃO ENTRE A OBRA E O SEU MEIO AMBIENTE	130
4.1 A narrativa: o imaginário da topografia da cidade	130
4.2 – O romance: a estrutura da cidade e os impactos ambientais	141
4.3 – A habitação ecológica da terra e as imagens de topofilia e na topofobia	151
CONCLUSÃO	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172

INTRODUÇÃO

A *Epopéia dos Sertões* é um romance de William Agel de Mello, no qual o tema basilar é o Sertão e o mito, que se abrem em uma narrativa flutuante, e têm como pano de fundo uma exuberante ecologia do cerrado goiano. O sertão é o grande espaço, onde as personagens fazem suas travessias e enfrentam os desafios orquestrados pela vida.

A obra *Epopéia dos Sertões* narra o romance de Rolando e Auda. Tem como espaço dos acontecimentos o sertão de Goiás, na cidade hipotética de Catalão. A época dos acontecimentos é marcada pelo trecho “o sertão naquele tempo, apartado dos centros mais avançados”.

O tempo da narrativa é marcado pelos acontecimentos e expressa uma comparação entre o Sertão e a Europa da Idade Média, quando ainda havia duelos e cavaleiros andantes. A narrativa apresenta dados históricos e um deles marca a descoberta do Território, em 1722, pelos bandeirantes, que depois virou Arraial, Vila, lugar de referência e, depois, Catalão, nome associado às pessoas de sangue quente e ao espanhol Catalão.

A personagem Rolando surge na narrativa colhendo margarida-do-campo para levar para sua mãe. Nesse momento, tem seu primeiro encontro com Virgilino, o homem mau, comparado com o Mau, sombra preta, olhos em que se via o fogo do inferno. Ao deparar com Rolando, interpela-o com agressividade e esfrega a cara de Landim no chão. Outra atitude de Virgilino foi matar o mendigo e jogar no Rio da Lenda, que o narrador traz como rio sujo, grosso, chupador, rio do oblívio, rio de sombra vaporoso.

O narrador destaca a fazenda Muxambambo como o local que empregou o anão Coboldo que se destacava por ajudar nos serviços, batendo pasto, cortando lenha, arrumando cerca e levantando roça. Mas, além disso, tinha outras aptidões como transformar metais em instrumentos como faca, ferradura, anéis, colares e coisas e escrevia, além de contar histórias.

Na narrativa podemos observar através dos registros algumas características de Rolando como “não era um menino comum... quando eu ficar grande, vou ser presidente”, gostava de estudar. O narrador registra a passagem da infância para a juventude, como

sem memória “montou no cavalo do Tempo e partiu célere para a juventude”. Em outra parte da narrativa, temos Rolando retornando à cidade. Veio da capital quando estava para terminar sua graduação. Foi nesse momento, no meio da procissão, que viu Auda e se apaixonou.

Quando as pessoas chegavam para o casamento de Rolando e Auda, encontraram um corpo na estrada. Era de Manuel, um homem alegre que cantava e encantava a todos. Foi Virgilino quem o matou, rachando a cabeça com um machado violento.

Essa violência também era presente em dia de eleição, quando dois partidos encabeçados por duas famílias influentes da cidade disputavam os votos. Em um dia, depois do almoço, no bar do Righetto, os dois partidos se estranharam, os ânimos exaltavam por qualquer motivo, entre brigas e tiroteios. Depois disso, o partido comandado por Virgilino reuniu, planejou e decidiu a guerra. O acontecimento deu-se na Fazenda Olímpia, porque lá é que estava a maioria dos opositores. A tragédia da guerra, dentre muitos mortos e feridos, matou Auda. E Rolando foi em busca de vingança, “nem que ele teria que viver só para isso”. Depois de vinte anos, encontra Virgilino em decadência total e não teve coragem de matá-lo. Galopeou o cavalo e olhou para trás e “voltar para a fazenda Olímpia nunca mais”.

O narrador apresenta um traço peculiar em sua ecoficção, quando traz para ela recortes de outras obras, conectados através de palavras esculpidas, nos nomes das personagens, e com fragmentos de outras narrativas. Monta o cenário como uma bricolagem literária. Traz, nesse enredo, muitos lugares investidos de animais, plantas, frutos e frutas, além de destacar diferenciados tipos de personagens e realçar a relação do homem com a natureza, com as pessoas, com a política e o comércio.

Este trabalho tem como suporte teórico o estudo sobre o imaginário de Gilbert Durand, fundamentado com outros estudos como os de Gaston Bachelard com seus devaneios sobre os quatro elementos e, Michel Maffesoli, no contexto de algumas teorias ligadas ao imaginário sociológico e os de Yi-Fu Tuan com seus estudos topofílicos. Utilizaremos, como recurso, a convergência das imagens e a fenomenologia para buscar o sentido dela, a partir dos conhecimentos de Bachelard (1996, p. 08)¹ sobre o tema,

¹ BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. Trad. Antônio De Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1996.

“fenomenologia que tende a restituir, mesmo num leitor modesto, a ação inovadora da linguagem poética”. Este método é o que mais se aproxima da proposta da teoria do imaginário, pois lida com os fenômenos, uma questão muito presente nas análises literárias.

Tadié (1992, p.113)² também nos traz esse mesmo pensamento sobre o assunto, como podemos ver: “a fenomenologia não mais analisa, portanto, um objeto, mas uma ressonância, não uma repetição, mas um fenômeno único, que nada prepara”. Essa ilustração está concatenada com as ideias de Bachelard, quando diz que “nada prepara”, pois o fenômeno é assim mesmo, ele surge, alimentado pelo devaneio de Bachelard : “Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso unir elemento material que lhe dê sua própria substância”(BACHELARD ,1998, p.04). Nesse caminho é que buscaremos o devaneio ao analisar a obra *Epopéia dos Sertões*, pois ela é permeada de imagens que alcançam a imaginação material das ideias, que o ecossistema da obra nos oferece, como a água, a terra, os animais, a árvore e outros do cerrado catalano.

E, ao percebermos a obra como representação do contexto do meio ambiente, apresentaremos as ponderações levantadas sobre a literatura e o ecossistema. Para isso, investigaremos os estudos em andamento, em que os ecocríticos vêm desenvolvendo ao longo de suas pesquisas. Nesse sentido, adentraremos no ecocriticismo com o suporte teórico da ecocrítica e, em especial, em Cheryll Glotfeltyde e Greg Garrard, que nos trazem questões sobre o meio ambiente encontradas em obras literárias, “os problemas ambientais requerem uma análise em termos culturais e científicos porque são o resultado da interação entre o conhecimento ecológico da natureza e sua inflexão cultural” (GARRARD, 2006, p.29).

A pesquisa procura refletir sobre o espaço do cerrado goiano como matéria de arte, reflexão e imaginação sobre a cultura de um povo, as lendas, os mitos, a linguagem e, de maneira especial, a fauna e a flora dos ermos goianos, com seus caminhos e descaminhos. A narrativa recria aspectos da mitologia greco-latina, enredos míticos e histórias medievais, especialmente trechos com guerreiros da *Ilíada*. Assim, reconta histórias de Goiás e, transplanta para o sertão goiano as lutas de gregos e troianos, constrói

² TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

o romance entre Rolando e Auda (que correspondem a Roland e Aude, o grande par romântico e trágico da *Chanson de Roland*). A partir desse universo ficcional, o estudo arraiga a história do sertão goiano e a trama romanesca de Wiliam Agel de Melo. Ela assinala o ponto de vista de Aristóteles na *Poética*, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas, sim, em quais poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. Essa verossimilhança é retratada entre o Sertão e a Europa na Idade Média, com ações semelhantes, que se revelam nos duelos e no heroísmo de cavaleiros andantes, e os comportamentos humanos.

A narrativa não tem a pretensão de contar o que aconteceu, mas de representar uma pressuposta realidade. Sobre esse entendimento, Aristóteles, em sua *Poética*, nos descreveu que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.” Assim, define que a discussão sobre o assunto levantado entre Heródoto e Homero sintetiza o que o historiador conta, os fatos que sucederam e o que o poeta narra como os fatos que poderiam acontecer.

A obra entra num ritmo de ecoficção e oferece-nos a aura em seus elementos, como mito que imita a ação humana como um todo. Um imaginário com a estrutura de uma trama organizada entre as personagens e o meio ambiente. A narrativa aponta-nos elementos de conexão da obra, que se comunicam com o exterior a ela e com o seu interior. E, além disso, possui uma força em suas imagens, que permite seguir o caminho do devaneio. Também, é percebida sob a perspectiva do conceito de mito, como Eliade, (1972, p. 09)³ ilustra-nos, “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". O mito na obra organiza ações entre as personagens e os acontecimentos, revela-se como arte que imita a vida.

A partir de uma realidade preexistente, podemos ver na cena o descobrimento do território em 1722, que se tornou vila, arraial e depois Catalão, onde ocorrem a trama da exploração do ouro e o estabelecimento de ânimos das pessoas e, ainda, compõe as intrigas como fator de aproximação entre *mythos* e *mimesis*.

A *Epopéia dos Sertões*, de Wiliam Agel de Melo, está nesse hábil jogo alcançado pelo romancista entre a operação, composição ou tessitura da intriga, entre ficção e

³ - ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

realidade, estórias inventadas e críticas à história verdadeira pelo povo do sertão de Goiás. É Aristóteles (2003, p.212)⁴ quem nos diz que quando o poeta está a escrever, ele já não é o dono de sua criação, “Quando o poeta está sentado no tripode da Musa, já não é senhor do seu juízo: a modo de uma fonte, deixa livremente correr o que lhe aflui, e como sua arte e imitação, quando as personagens que ele compõe tem contrários sentimentos”. A obra torna-se um prazer poético. A ecoficção ganha autonomia e torna-se universal, pois imita coisas do mundo. Assim, o autor já não é dono da criação, agora ela também é universal. Sendo universal, ela se doa ao mundo como obra de arte, e o dono dela se torna cada leitor quando apreende esse universo complexo de conhecimento e prazer. Nesse sentido, nos propomos a analisá-la dentro da expectativa de dividir este estudo em quatro capítulos.

No capítulo I, abordaremos a obra e o imaginário de Gilbert Durand. Nele, verteremos um olhar sobre a ecoficção, enquanto análise de literatura e meio ambiente e levantaremos) a discussão de alguns estudiosos sobre o tema. Neste capítulo, procuraremos entender os termos imaginário, imaginação e imagem, após interpelações com os estudiosos destas questões. Para isso, utilizaremos a ecoficção como instrumento de abordagem exemplificativa, como práticas às análises posteriores. Faremos abordagem ao imaginário de Gilbert Durand sobre a organização do imaginário. Discutiremos sobre o método de convergência e o trajeto das imagens em seus regimes de diurno e noturno.

No capítulo II, exploraremos a imaginação dinâmica como representação do cerrado na ecoficção. Abordaremos a temática sobre a viscosidade da água no regime noturno da imagem, as plantas do cerrado presentes na narrativa e o desmatamento e o progresso em *Epopéia dos Sertões*.

A viscosidade da água é bastante explorada na narrativa. A primeira imagem da água já não é a mesma, tem sentido totalmente diverso, surge como suja, grossa, chupadora, feminina e/ou masculina, que é pai ou mãe, em força, ou em sangue, ou aquela que sempre retorna, mas que se conecta a outros sentidos não previstos, mas em que o fermento do devaneio adentra no caminho que o poeta. No mesmo procedimento de análise do arquétipo água, explora-se o arquétipo árvore e o progresso que recebem outros sentidos e permitem reconstruir a ecoficção numa percepção tanto da imagem quanto do sentido ecológico.

⁴ - ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.2003.

No capítulo III, analisaremos a ecoficção, na percepção da imagem de animais e dos símbolos teriomórfico, nictomórfico e catamórfico nas imagens de animais e a animalidade do homem.

Os teriomórficos estão ligados às ideias de imagens que convergem em outras, e que agregam valores e representações voltadas para o comportamento e os movimentos dos animais, como, por exemplo, o comportamento de fervilhar das formigas, que podemos encontrar nas imagens das festas que acontecem na narrativa. Já o símbolo nictomórfico está ligado às representações de profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre, pelo devaneio ao negrume e, ou pela imagem da sombra que redobra o corpo, como, por exemplo, as representações de lugares que marcaram a vida das personagens e as fazem entrar em seus negrumes de profundidades, transformando-as em outro ser.

E o outro símbolo, o catamórfico, está representado na imagem da queda e da mudança rápida de comportamento, como a criança que leva uma queda e se levanta rapidamente, mudando a postura corporal. A este símbolo relacionamos também a queda moral, ao tempo vivido, ao abismo, à morte, ou às experiências dolorosas da vida.

Debruçamos o estudo sobre os animais que são apresentados na narrativa como parte do ecossistema do sertão goiano em Catalão. Manusearemos a análise, seguindo o curso da imaginação dinâmica, a partir do sentido das imagens do regime diurno de Gilbert Durand.

São vários os animais que surgem na narrativa e, por isso, exploraremos apenas alguns. Aqueles que se destacam pelos seus isomorfismos, que estão presentes no cotidiano do povo daquela região e que ganham interesses universais, pela sustentabilidade que podem proporcionar à humanidade. Na palavra isomorfismo, temos o prefixo **iso-** que vem do grego: “iso- elem.comp., do gr.ísos ‘igual, semelhante ” (Cunha, 2010, p.367)⁵ e em conjunto com morf(o) do gr morpho-, de morphe, ‘forma’ (Cunha, 2010, p.437).

No devaneio aos animais, é comum esperar visualizar a imagem de fervilhamento, ferocidade e terrificância. Entraremos em suas partes e comportamentos, iremos além das

⁵ - CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etmológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

imagens primeiras, buscando reconstruir a leitura da narrativa a partir do sentido da imagem ecológica e dinâmica.

A imagem diurna do imaginário de Durand é definida como o regime da antítese, como em luz e trevas, que se polarizam em torno das convergências semânticas, onde a vitória da luz sobrepõe às trevas, ou sobre a valorização negativa das trevas. Para isto, Durand abriu o bestiário, agregando à simbologia valores positivos e negativos. Por essa perspectiva, adentraremos no “capital pensado” de William Agel de Mello, para explorarmos as estruturas no contexto da obra, bem como a imaginação dinâmica, a partir dos fenômenos que a força da imagem oferece.

O imaginário na ecoficção se abre para o mundo exterior à obra, para mostrar o vasto campo ecológico do cerrado e como a natureza é representada. Para isto, estendemos o foco nos animais, numa abordagem a partir da teoria do imaginário de Durand, no plano da lógica do sistema antropológico para o esquema dos arquétipos dinâmicos, tendo como base as experiências da reflexiologia postural dos regimes diurno e noturno.

Pela imaginação é possível reconhecer certos isomorfismos de animais em outros sentidos que, aparentemente, não possuem traços semelhantes, mas que, a partir do contexto em que se encontram, transformam-se em inúmeras imagens. A exemplo, temos a representação da abelha que é percebida no mel, em remédio, em cera, em nuvem; assim como (o) leite, queijo, coalhada, couro, matula, carne de lata, remetem-nos à vaca.

Com essa ideia, exploraremos os isomorfismos de animais presentes na obra, na perspectiva da convergência das imagens, baseadas no comportamento humano. A estrutura da função dinâmica das imagens reúne-se e constela-se em representações que vão se integrar a certos *schémas* (esquema). Os gestos posturais dividem-se em três: “o primeiro relaciona-se com as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação e de purificação”; o segundo relaciona-se com as matérias de profundidade relacionado ao comportamento digestivo e o terceiro, ao comportamento sexual, os gestos rítmicos.

A partir daí, selecionaremos algumas imagens de animais, que surgem no mito em *Epopéia dos Sertões*, pela sua simbologia e importância ecológica, pelo plano de convergência de imagens em outras imagens, que são ricas em ideias e sentidos. Vale a pena citarmos alguns animais que encontramos na narrativa, como o bicho preguiça, bode, abelhas, touros, bezerros, onça pintada, cavalo, João-de-Barro, boi, cachorro, cupins, pavi-marron, cantor de coleira, bico curto, tucanos de bico preto, pássaro-preto, pavão, bem-

te-vi, caititu, jaguatirica, papagaio azul e verde, cigarra, gaviãozinho do cerrado, caranguejo, patos e marrecos, serpente guardiã e outros que foram citados em profissões, que divide opiniões como em touradas e a morte de animais, que estão em extinção para embalsamento com fins ornamentais.

No capítulo IV, a abordagem é sobre a *Ecocrítica*, na relação entre a obra e o meio ambiente. Exploraremos a ideia sobre o movimento do sertão que virara ouro, a narrativa e o registro de processos históricos e a ecologia da terra no aspecto da topofilia e topofobia.

Neste capítulo, o estudo tem como elemento a *Ecocrítica*, que se desenrola sob os aspectos do imaginário da topografia da cidade, a imagem do devir, da alteridade, a imagem doméstica no sistema cultural, a habitação ecológica da terra e os sentimentos de topofilia e topofobia.

Estas abordagens de estudo vêm despertando o interesse de grandes estudiosos sobre a literatura e o meio ambiente. Mostra-se como um rico material de pesquisa. É inovadora porque traz, através da arte, uma reflexão sobre as velhas tradições, do comportamento do homem em relação à natureza. Também é possível conhecer o imaginário de um povo do cerrado goiano, bem como seus costumes e a cultura local. E ainda, há a possibilidade de explorar as imagens do regime diurno e noturno, sob o efeito dinâmico do sentido e do devaneio. Destaca-se como relevância social e científica, pois se serve como material de apoio à investigação científica sobre o cerrado goiano, bem como subsídio para a sociedade implementar suas práticas às reflexões e às políticas públicas de apoio ao Meio Ambiente.

A obra tem um riquíssimo material de análise, inesgotável fonte pesquisa, contribui para os estudos em diversos campos de interesse, tanto literária, quanto em outros como a farmacologia, direito, geografia, história, economia, meio ambiente, uma verdadeira obra de arte que monta a representação de uma realidade do sertão goiano. Destaca-se como importante trabalho para o imaginário e a crítica literária, como objeto de estudo para outras áreas do conhecimento.

Durante a narrativa, o narrador apresenta essa preocupação com o meio ambiente quando descreve alguns elementos da natureza, como um “rio sujo, grosso, chupador, fede a defunto”. Acrescenta a imagem da fumaça que se mistura com as nuvens, tanto da fábrica quanto das queimadas. Apresenta o episódio da guerra e a devastação que essa

causou à natureza. Por outro lado, o ecossistema é bem diversificado, contando com temperatura, solo, minerais, animais, plantas, frutos e frutas que apontam a característica da região e da cidade de Catalão, local onde se passa a maior parte dos acontecimentos.

E é neste meio ambiente que abordamos, homologamente, as imagens de animais, plantas e frutas, às imagens dos regimes diurno e noturno de Gilbert Durand. Nelas, as imagens de animais, por exemplo, se desanimalizam e tornam-se outras, perdem seu primeiro sentido e ganham outros, imprevisíveis e infindáveis, de acordo com o contexto em que elas estão.

I – O IMAGINÁRIO E A ECOFICÇÃO EM EPOPEIA DOS SERTÕES

Nesta discussão, que aqui propomos, o objetivo é conhecer as ideias que Durand e outros estudiosos tecem a respeito de imaginário, imaginação e imagem, pois essas ideias servem como suporte teórico ao estudo em questão. Além disso, ainda observaremos a maneira como estes termos podem ser percebidos no imaginário da ecoficção. Traremos para discussão estes conceitos que darão uma direção ao estudo da narrativa.

Buscaremos entender o que os teóricos apresentam como imaginário individual e coletivo e, como o autor organiza as imagens, a partir das ideias dos regimes noturno e diurno, que seguem o percurso do trajeto antropológico, explorado por Durand. Procuraremos analisar a obra, enquanto literatura que permite uma leitura sobre os aspectos do meio ambiente, levantando as questões sobre a relação do homem com a natureza, enquanto representação de uma realidade.

O meio ambiente é um dos temas mais relevantes em nossa época. Frente aos últimos acontecimentos sobre desastres ambientais, vem chamando atenção de várias áreas de estudo. E a literatura é um campo que vem se abrindo para este estudo sobre a relação do homem com o ecossistema, representada na obra de arte. Assim, nasce o interesse em buscar nesta discussão o conceito de ecoficção, diante das teorias que norteiam esta pesquisa.

1.1 - Conceito de ecoficção e ecocrítica

A discussão parte da primícia de que a obra de arte é uma representação da realidade, e a literatura tem esse papel de imitar a vida. Ela, desde muito tempo, traz um conteúdo tecido em paisagem e elementos ecológicos. Por essa questão, abrimos a discussão sobre o conceito na temática da ecoficção.

A *Epopéia dos Sertões*, de Wiliam Agel de Melo, retrata o romance de Rolando e Auda, e, ao mesmo tempo, o narrador vai descrevendo o ecossistema do espaço do cerrado catalano e regiões circunvizinhas, onde a arte imita a vida. Nesta narração, é possível perceber questões sobre a relação do homem com o meio ambiente. E, nesse aspecto, os

acontecimentos que representam a vida, que deixam de ser realidade e passam a ser arte. Para Lefebvre (2001, p. 73)⁶, a natureza é como uma obra, dela podemos colher frutos:

A natureza como tal escapa à ascendência da ação racionalmente realizada, tanto à dominação quanto à apropriação. Mas, exatamente, ela permanece fora dessas ascendências; ela é aquilo que foge; é atingida através do imaginário; é perseguida e foge para o cosmo, ou para as profundezas subterrâneas do mundo. Quanto ao campo, é este um lugar de produção e de obras. A produção agrícola faz nascer produtos; a paisagem é uma obra. Esta obra emerge de uma terra lentamente modelada, originariamente ligada aos grupos que a ocupam através de uma recíproca sacralização que é a seguir profanada pela cidade e pela vida urbana (LEFEBVRE, 2001, p. 73).

Os elementos da natureza da narrativa servem-nos como objeto de arte a serem explorados, pois ela pode ser encarada como a junção de ficção e ecologia. Nela, o espaço físico é o próprio sertão goiano servindo-se como meio ambiente. Essa representação do espaço no romance soa como o próprio conceito de ecoficção.

Outeirinho⁷, em seu artigo “Fim do mundo”, trouxe o conceito de ecoficção como a ecologia orientada para a ficção, produto de nova reflexão sobre as narrativas que têm uma mensagem ecológica. Este conceito que Outeirinho aborda é de Chelebourg (2012), que podemos trazer para a discussão no sentido de que “os produtos desse novo regime de cobertura midiática de teses ambientais. Seu campo não se limita apenas às obras de ficção: engloba todos os discursos que invocam a invenção narrativa para difundir uma mensagem ecológica”. Percebemos que a literatura faz parte desse discurso que traz uma mensagem ecológica. Diria até que se trata de uma representação do meio ambiente. E, no caso desta ecoficção, trata de assuntos que se orientam para a ecologia, tecem essa sensibilidade em se permitir aurar a reflexão sobre certas imagens. Para Benjamin (1955, p. 04)⁸, o objeto na obra possui um núcleo sensível que o deixa se transformar em um vulnerável:

⁶- LEFEBVRE, Henri. 1901-1991. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauros, 2001.

⁷ - O conceito de ecoficção definido por Chelebourg identifica “les produits de ce nouveau régime de médiatisation des thèses environnementales. Leur champ ne se limite donc pas aux seules œuvres de fiction : il englobe l’ensemble des discours qui font appel à l’invention narrative pour diffuser un message écologique” (2012: 11) Ver também <http://eco-fiction.com/eco-fiction/>: “Eco-fiction is ecologically oriented fiction, which may be nature-oriented (non-human oriented) or environment-oriented (human impacts on nature)”. Chelebourg, Christian (2012), *Les Écofictions*. Mythologies de la fin du monde, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.

OUTEIRINHO, Fátima. Artigo: Fim do mundo – fim de mundo(s): um ângulo morto na memória africana? Universidade do Porto – ILC. Disponível em: < <http://ilcml.com/wp-content/uploads/2015/07/Libreto-8-4.pdf>> Acesso: 13/07/2018.

⁸ - BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: VALÉRY, Paul: *Pièces sur l’art*. Paris (s. data) pp. 103/104 (“La conquête de l’ubiquité”), 1955.

Ainda que, de forma nenhuma, isto seja apenas válido para a obra de arte e corresponda, por exemplo, à paisagem que, num filme, se desenrola perante o espectador atinge-se, através deste processo, um núcleo tão sensível do objecto de arte que uma vulnerabilidade tal não existe num objecto natural (BENJAMIN, 1955, p. 04).

Na narrativa, essa vulnerabilidade, percebida pela sensibilidade, faz com que a obra se permita ser um objeto de admiração e ilumina a si mesmo. Constela-se em imagens dinâmicas, na representatividade do mundo natural, que nos leva a entrar em devaneio. O mundo natural, para Axel sobre a ecocrítica Alemã⁹, em seus estudos ecocríticos, considera que o ambiente natural está conectado com a literatura e com a ecocifção. Nos contornos sobre a ecologia alemã, em que a literatura se serve como fonte de pesquisa para outras áreas e tem como objeto as representações de paisagens, mostra-se que as produções literárias estão conectadas com o ecossistema, ou seja, como um lugar que faz acontecer as emoções, as ações, as mudanças com relação ao homem, animais e meio ambiente, com seus comportamentos e suas inter-relações.

Com isso, elas são como campo fertilizado para a imaginação. Esse lugar tem o poder de mudar os discursos dos seus conceitos. Elas deixam de ser palavras e passam a transmitir imagens. Como nos diz Jauss (1981, p. 67)¹⁰, entre a arte e a natureza existe uma correlação como representação de uma imitação:

A polaridade entre a arte e a natureza, a correlação do belo com a verdade e o bem, a congruência da forma com o conteúdo, da forma com a significação, a relação entre imitação e criação eram as questões canônicas supremas da reflexão filosófica da arte. O legado platônico, muitas vezes não admitido, mostra-se ainda em curso na filosofia contemporânea da arte sempre que se concede a verdade, manifestada pela arte, a primazia sobre a experiência da arte, na qual se exterioriza a atividade estética como obra dos homens (JAUSS, p. 67).

⁹ - Na Alemanha, assim como em todo lugar, a pastoral e o apocalipse serviram como modalidades de produção cultural centrais para as representações do meio-ambiente. Nos anos 1970, a *Heimat* (ou terra natal) era redefinida e reabilitada pelas pessoas originárias de um local no contexto do movimento ambientalista. Romances e filmes refletiram esse processo, um exemplo é *Heimat*, de Edgar Reitz (que se desenvolveu, desde suas primeiras séries em 1984, de forma a se tornar um épico de 53 horas que traça a vida em um vilarejo rural de 1919 a 2000). Os estudos críticos de *Heimat* e suas representações literárias e visuais (cf. [BLICKLE 1992](#), [BOA/PALFREYMAN 2000](#)) incluíram, cada vez mais, reflexões sobre o papel daqueles que são pertencentes a um local e a motivação para conduzir um estilo de vida sustentável (cf. [GOODBODY \(2013\)](#)). A topografia literária surgiu como um foco para as contribuições alemãs dedicadas à pesquisa orientada pela psicologia. As representações de paisagens como um repositório de experiência histórica foram objeto de análise crítica (sendo que a ênfase normalmente se dá na violência política e na destruição do meio-ambiente) na obra de Wolf e Sebald, e dos austríacos Bachmann, Bernhard, Handke e Jelinek, por exemplo. Goodbody, Axel. Artigo publicado em *The Oxford Handbook of Ecocriticism* (ed. Greg Garrard) em 2014. O texto apresenta o estado da arte da pesquisa ecocrítica em literatura alemã. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372014000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=en#aff1> Acesso em: 13/07/2018.

¹⁰ - JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. Trad. Luiz Costa Lima e Peter Naumann. *Revisiio tcnica dp Heidnrn Krieger e Uwe Schme/ter*.

Alguns estudos sobre o meio ambiente e a literatura vêm despertando interesses ecocríticos e, Garrard (2006, p. 15)¹¹ conceitua como uma modalidade de análise da literatura e da ecologia: “Do ponto de vista do mundo acadêmico, a ecocrítica é dominada pela Associação para o Estudo de Literatura e do Meio Ambiente (ASLE)”. O interesse nessa área vem se alargando nas pesquisas entre os estudiosos da área da literatura e do meio ambiente. O estudo entre literatura e meio ambiente teve seus primórdios mais antigos que Garrard (2006 p.92) que registra em seus trabalhos, a partir de Descartes, Bacon:

Descartes, assim como Bacon, buscou a base na nova filosofia prática na qual, conhecendo a força e a ação do fogo, da água, das estrelas, do céu e de todos os outros corpos que nos cercam", ele e seus contemporâneos poderiam tornar-se senhores e possuidores da natureza" (DESCARTES, 1986, p. 49). A razão tornou-se o meio para chegar ao domínio total da natureza, já então concebida como um imenso mecanismo sem alma, que funcionava de acordo com leis naturais cognoscíveis (GARRARD, 2006 p.92).

Esses elementos são apenas alguns exemplos desses corpos da natureza, que trazem uma força profunda capaz de conectar-se com o meio ambiente e com o homem. E, em contato com o imaginário, na narrativa, podem entrar em mundo não previsto pela primeira imagem e extrair imagens inimagináveis.

Isto pode ser percebido na *Poética do devaneio*, de Bachelard (1988, p.198)¹² : “Audiberti conseguiu, por seus sonhos do nado, criar uma água tão dinâmica, uma água tão "musculosa" que a Melusina das águas sonha com forças que, num mergulho no fundo do céu, lhe dariam o ser de uma Melusina dos ares. Ela quer voar”. Nesse exemplo de Bachelard, a água não é ela mesma, mas uma outra imagem que se destaca pelas suas forças. Assim são as imagens dinâmicas, capazes de desnudar o primeiro sentido da imagem e projetar-se em “outro” não previsto de se criar.

Da mesma forma que a imagem pode se mostrar dinâmica, Beckerman (1995, p.60)¹³ diz que o próprio conceito de recursos naturais também o é. Ele vai se modificando de acordo com o tempo: “A verdade é que o próprio conceito de recursos naturais é dinâmico; muitas coisas tornam-se recursos naturais com o correr do tempo. Todo século assiste ao surgimento de novos recursos”. Então, podemos considerar que esses recursos estão associados ao meio ambiente do homem, em todas as suas relações com o próprio

¹¹ - GARRARD, Grec. *Ecocrítica* Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

¹² - BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

¹³ - BECKERMAN, W. *Small is Stupid: Blowing the Whistle on the Greens*. Londres: Duckworth, 1995.

mundo. E recebem também o sentido dinâmico porque também muda de acordo com a época e seus contextos.

Segundo Garrard (2006, p. 11), o estudo da literatura com o meio ambiente teve seu princípio com Rachel Carson, que chamou a atenção dos ambientalistas. Ao criar contos de fadas, começa a incluir imagens sobre o meio ambiente, como cidade, primavera, campos e fazendas. Ela criava um contexto de harmonia do homem com o espaço ecológico. E, em seguida, tudo começa a mudar, a partir de uma praga que deu na região, matando os animais. Foi a partir daí que os interesses pelos estudos entre literatura e meio ambiente, tendo como modelo a pastoral e, apocalíptica, dentre outros, iniciaram os estudos ecocríticos.

A Ecocrítica segue o caminho das ideias ambientalistas. Para isso, o ecocrítico desenvolve um papel importante à obra, como podemos ver na citação de Garrard (2006, p. 15) sobre a função do ecocrítico, como aquele que extrai as ideias e representações sobre o meio ambiente:

O ecocrítico almeja rastrear as ideias e as representações ambientalistas onde quer que elas apareçam, enxergar com mais clareza um debate que parece vir ocorrendo, amiúde de parcialmente encoberto, em inúmeros espaços culturais. Mais do que tudo, a ecocrítica procura avaliar os textos e as ideias em termos de sua coerência e utilidade como respostas à crise ambiental (KERRIDGE, 1998. P.05)¹⁴.

A partir daí, sabemos que ao abordar a obra, o ecocrítico elabora questões, tentando obter respostas às crises ambientalistas, mas para a literatura não é apenas isso, ela se deixa conduzir pelas suas auras que, de acordo com Benjamin (2000, p.65)¹⁵, está no olhar em busca de uma recompensa:

Porém no olhar se acha implícita a espera de ser recompensado por aquilo em direção ao qual se dirige. Se esta espera (que no pensamento pode associar-se tão bem a um olhar intencional de atenção e um olhar no sentido literal da palavra) se vê satisfeita, o olhar obtém, em sua plenitude, a experiência da aura. "A percepção — diz Novalis — é uma atenção". A percepção da qual fala não é outra senão a da aura. A experiência da aura repousa, portanto, sobre a transferência de uma reação, normal na sociedade humana, à relação do inanimado ou da natureza com o homem (BENJAMIN, 2000, p.65).

É aí que a *Epopéia dos Sertões* pode ser percebida como obra de arte. Ela oferece a sua aura no caminho do devaneio. Através da literatura, podemos estar em contato com

¹⁴ - GARRARD cita o conceito de ecocrítica de KERRIDGE, R; SAMMELLS, N. (Org.). *Writingg the Environment*. Londres: Zed Books, 1998.

¹⁵ - BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

a natureza de cada época, de cada região, do campo, da cidade e desta que se mistura à sobrevivência do próprio homem.

Garrard (2006, p. 19) apresenta, através de seus estudos, um caminho de análise: “Pretendo ler a cultura como retórica, embora não no sentido estrito, entendido pelos retóricos, mas como a produção, a reprodução e a transformação de metáforas em larga escala...como a pastoral...são tropos”. Ele lê as obras pelas suas metáforas, e mostra uma direção a seguir a partir das ideias que estão por trás delas. Assim, ele apresenta em seu livro *Ecocrítica* alguns tropos, como modelo de análise, que não “tenciona ser limitadora nem facilitadora”.

Garrard (2006, p. 19) ainda nos diz que: “A análise retórica sugere que o significado dos tropos tem estreita relação com seu contexto social mais amplo. Logo, eles não são entidades fixas, mas se desenvolvem e se modificam historicamente”. Com isso, a análise retórica, assim como o conceito, segue uma dinâmica de ligação com o contexto, ela também muda a relação com o objeto de acordo com a situação presente na obra.

Ele apresenta “o tropo da poluição” que está historicamente implicado na destruição e na salvação do meio ambiente” (GARRARD, 2000, p. 21). Homologamente, temos na obra de Mello a questão das fumaças cinzentas que se misturam às nuvens, onde a imagem de poluição se abre para as reflexões sobre o contexto da existência da fumaça enquanto poluidor da natureza e, por outro lado, o desenvolvimento urbano que se aproxima cada vez mais do contexto da sociedade e de seu progresso.

O outro tropo que segue em Garrard (2000, p. 94) é: “Pastoral, o mais profundamente arraigado deles, e concluindo com a interpretação da ‘Terra’ como um todo unificado”. Ele pode ser percebido na ecoficção na abordagem à ecologia da terra. Ela pode ser concebida como elo entre o homem à natureza e assenta os sentimentos negativos ou positivos em relação ao lugar. É uma abordagem que Mello retrata o meio “ambiente do cerrado goiano”, em que a cidade está dentro dele, cujas relações giram nessa perspectiva.

E outro tropo é o apocalíptico, “o terror apocalíptico desse mundo destruído” (GARRARD, 2000, p. 94). O que aproxima essa imagem na ecoficção é a questão da guerra, que destrói a natureza e os homens, deixando uma cena devastadora como imagem de lembrança do que aconteceu no palco da Fazenda Olímpia.

Ao analisarmos a *Epopéia dos Sertões*, podemos considerar que ela também é um mundo imaginário, em que se pode extrair o universo do meio ambiente. Apresenta um cenário que descreve o espaço ecológico do cerrado catalano. Ela não se comporta em um modelo de análise, extemporânea. Ela segue o caminho do devaneio e deixa-se perceber entre as imagens dinâmicas, que são suscitadas espontaneamente durante esse processo de abordagem.

A obra pode ser explorada enquanto elemento de uma ecoficção que nos leva ao devaneio, num imagético exemplo retirado da natureza. Em o sol e a margarida, o sol pode esturricar essa flor, mas essa natureza mostra que a margarida, em si mesma, é o sol: “a margarida-do-campo é um solzinho amarelo e muitas pétalas brancas” (MELLO, 2014, p.24). Considerando que a margarida deixa sua primeira imagem e adquire a imagem dinâmica, podemos percebê-la em sua espontaneidade. Nessa cena, a natureza é a planta margarida, e também é o sol, que nos leva a imaginar a cor amarela do ouro. Essa cor conversa muito com a obra.

Encontramos na ecoficção, uma planta chamada pequizeiro, tal é a importância que se dá a ela, tida como o verdadeiro ouro do sertão ou como o sol do cerrado, coberto por uma casca grossa e verde, dentro uma polpa amarela dourado, e saboroso. A outra camada é coberta de espinho e, no miolo, tem uma castanha. Assim como o ouro na natureza é explorado, é tirado de dentro da terra, o pequi também é tirado de dentro da casca. É verde e amarelo como a bandeira do Brasil. Também é usado em conservas e apreciado, internacionalmente. Ao ser experimentado, a memória nos leva ao nosso Brasil.

O pequi é usado em um dos pratos típicos mais famosos da região do sertão goiano, “arroz com pequi” também conhecido mundialmente. Na ecoficção ele foi servido como prato principal no casamento de Rolando e Auda. “O dia do casamento: na festa havia arroz com pequi com molho de açafrão” (MELLO, 2014, p. 30). Nessa imagem, o amarelo consegue ser um pouco mais que sua cor, ele pode ser percebido como a ideia de união e sol, pois reúne pessoas que compartilham alegria e irradiam-se como o sol.

Nessa imagem, ele se mostra dionisíaco, onde o homem sabe tirar proveito da natureza pelo que ela oferece e consegue apreciar a fartura das frutas. “Dionísio tem a gleba a seus pés. Ele sabe tirar proveito do que se apresenta e das frutas ofertadas por este

mundo, aqui e agora. Pôde-se qualificar essa figura emblemática de divindade arbustiva. Um deus enraizado” (MAFFESOLI, 2010, p.64).

Continuando nesse percurso dinâmico, em outra cena da natureza, a cor amarela vira chuva e encantamento: “as jabuticabeiras já estavam prontas para as florzinhas ... chuva-de-ouro caía na frente da moça e nos cabelos” (MELLO, 2014, p.44). Nessa cena, a imagem da água, apesar de ser chuva, é o despertar dos sentimentos na frente da moça. Ele surge como o amarelo que lava e, ao mesmo tempo, é como a imagem do sol nascente, pois “as jabuticabeiras já estavam prontas para as florzinhas”. O sentido do amarelo foi apenas um exemplo dinâmico de elementos ecológicos que se encontram na narrativa. A imagem que a natureza oferece na obra literária, realmente, alcança campos inimagináveis. Ela, no caminho do devaneio, consegue nos surpreender.

Além disso, o narrador trouxe algumas imagens, que levantam questionamento sobre o meio ambiente, como a questão das fábricas, que emitem fumaças cinzentas, e se misturam com as nuvens. Da mesma forma, as práticas de queimadas que causam impactos, tanto na natureza quanto para o próprio homem. E, ainda, a questão da guerra que fez um enorme estrago, com requinte de crueldade, causada pelo próprio homem.

O meio ambiente oferta-se ao homem e cria uma intensidade vivida. Nesse momento, podemos perceber a natureza como a imagem da mãe, e o homem como o filho sendo alimentado. Este homem colhe dela o seu alimento e o seu sustento. “A mãe natureza” é um imaginário que se mostra como estado de espírito dentro da cidade de Catalão no cerrado goiano, e essa cena nos lembra a ideia do imaginário de tribalismo ilustrada por Maffesoli:

O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. [...] o imaginário é o estado de espírito de um país, de um grupo, de um estado, nação, de uma comunidade etc (MAFFESOLI, 2001, p .76).

No imaginário da narrativa, temos essa ideia de tribalismo em que as pessoas se organizam em grupos em busca de uma finalidade de trabalho ou de prazer, ou mesmo de promover com seus ofícios o desenvolvimento local. E nessa relação com o meio ambiente, o tribalismo faz-se presente na cena que reúne meninos para pegar mangas: “Um horror de meninos no mato a pegar frutas, trepados na ingazeira” (MELLO, 2014, p.24). Essas cenas se organizam mostrando o espírito de um povo, em um imaginário que mostra a relação do homem irmanado com o bioma, vivendo o prazer das frutas do

cerrado, sentindo o gosto do cheiro, essa imagem de sinestesia, numa simbiose com o meio ambiente. É o estado de espírito do povo do campo, viver da natureza e com ela, harmonicamente.

A narrativa registra uma ecologia poética, numa dialética de preservação e degradação. Levanta um questionamento sobre os espaços e o patrimônio ambiental, que se estende ao longo da obra. Essa preocupação está presente na representação das derrubadas de árvores, que dão lugar ao descampado para a criação da cidade. Também pode ser percebida no ofício de Genserico que trabalha com cortes de árvores e madeireira.

Assim se visualiza a topografia do cerrado, como lugar de serras, mata e clima quente, das palmeiras, aroeiras, lobeiras e gameleiras, e de carros de bois que levantam poeiras. Apresenta também a sua fauna nas cenas:

“Joões-de-barro mostravam o caminho do gato selvagem, ou onde no mato cascavel se achava” (p. 32), “os pássaros-pretos nos galhos folhosos” (p. 33), “Aleluias e paquinhas nadavam no prato cheio de água” (p.33), “Briga com gaviãozinho-de-cerrado, que lhe vem roubar os filhotes” (p. 39), “As garças vinham que pousavam na beira da lagoa do lado que dava o vento” (p. 44). “Brincava com os olhos vendados e um pé no ar, rodava um aro, perseguia uma mariposa ou agitava os braços. O papagaio dobrava a língua” (p. 44), “Adonias, caçador experimentado, depois de oito dias que tinha ido atrás de um caititu ferido e escondido na mata lá do adobe” (p. 52), “Na beira da lagoa cantava a saracura” (p. 53), “O lobo uivava na madrugada em mato seco ou cerradão” (p. 65) (MELLO, 2014, p.32-53).

Essa descrição do cerrado apresenta uma diversificada fauna, que impacta raras espécies que estão em extinção, como o gaviãozinho-de-cerrado. Além do bioma, temos as cenas do rio da região que é apresentado como sujo, grosso, chupador: “Rio da Lenda, rio sujo, grosso, chupador” (MELLO, 2014, p. 24), como uma nítida poluição do rio que surge em diversas partes da ecoficção. Registra a presença de dois rios importantes da região, como o Tocantins e o Araguaia: “o caçador e pescador experimentando falava da arraia (...) outras escondem-se nas areias e debaixo de folhas misturadas com lamas nas águas rasas e mornas dos rios Tocantins e Araguaia” (MELLO, 2014, p.111).

O eco, o grito da mãe natureza é ouvido pelo leitor, é ouvido na parte do poema que introduz a narrativa. E na ecoficção está presente ao longo da obra, nos animais, nas flores e frutas, nas plantas, nos rios, no ar e no fogo. Ganha espaço diretamente na vida cotidiana do homem, está nos sapatos, nos enfeites que penduram nos pescoços e orelhas, no vestuário, nas bebidas, comidas, nas relações comerciais, nos tratamentos contra os males do corpo e nas festas.

A obra deixa este testemunho na história sobre o espaço ecológico da região, de um povo e sua cultura, seus mitos e sua arte. Assim, o texto artístico revela uma inquietação em torno da ecologia e da história do homem, inserido num contexto global que destrói a própria humanidade.

1.2- As estruturas do imaginário em *Epopéia dos Sertões*

Esta abordagem se justifica em discutir a teoria do imaginário de Gilbert Durand, que abre o bestiário para mostrar como funciona o trajeto antropológico a partir da reflexologia dos gestos posturais e digestivos. Este material de pesquisa servirá como norteador para o processo de análise da obra.

O objetivo é perceber como ocorre a convergência das imagens e as diferenças entre elas. Levantamos a discussão sobre as definições das estruturas dos regimes diurno e noturno das imagens e dos símbolos. E trazemos alguns exemplos de abordagens utilizando a própria ecoficção nesta pesquisa.

A obra em questão tem como referência o imaginário de Gilbert Durand, em seus estudos sobre: *As estruturas antropológicas do imaginário*, o que justifica abrir, nesse momento, uma discussão sobre os recursos que ele utiliza ao analisar o regime das imagens. Para isso, destacamos os principais símbolos durandianos e utilizamos a *Epopéia dos Sertões* como instrumento de análise e possíveis abordagens.

A obra de Durand (2012, p. 31)¹⁶ organiza um estudo sobre o símbolo e o define como: “o símbolo não é do domínio da semiologia, mas daquele de uma semântica especial, o que quer dizer que possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e espontâneo poder de repercussão”. Mostra que ele não se desenvolve em um único sentido, mas tem uma repercussão motivada a partir do objeto. Nele é possível observar uma infinidade de imagens que podem surgir.

Nesse campo do imaginário, Durand utiliza como método de abordagem a convergência. E mostra a razão disto, diferenciando analogia de convergência:

A analogia procede por reconhecimento de semelhança entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto a convergência encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento. A convergência é uma homologia mais do que uma analogia. (DURAND, 2012, p. 43).

¹⁶ - DURAND, Gilbert. *Arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Justifica-se escolher a convergência porque ela é uma homologia que se identifica com constelações de imagens. Isso em razão de certas imagens se aproximarem uma das outras por alguma relação imaginária, apesar de estarem em campos diferentes e trazerem uma gama de sentidos que não se esvaziam. E porque as formas são dinâmicas:

A estrutura implica pelo contrário um certo dinamismo transformador. O substantivo estrutura, acrescentado a atributos com sufixos tomados da etimologia da palavra forma, e que, na falta de melhor, utilizaremos metaforicamente. Significará simplesmente duas coisas: em primeiro lugar que essas formas são dinâmicas, ou seja, sujeitas a transformações por modificações de um dos termos, e constituem ‘modelos’ taxionômicos e pedagógicos, quer dizer, que servem comodamente para a classificação, mas que podem servir, dado que são transformáveis, para modificar o campo imaginário. Em segundo lugar, estando mais de acordo neste caso com Radcliffe-Brown que com Lévi-Strauss esses modelos não são quantitativos, mas sintomáticos, as estruturas, tal como os sintomas na medicina, são modelos que permitem o diagnóstico e a terapêutica. (DURAND, 2012, p. 63).

Durand, ao estudar o imaginário, tenta representar a face do tempo e da morte, visando dominá-la, através da imaginação. Organiza uma lógica pelo aspecto angustiante em símbolos, seguindo um trajeto antropológico, ligado à reflexologia dos gestos. E a partir disso, divide os símbolos em dois grandes eixos: o regime diurno e o regime noturno, pois percebe que algumas imagens se estruturam por um certo isomorfismo, ou por homologia.

Define o regime diurno: como “de uma maneira geral, como o regime da antítese... como o trajeto representativo que vai da primeira e confusa glosa imaginativa implicada nos reflexos posturais até a argumentação de uma lógica da antítese e ao ‘fugir daqui’ platônico” (DURAND, 2012, p. 67,190). Já o regime noturno, ele define como aquele que:

estará constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo. (...) é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora. (DURAND, 2012, p. 197).

Nesse regime, a imagem de queda brusca converge em uma descida suave. Durand traz nitidamente a diferença entre o regime diurno e noturno de acordo com a reflexologia:

(...) **O Regime Diurno** tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o **Regime Noturno** subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 2012, p. 58). (Grifos nosso)

Por esta colocação, o regime diurno converge nas imagens homólogas da dominante postural como, por exemplo, o esquema de cair, que tem a ver com a ideia de queda. Isso nos aproxima da ideia de que o desmatamento nos traz a representação da queda, pode ser entendido como a queda da própria natureza. Ou ainda, a postura de levantar, que nos remete ao esquema de subir, assim como a flecha, a asa ou o chefe no poder, como na cena da narrativa: “Maravilhado com o próprio poder, o jovem alado quis ascender até o céu. O Sol derreteu a cera, e o corpo caiu com estrépito” (MELLO, 2012, p. 31). Neste trecho, temos o trajeto do gesto postural, ligado ao esquema da queda, relacionado ao arquétipo do poder (representação de Ícaro), que tem o sentido do símbolo catamórfico.

E o regime noturno, pela dominante digestiva do engolimento, traz-nos o sentido de uma descida e de um ciclo. Semelhante a isto, temos as imagens da profundidade e do retorno. Ou a do calendário que tem seu tempo de retorno todo ano, assim como o tempo das estações que repetem sua jornada anualmente.

O regime diurno relaciona-se com a organização heroica do imaginário em imagens que se convergem em representações de símbolo de ascensão, símbolos espetaculares e símbolos da divisão. Eles são divididos em duas partes. Na primeira, parte representando as faces do tempo, temos os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos. E na segunda parte representando o cetro e o gládio, temos os símbolos ascensionais, os espetaculares, e os diairéticos, além das estruturas esquizomórficas.

O símbolo teriomórfico tem a ver com o simbolismo animal. Durand apresenta-o como aquele que pode agregar valores tanto negativos quanto positivos: “Parece que pode agregar valorizações tanto negativas, com os répteis, ratos, pássaros noturnos, como positivas, com a pomba, o cordeiro e, em geral, os animais domésticos” (DURAND, 2012, p. 69). Ele acrescenta que o símbolo segue um esquema, tal qual do fervilhamento:

Aos símbolos teriomórficos, é por isso necessário procurar primeiro o sentido do abstrato espontâneo que o arquétipo animal em geral representa e não se deixar levar por alguma implicação particular. O resumo abstrato espontâneo do animal, tal como ele se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado. Para a criança pequena, como para o próprio animal, a inquietação é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado. Todo animal selvagem, pássaro, peixe ou inseto, é mais sensível ao movimento que à presença formal ou material. Conservemos do formigamento apenas o esquema da agitação, do fervilhar (*grouillement*) (DURAND, 2012, p. 73).
(Grifo do autor)

Neste regime, temos o símbolo teriomórfico, que exprime a ideia de “fera”, diz respeito à animalidade; esse símbolo se expressa pelas características de formigamento,

fervilhamento, representado pelo comportamento incontrolável da formiga e/ou repugnante das larvas, cupins, baratas, e da ferocidade pelo ato de morder e de devorar. Encontramos a ideia de agitação na cena, “De repente, a cavahada. Cristãos e Mouros, entre lutas, para impor a fé. O alferes vem cantando ‘sor dono da casa...’ entregando a bandeira do santo, por cavaleiros guardada em presépio” (MELLO, 2014, p.25).

Esse esquema de fervilhar, relacionado ao movimento de agitação, ideia de terrificante ou de repugnância, pode ser percebido em algumas cenas da narrativa. Nela, temos um trecho que lembra bem esse sentido de terrível: “Tinha que amansar dois touros bravos de patas de bronze, e com eles arar a terra” (MELLO, 2014, p.46). Nesta cena do animal, o touro é imaginado no seu movimento de bravo, homólogo à ideia de assustador. Por isso, podemos considerar que ele traz nesta cena a imagem de terrificante.

No mesmo sentido do terrível, temos outro exemplo com a cena do lobo: “O lobo uivava na madrugada em mato seco ou cerradão” (MELLO, 2014, p. 65). É essa a imagem de terrificante, pelo esquema de uivar, relacionado ao barulho, que passa uma ideia de medo.

No mesmo contexto, temos o episódio do cavalo que, pela imagem dinâmica, transforma-se em terrível: “Primeiro a investida, dos cavalos, e o barulho produzido pelo choque, os relinchos, as patas como arma de ataque” (MELLO, 2014, p.69). Estamos diante de outro animal, por se mostrar tão pavoroso pelo barulho associado ao relinche e bater de patas.

Em sentido diferente de terrível, os teriomórficos também se mostram na imagem do esquema da agitação. Isso pode ser imaginado pela ideia de fervilhamento, assim como o comportamento das formigas. A exemplo, temos na ecoficção essa cena: “Irrequieto, seu cavalo esquipado como que pressentindo a iminência de luta, relinchando com as patas dianteira no ar” (MELLO, 2014, p. 69). A imaginação na cena do cavalo leva-nos a imaginar a ideia de fervilhamento, expresso no sentido de “irrequieto” no contexto da agitação.

Nesse sentido, temos outras cenas como a dos festejos de casamento, comemorações e tradições em que toda a cidade fica agitada. Assim, também, como no garimpo, em que se pode observar um fervilhar de pessoas em busca do ouro. Do mesmo modo, a agitação da cidade que amanhece nos ofícios do dia a dia.

Temos, ainda, na ecoficção, a imagem deste símbolo, que gera a ideia de repugnância. Ela pode ser notada na cena das abelhas, em que elas se alimentam de carne

podre: “Numerosos enxames de abelhas, umas zumbindo e se alimentando da fétida carne” (MELLO, 2014, p. 26). Esse sentido repugnante pode ser percebido pelo contexto da cena, em que as abelhas estão diretamente ligadas à podridão.

O nictomórfico, para Durand (2012, p. 111), está relacionado com negrume: “Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo”. A imagem aproxima-se à cor negra, ao escuro, à noite, expressa-se através das trevas provocadas pelos acontecimentos psicológicos como a cegueira, e da água escura, a água enegrecida, água sombria, água suja, água tenebrosa, água perigosa. Como exemplo, temos a cena, “E foi aí que viu a sombra preta. Encontrou o mal? O mal gente encontra é quando começa a pensar. (...) Virgilino...o homem cruel; o guatambu enorme... o fogo do inferno...Rio da lenda...foi ali que Virgilino matou o mendigo” (MELLO, 2014, p. 24).

Essa cena traz esse o sentido de água negra pela ideia de sujo, impuro como no trecho do rio sujo: “Rio da lenda, rio sujo, grosso, chupador, parecia língua de tamanduá, fedia defunto...de sombra vaporoso” (DURAND, 2012, p. 24). A água do rio, aqui, traz esse sentido de suja que se conecta com as impurezas e com a morte.

E em outra parte da narrativa, o temor pode ser percebido ao ser associado ao isotopismo da cor negra: “...As filhas do rei foram transformadas num horrível pássaro negro de reflexos metálicos”, e em “... que o impelia a viver para sempre no fundo das águas” (MELLO, 2014, p. 36). Esse temor continua presente no enredo durante vários episódios, dentro das guerras, lutas de honra, nos agouros, e nas várias mortes que acontecem na *Epopéia dos Sertões*.

Outro símbolo diurno da imagem é o catamórfico que Durand (2014, p. 112) nos traz como imagem da angústia: “A terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, reside nas imagens dinâmicas da *queda*. A queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas”. Ela está relacionada com a angústia humana da descida brusca. Traz esse sentido de um movimento de mudança de posição rápida, que provoca ferimentos, dor. Diz respeito à dinâmica da queda pelas experiências sofridas. Temos como imagem que representa este símbolo, a cena: “Maravilhado com o próprio poder, o jovem alado quis ascender até o céu. O Sol derreteu a cera, e o corpo caiu com estrépito” (MELLO, 2012, p. 31).

Outro exemplo desse símbolo encontramos na cena em que Calixto atira em seus adversários: “Caiu já sem sentido, prostrado no chão, como uma pedra que descola da encosta” (MELLO, 2014, p. 79). Nessa parte da narrativa, o sentido da queda apresenta-se na ideia de morte.

Outro símbolo que Durand (2012, p. 145) traz é o ascensional. Ele está relacionado com o esquema da verticalidade em ascensão, da passagem brusca da vertical para a horizontal, a queda e o levantar para outra dimensão. Ele nos diz que:

(...) os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. Essa reconquista pode manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente. (DURAND, 2012, p. 145).

Essa imagem de queda e elevação pode ser percebida no romance, no trecho em que os animais morrem e são embalsamados para o museu: “Na prateleira, nos respectivos lugares, enfileiravam-se pássaros e animais...para fins ornamentais que o museu havia encomendado” (MELLO, 2014, p. 50). Nesta parte do enredo, o tempo na imagem da queda, da vida para a morte, é dominado pela imagem do embalsamento, que eterniza os animais no museu.

Ainda no regime diurno, temos o símbolo espetacular, representado nas imagens de horizontes deslumbrantes, celestes, incandescentes ligadas a outras representações que o símbolo possa ter, como no exemplo que Durand (2002, p.148) nos ilustra em:

Há, com efeito, duas significações opostas de ouro para a imaginação, conforme é reflexo ou substância produzida pela Grande Obra", mas essas significações misturam-se e dão muitas vezes símbolos muito ambíguos. Tentemos considerar apenas o ouro enquanto reflexo, e veremos que constela com a luz e a altura e que sobredetermina o símbolo solar. É nesse sentido que devem ser interpretadas as numerosas imagens da luz dourada (DURAND, 2002, p.148).

Esse sentido reflexo podemos notar que está presente em algumas na imagem de (???) traz a ideia de gigantismo, como no trecho: “E iam esperar a chegada da Aurora, de rosáceos dedos, mensageira do Sol, a que precede o nascimento do dia. Aurora montada no seu carro ofuscante puxado por quatro cavalos brancos com crinas douradas – espalha o orvalho e faz brotar flores” (MELLO, 2014, p. 37). Nesse sentido, o espetáculo da imagem é refletido no nascimento do orvalho, que se constela com a água que molha a terra e projeta-se para o horizonte das flores.

O esquema espetacular também pode ser percebido na cena da árvore e da fonte: “Que na terra dos gelos havia uma árvore, tão grande para sustentar o mundo. Deitava raízes numa fonte que lhe dava eterna juventude, guardada por deusas que regem o destino e o tempo. Quem beber daquela água há de um dia ver mais claro, isto é, a sabedoria” (MELLO, 2014, p. 41). Nesse episódio, a incandescência ofusca a árvore e a água e, ao mesmo tempo, sugere clarear e iluminar em gigantismo, e conecta-se com a transcendência da sabedoria.

Ainda nos símbolos do regime diurno, temos o diairético, representado na imagem do gládio e do cetro. Nele, a ascensão é representada no confronto de seus contrários e o universal é diminuído. Em contrapartida, a individualização da imagem de ascensão é ampliada. Nesse esquema, a luz ofusca o escuro, como um esquema entre o bem e o mal, na luta da luz contra as trevas. Para Durand, (2012, p.158) esse símbolo tem um valor luminoso:

O gládio vem reforçar o cetro, e *os esquemas diairéticos vêm consolidar os esquemas da verticalidade*. Gládio, espada de fogo, archote, água e ar lustrais, detergentes e tira-manchas constituem assim o grande arsenal dos símbolos diairéticos de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso (DURAND, 2012, p.158).

A fantasia constrói-se por algumas imagens que fazem surgir o esquema ascensional, que contrapõe as trevas a um valor luminoso, assim como a imagem do abismo que faz surgir o mundo: “Antes de tudo era o abismo... e então foi que surgiu a primavera” (MELLO, 2014, p. 43). Nesse episódio, a primavera vence o abismo e fica em ascensão e giganteia-se enquanto o abismo é diminuído.

Temos, assim, em todos os símbolos do regime diurno, o esquema da estrutura esquizomórfica, percebida nos gestos dos esquemas diairético, ascensional e de luz. Nesse esquema, o gesto diairético representa a antítese que melhor traduz o regime diurno. Nele, o gesto do esquema da descida e subida estão presentes. E podem ser percebidos, segundo Durand (2002, p. 180), pelo gesto da elevação: “pela espada e pelas purificações, o reino dos pensamentos transcendententes”. Esse símbolo também pode ser visto no gesto espetacular da elevação da espada, que vence a queda e faz surgir a vitória iluminada.

No regime noturno da imagem, temos a construção da estrutura mística relacionada à construção da harmonia pelos símbolos da inversão e da intimidade e, na estrutura sintética, o tempo que se torna positivo, no movimento cíclico do destino, como podemos ver na ilustração de Durand (2012, p. 58) que nos diz:

Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 2012, p. 58).

O noturno consiste em imaginar as forças do devir de ciclos e desígnios eternos. Nesse regime, temos os símbolos da inversão e da intimidade nas estruturas místicas do imaginário, na imagem da descida e da taça. E, na imagem do denário ao pau, temos os símbolos cíclicos, o esquema rítmico ao mito do progresso e as estruturas sintéticas do imaginário e estilos da história, mitos e semantismo.

O símbolo da inversão, na imagem da descida e da taça, é determinado pela fantasia do conteúdo e das substâncias alimentares ligadas à digestiva, ao gesto da deglutição e valoriza o calor da intimidade. É vista na representação da penetração de um centro com as técnicas da escavação, como na imagem da exploração das profundidades. Essa representação é entendida como uma descida em processo de eufemização, que Durand (2002, p. 200) traz na ilustração do devir: “... é por um movimento involutivo que começa toda a exploração dos segredos do devir (...) exige agora um acordo pleno entre o significante e o significado”. Nestas imagens da descida e da taça, que diferem da queda brusca, temos a ideia de uma imagem de descida em lentidão, ligada ao térmico do útero, que gasta o tempo em lento aconchego para a profundidade.

As imagens são eufemizadas, suavizadas como no exemplo durandiano: “Jonas é eufemização do engolimento e em seguida, antífrase do conteúdo simbólico do engolimento. Transfigura o despedaçamento da voracidade dentária num suave e inofensivo *sucking*” (DURAND, 2002, p. 206). Nesse exemplo, Jonas tem uma queda, que é suavizada pela eufemização, que permite uma representação do engolimento.

Na ecoficção, temos essa imagem de eufemização que pode ser notada na ideia do encolhimento. Ela traduz o sentido de penetração, que pode ser alcançado no trecho em que Virgilino esfrega a cara de Landim no chão: “Encoelhou-se o menininho” (MELLO, 2014, p. 24). Nessa cena, o menininho, com medo, tem a queda dentro de si mesmo, de forma lenta na imagem de encolher. Ele cai em seu próprio medo, que vai tornando grande dentro dele.

Também em outro episódio, temos essa ideia de eufemização na felicidade, quando Rolando conhece Auda: “Foi que de repente viu... Olhou para cima, respirou o Céu. Era a felicidade?” (MELLO, 2014, p.??). Esse é um trecho que sugere uma queda

do homem para dentro de si, no estranhamento de si mesmo, como o movimento involutivo, ele vai se transformando em outro ser, um outro que se apaixona por Auda.

O outro símbolo do regime noturno da imagem é o da intimidade, marcado pelo repouso e pelo conforto da intimidade, pelo isomorfismo no sentido do retorno, da morte e da casa. A imagem de intimidade no isomorfismo do retorno é presente na narrativa em diversos contornos.

Ao longo da ecoficção temos as lendas, os contos de fadas e outras narrativas que se conectam com a *Epopéia dos Sertões*, como uma ideia de retorno. Isso acontece desde o início do enredo quando o narrador faz a comparação do sertão com a Europa, trazendo para o contexto o retorno dos duelos europeus e da imagem da cruz de madeira como marca de um feito dos bandeirantes, além da imagem do Anhanguera na exploração de território em busca de ouro.

O retorno é percebido na estrutura da ficção quando o narrador traz para o contexto outras lendas e mitos, a exemplo, temos a lenda da intocabilidade das “muralhas de Roma”, “anão Coboldo” (MELLO, 2014, p. 24), e muitas outras referências que costuram a obra montando seu enredo, como na imagem do sol, quando sugere penetrar lentamente na terra: “Ah! Polo visto o Sol inda vai demorar a baixar” (MELLO, 2014, p.52). Também podemos ver essa imagem, no calor do sol, que se entrega ao seu destino de descer.

Essa imagem eufemizante, nas estruturas místicas da descida e da taça, do regime noturno, utiliza-se do processo de suavizar o movimento da queda para uma descida. Transforma a mastigação em engolimento. Nela, as trevas suavizam a noite transformando-a em doce.

Essa imagem funciona como o processo de eufemização da dupla negação. Ao negar a queda, ela é percebida como descida, o que é mais suave, assim como na imagem do sol que não é queda, pois ele desce e sempre retorna para o seu dia.

Trata-se da imagem no movimento de cair em lento. Essa, que proporciona uma transformação do ser enquanto está caindo e se recolhendo em profundidade. É sobre o continente e o conteúdo: “entre o continente e o conteúdo, entre o sentido passivo e o sentido ativo dos verbos e dos seres” (DURAND, 2002, p. 271). Nessa imagem, o sentido ativo recebe, no comportamento de cair, a sua transformação. Ainda nesta mística, Durand apresenta quatro estruturas de queda eufemizadas:

A primeira estrutura que a imaginação dos símbolos da inversão e da intimidade evidencia é a que os psicólogos denominam redobramento e perseverança.

A segunda estrutura, que é corolário da primeira é a Viscosidade a adesividade do estilo de representação noturna

A terceira estrutura mística parece-nos residir no realismo sensorial das representações ou ainda na vivacidade das imagens.

A quarta estrutura, estreitamente ligada às três precedentes, parece-nos consistir nessa propensão para a "miniaturização", para a gulliverização da representação do Regime Noturno (DURAND, 2002, p. 271).

Nessas estruturas, a queda é eufemizada para a função da imagem dinâmica que se constrói em redobramento. Possui o sentido de dobrar novamente, ou cair novamente, como o calendário que se redobra em doze meses e redobra no ciclo do tempo da agricultura, do sol e da noite, dos ofícios e do movimento da cidade.

Outra imagem que temos é a de viscosidade afetiva, representada no comportamento epilético, que Durand (2002, p. 272) ilustra como: “tudo liga, se confunde, se aglutina”. Ela é conhecida como a ideia do grude, do elo, do prender, abraçar, como na cena da narrativa: “Assim como um rio caudaloso que se bifurca- da mesma forma as forças daquele poderoso exército se dividiram quando Alcides dali em diante se absteve de combater” (MELLO, 2012, p.74). Nesta imagem, o rio se confunde com as forças do próprio exército, trazendo uma viscosidade afetiva do rio para a ilustração do combate do exército.

No sentido místico, que reside no realismo sensorial das representações, ou na vivacidade das imagens dinâmicas, a estrutura de ligar, relacionar é de vincular pela união das sensibilidades dos gestos, das cores e de outros sentidos que se convertem em outras imagens, como a queda da primeira imagem que ressurgem em outra imagem, também como as obras de Van Gogh, que citadas por Durand (2002, p. 275): cita que “pela cor faz-se na explosiva exaltação que caracteriza o polo negativo da epilepsia”. Durand, é essa imagem vivaz de queda, eufemizada, que é capaz de levantar várias imagens dinâmicas, que podem sugerir respostas à dupla negação da queda, e amoldar-se numa dinâmica de temas sociais, históricos, literários e outros que o contexto permitir.

No místico da imagem da queda eufemizada, a estrutura da propensão passa para a miniaturização e para gulliverização. Ela transmite a ideia da representação do regime noturno, no sentido da individualização, dentro da universalidade. A imagem tem o objetivo de perceber a riqueza dos detalhes dentro desta amplidão do gigantismo.

Essa imagem pode ser observada na ecoficção na cena que ilustra o sertão: “Povo da roça respeita o código, ninguém repara, tudo é simples no sertão” (MELLO, 2002, p. 40). Nela a imagem é particularizada para dar foco ao código do sertão que é e miniaturizado em simplicidade. A imagem abre-se em detalhes riquíssimos de costumes,

comidas típicas, comportamento social, político e econômico do povo e do exuberante ecossistema da natureza. Os valores, pela imagem da queda lenta, são invertidos, seus terrores são exorcizados pelo eufemismo.

No regime noturno, a representação do símbolo cíclico, do esquema rítmico ao mito do progresso, das estruturas sintéticas do imaginário e estilos da história, bem como o mito e semantismo constroem-se no denário, e no pau que é na imagem cíclica do destino e do progresso temporal, e do pau como redução simbólica da árvore.

O símbolo cíclico, no dizer de Durand (2002, p. 282), é representado pela constelação de símbolos que “gravitam em torno do domínio do tempo (...) e agrupam-se...no poder de repetição infinita de ritmos temporais e no domínio cíclico do devir”. Na narrativa de Mello, temos essas imagens de retorno em vários trechos. A exemplo, temos as plantações que se repetem todos os anos em um mesmo período do calendário, e a imagem do cerrado, como o Paraíso: “Flores, flores do cerrado que só dão bonitas aqui”. E também como referência de um retorno de uma obra literária intitulada “Paraíso Perdido”. Em seguida, o canto com o nome intencional de “canção de Adão e Eva expulsos do Paraíso (...) Guardava mágoa de ninguém apesar de ter sofrido muita injustiça nesta vida” (MELLO, 2014, p. 81). Nesse episódio, a imagem de retorno está presente na representação da imagem do sentimento mágoa. Através dele, toda uma história de passado volta ao presente.

Na imagem do denário e do pau, o esquema rítmico ao mito do progresso é representada na narrativa pelo símbolo da cruz, quando assinala os feitos dos bandeirantes “Ali, no começo, apenas a tosca cruz de madeira para assinalar o feito dos bandeirantes e a conquista das terras” (MELLO, 2014, p. 23). O uso da cruz pelos bandeirantes era comum, quando colonizavam uma localidade e marcavam sua passagem indicando seus feitos.

Outro sentido à imagem da cruz pode estar ligada à ideia do progresso da árvore para o pau, do pau para a cruz, da cruz para o símbolo e, deste, para as imagens dinâmicas de memória de descobrimento, de morte, de religiosidade e outras em que ela se mostra amoldando-se ao contexto da história na *Epopéia de Sertões*.

Em outro exemplo, temos essa imagem na cena quando Catalão resolve ficar no território para lavrar a terra: “Desmembrando-se da expedição, ali ficou um, com ânimo definitivo – o Catalão – para cultivar a terra. Lugar forçado de referência, ou passagem,

em torno foi surgindo o arraial” (MELLO, 2014, p. 23). Com o ânimo de Anhanguera em Catalão, de ficar no território, torna nítido o surgimento do progresso na cidade.

Nessa cena, o ato de lavrar a terra traduz a imagem de domínio, repouso, alimentação e comércio, visto que outras passagens foram surgindo, tornando-se lugar de referência, assim como o denário, moeda de prata que se tornou objeto de maior circulação no Império Romano. Através dele, o comportamento de um povo foi se moldando à imagem de progresso, trazendo o sentido da queda de um momento para outro, em um tempo de maturação da terra, que se prepara para o devir, ao colher os frutos que plantou.

E, ainda, na mesma lógica do denário e do pau, as estruturas sintéticas do imaginário e estilos da história, segundo Durand, são aquelas que ligam todas as outras do imaginário. Diz ele que: as “estruturas sintéticas eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes” (DURAND, 2002, p. 346). Trata-se de uma busca de mobilidade adaptativa e assimilativa, no sentido de harmonizar os contrários e dominar a fuga do tempo no aspecto da viscosidade. A harmonização das estruturas sintéticas caracteriza-se por quatro estruturas que, segundo Durand, seguem harmonização dos contrários:

contrários em que se trata de uma energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonia (...) parece residir no caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética (...) utiliza do presente da narração pelo aspecto progressista e messiânico (...) se manifesta bipotipose futura: o futuro pressentido é dominado pela imaginação”. (DURAND, 2002, p. 355).

Essa harmonia é visível no conjunto da cidade que é formada a partir de seus contrários. Nela, temos pessoas diferentes com sonhos e ofícios diferentes. Temos o comportamento do homem e da natureza adversos, mas que se orbitam e convivem em harmonia. Um dos melhores exemplos que Durand (2002, 355) usou foi com a música, em que esta utiliza dos tons contrários que se harmonizam numa energia móvel, compondo a melodia.

Em suma, essa estrutura sintética do imaginário tem características formais de imagens que não repousam, mas que possuem uma energia móvel que concilia seus contrários, e dominam a fuga do tempo.

Ao abordarmos o imaginário de Durand (2002, p. 21), como uma releitura para o imaginário de William Agel de Mello, no romance *Epopéia dos Sertões*, adentramos na

bacia semântica como a própria obra em seu escoamento para os *schèmes*, arquétipos e símbolos; tanto numa breve exploração do regime diurno, quanto para o regime noturno em nível de introdução, mas que a abordagem não se prendesse às estruturas e, sim, que fosse possível explorar algumas imagens que se convergem em outras imagens dinâmicas, por algum aspecto isotópico da estrutura da imagem primeira conectada com o contexto da narrativa.

1.2 – Imaginário, imaginação e imagem em *Epopéia dos Sertões*

Tendo em vista que o nosso trabalho é analisar a obra *Epopéia dos Sertões*, é importante conhecer como é representado o imaginário, tanto de um indivíduo quanto de um povo. O objetivo é navegar nas ideias de Durand e de outros estudiosos sobre estes termos, pois é através destes termos que abordamos a obra como suporte teórico ao estudo em questão, além de observar como eles podem ser percebidos no imaginário da ecoficção.

O imaginário é um campo de pesquisa que vem chamando a atenção de muitos teóricos. Esse termo está ligado à sua própria atividade de imaginar. A imaginação, que também está ligada à ideia de imagem, no sentido de representação. Esse pensamento abre o leque para muitos estudiosos que adentraram na história das teorias contemporâneas como Lacan, Sartre, Bachelard, o próprio Durand, Paul Ricoeur, Corbin, Danielle Pitta, Wunenburger e Maffesoli.

O imaginário para Lacan (1953, p.06)¹⁷ tem um valor simbólico, que se extrai em função do momento da análise, assim como ele nos diz: “O que chamamos no animal de comportamento simbólico é que quando um destes segmentos deslocados adquire um valor socializado, ele serve ao grupo animal como referência para um certo comportamento coletivo”. Lacan toma como exemplo uma pantufa, que em deslocamento pode ser uma imagem de representação sexual feminina, recebendo um valor socializável que atinge o universo feminino.

Assim dizemos que um comportamento pode ser imaginário quando seu

¹⁷ - LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. Conferência de 08 de julho de 1953 na Sociedade Francesa de Psicanálise. Trad. Paulo Roberto Medeiros e Jacques Bourgeois. Texto Publicado na *Revista Veredas* nº quatro. Disponível em: < <http://psicoanalisis.org/lacan/rsi-53.htm>> Acesso em: 09/03/2018.

direcionamento sobre imagens sobre seu próprio valor de imagem para outro sujeito o torna suscetível de deslocamento fora do ciclo que assegura a satisfação de uma necessidade natural. (...)o elemento imaginário não tem senão um valor simbólico que só devemos apreciar e entender em função do momento da análise em que ele vai se inserir.(...) um fenômeno representa um deslocamento, em outras palavras, se inscreva nos fenômenos imaginários para ser um fenômeno analisável (LACAN, 1953, p.06).

É nesse direcionamento que o comportamento imaginário para Lacan funciona, ou seja, o imaginário existe se o valor simbólico da imagem puder ser entendido no momento da análise, pelo valor do comportamento simbólico, em que um fenômeno representa o deslocamento. Tomando como exemplo a água que é deslocada para outro sentido, como na frase “chorou um rio de lágrimas”, ela recebe um valor simbólico e pode representar tanto o rio quanto as lágrimas. E, neste caso, ela se serve como fenômeno analisável.

Enquanto Lacan encontra o imaginário na ordem dos registros sexuais, Durand encontra raízes dele no monoteísmo. Isso acontece quando surge a proibição de criar filigranas para adoração, vinda das doze tábuas de Moisés: “Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás a elas nem as servirás” (Êxodo 20:4,5). Quando se proíbe a criação de imagens, podemos perceber que o imaginário já existia na vida de nossos ancestrais. Eles construíram toda uma organização religiosa com cultos, adoração a deuses, lutas e promessas dentro do imaginário religioso.

O imaginário, sob a abordagem das Novas Críticas, tem a contribuição de vários estudiosos sobre o tratamento do mito. Durand (1998, p.61) destaca “o departamento de línguas e letras da Escola de Grenoble (...) Centro de Pesquisas do Imaginário”. Estas pesquisas contribuem para a continuidade deste estudo. Suas obras servem como exemplos de métodos e análises que acrescentam um novo olhar histórico e sociológico.

Durand (2012, p.18)¹⁸ tenta explicar o imaginário como conjunto de imagens que forma o pensamento do *homo sapiens*: “O imaginário - isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do ‘homo sapiens’ – nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (ranger) todos os procedimentos do espírito humano” . Ele surge como a representação de um pensamento individual ou coletivo. Constitui, assim, toda projeção de uma ideia e sua criação artística,

¹⁸ - DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

fertilizada pela viagem de um conjunto de imagens, que vão se formando, reagrupando e organizando-se em um espaço psíquico e, nessas relações, se conseguem perceber as emoções e o mundo sensível do homem.

Para Wunemburger (2007, p. 07)¹⁹, o termo remete a “fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura”. Assim, podemos perceber uma correlação quando Bachelard escreve seus devaneios, baseados nos quatro elementos. Isto quer dizer que em toda obra artística existe um imaginário. Nela, o autor coloca seu devaneio e organiza seu mundo artístico em imaginação.

A imaginação para Pitta (2005 p. 15)²⁰ tem relação com a essência do espírito do escritor: “essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidade, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe”. Assim, podemos dizer que a imaginação está intrínseca ao homem, pois essa necessidade de imaginar e criar é inerente a ele, é sua razão existencial, individual e ou coletiva.

Em sentido diverso, Paz (1984, p.65)²¹ afirma que a imaginação não está no homem, mas na natureza “A imaginação, não está no homem, ela é o espírito do lugar e do momento; não é apenas a potência pela qual vemos a realidade visível e a oculta: é também o meio através do qual a natureza, pelo olhar do poeta, se olha. Pela imaginação, a natureza nos fala e fala consigo mesma”. Com essa afirmação, percebemos que a imaginação se potencializa no ambiente, através do olhar do homem. Com isso, entendemos que as duas afirmativas afunilam em dizer que a presença do homem é primordial para que a imaginação exista.

Para alguns teóricos do imaginário, ela é a criação de um mundo representativo simbolicamente. Como Durand (1993, p.12 e 97)²² nos diz: “imaginação simbólica, propriamente dita quando o significado não é de modo algum apresentável e o signo só

¹⁹ - WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

²⁰ - PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. (Coleção Filosofia) Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

²¹ - PAZ, Octávio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²² - DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Edições 70. 6ªed.Lisboa.1993

pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível. (...) marca especificamente o signo simbólico e constitui a flexibilidade do simbolismo (...). Nessa ilustração, a imaginação é percebida como a capacidade de representar o objeto ausente, como por exemplo: quem não conhece o cerrado goiano e sua fauna e flora, ao ler o romance *Epopeia do Sertão*, aproxima-se desse conhecimento, como uma representação da realidade.

A imaginação criadora permite modificar a imagem a partir do devaneio, ligado ao inconsciente, à forma e/ou à matéria. Essa atividade da imaginação é capaz de atualizar ou reorientá-la para outro conteúdo, com outra representação. Como diz Pitta (2005, p.49), “o valor onírico de um objeto vem primeiro da matéria substancial que o habita, um mesmo objeto podendo sintetizar várias matérias complementares ou opostas”.

É nesse entendimento que o objeto carregado de imaginação deixa de ser o que era e se mescla no outro. Ele passa a ser o outro, o duplo, o espelho. As imagens, então, em seus trajetos de afirmação, ou de negação, reconstroem-se. Sendo assim, não são mais as mesmas, mas outras, carregadas de valores e conhecimentos e representações diversas em relação à primeira imagem.

Ao considerarmos o imaginário como representação da imaginação de um indivíduo ou de povo, precisamos também reconhecer a imagem como parte desse processo, que segue o sentido dinâmico. Ela, para Durand (1998, p.16)²³ é a fala da alma: “ao contrário de Kant, Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor...ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma”. Com isso, ela mostra que tem relação com o espírito e segue o caminho do poeta, caminho imaginado que vem realmente da alma. Dessa forma, a imaginação surge, carregada de um caminho infinito de representações, pois tem essa tendência de acomodar-se com as circunstâncias e o momento. Ela é como um campo fértil, pronto para ser percebida em outro valor simbólico.

De acordo com Wunenburger (2007, p. 42)²⁴, a imaginação possui uma ideia dinâmica, plástica, que se amolda ao tempo e ao espaço no processo de análise: “podem ser classificados entre as imagens primeiras a árvore, a flor, a forja, o rochedo, o cristal,

²³ - DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

²⁴ - WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.

a imensidão ou a casa; essas imagens manifestam seu dinamismo criador quando se mostram traduzidas em palavras”. Nesse processo, deslocamos a imagem considerada primeira e a realocamos em uma outra, aquela em que o devaneio permite leitura, onde na qual o espaço e o tempo da narrativa trazem uma nova roupagem.

Para Bachelard, a imagem tem o poder de trazer um passado como uma explosão de ecos: “A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar.” (Bachelard, 1978, p.183)²⁵. Os ecos não são remetidos somente ao passado, são explosões imagéticas, eles estão em todo lugar, no imaginário do poeta e do leitor, ambos se devaneiam na novidade do dinamismo da imagem.

Bachelard (1978, p.183) acrescenta-nos, ainda, que “imagem poética é um súbito relevo do psiquismo”. A exemplo de imagem poética, temos essa ideia de primeira imagem que se converte em outras infinitamente. Como por exemplo, temos a primeira imagem “rio”, enquanto curso de água natural. E a outra é aquela que surge no imaginário da obra como rio sujo, ou rio da lenda, que traz o contexto da personagem Virgilino. Ele é visto sob a ideia de sujo, de mau, de chupador, de tenebroso, sob o ritmo dos símbolos nictomórfico e catamórfico.

Para Gilbert Durand, a imagem pode ser representada de acordo com a reflexologia, através do sentido dos gestos posturais e de engolimento. Segue a ideia do trajeto antropológico. Para ele, elas ganham uma representação e um contexto que se explicam baseadas em estruturas posturais do homem, assim como os movimentos de agachamento, e os de levantar e cair da criança, em seus primeiros anos de vida e, da imagem rítmica sexual:

O trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. Esta posição afastará da nossa pesquisa os problemas de anterioridade ontológica, já que postularemos, de uma vez por todas, que há gênese recíproca que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa. É neste intervalo, neste caminhar reversível que deve, segundo nos parece, instalar-se a investigação antropológica. Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações

²⁵ - BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo (DURAND, 2002, p.41).

Nisso, as imagens são percebidas a partir das ideias, representações ou sentidos que surgem pelo *schème* (esquema), arquétipo e isomorfismo, encontrados nas pulsões do meio social, nos movimentos da imaginação dinâmica. Tomam-se, por exemplo, as imagens de queda – representadas pela queda moral e de poder, e aquelas de subida, como a ascensão a cargo e as mudanças positivas de vida e outras.

Uma vela, por exemplo, pode ser imaginada a partir de suas partes, a chama, o calor, a fumaça, a luz, o pavio, a cera, a parafina, as suas cores, sua forma, espessura e densidade. Pelo recurso da imaginação, podemos imaginar a imagem sob a ideia da queda, ou da subida. Como exemplo de queda, temos na imagem do fogo o sentido do inferno. Ou em queimadas, onde podemos imaginar uma natureza que se consome em chamas e em morte, que também nos traz essa imagem de queda. Nessa mesma ideia do fogo, ele também pode representar subida, quando significa purificação. Nessa imagem, o fogo pode transformar, por exemplo, uma matéria bruta em ouro, elevando seu valor tanto simbólico quanto monetário.

A chama é campo fértil para o imaginário, ela sugere diversas abordagens, no seio da virtude humana. Dentre várias imaginações, ela pode ser imaginada como quem tem a característica de ser má, como nas situações de queimar o dedo de alguém, destruir edifícios e vegetações. Assim, ela pode representar a queda na imagem de destruição que provoca a dor.

Sob sua imagem trêmula, surge com movimento homólogo ao de festeira e dançante sob a carícia do vento. É explosiva e encantadora quando, em fogos de artifícios, vira artista no alto do céu, desenhando a imaginação. Nesse contexto, ela pode representar a subida, que traz alegria e está próxima da luz.

Sob a ideia de queimar, a chama mostra seu efeito na dor e sob a forma de elemento químico pode destruir uma nação. Apesar de queimar, pode ganhar contorno homólogo ao do gelo, torna-se dura, fria e molhada, na imagem terrificante, quando causa pavor pelo estrago que faz com a queimadura.

Ela também mostra seu contorno de lado bom, quando simboliza luz. Em forma de palavra, é lâmpada como descrito no versículo 105, do Salmo 119, da Bíblia Sagrada: “Lâmpada para os meus pés é tua palavra, e luz para o meu caminho”. Além disso, a

tradição de usar velas no cristianismo é considerada a maneira de estar mais perto do divino, como o *fiat lux* da criação, “haja-luz”.

Em outro imaginário, ele é chama enquanto luz fúnebre. Recebe uma representação de foco em velar um caixão, nisso ela dá foco ou luz ao morto. E, ao mesmo tempo, ela é facilitadora de caminho, como iluminação na caminhada do morto. E assim, essa imagem da chama, realmente não se esgota, ganha inúmeras representações.

Para Wunenburger (2007, p.22), a imagem poética é rica em significações. Diz que: “privilegia a compreensão e a interpretação dos signos com relação tão somente, às funções lógicas da explicação”. Justifica que uma “imagem poética” é repleta de significação, enquanto que o sentido da imagem está preso num claro-escuro, aquém da transcendência da imagética, pois ela não consegue atingir um nível tão alto de significações, residindo em nível superficial de interpretação.

Ele ainda reconhece uma consciência “suprassensível”, voltada para a imaginação metapsicológica, na descoberta das imagens autônomas. Justifica que ela permite a cada sujeito reconstruir sua própria experiência com a dimensão simbólica, pois é possível desvelar no psiquismo, realidades perceptivas. E, ainda, nos diz que elas, em hierarquia metafísica, situam três níveis de realidades: “o de um mundo inteligível, do Uno divino; o de um mundo sensível, a que pertencemos por nosso corpo, e o de uma realidade intermediária, na qual o mundo inteligível se manifesta segundo figuras concretas (paisagem, personagem...)” (WUNENBURGER, 2007, p.24).

A chama é uma imagem que faz germinar o imaginário artístico de muitos escritores, dos quais ressaltamos Bachelard, em *A Chama de Uma Vela*, que nos traz a chama em devaneio, fala sobre o passado das velas; a solidão do sonhador de vela; a verticalidade das chamas; as imagens poéticas da chama na vida vegetal; a luz da lâmpada e papel em branco. Sobre a chama Bachelard (1989, p.11)²⁶ nos diz que é possível sonhar e viajar para outros mundos:

A chama é, em si mesma, uma grande presença, mas, perto dela, sonha-se longe, longe demais: ‘Perdemo-nos em fantasias’. A chama está ali, pequena e medíocre, lutando para manter seu ser, e o sonhador vai sonhar em outro lugar, perdendo seu próprio ser, sonhando grande, grande demais – sonhando com o mundo (BACHELARD, 1989, p.11).

²⁶ - BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Assim, a imagem adentra em nosso ser, psicológico, sexológico, espiritual e material. É combustão em sangue, quando ferve dentro do ser sob a pressão do sangue. É como a imagem que surge na imagem da chama. Permite isomorfismos em diversos sentidos imaginários, ela é dor, ritmo, profundidade, e nos traz uma ideia terrificante. As palavras de um modo geral, no mundo imaginário, deixam de significar apenas um signo, uma figura. Elas passam a ganhar seu redobramento em outras representações.

No imaginário de um indivíduo, temos alguns que marcaram a história, como as obras do pintor renascentista italiano Michelangelo Buonarroti e algumas de suas obras como o teto da *Capela Sistina*; o *Juízo Final*, *Pietà*, *David*, e *A Criação de Adão*;

Temos também o imaginário em filmes como em *Apocalypse now*, dirigido por Francis Ford Coppola e escrito por John Milius; um imaginário que ganhou imensa repercussão coletiva que foi capaz de superar o seu duplo. A imaginação permite que essa imagem seja a representação em outros contextos. Na arquitetura, temos os exemplos em Oscar Niemeyer com a *Catedral de Brasília*, a sede das Nações Unidas, *Universidade de Constantine*, *Museu de Arte Contemporânea*, *Centro Cultural Principado de Astúrias* e outros. Já, na pintura, destacamos o imaginário de Vicent Van Gogh em *Os comedores de batatas*, *Autorretrato com orelha enfaixada*, *Girassóis*, além de outros que superaram as expectativas da imaginação.

Na literatura, registramos exemplos de imaginário em William Shakespeare em *Romeu e Julieta*; José de Alencar em *Cinco Minutos* e o *Guarani*; em Machado de Assis temos *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*; e outros imaginários individuais que em se ganhou dimensão de imaginário de um povo.

No imaginário de um povo, percebem-se características próprias de um grupo, pelas quais identificamos o lugar pelas suas crenças e culturas. Para Wunenburger (2007, p.79), “o imaginário característico de um povo é produto cumulativo de sua história efetiva e de suas narrações místicas. Ele molda inevitavelmente o gosto, a sensibilidade, as obras, os estilos, os valores de um povo, ao menos em algumas de suas fases”. Muitas vezes, esse imaginário coletivo é visto a partir de um ícone, em que o duplo supera o real. É o caso do imaginário da *Torre Eiffel* que teve como objetivo ser porta de entrada de uma grande exposição que acontecia em Paris, em 1889. A exposição apagou-se na memória do povo, mas a torre superou e ficou na memória universal.

Outro imaginário coletivo que ganha destaque é o Walt Disney World, resort de entretenimento que reproduz o imaginário de seu povo em parques temáticos. Também pode ser percebido nas grandes festas culturais como as Cavalhadas de Goiás, na representação de torneios medievais e batalhas entre cristãos e mouros.

Na atualidade, para Maffesoli, o imaginário volta para as questões que ultrapassam o indivíduo em sua verticalidade: “o imaginário moderno está totalmente determinado pela transcendência vertical (...) para quem a pergunta é menos importante que a solução que ele já tem pronta, sempre, ao alcance da mão” (MAFFESOLI, p.66)²⁷. Isto pode ser justificado pelas características próprias dessa época de ansiedade, em que o homem se comporta alinhado às respostas e não às preocupações. Nesse comportamento, o imaginário organiza-se em imagens que se constelam como uma bacia semântica, formando o capital pensado do indivíduo.

Estamos lidando também com a convergência de símbolos que seguem um trajeto antropológico, através de seus movimentos. Nesse arranjo, temos os *schèmes* (esquema), arquétipo, símbolo e mito que, juntos, formam uma constelação. Nesse trajeto antropológico, o *schème* é o mesmo que um esquema de ação e pode visualizado nos verbos de um modo geral, projeta-se numa ideia a seguir e que, ao mesmo tempo, tem a função de ligar elementos em ação, que segundo Pitta (2005, p. 18), “corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições. Ele faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações. Como exemplo: à verticalidade da postura humana, correspondem dois *schèmes*: o da subida e o da divisão (visual ou manual)”. Essa ideia podemos observar nos exemplos mais comuns no sentido abstrato presente nos verbos como unir, proteger, separar.

A ideia então está no verbo, e ele monta o esquema a seguir para a imaginação. Podemos, assim, enumerar uma série de exemplos de arquétipos: “mãe” - proteger, aconchegar, alimentar; “espada” - lutar, voar, dividir etc. Nesses verbos, as imagens se constelam montando a representação do sentido dos arquétipos dinâmicos. Eles assumem as ideias de ação dos *schèmes* e adquirem a qualidade de uma infinidade de contexto dinâmico, que existe nos símbolos. Assim, no esquema de subir, podemos ver o arquétipo de chefe, na ideia de poder, ou no esquema de cair, a destituição de poder. Assim como no esquema de dividir, temos o arquétipo da espada, que pode representar luta.

²⁷ - MAFFESOLI, Michel. *A república dos bons sentimentos*: documento. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

Assim é o símbolo que faz surgir uma representação, como temos na ideia da maçã que nos traz vários sentidos, como o amor e a tentação. Pitta (2005 p. 18) traz esse mesmo sentido, quando afirma que o símbolo “é uma representação que faz ‘aparecer’ um sentido secreto”. Como o exemplo de mãe, que pode simbolizar, no cristianismo, a Virgem Maria, e a do pai na universalidade em Deus, assim como a pedra pode simbolizar a igreja. E com isso, percebemos que o símbolo é um elemento dinâmico que expressa uma lógica em infinitas significações.

Outro elemento que nos reportamos trazer é o mito. Ele é definido por Eliade (1972, p.09)²⁸ como uma realidade cultural: “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. Também podemos comparar mito à definição de poesia que Friedrich (1978, p. 147)²⁹ explica sobre o inusitado, o objeto e a originalidade poética:

A poesia se inflama com nebulosas e oceanos, mas também com um lenço que cai, com um fósforo que se acende. Extrai o nunca percebido das coisas mais imponentes como das mais triviais, transformando-o em surpresa irritante, em novas alegrias, embora sejam dolorosas de suportar. O objeto mais insignificante lhe serve para saltar em uma ‘infinidade desconhecida, onde cintilam os fogos das significações múltiplas, mas também para entrar nos crepúsculos do inconsciente. O absurdo ocupa a mesma posição que o heroico. Mas a nova poesia inclui também, novas realidades da civilização técnica, telefone, telegrafia, aviões e as máquinas, filhas sem mãe dos homens.

Da mesma forma que a poesia é uma estrutura artística, o mito também o é. Ele é capaz de tirar da névoa a imagem em seu brilho. Traz na narrativa, às vezes, imagens já conhecidas, e utiliza-se delas para explorar espaços ainda não exploráveis, mostrando originalidade e novas realidades.

Para Pitta (2005, p. 18), o “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tendem a se compor em relatos, que se apresentam sob a forma de história”. O mito, nessa concepção, pode ser entendido como narrativa de fatos. Traz em sua estrutura um sentido que em uma imagem primeira, representa uma particularidade do indivíduo, abrindo uma porta para um outro mundo, o coletivo.

O mito também pode ser representado por um símbolo que também segue a lógica do sonho, do onírico, da imaginação, em que o substantivo perde o seu valor etimológico e dá lugar aos atributos, subentendidos pelos verbos. Ele é como parte do discurso imaginário, que responde à uma dinâmica. Ele é como a metáfora da “bacia fluvial” que

²⁸ - ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates, 1972.

²⁹ - FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

Durand (1998, p.102) traz como modelo de um sistema: “determina o curso do rio, o qual, por sua vez, é regulado pelo fluxo dos afluentes”. Conduz o imaginário para seu conjunto, mostra-se em tendências, estilos, meios de expressão, estilo de época e fase econômica. Também se desnuda em comportamentos, moda, relação do homem com a natureza e cultura, e todo um complexo de abordagens que pode ser percebido a partir da obra como um todo.

Muito já se discutiu qual seria o melhor método de abordagem ao imaginário. Yves Durand (1987, p.133)³⁰ chegou até a fazer alguns testes que “implicam ligar os fatos da imaginação aos processos do pensamento que deformam a realidade percebida”. Esse processo de imaginação tem a ver com as análises literárias de Bachelard, que parte do princípio de que as imagens leem as imagens, fato semelhante à citação de Gilbert Durand³¹, utilizada em seu livro *O imaginário*: “a imagem surge para iluminar a própria imagem”. Isto porque, para entendê-la é necessário entrar no mesmo processo de criação do poeta, no devaneio que o leva à construção artística.

Pitta (2005, p.43)³² aponta-nos também que o método para estudar as imagens é através delas mesmas, “um estilo poético adaptado, como em Bachelard ao experimentar os devaneios espontâneos, para reencontrar fenomenologicamente os processos da imaginação criadora”. Nesse contexto, fica evidente que o método de analisar o imaginário é seguir o mesmo processo de criação do poeta presente no momento da imaginação.

O imaginário no romance *Epopeia dos Sertões* desenvolve a composição de um cenário mítico, que se transfigura em Catalão. Espaço goiano que, segundo a história, teve seu marco nas Entradas e Bandeiras, que vieram para as terras goianas. Ele foi criado num território descoberto supostamente em 1722, pelos bandeirantes. Contam as crônicas que o Anhanguera chegou ali plantando roça e conquistando as terras. Relatam, ainda, que o nome da cidade é uma homenagem ao “espanhol Catalão”, que doou terras da sua fazenda à Madre de Deus.

³⁰ DURAND, Yves. A formulação experimental do imaginário e seus modelos. Revista da Faculdade de Educação. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33396/36134>> Acesso:11/03/2018.

³¹ - DURAND, Gilbert. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

³² - PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

No imaginário da ecoficção, o espaço principal da narrativa organiza-se em Catalão. Conhecido como a cidade onde tudo se resolvia com a violência do fogo, dos chumbos, balas dos bandos e fazendeiros bravos: “insultos graves era pago com a morte. Catalão da guerra, que fazia tremer” (MELLO, 2014, p. 23/ 24). Percebe-se que nesse lugar, o conceito de honra tinha a força de um dogma e o insulto grave era pago com a morte. As personagens na narrativa tinham uma tendência para ficarem nervosas com facilidade e armarem-se, prontos para a briga.

Esse imaginário se organiza em torno do romance entre Rolando e Auda, e se divide em três momentos, que correspondem às três fases da vida da personagem: a infância e a juventude, até seu enlace com sua amada Auda; a idade adulta e seus combates e a peregrinação do herói que se passa no sertão catalano sob a descrição da paisagem do cerrado goiano.

Além disso, o narrador traz, em especial para o contexto da narrativa, as personagens Rolando e Virgilino: “No caminho de volta Rolando viu atrás do capão seco a margarida-do-campo. Catar e levar para mãe...garrou a pegar. E aí foi que viu a sombra preta...Virgilino... o homem cruel...esfregou a cara de Landim no chão” (MELLO, 2014, p. 22). Nessa mesma cena, surge o primeiro encontro com Virgilino, o homem mais temido da região. A intriga já começa com ele interpelando-o “aonde vai?” e esfrega a cara de Rolando no chão. Ele era o bandido, jagunço do Estado, fazia parte do partido negro que articulou a guerra na “Fazenda Olímpia”. Era o chefe do bando. Deu ordens para matar pessoas.

O autor trouxe para a narrativa a vida simples do sertão, mostrando-a através da personagem Rolando, ainda criança: “Landim não era menino comum – quando eu ficar grande vou ser presidente. Ficava ojerizado quando o pai não deixava mais estudar” (MELLO, 2014, p.26). O narrador mostra uma personagem que gosta de estudar. Ele, Rolando, tem o sonho de seguir carreira política, ser presidente. Na narrativa, vimos que Rolando é tratado por alguns apelidos, como Landim e Olandim, que soam como um diminutivo afetivo.

Desenha a passagem do tempo de criança da personagem Rolando para a juventude, na imagem do sertanejo catalano, que monta o cavalo e segue em sua lida. O narrador comparou seu crescimento rápido ao percurso do cavalo em fuga no Tempo: “Foi naquele colégio que Rolando, Olandim com o correr imperceptível dos anos montou

no cavalo do Tempo e partiu célere para a juventude” (MELLO, 2014, p.26). Essa imagem do crescimento de Rolando constrói-se na partida do cavalo em galopes, como quem sai de um lugar e vai para outro em fração de segundos.

Mostra o nascimento do amor pela imagem dos pés, quando retorna à sua cidade em momento de festa: “Rolando por essa época estudante na Capital, em fase de colar grau universitário, de visita à sua cidade, acompanhando a procissão...de repente viu os pezinhos de Auda...coração tremeu” (MELLO, 2014, p. 27). Nessa cena, a descrição do amor, teve como imagem de partida os pés de Auda, a leveza dessa imagem poética chamou a atenção do rapaz e fez seu coração tremer.

Neste episódio, toda a natureza participa como testemunha e cupido desse amor: “A presença dela era o mar... pinguinhos de chuva no cabelo”. O amor trouxe a natureza para participar do contexto do relacionamento de Rolando e Auda. Nessa viagem imaginária, o narrador desenha o casamento na Fazenda Olímpia, sob pompas de uma grande festa com comidas fartas e típicas daquela região, com música e muita gente que veio de várias regiões circunvizinhas.

No desenrolar da narrativa, duas fazendas ganham destaques na obra, a Olímpia e a Muxambambo. A fazenda Olímpia foi o palco da guerra: “A fazenda Olímpia – como uma cidade sitiada. Fizeram o cerco; o laço apertava. De lá ninguém sai, só morre... os peões ...preparados para a guerra conheciam o plano” (MELLO, 2014, p.63). Tinha como emblema o gavião. E a Muxambambo, o narrador descreve como uma fazenda grande e de oportunidades: “fazenda Muxambambo- desde a aba da mata até passar o rio Castelhana – por dono o Nhor Nicanor. A sede ficava no alto; casarão rosa com portas e janelas azuis, cercada com arame e pau de capoeirão” (MELLO, 2014, p.23).

Esse imaginário traz para a ecoficção um conjunto de personagens com características diferentes, como o anão, o cego, o mendigo, o turco, o sírio e outros. Nela, o anão Coboldo foi empregado para ajudar nos serviços: “Um dia lá apareceu e deixou-se ficar um anão por nome Caboldo que dizia ter vindo para ajudar nos serviços: batia pastos, cortava lenha, arrumava cerca e levantava roça” (MELLO, 2014, p.25). O narrador faz uma inclusão de pessoas e suas diversidades, colocando como personagens: anão, jagunço, o par romântico, a vovó, padre, políticos, mendigos, juiz de direito, siás, sírio, raizeiro, bobo, turco, pretos e brancos, prefeito, embalsamador e outros.

A imaginação é a que move a criação do romance, esculpindo as palavras, trazendo por traz de cada uma delas o mito greco-latino, com pontos que se comunicam com outras imagens, permeadas pelo devaneio dinâmico. Nele, o homem interage com suas angústias, seus campos psíquicos, extasia-se, reflete, e encontra-se com o seu eu existencial. Nesse contexto da narrativa, o duplo de uma realidade é o outro, que a imaginação deforma, plasticiza e libera imagens dinâmicas de uma ficção que se constrói no espaço imaginário de uma cidade chamada Catalão.

Nessa organização, a narrativa trouxe o temperamento das personagens como de sangue muito “quente”. Isso soa como o pretexto que o narrador utilizou para iniciar uma guerra. Nesse imaginário, foi possível perceber a animalidade que aflora de dentro do homem, no contexto da guerra.

A narrativa organiza-se prontamente no cenário brotado na natureza com frutas, flores, plantas e animais. Mostra a relação dessa natureza com o homem e do homem com ela, uma verdadeira simbiose. Dela, o homem retira o seu sustento, como também mostra sua maldade, quando polui o rio, expele fumaça pelo ar, corta as árvores em extinção. E mata animais sem preocupação com a preservação do meio ambiente, inutilizando para gerações futuras a fauna e a flora do cerrado goiano.

II - A REPRESENTAÇÃO NOTURNA DA IMAGEM NO ARQUÉTIPO ÁGUA, ÁRVORE E PROGRESSO

Neste capítulo, vamos explorar a imaginação dinâmica do regime noturno visto pela imagem da viscosidade no arquétipo água que está em diversos contextos da ecoficção. A abordagem e a análise dos arquétipos água, árvore e progresso estão relacionadas com os mais variados sentidos, tanto da imagem primeira, quanto de sua dimensão ilimitada de significados que vão dando contornos diferentes de leitura à narrativa.

O arquétipo água é bastante explorado na trama em sentido totalmente diverso da primeira imagem, que surge como suja, grossa, chupadora, feminina e ou masculina, que é pai ou mãe, em força, ou em sangue, ou aquela que sempre retorna, mas que se conecta a outros sentidos não previstos, e que o fermento da imaginação permite construir no caminho do poeta. No mesmo procedimento, exploram-se os arquétipos árvore e o progresso, que recebem outros sentidos e permitem reconstruir a ecoficção numa percepção tanto da imagem quanto do sentido ecológico.

2.1 – A viscosidade da água no regime noturno da imagem

Dentre as imagens do imaginário de Durand (2012, p. 03), destacamos a viscosidade, pelo seu caráter múltiplo que se adapta e consegue atingir vários campos de conhecimento. Para isto, analisamos o elemento “água”, no contexto da obra de William Agel de Mello como material de análise). Isto se justifica porque a água, enquanto imagem dinâmica, possui essa homologia de viscosidade, pois tem facilidade em conectar-se a outras circunstâncias como um prolongamento de sentidos.

O objetivo dessa investida se dá pelo seu aspecto viscoso, em sua consistência formal e material, pelo seu aspecto gelatinoso e espesso. Isto porque, através de seu grude, é possível perceber, na narrativa, que ela é capaz de recontar outras narrativas, outros tempos, outras dimensões, tais como o nojo e a repulsa. Para isso, utilizamos o método da convergência, seguindo o devaneio de Bachelard em ler imagem através de imagens no sentido poético.

A água, esse elemento presente todos os dias em nossa vida, é conceituada por Cunha (2011, p.19)³³, no *Dicionário Etimológico*, como “sf. Líquido incolor, inodoro e insípido, essencial à vida”. Ela está presente na narrativa com outros sentidos, que o narrador levou sob a ideia da imaginação. Ela é analisada sob a forma de viscosidade, em que Durand (2012, p. 272)³⁴ a conceitua, inspirado na estrutura gliscromórfica, essa que transmite a ideia do grude presente em alguns verbos e preposições que transmitem esse sentido de elo:

Na expressão escrita, o Regime Noturno do elo, da viscosidade manifesta-se pela frequência dos verbos e especialmente dos verbos cuja significação é explicitamente inspirada por esta estrutura gliscromórfica: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar etc., enquanto na expressão esquizomórfica os substantivos e adjetivos dominam em relação aos verbos. A expressão esquizomórfica pode ser vaga, porque tende para a abstração de tipo alegórico, enquanto a gliscromorfia leva à confusão e tende para a sobreabundância do verbo, para a precisão do detalhe. Aqui, de novo, lemos uma prova da indiferença da voz verbal em relação ao esquema motor da ação expressa. Por outro lado, a expressão gliscromorfa utilizará com predileção as preposições ‘sobre’, ‘entre’, ‘com’ e todas as expressões que procuram estabelecer ligações com objetos ou figuras logicamente separadas. (DURAND, 2012, p. 272).

Pensar na viscosidade da água é entrar na representação do mundo imaginário, que nos permite caminhar pelos espaços do devaneio. Do mesmo modo que Bachelard (1997, p. 01)³⁵ o fez em seu Ensaio sobre a imaginação da matéria da água, seu devaneio alcançou falar sobre as águas: claras, primaveris, correntes, amorosas, profundas, dormentes, mortas, pesada, composta, material e feminina, pureza e purificação, a moral da água, a água doce e violenta. Com isso, Bachelard dá impulso à imaginação formal e material, explorando esses aspectos na imagem da água. Com isso, norteia-nos por esse devaneio a encontrarmos a substância da matéria:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que unir elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (BACHELARD, 1998, p.04).

A matéria da água, já devaneada entre os elementos que Bachelard nos fornece, é vista como um solo fértil, que nunca se esgota, e que sempre faz fluir uma imaginação. E

³³ - CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

³⁴ - DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

³⁵ - BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

é nesse entendimento, de que a água tem sua própria matéria, sua substância, sua regra e sua poética, que nos propomos a investir nela.

Na ilustração de Lefebvre (2000, p.253)³⁶, podemos considerar a água em seu espaço, que nos permite o devaneio, em perceber este vácuo que contém substância de imagem dinâmica:

De um lado, portanto, o espaço contém opacidades, corpos e objetos, centros de ação eferentes e de energias efervescentes, lugares escondidos, até impenetráveis, viscosidades, buracos negros. De outro, ele oferece sequências, conjuntos de objetos, encadeamentos de corpos, de modo que cada um se descobre de outros, que deslizam sem cessar do não-visível ao visível, da opacidade à transparência (LEFEBVRE,2000, p.253).

A água é como um espaço viscoso que, apesar de se mostrar opaco como na cena do rio da lenda, é transparente quando se liga a outro contexto nessa imagem de viscosidade, pois nessa representação de grude, a água pode ser imaginada como qualquer outra coisa de acordo com o contexto em que se encontra.

No mesmo sentido que Bachelard devaneou com a água, Durand também o fez com a neve em sua obra *Campos do Imaginário*. Em *Psicanálise da Neve*, Durand (1996, p.11)³⁷ aborda o elemento *Neve* sob o aspecto de suas matérias elementares. A partir daí, explora a imagem da neve em diversos contornos; neve como passatempo de férias; para aqueles a quem a neve é cotidiana, como o acontecimento que sempre se repete; também como a primavera que se espera em novembro e o verão que se espera em janeiro; como refluxo e regresso quando dá à vida terrestre os quatro meses de descanso; como um imenso mar branco; assim como o mar, também é deserto; que povoa folclore; como plástico silêncio; como dureza; como avalanche; e nos diz que “a neve tal como a água, o ar, o fogo e a terra, e tal como muitos obstáculos que deslumbram o espírito, parecem constituir uma autêntica matéria”. Nesta abordagem, Durand trouxe a *psicanálise da neve*, mostrou uma imaginação dinâmica, o arquétipo e a imagem como perspectivas simbólicas. Nela, a imagem ganhou sentidos diferentes de sua primeira imagem e trouxe conexões com outros contextos, o que mostra um belíssimo trabalho de imaginário.

A partir de então, mergulhemos no romance, com o propósito de analisar a água sob o aspecto da viscosidade e do devaneio. Ela, nessa investida, será observada enquanto

³⁶ - LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*). 4e éd. Paris: Anthropos, 2000. Primeira versão: início - fev.2006.

³⁷ - Durand, Gilbert. *Campos do Imaginário. Psicanálise da Neve*. Artigo dedicado a Gaston Bachelard, publicado pela primeira vez no *Mercure de France*, de agosto de 1996.

imagem de estrutura gliscromorfa, nos seus isomorfismos, a partir das forças imaginantes de nossa mente.

A obra de Durand (1985, p. 222) traz alguns exemplos de análise desse elemento, pois explora sua intenção, sua cor, influência, constituição, sua essência e sua relação com a profundidade:

A própria água, cuja intenção primeira parece ser lavar, inverte-se sob a influência das constelações noturnas da imaginação: torna-se veículo por excelência da tinta. Tal é a água profunda que Bachelard, na esteira de M. Bonaparte, estuda através das metáforas de E. Poe. Ao mesmo tempo que pede limpidez, a água espessa-se, oferece à vista todas as variedades da púrpura, como cintilações e reflexos de seda de furta-cores. É constituída por veias de cores diferentes, como um mármore; materializa-se a tal ponto que pode ser dissecada com a ponta de uma faca. E as cores que prefere são o verde e o violeta, cores de abismo, a própria essência da noite e das trevas...essa água quase orgânica à força de ser espessa, a meio caminho entre o horror e o amor que inspira, é o próprio tipo de substância de uma imaginação noturna (DURAND, 2012, p.222).

Ele destaca que a água, em sua imagem primeira, tem a função de lavar, e salienta que esse sentido é invertido quando ela se constela com outra imaginação. Diante disso, a água da narrativa leva-nos a esse sentido de constelar, de acordo com o contexto da situação em que ela se encontra.

Como Barthes (2006, p. 09)³⁸ nos ilustra, dizendo que é nesse trabalho de fruir que o espaço dá possibilidade para trazer a improvisação: “Um espaço de fruir fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”. Nós diríamos que esse espaço de fruição também está com o leitor, quando ele se encontra em processo de leitura e lança-se no mundo da poética, quando se permite enxergar a fluidez das ideias que surgem e se acomodam numa plasticidade de conteúdo que nos leva ao devaneio.

Nesse exercício de fruir, Marcos Ferreira Santos³⁹ segue os passos de Durand, em *Os Ritmos do Imaginário*. Faz em uma jornada interpretativa em cidades históricas e um diálogo com a cidade dentro de uma imaginação dinâmica e, nesse trabalho, percebe a necessidade do ato fruidor:

Não é necessário ‘decodificar’ nenhuma intriga, trama ou narrativa mítica, nem folhear grossos manuais mortuários de símbolos sem alma. É a corporeidade

³⁸ - BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2006.

³⁹ - SANTOS, Marcos Ferreira. *O Espaço Crepuscular: Mitohermenêutica e Jornada Interpretativa em Cidades Históricas/Ritmos do imaginário/Danielle Perin Rocha Pitta (Org.) Prefácio Gilbert Durand*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

do fruidor que dialogará com as pedras, madeiras, pessoas, bronzes, olhares, vidros na duração de sua profundização (SANTOS, 2005, p. 60).

Santos passa a exercitar a fruição na leitura topográfica, estende seu olhar à praça e seu espaço-tempo, à paisagem histórica que se principia nas estações de trem e rodovias. Constrói um diálogo com imagens como pedras, madeiras, pessoas, vidros relacionando-os às teorias, como a que cita sobre o vidro em profundidade.

No mesmo caminho de Bachelard sobre o devaneio, de Durand sobre as estruturas, e de Santos sobre a ecologia e o espaço, e no ato de fruir de Barthes, encontramos o caminho para o devaneio sobre o ecossistema e o elemento água, na obra *Epopéia dos Sertões*, e sua relação com o homem, a partir das forças imaginantes.

Segundo Bachelard, as forças imaginantes de nossa mente desenvolvem-se em duas linhas, umas encontram seu impulso na novidade e outras escavam o fundo do ser. Poderíamos dizer que a todo instante estamos diante do novo e do renovo, pela novidade que as imagens podem trazer “encontrar atrás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam” (BACHELARD, 1997, p. 01)⁴⁰.

Na narrativa, a água surge metamorfoseada em múltiplas fisionomias climáticas. Surge como uma água caleidoscópica, que em seus coloridos, atravessa o campo semântico das ideias e apresenta-se em suas diversas combinações homólogas de efeitos visuais do devaneio. A ecoficção inicia apresentando-a no rio, na neblina e na cachoeira:

Rio da Lenda, rio sujo, grosso, chupador. Parecia língua de tamanduá, fedia defunto em certos trechos. Foi ali que Virgilino matou o mendigo Cabeça Raspada. Tomar banho lá era perigoso. Se descuidasse, morria. Mais de um já foi puxado para o fundo das águas turvas. Virgilino devia de gostar. Rio do oblívio, o que esquece e dorme; rio de sombra vaporoso. Quem bebesse daquela água...

Diz que tem assombração, será? É de madrugada que ele aparece, quando tem neblina, atrás da cachoeira do Dourado-Quara... Ai, quando vem gente, ele chama, com os olhos feiticeiros. Quem vai com ele, nunca volta. (MELLO, 2014, p.22).

A ideia de força está na imagem primeira que se apresenta como “Rio da Lenda”, (MELLO, 2014, p. 23) imagem simbólica que não se resolve por si só, mas que se envolve em outros contextos semânticos pela sua estrutura dinâmica. Essa ideia se constela com outras representações, surgindo novas imagens e novas estruturas de imagens.

Em “Rio da Lenda”, a imagem de água em rio conecta-se à imagem de lenda. Neste elo que se abre, podemos iniciar uma fruição tanto para o arquétipo rio quanto para

⁴⁰ - Bachelard, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

o arquétipo lenda. Esta última, percebida sob a perspectiva de narrativa popular, de fatos históricos, repassados de geração a geração. Ela, como forma fantasiosa, fica na memória vivida e sentida de um povo. Além disso, mostra um ensinamento, pois é capaz de instruir através de seus temores. E, ainda, conduzir o ser ao seu mundo íntimo, à sua profundidade levando-o à reflexão e à construção de um novo ser.

Assim, o “Rio da lenda” é a água, na imagem de memória que o povo guarda sobre seus acontecimentos. Essa água vai e volta no rio da lembrança, assim como um refluxo que acontece cada vez que alguém a retoma para contar suas histórias. Ela é a lenda que todos conhecem e narram, trazendo junto a isto a tradição da história oral que se conta pelos mais velhos aos mais novos, levando adiante o retorno de um tempo.

Essa água, apesar de ser corrente, porque ela é de rio, também é parada, porque traz a imagem na permanência das ondas da memória. Nesse sentido de possuir uma estrutura de movimentos contrários, a água tece uma estrutura de imagem sintética. Essa estrutura Durand (2002, p. 345) nos traz como de constituição paralela de seus contrários, capaz de estar ao mesmo tempo em harmonia, assim com os contrários na composição musical.

Essa harmonização viscosa de repouso na memória e de energia móvel traz outros contextos de água como no sentido de rio sujo, grosso e chupador. Essa água suja transmite o sentido negativo de horror que traz uma certa repugnância. Bachelard (1998, p.06) também já abordou essa ideia, dizendo que: “assinala a repugnância espontânea pela água suja (...) valor inconsciente atribuído à água pura”. Ela estende relação como imagem psicológica que reflete o ser:

Essa água lustral tem imediatamente um valor moral: não atua por lavagem quantitativa, mas torna-se a própria substância da pureza, algumas gotas de água chegam para purificar um mundo inteiro: para Bachelard é a aspersão que é a primitiva operação purificadora, a grande e arquetípica imagem psicológica de que a lavagem não passa da grosseira e exotérica duplicação (DURAND, 2012, p.172).

O Rio sujo, chupador, gruda no sentido viscoso, à própria personagem Virgilino. Ele surge na narrativa sob a característica de “homem cruel” (MELLO, 2014, p. 23) na mesma cena do rio sujo o que sugere dizer que esse homem traz em suas veias o rio sujo e a queda da vida moral. E nesse aspecto, a viscosidade transporta-o para o mundo das trevas, uma vez que a personagem permanece “mau”, como nos coloca Durand (2002, p.111) sobre “símbolo de trevas (...) a recusa da ascensão toma o aspecto de entorpecimento ou gravidade negra”. Sendo assim, acrescentaria a tonalidade entorpecida

a essa água que corre em Virgilino, esse elo entre ele e a água, está no sentido do sujo. Nesse contexto, tanto a água quanto o rio estão cobertos de sujeiras, ela como impura e ele como moralmente condenado.

A viscosidade da água também agrega o sentido de imagem teriomórfica como terrível e repugnante, pois ela constela com “chupador” e “fede defunto”. Ligada ao cheiro de podridão de repugnância, ela é homóloga à imagem do fervilhamento das larvas de Durand (2002, p. 70) que cita: “É a este esquema pejorativo que está ligado o substantivo do verbo fervilhar (*grouiller*), a larva. Para a consciência comum, todo inseto e todo verme é larva”. A água, nessa ilustração, tem o mesmo sentido desse esquema de agitação pejorativa. Ela se agita em seu leito e transmite um certo nojo pelo seu odor, como o que sentimos das larvas pelo seu comportamento, fisionomia.

Em outro contexto, temos no romance a ideia da água sob o sentido viscoso de terror. Ela surge na representação da neblina, associada a momentos de muita tensão e pavor. Essa imagem é extraída quando a narrativa mostra a associação do medo à assombração, marcada pela presença do tempo “madrugadinha”: “Diz que tem assombração, será? É de madrugada que ele aparece, quando tem neblina, atrás da cachoeira” (MELLO, 2014, p. 22). Nesse horário, surge a imagem do entre lugar, entre o dormir e o acordar e é, neste momento, que a água, em forma de neblina, é um grude que transmite uma tendência a ser terrificante, assim como a água que encontramos nas veias de Virgilino, o homem mau.

Essa imagem fica clara quando Durand nos fala sobre o mistério do sangue que corre em nossas veias como um questionar dialético entre vida e morte: “é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida” (DURAND, 2002, p. 111). Da mesma forma que o sangue se mostra dialético, a água também pode servir-se como objeto de reflexão. Ela pode nos levar a refletir sobre esse homem que não é mais o mesmo, quando mata. Depois disso, ele é aquele na imagem de queda. É a busca para o negro, entorpecido pela maldade em suas veias, como Virgilino, que também é um rio e uma água que correm, e que nunca será o mesmo, como na ilustração e Heráclito⁴¹:

Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Assim, tudo é regido pela dialética, a tensão e o revezamento dos opostos.

⁴¹ - ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Portanto, o real é sempre fruto da mudança, ou seja, do combate entre os contrários (HERÁCLITO. In: ABBAGNANO, Nicola. 2000, p.497).

Esse homem da queda é a água do rio, que desce e já não é a mesma. É o homem que dorme e acorda todos os dias, não mais o mesmo, mas sempre outro diante das águas de todos os dias. Mesmo entendimento tem Bachelard (1998, p. 06) ao dizer que esse ser que volta ao rio é um ser de vertigem que a cada minuto muda e não é mais o mesmo:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose entre o fogo e a terra. O ser votado na água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos, veremos que a imaginação materializante, a morte da água, é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito (BACHELARD, 1998, p.06).

A queda faz parte dos três grandes gestos da reflexologia estudada por Durand (2012, p. 54), como a ideia da descida digestiva: “O segundo gesto, ligado à descida digestiva implica as matérias de profundidade: a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento”. Essa água do rio, também é a imagem da queda, que está para a morte e para a purificação do ser. Bachelard ainda a coloca como “morte cotidiana”, em que todo o dia a água do rio percorre para seu destino fatal, que se conecta com o homem numa viscosidade de transformação cotidiana.

A queda é como os tombos da vida, as experiências dolorosas do ser. Esse ser que se transforma diante das experiências dolorosas. Essa imagem pode ser percebida na própria água, quando cai da cachoeira e salta das pedras, como quem foge da dureza da pedra e mergulha no seu mundo de água e segue seu curso. É uma queda espelhada da água que reflete o ser.

E, ainda como espelho, reflete a personagem no rio e, ao mesmo tempo, o rio na personagem. Nesse sentido viscoso, podemos ver na imagem do “defunto” que, por homologia, tanto o rio quanto a personagem fedem defunto. E nesse reflexo, a água é capaz de mostrar-se em profundidade, e nela podemos perceber a imagem da personagem em sua maldade. Ele tira a vida do mendigo: “Foi ali que Virgilino matou o mendigo Cabeça Raspada” (MELLO,2014, p.22). Assim como o espelho, a água e a personagem se confundem, ambos refletem sua queda. Essa queda moral, em que ambos cheiram a

defunto, como em uma cumplicidade em que a personagem mata e o rio esconde o seu mal feito.

O mesmo acontece com a água choca, estagnada, parada por muitos dias, condensada, que exala forte odor. Ela é água suja, aquela que mantém relação com a narrativa que a antecede: “voltando do bosque aonde tinha ido fazer penitência, ouviu umas vozes que o mandavam seguir pelo atalho de água choca” (MELLO, 2014, p.24). Esta cena também nos sugere penitência, a expiação de pecados, o que se associa à coisa suja, assim como o efeito da água, que lava o corpo dos seus pecados, como promessa de transformar o homem em um novo ser. Como quem nasce de novo e muda o curso da vida em intenções purificadoras. Durand (2012, p. 172) chama isso de: “limpidez da água lustral” em água limpa:

Não é enquanto substância – contrariamente à interpretação elementar de Bachelard – mas enquanto limpidez antitética que certas águas desempenham um papel purificador. Porque o elemento água é em si mesmo ambivalente, ambivalência que Bachelard reconhece de boa-fé ao denunciar o maniqueísmo da água (DURAND, 2012, p.172).

Outra face da água, na narrativa, pode ser percebida em sua nitidez, em seu estado de felicidade suprema. É como uma água que brilha, capaz de realizar uma mudança brusca. Essa limpidez pode ser percebida na cena em que a personagem Rolando muda o curso de sua vida, a partir do momento em que desabrocha em seu coração o amor.

Rolando por essa época estudante na Capital, em fase de colar grau universitário, de visita à sua cidade, acompanhando a procissão. Foi que de repente viu, desviando por acaso o olhar – gente em cima de gente, mistura de povo – os pezinhos mais pezinhos que ele tinha visto e ouvido. Olhou para cima, respirou o Céu. Era a felicidade? Os grandes olhos grandes verdes – ela. Coração tremeu, cara suou. Ninguém na multidão, ela só. Auda ela se chamava. A presença dela era o mar (...) Dava gosto de vê-la em toda formosura, só alma e luz, com pingüinhos de chuva no cabelo (MELLO, 2014, p. 27).

Nota-se que, nesse trecho, quando o narrador diz “presença dela era o mar”, a água tem a imagem, na narrativa, como amor, formosura, luz e, também, como chuva. Essa água mudou o curso da vida de Rolando, nasceu em seu coração e trouxe felicidade. Ela também se assemelha a purpurinas jogadas ao cabelo que brilha, como um chuvisco de neblina. Surge como uma luz que irradia magnitude e reflete o sentimento de Rolando que, quando a conheceu, “Auda ela se chamava”, seu coração foi fígado e preso pela formosura da água- mar. E, ao mesmo tempo em que ela encanta e simboliza a felicidade da personagem, é capaz de prender a atenção e dar um recorte significativo de mudanças profundas em sua vida.

Vista como prisão, ela também se manifesta em outro episódio da narrativa: “Por terra e por mar, em vão tentou escapar da prisão que o maltratava (...) ao filho disse: ...se voas além de seu limite, o sol derreterá as tuas asas; e se voas aquém, a umidade do mar as tornará muito pesadas para teus ombros” (MELLO, 2014, p.29). Nesse trecho, ela se apresenta como água da prisão e dos pesares, que retorna ao homem à sua dor. Temos, ainda, uma água pesada aos ombros, que realça a submissão e fragilidade do ser frente a uma intensidade de pesar, como a força do pecado. E em estratégia de fuga, ela se mostra capaz de ser um fardo nos ombros, que aprisiona, semelhante ao remorso da consciência, que prende e maltrata o homem em rodopios, ao tempo de suas frustrações e não o deixa seguir em frente.

A água que exprime o sentido de dor também se apresenta na narrativa em forma de lágrimas. Isso ocorre quando a personagem Aurora chorava ao ouvir o canto da cigarra na cena: “Aurora tomou por esposo um príncipe convertido em cigarra, por isso cada vez que ouvia seu canto, derramava tristes lágrimas” (MELLO, 2014, p.30). Temos aqui uma imagem que sugere uma água que brota de dentro do ser e se apresenta com suas características de limpidez, incolor e salgada, limpa e umidifica, e que escorre dor.

No sentido viscoso diferentemente em imagem de verticalidade ascendente, ela representa uma forma subjetiva de expiação. Nela, a personagem pode ser percebida como aquele que já fez sua imersão, já teve contato com sua dor, já conhece seu fundo e, agora, é capaz de comunicar-se com sua face e seu exterior, como numa ascendência de seu mundo interior, jorrando seu sentimento prisional de dor. E, nesse sentido, ela cumpre seu papel purificador, de limpar, até quase esgotar-se em secar, sacudir-se e estar pronto para a próxima investida.

Em outra parte da narrativa, a viscosidade pode ser percebida na água sob a forma de orvalho, que surge entre a união da noite com o fenômeno da condensação, que se encontra na cena: “...espalha o orvalho e faz brotar flores” (MELLO, 2014, p. 35). Temos, aí, a água que a noite gerou para fertilizar a terra. Mesmo como uma espécie de chuveiro, em sua forma leve, enquanto orvalho, a água, nesta cena, se mostra água fértil, penetra a terra e faz “brotar flores” e vida.

Essa ideia de água fertilizante foi ilustrada por Durand no contexto em que cita a “Grande Deusa, Ártemis-Ardví por um lado e Tanai-Danai por outro... deusa que personifica simultaneamente a terra fecunda e as águas fertilizantes” (DURAND, 2002,

p.227). A fertilidade atribuída à água, Jung (2000, p. 92)⁴² a traz como traço essencial de arquétipo materno:

traços essenciais do arquétipo materno. Seus atributos são o "maternal": simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o iugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. Estes atributos do arquétipo materno já foram por mim descritos minuciosamente e documentados. (JUNG, 2000, p. 92).

Em sua viscosidade, ela também se mostrou em seu atributo maternal. Tanto no masculino quanto no feminino, orvalho ou água, ela fertiliza. E, nisso, promove o ciclo da vida, conseqüentemente, em sua horizontalidade está em contato com todos os seres vivos, na sustentabilidade e reprodução das espécies.

Em outra parte da narrativa, a água masculina surge como parte num contexto familiar, sendo o filho: “O Oceano, filho do Céu e da Terra, pai dos rios” (MELLO, 2014, p. 22). Nesse contexto, temos os membros da família sendo o pai, a mãe, o filho e os netos. Por muitas narrativas, ela é percebida na imagem feminina e, nesse trecho, o realce é dado ao filho masculino de uma família. Nele, a água é o filho e também é pai, com suas características de vigor, de um pai que tem filhos, “os rios”.

Essa água masculina que se conecta com o céu e a terra nos traz uma imagem viscosa rizomática. Essa que faz conexão com todos os seres vivos. Cai no rio e volta para o oceano, como na citação de Durand: “O filho é a repetição dos pais no tempo, muito mais que simples redobramento estático” (DURAND, 2002, p. 304-305). Como num eterno retorno, ela sobe aos céus e volta à terra fazendo conexão com todos os seres vivos, como um pai em sua horizontalidade, que oferece aos filhos da terra o sustento de sua família, que oferece a água, o sal, o alimento e o trabalho. Um corpo de água contínua, cheio de vida, que recebe seus rios, sob o movimento gravitacional da lua e do sol. Ele sobe aos céus em forma de vapor e retorna à terra na constância das chuvas, e abraça o planeta terra.

Como também na imagem da água do monjolo, água que trabalha todos os dias para ajudar a levar o alimento à mesa, “O monjolo descascava arroz” (MELLO, 2014, p.

⁴² - JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.

37). Ela é essa água que faz barulho, recolhe-se, reúne sua força e joga-se na madeira para descascar o arroz, retoma suas forças e repete essa ação várias vezes.

A água no monjolo também pode ser percebida como sinônimo de tradição, unindo à inovação e virando imagem viscosa de tradição, a que reúne o velho e o novo. Além de servir para socar arroz, o monjolo também já foi utilizado para espantar animais, pelo som que emite em suas jorradadas de água e suas socagens.

Essa água que trabalha, leva sua alegria à vida espiritual, e também batiza “o primeiro dos sete sacramentos, que apaga o pecado original, e que consiste em derramar água pela cabeça do neófito” (MELLO, 2014, p. 37). Nessa cena, sugere a água que lava, como se o ser estivesse banhando pelo sangue de Jesus Cristo, que purifica de todos os pecados. E, nessa imagem, ela como em viscosidade, liga-se à cor do sangue e torna-se vermelha. Apesar de se apresentar em sua cor original nos batismos e de simbolizar o renascimento, sepultamento do pecado, e nascimento de um novo ser em Cristo, ela faz aliança com o divino. Nesse momento, ela é solene, como benção e calmaria de uma bela água que é sangue, que lava o corpo de seus pecados, sela e separa os filhos de Deus.

Essa calmaria também pode ser percebida na água parada. Ela pode ser vista na cena da lagoa: “Na beira da lagoa cantava a saracura – “Três potes, três potes, três potes” – anunciando que ia chover. O baguari, como a cegonha andava devagar com as pernas altas” (MELLO, 2014, p.51). Essa é a água que mostra evidência de uma fenomenologia do simples e do puro:

o devaneio das águas sobretudo, no grande repouso das águas dormentes. Ó bela água sem pecado, que renova as purezas da alma no devaneio idealizador! Diante desse mundo simplificado por uma água em repouso, a tomada de consciência de uma alma sonhadora é simples. A fenomenologia do simples e puro devaneio abre-nos uma via que conduz a um psiquismo sem acidentes, na direção do psiquismo do nosso repouso. (BACHELARD, 1996, p. 66).

O repouso da água na lagoa traz esse contexto de uma água em um instante alegre a partir de seu estado de estar parada. E, da mesma forma, pela música dos animais que monta este cenário de alegria. Ao mesmo tempo em que a água está parada, ela sugere uma prenúncia de agitação, a partir da presença da música da saracura que anunciava a chuva, o que pressupõe que, quando o pé d’água cair, com certeza, muda a situação da lagoa. Relação esta de uma conexão com o psiquismo de um homem, como no episódio: “Cação veio assustado do poço: e era uma sucuri de cinco metros, com a cabeça de fora” (MELLO, 2014, p.53).

O devaneio diante das águas dormentes dá-nos essa experiência de uma consistência psíquica permanente que é o bem da alma. Recebemos aqui o ensinamento de uma calma natural e uma solicitação para tomar consciência da calma de nossa própria natureza, da calma substancial da nossa alma. A alma, princípio do nosso repouso, é a natureza em nós que basta a si mesma, é o feminino tranquilo. A alma, princípio dos nossos devaneios profundos, é realmente, em nós, o ser da nossa água dormente (BACHELARD, 1996, p. 66).

Essa água, que abordamos, elemento de tão importante devaneio, essencial para a vida dos seres humanos, é objeto de imaginação na obra *Epopeia dos Sertões* e tem reflexo na profundidade do ser. Por diversas vezes, ela é mencionada em cenas que remetem à estrita relação com as personagens da narrativa.

Nas imagens da água que se apresentam na narrativa, temos essa presença de uma viscosidade adaptativa que Durand (2002, p. 347) cita como “o profundo acordo com a ambiência”, que passa a ser percebida em suas diversas estruturas, conteúdo e formas, em que ela perde seu sentido original e dá lugar ao sentido presente na ambiência do contexto narrativo.

A viscosidade foi capaz de captar o limpo, cristalino fulgor que se apresenta nas águas puras em circunstâncias de felicidades como descrita no episódio do encantamento de Rolando por Auda, em que a água em forma de chuva é descrita como purpurinas. É nesse sentido que o viscoso se abre para mostrar as faces da água que se apresentam na narrativa em suas diversas dinâmicas e em sua relação com o ser.

Percebemos que o sentido primeiro da imagem dá lugar a outros sentidos dinâmicos viscosos, que se conectam a várias áreas do conhecimento e inovam-se a cada releitura e abordagem de uma imagem, que dá lugar a outra em uma dimensão ilimitada. A água, como elemento ecológico explorado na ecficção, em seus diversos contextos, permite perceber que sua finalidade no ecossistema está além de saciar uma mera sede. Ela se conecta ao indivíduo, e um se reflete no outro, no seu mundo, no seu semelhante e na natureza.

2.2 – A imagem dinâmica das plantas do cerrado da narrativa

Abrimos nesta pesquisa uma análise sobre a imagem dinâmica, utilizando as plantas, flores e frutas, como foco de abordagem, que dá um tom diferencial à ecficção. São apresentadas ao longo da narrativa em suas cores, propriedades, sabores, texturas e benefícios.

Para Garrard (2006, p. 52)⁴³ “A planta e o animal também não têm mundo, mas pertencem à aglomeração velada de um meio em que estão ligados”. E essa perspectiva chama-nos a atenção, pois as plantas estão inseridas como pano de fundo da narrativa e estão intimamente envolvidas na vida das personagens, não aleatoriamente, mas no sentido de pertencimento, destacam-se como a própria subsistência do homem, que precisa orquestrar a vida.

Todo este paraíso de plantas justifica o interesse em analisá-las a partir das estruturas do imaginário. O objetivo é percebê-las em outros contextos, como o dos isomorfismos, utilizando partes de imagens que mantêm correspondência com a representação da árvore no processo de imagem dinâmica. Para isso, utilizamos as ideias dos símbolos de Durand, como meio de extrair outros sentidos a que o devaneio pode nos levar.

Dentro da ideia de isomorfismo passemos a analisar a árvore no contexto da narrativa. Em nosso cerrado existem muitas árvores que desempenham um papel muito importante aos interesses de diversos setores da sociedade. O uso desmedido delas está levando-as ao caminho da extinção. Algumas delas já não são tão conhecidas pela nova geração, pois foram muito utilizadas em construções de navios, casas, móveis e até artesanatos.

Elas podem ser percebidas em diversos contextos da vida. Estão presentes nos remédios, alimentos, nas construções, móveis, utensílios domésticos e na função de elo em conduzir o homem ao plano superior e inferior. Isso pode ser notado com maior facilidade na ecoficção pelo recurso do isomorfismo, pois, através dele, a imagem ganha força: “a imagem ganha sua força por efeito de um isomorfismo”, (BACHELARD, 1978, p. 278)⁴⁴. Assim, ele permite se servir como uma ligação entre a forma de expressão e a forma de conteúdo.

Essas árvores na ecoficção surgem como elemento importante que marca uma das características do cerrado em Catalão. Nele, ela é marcada como instrumento de desmatamento que sugere o nascimento da cidade de Catalão, além dos variados

⁴³ - Garrard, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

⁴⁴ - BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

manuseios da madeira que dão vida a diversos ofícios e uma expressividade à economia da região.

Esse arquétipo “árvore”, que Jung traz como algo que nunca pode ser esvaziado ou preenchido, que persiste através do tempo, e mostra-nos novas interpretações, está presente na narrativa e traz novo viés de leitura:

Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Trata-se de um recipiente que nunca podemos esvaziar, nem encher. Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma (JUNG, 2002, p. 179).

Na narrativa, a imagem da árvore tem essa constância de mudar de forma pelas dinâmicas da imaginação. Isso se dá porque ela é uma imagem que possui um campo muito fértil para a convergência de outras imagens, o que possibilita o não esgotamento de significados. Com isso, o narrador lustra os isomorfismos de árvore quando os destacam em sua funcionalidade, finalidade e preocupação com o meio ambiente, a partir de cenas que levam ao questionamento dos procedimentos e do trato com a natureza, de um tempo de exploração que não se preocupava com uma vida sustentável.

Uma das primeiras imagens de isomorfismo da árvore, na ecoficção, vimos na cena: “lá chegou plantando roça... ficou para cultivar a terra...” (MELLO, 2014, p. 23). Nesse episódio, a árvore deixa sua primeira imagem e transforma-se em agricultura e plantio de roça. Aqui, a nítida imagem que surge é a de derrubada de árvores para a plantação.

Em seguida, como quem marca território, temos o isomorfismo da árvore com sentimentos de espírito desbravador, que se transforma em cruz. Na cena da conquista do território, “tosca cruz de madeira para assinalar os feitos dos bandeirantes” (MELLO, 2014, p. 23). Como cruz fincada pelos bandeirantes, ela tem a finalidade de indicar a conquista e marca a passagem deles no espaço catalano. Mas, em espiritualidade, essa imagem, em devaneio, permite-nos alcançar outras ilustrações, como a que Blanchot (2005, p.128)⁴⁵ se refere:

Mas admitamos, por um momento, que a cruz, tal como ela é vivificada pela experiência religiosa, tenha toda a vitalidade do símbolo. A cruz nos orienta para um mistério, o mistério da paixão de Cristo, mas não perde por isso, sua realidade de cruz e sua natureza de madeira: pelo contrário, ela se torna ainda

⁴⁵ - BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. (Tópicos). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

mais árvore, mais próxima da árvore, pelo fato de parecer elevar-se sobre um céu que não é este céu, e num lugar fora de nosso alcance. É como se o símbolo fosse sempre mais recolhido sobre si mesmo, sobre a realidade única que detém, e sua obscuridade de coisa, pelo fato de ele ser também o lugar de uma força de expansão infinita (BLANCHOT, 2005, p.128).

Então, ela, em isomorfismo de cruz, é percebida em sua força que retorna para a própria árvore e a torna mais vigorosa. Mas, também, traduz a ideia de que existe uma força cíclica do universo, pois ambas têm essa tendência de elevação espiritual. Isso nos leva a crer que o homem conserva esse apego a ela, prosta-se em reverência e a conduz no pescoço, nas rezas, teme e pede a ela proteção.

Em sentido contrário, temos a imagem da cruz como vara, que se transforma em objeto de tortura, temido por muitos e, ato comum desde os antigos. Ela é muito lembrada no período da escravidão, quando os feitores torturavam os escravos. Também era utilizada quando os pais desferiam a vara verde no corpo dos filhos, por alguma questão de desobediência ou mau comportamento. Era usada por professores que assumiam o papel dos pais em castigar os alunos por não fazerem as tarefas ou por indisciplina, como na cena que encontramos na narrativa: “Em cada qual que errava o padre Aristeo batia com vara de marmelo” (MELLO, 2014, p. 26). Nessa cena, a tortura era aplicada pelo erro, quem errava apanhava com a vara de marmelo. Ao mesmo tempo que é objeto de tortura, ela também traz em si sua importância farmacológica para a cura de alguns males.

Ela também é encontrada sob a ideia de alimento, na imagem de uma árvore muito conhecida entre os sertanejos goianos, a chamada “pequizeiro”. Ela é reconhecida mundialmente por suas características de textura, forma, cheiro e sabor. É lembrada e querida como uma tradição de calendário de agricultura que se espera todos os anos. Frequentemente apreciada entre os pratos goianos, como no arroz com pequi: “na festa havia arroz com pequi e frango com molho de açafrão, tutu, carne de capado com pimenta cumari” (MELLO, 2014, p. 30). É considerada uma preciosidade até mesmo na forma de seu fruto “pequi” amarelo como ouro e uma das raras espécies do cerrado goiano que traz sua importância em nutrientes e vitaminas A,C e E, além de betacaroteno, fibras e gordura natural.

Em outra parte do romance, encontramos o isomorfismo da árvore que faz correspondência com a ideia de portas e assoalhos, visto na imagem dos cavalos e jagunços que entram na casa de uma criatura para fazer justiça com as próprias mãos: “Os cavalos entraram, arrombando portas e assoalhos” (MELLO, 2014, p. 30). E neste

contexto, a árvore é como porta e assoalho, traz-nos outros devaneios, como a imagem de uma árvore que é violada, pisoteada e abatida pelo desrespeito, insegurança e testemunha a dor da injustiça apregoada por jagunços.

No mesmo sentido de ser pisoteada, ela surge como ponte, onde uma infinidade de pessoas atravessa todos os dias na direção de seus destinos. Na narrativa, temos essa ideia na imagem da pinguela: “Os convidados chegavam aos montes, de todas as partes, arranchando por ali mesmo, principalmente na parte que dava para a pinguela de pau roliço” (MELLO, 2014, p. 33). O conteúdo da palavra coloca-a como um elemento em sua simplicidade de ser pinguela. Mas, por outro lado, a sua expressão como ponte traz a imagem de conexão, no sentido de elo, como uma espécie de ponte, que permite a intercomunicação de pessoas e lugares, leva e traz outros universos de conhecimentos, de culturas, de economias e de comportamentos.

Outro assoalho que surge na ecoficção é na imagem do galho, que serve de piso para os pássaros, e que os ampara no conforto das árvores para buscar seu alimento ou repouso em seu cotidiano, como no fragmento: “os pássaros pretos nos galhos folhosos” (MELLO, 2014, p. 33). Nessa imagem, a natureza sem muito esforço, na ideia do galho, é isomorfa de casa. Ela é o lar dos pássaros, com seus galhos, folhas e frutos que os sustentam e os alimentam. Enquanto na casa, a árvore é manipulada para formar o assoalho, no galho ele é dado livremente pela natureza. Assim, percebemos uma verdadeira lição de sustentabilidade, em que a natureza é o próprio mundo sustentável para os animais e vegetais, enfim, todas suas espécies.

Outro isomorfismo de árvore está na imagem: “Em três carroças puxadas por éguas vinha a gente do Marraval” (MELLO, 2014, p. 34). Nesta cena, vemos o isomorfismo que está na ideia da carroça, onde podemos imaginar a presença da árvore. Então, a árvore é, ao mesmo tempo, o transporte e a comunicação entre os povos. Por meio dela, os lugares se comunicam e as pessoas conseguem conhecer outros lugares ou espaços. Ela também sugere a ideia da taça e seu contingente, imagem que Durand (2012, p. 256) nos fornece dizendo: “Pouco importa que o recipiente seja de cavidade profunda, caldeirão, tacho ou tigela, ou de cavidade pequena, cuveta, gamela, taça ou colher?” (...) o interesse arquetípico desliza pouco a pouco do continente para o conteúdo”. A carroça é como a taça, recipiente de um conteúdo que em seu fluido está o povoado de Marraval. Essa gente que sai de um lugar a outro, mistura-se com outras pessoas, carregadas de

culturas, comportamentos, conhecimentos e tradições. E, como no balanço do vinho na taça, mesclam-se fundindo entre si, unindo os universos culturais.

Para Durand (2012, p.282), é “a taça, sobredeterminada ela própria pelas fantasias do conteúdo e das substâncias alimentares ou químicas que contém”. (Durand, 2012, p.282). (Com isso) Assim sendo, pelo devaneio da taça, extraímos as fantasias imagéticas contidas no conteúdo desta carroça com infinitas ilustrações, e uma delas, de certa forma, contribui para a ressignificação do ambiente de Catalão, pois, nesse misturar de substâncias, as leituras de mundo ganham olhares diferentes e, com isso, mudanças de comportamentos.

Como diz Maffesoli (1998 p. 136)⁴⁶, “o ressurgimento é significativo da mudança de paradigma (...) elaborar novos modos de viver é uma criação pura para a qual devemos estar atentos”. Desta forma, além de se servir de transporte, a árvore, enquanto carroça, teve todo esse impacto na sociedade, ressignificando os paradigmas e novos modos de vida.

No mesmo sentido da carroça, temos a imagem da árvore que ultrapassa os limites desta, pois consegue ir mais longe e alcançar outros horizontes, quando ela surge sob a forma de navio: “das árvores próximas do bosque fora feito o navio por um grande construtor...” (MELLO, 2014, p. 45). Enquanto navegação, a árvore consegue unir nações transportando pessoas de um país a outro, além de permitir descobrir e desbravar territórios, encurtar caminhos, favorecer o comércio, misturar as raças, as culturas, a economia e ser também um divisor de águas enquanto navio de guerra. Todo esse conjunto de imagens, também pode significar a dominação do tempo na imagem do progresso. E como marca de progresso e avanço tecnológico, ela é muito presente no mundo dos transportes de cargas, pessoas, e marca de vida ressignificada, pois podemos considerar o antes da carroça e o depois com ela, deu um impacto significativo na vida da cidade, além de encurtar a distância entre elas.

Para ilustrar essa ideia do progresso, Durand, considerou dizer que nele os símbolos se constelam para dominar o tempo e traz as figuras do jogo do Tarô para extrair esse sentido:

duas figuras do jogo do Tarô que resumem reciprocamente o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal: o denário e o

⁴⁶ - MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas*. Forense Universitária. Rio de Janeiro. 1998.

pau. O denário que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, aritmologia denária, duodenária, ternária ou quaternária do ciclo. O pau, que é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de jessé, promessa dramática do cetro... (Durand, 2012, p. 282).

É nessa imagem que podemos considerar o sentido de progresso. É possível perceber que suas partes se redobram em outros objetos. Isso significa dizer que o homem foi aperfeiçoando suas técnicas e sua maneira de pensar em outras coisas, de forma que facilitasse e melhorasse a sua qualidade de vida. Notamos dessa forma, que ela foi, e ainda é, um dos elementos que mais ganhou visibilidade e importância na imagem do progresso.

O progresso nem sempre mostrou o seu lado bom para a história da humanidade, também trouxe suas marcas de destruição, para que fosse possível dominar o tempo e o homem. Este deu um passo à frente e trouxe a imagem da queda da árvore, que nos traz outro sentido de isomorfismo, como narra Mello (2014, p. 55): “Ia haver mutirão. Queriam deixar as árvores cortadas no jeito para a derrubada”. (MELLO, 2014, p. 55) Nessa cena, seu isomorfismo está para a queda. Mostra-se em “derrubada”, é uma imagem que faz sugerir o abate, a derrota e a destituição do poder por meio da mobilização de muitas pessoas. O que pondera dizer que essa imagem é como a do continente e contingente, “taça sobredeterminada pelo seu conteúdo”. Isso implica falar sobre a queda da árvore, como também sobre a queda do homem, que tira o vigor da natureza e promove o impacto em si mesmo, pois dela é extraída a sua própria subsistência. E, assim como o homem cuida de seu corpo contra os males, há uma necessidade de cuidar da natureza como se fosse seu próprio corpo. Nasce aqui um questionamento voltado para dentro do próprio ser em verticalidade e em profundidade sobre as questões existenciais e o progresso.

A árvore é símbolo que Durand (2002, p.54) nos traz como ideia de verticalidade: “a árvore, por exemplo, pode ser, como veremos, ao mesmo tempo símbolo do ciclo sazonal e da ascensão vertical”. (Durand, 2002, p.54) Nessa verticalidade ascensional, ela está em comunicação consigo mesmo e com Deus. E, na verticalidade em declive, ele está em contato com seu ser. Isto nos leva a crer que o homem em queda é este que derruba as árvores e destrói a natureza, perdendo-se em si mesmo, diante de suas frustrações, da destruição desmedida que é capaz de fazer. Já o homem em contato com o plano espiritual é aquele que faz reverência à natureza, pois a recebeu como presente divino para cuidar dela e dela usufrui-la como mantimento em comum acordo, como está escrito no livro de Gênesis 1:29: “E disse Deus: Eis que vos tenho dado toda a erva que dê semente, que está

sobre a face de toda a terra; e toda a árvore, em que há fruto que dê semente, ser-vos-á para mantimento”. Interessante notar que nesta passagem foram considerados o fruto, a semente e a árvore como um pacote de sobrevivência, isso implica dizer que devemos repensar o seu manuseio. Essa imaginação sobre a árvore é estudada por Durand (2012, p. 338) quando cita que o destino das árvores e do homem passa por mudanças, evoluções progressivas, e é utilizada para explicar a passagem deste simbolismo da árvore ao do ciclo, em que ela se coloca ao lado dos outros símbolos vegetais.

Outra cena que ganha destaque na ecoficção é a de Genserico: “trabalhava com madeiras: bálsamo, canela cheirosa, chapada, gonçalo, capitão-do-mato e outras de lei. Com o lenho da gameleira fazia bateias, gamelas, colheres de pau” (MELLO, 2014, p.41). Nesta cena, as árvores que são manipuladas pela ação do homem recebem sua individualidade ao serem nominadas, ganham importância assim como um indivíduo que recebe nome e ganha seus direitos de personalidade. Na sua individualidade, cada árvore possui todo um universo que diz respeito à sua constituição formal, material, seus direitos e cuidados para a vida e os reflexos para a morte.

Na narrativa, a imagem da árvore apresenta-se numa topografia poética, ecológica e arquetípica. Abre um espaço da dialética de preservação e degradação, uma preocupação dos espaços, tempos de um patrimônio histórico e ambiental que se estendem ao longo da obra, seja na representação das derrubadas das árvores que dão lugar ao descampado para a criação da cidade, ou seja no ofício de Genserico.

Ao buscar a imagem da árvore na ficção, percebe-se uma preocupação do narrador em enfatizar o contexto do patrimônio ecológico e os cuidados que o homem dispensava à natureza, e como ele, sutilmente, foi derrubando e descampando de forma legal, em nome do ofício, sem nenhuma preocupação com a sustentabilidade ecológica.

Ao manipular o arquétipo árvore em seus isomorfismos pelo contexto da ficção, nota-se que ele atinge dimensões diversas, inesperadas pela sua imagem primeira. Mostrou-se conectado com significados adversos, no sentido de casa, vida, morte, progresso, indivíduo e de queda, pois, além de servir para encurtar caminhos, trazer a comunicação com pessoas e lugares, leva o homem à sua verticalidade descendente e ascendente. Sendo assim, pode-se dizer que o contexto da narrativa poética é fermento para a imaginação dos arquétipos nos isomorfismos e nas imagens dinâmicas que vão se comunicando com outros contextos. Estudar a dinâmica do arquétipo árvore leva-nos a

crer que não se esgota em si mesmo, mas apenas abre -se um caminho para diversos estudos da imagem que não se prende em si mesma, mas que se multiplica a cada análise de releitura.

Outro olhar sobre a imagem dinâmica que podemos estender à narrativa é sobre os frutos do cerrado, pois esse espaço é conhecido por suas flores, frutos, frutas, comidas e um diversificado mundo de plantas que são direcionadas a vários contextos de interesses como à economia, farmacologia, gastronomia, ornamentação e são estes elementos que montam a paisagem ecológica do sertão catalano.

Ao explorarmos a vegetação, temos por finalidade observar esse universo complexo que nos permite resgatar o tempo esquecido de uma relação intensa do homem com a plantas e, ao mesmo tempo, abrir as páginas dos potenciais que essa natureza nos fornece. O objetivo é entrar nessa natureza e perceber as plantas que surgem na narrativa, como imagens em suas diversas representações, as quais se servem como alimento, trabalho, cura, aconchego, encantamento, festas, cores, perfume e, até mesmo, castigo.

Ao explorarmos o romance, seguimos o sentido do devaneio pelas imagens do enredo e no ritmo dos dramas que se costuram na narrativa. Além da trama das personagens, encontramos cenas em que elas se mesclam às plantas e frutos e mergulham nas profundezas dessas imagens, no imaginário que a própria obra fornece.

A fruta convida-nos a olhar para ela, é como uma voz sussurrando ao vê-la e, nesse trabalho de olhar, surge o devaneio, ao percebê-la em sua textura, sabor, cor, forma, peso, tamanho, cheiro e em imagens dinâmicas que trazem outros sentidos. Bachelard (1988 p.148)⁴⁷ também explora o contexto da fruta:

Uma flor, uma fruta, um simples objeto familiar vem repentinamente solicitar que pensemos neles, que sonhemos perto deles, que os ajudemos a ascender ao nível de companheiros do homem. Não saberíamos, sem os poetas, encontrar complementos diretos do nosso *cogito* de sonhador. Nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético (BACHELARD, 1988 p.148). (Grifo do autor)

Ele nos convida a refletir sobre o objeto poético, e a fruta é essa presença na narrativa, que nos chama a atenção para percebê-la mais de perto: “Que alegria, então, em haurir a palavra do poeta, em sonhar com ele, em acreditar naquilo que ele diz, em

⁴⁷ - Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

viver no mundo que ele nos oferece, ao colocar o mundo sob o signo do objeto, de uma fruta do mundo, de uma flor do mundo!” (BACHELARD, 1988 p.148).

Esse objeto, na visão poética do narrador, pode ser percebido como a fruta na cena: “Flagrante de uma cena típica do interior. Um horror de meninos no mato a pegar frutas, trepados na ingazeira” (MELLO, 2013, p. 22). Essa cena nos traz a imagem da simbiose, meninos entrelaçados com a natureza, envolvidos com mato e com a fruta. É uma ida de mão dupla, eles indo à natureza, sob a forma da planta “ingazeira”, e a natureza indo até eles pelo sentido da visão, pois a beleza das frutas chama a atenção para o toque das mãos e do prazer em saboreá-las.

Nessa cena, ainda temos as imagens da “descida e da taça” de Durand. As crianças são como a taça que nos convida a descer para a fruta, percebê-la em suas propriedades, seu aspecto em textura, sua densidade, sabor, acidez, suculência, casca em liso ou crespo, as tonalidades, o desenho de sua forma, a sua quantidade de água e de massa.

Dessas propriedades, o devaneio permite-nos observar a imagem da fruta em seus mais variados sentidos, como Durand (2002, p. 233)⁴⁸ o fez em: “Os símbolos *da fruta, da fenda, do rochedo, das cores, da cabeleira, da música* estão ligados ao da *mulher que se despe*”. Na cena em questão, temos a fruta que traz a imagem da ingazeira, árvore que produz um fruto em forma de vagem, de até aproximadamente um metro de comprimento, que envolve várias polpas fibrosas, brancas, aveludadas e que chama muito a atenção das crianças pelo sabor adocicado.

Essa cena, no doce da fruta, traz-nos, também, o sentido do prazer divertido assim como a água doce de Bachelard (1997, p.21)⁴⁹: “de uma imaginação divertida, de uma imaginação que quer divertir-se. Os fenômenos da água iluminada por um sol de primavera proporcionam assim metáforas comuns, fáceis, abundantes, que sustentam uma poesia subalterna”. Assim sendo, também se mostra na imagem da ingazeira quando saboreamos seus frutos, com sabor doce e aveludado.

Em outro sentido, temos a imagem da fruta que representa o universo da limpeza: “A mãe, Dona Quita, mexia cinza e sebo misturados com pinhão de purga para fazer

⁴⁸ - DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*: introdução à arquetipologia geral. Trad. Helder Godinho. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

⁴⁹ - BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. (Coleção Tópicos) Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

sabão” (MELLO, 2013, p. 33). Pinhão, uma fruta que tem efeito de remédio purgante e, ao mesmo tempo, a alquimia quando se junta às cinzas e a transforma em sabão.

Nesse sentido de retirar a sujeira, tanto o purgar e o sabão se remetem ao sujo, que está relacionado com o escuro, com o impuro, enquanto que a limpeza está ligada a um processo de claro, de purificação e estágio de graça. O sabão, então, é a junção dos elementos cinza, sebo e pinhão. A cinza é o resultado da combustão de outros elementos, como também na imagem de tempo concluído para estes elementos, tempo vivido, vencido e que vira pó escuro, como uma imagem fina que acabou ficando escura pelo tempo, e quase não se vê na memória. O sabão também é, ainda, lembrado pelo seu lado dissolvente. Foucault (1978, p.346)⁵⁰ aponta outras utilidades, além de mostrar seu efeito curativo:

O sabão dissolve quase tudo o que é concreto. Tissot acha que se pode consumir sabão diretamente, e que ele acalma muitos males dos nervos; porém, na maioria das vezes basta consumir em jejum, de manhã, sozinhas ou com pão, ‘frutas saponáceas’, isto é, cerejas, morangos, groselhas, figos, laranjas, uvas, peras e ‘outros frutos dessa espécie’. Mas há casos em que a dificuldade é tão séria, a obstrução tão irreduzível, que sabão algum pode prevalecer (FOUCAULT. 1978, p.346).

Nessa descrição da utilidade do sabão, encontramos sua ligação dele com as frutas tidas como saponáceas. Dentre essas frutas, estão a laranja que, por exemplo, tem essa função do sabão ao estimular a limpeza do intestino quando consumida com o seu bagaço, assim como a uva e as outras frutas citadas por Foucault. A laranja, também, é percebida na imagem do laranjal que encontramos na narrativa: “Nem vassoura atrás da porta, para mandar embora a derradeira gente. O monjolo de mão, debaixo de árvore no começo do laranjal” (MELLO, 2013, p. 60). Nesta cena, a laranja mostra-nos outra imagem, além de limpeza, ela é a sua sombra, que nos remete ao lazer, ao aconchego, à proteção e traz um conforto que gruda à vontade de ficar nele, como uma imagem de viscosidade que Durand (2012, p. 270) ilustra como: “Esta viscosidade do tema traduz-se não por uma exata repetição estereotipada de uma interpretação dada, mas por variações temáticas que evidenciam o isomorfismo das interpretações”. Ela pode ser percebida nesta cena em questão como a que agrega as imagens de prazer e de um tempo em que o homem se dedicava a apreciar pequenos contatos com a natureza.

⁵⁰ - FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

A cana-de-açúcar, assim como as saponáceas, entra nesse universo da ideia de limpeza, quando é cortada em pequenos pedaços e mastigadas para retirar seu sumo, ela limpa os dentes. E, na narrativa, ela nos traz outro sentido, sustentado pela imagem dinâmica: “a Lua vem baixa e alumeia. Ritmo surdo e conformado do garimpo e da cana-de-açúcar” (MELLO, 2013, p. 26). O ritmo que se imagina no cultivo da cana de açúcar aproxima-se da imagem de fervilhamento que encontramos no garimpo, pois dá ritmo à cidade, como a ideia do símbolo teriomórfico, “Conservemos do formigamento apenas o esquema da agitação, do fervilhar (*grouillement*) (Durand, 2012, p. 73), um movimento frenético, com pressa em plantar, cortar, colher, moer, fazer o melado, fazer o açúcar, vender, tornar a plantar, cortar, e reiniciar todos os processos como também um eterno retorno ritmado pela economia local.

Esse movimento acelerado que se repete todos os dias, Nietzsche (1995, p.43)⁵¹ chamou de eterno retorno: “A doutrina do “eterno retorno”, ou seja, do ciclo absoluto e infinitamente repetido de todas as coisas — essa doutrina de Zaratustra poderia afinal ter sido ensinada também por Heráclito” que, na narrativa, visualiza-se no movimento frenético do garimpo e da cana de açúcar, pois são repetidos continuamente.

Em outra cena da narrativa, encontramos a jabuticaba: “As jabuticabeiras já estavam prontas para as florzinhas, que vinham com as primeiras chuvas” (MELLO, 2013, p.42). Nela, encontramos sua forma e vimos a imagem do redondo, como gravidez na parição, tempo de dar florezinhas e depois tempo de dar frutos. Esta imagem cíclica também nos remete ao calendário da agricultura que marca o tempo da chuva, da terra, da floração e da colheita dos frutos.

Uma fruta marcada pela sua cor, que encontramos na narrativa, é a amora. Sua tinta traz para o contexto da narrativa trama o sentido da máscara: “os foliões – fantasiados com couro de onça, de bode e outros animais, a cara pintada de vermelho e o roxo da amora dançavam de todo o jeito” (MELLO, 2013, p.52). Nesse sentido, sua nuance nos leva ao devaneio, na ideia do lazer que suscita o riso de matizes em cor violeta, quando os homens se esbaldam em frutas, em puro prazer de se lambuzarem com o sabor da amora.

⁵¹ - NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*: como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso.1995.

O murici é outra fruta que encontramos na narrativa, e ela nos convida a saber um pouco mais sobre o seu contexto, como ela é utilizada para influenciar o sabor de certas bebidas: “e pinga Januária com murici enterrada no corgo, modo de esfriar” (MELLO, 2012, p.28). Encontramos mais informações sobre essa fruta em Loredó no *Globo Rural*⁵²:

espécie vegetal de porte pouco majestoso e de tronco tortuoso, cujo fruto é conhecido por murici. Denominada cientificamente por *Byrsonima verbascifolia*, a árvore também recebe o mesmo nome da fruta. Ela é também popularmente conhecida por douradinha-falsa, mirici, muricizinho, orelha-de-burro e orelha-de-veado (estes últimos nomes são dados por causa do formato das folhas). No entanto, estima-se que o gênero *Byrsonima* possua mais de 200 espécies, sendo que 100 delas estão amplamente distribuídas no país. Fruto carnoso tem sabor forte, agridoce e ligeiramente oleoso, podendo ser consumido *in natura*. (Loredó, 2018). (Grifos do autor)

Essa fruta é muito encontrada no cerrado. Com cor amarela, sabor exótico, ela é muito procurada para o uso alquímico das bebidas, como nos trouxe a ecoficção. Ao percebê-la nesse cenário, imaginamos o sentido da “taça e o conteúdo”. O sentido da taça está na própria fruta que nos faz descer para a embriaguez de sua cor, de seu sabor, de sua utilidade e universos de características. Além das frutas, temos algumas plantas na narrativa que também nos convidam a fazer essa descida simbólica da taça.

Na narrativa, temos uma imagem de planta que nos aproxima do sentido de moradia e do seco: “mora em oco de pau ou em mato seco e beira de serra” (MELLO, 2013, p. 24). Nessa cena, assim como na explanação de Durand (2010, p. 169), o seco é como uma casa bem arraizada:

o arquétipo da casa é fortemente terrestre, registra os apelos celestes do regime diurno da imagem: ‘A casa bem enraizada gosta de ter um ramo sensível ao vento, um sótão com ruídos de folhagem.’: Acrescentamos que a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva.

Com essa imagem de convergência de mato seco ser visto como imagem de casa, ele traz sentido de proteção. A casa também passa esse sentimento de confiança, de quem tem um lugar para onde retornar. Não importa sua estrutura de belo, ou de dimensão, ela é aquela sobre a qual se espera o conforto para o corpo cansado e os prazeres da habitação. Então, essa casa de mato seco passa por um processo de eufemização, deixa de ser o mato

⁵² - LAREDO, Gustavo. Brasileiro da Gema. Murici. G1. *Globo Rural*. Disponível em: <<http://revistagloborural.globo.com/GloboRural/0,6993,EEC533045-2584,00.html>>. Acesso em 01/12/2018

seco e passa a ser a casa, quando os passarinhos conseguem recolher os galhos e fazerem seus ninhos. Nesse contexto, essa imagem do seco eufemiza-se em verdejante.

Nesse conteúdo do seco, poderíamos viajar para o seu devir, no redobramento do espelho. Ele em suas duas faces, de um lado temos o mato seco e, na outra face, a imagem do seco, que já experimentou ser outro (a casa), pois no tempo do devir, ele destrói sua primeira imagem, mas, ao mesmo tempo, ele é a segunda imagem. Nisso, ele continua seco, mas também é úmido na ideia de ambiente fértil, que proporciona o conforto que se espera do lar, pois se reconstrói, torna-se outro quando se transforma em casa.

Além do sentido de casa, as plantas também conseguem alcançar importância na economia da cidade, como na cena da arnica-do-campo: “tinha aproveitado o acúmulo de gente para fazer um negocinho, insinuava-se, valorizava o seu. Que para buscar aquela planta tivera que ir à Serra Dourada, que só em lugares altos dá. ‘Pro preço a gente faz diferença’. E era arnica-do-campo” (MELLO, 2013, p.32). A imagem da arnica perde seu sentido original e já não mais significa planta em suas propriedades particulares, mas recebe a representação no sentido de moeda, em sua variação de mercado. E seu valor é medido pelas dificuldades pelas quais o negociante passa pelo caminho e pela distância percorrida para colhê-la.

Por outro lado, temos a imagem da relação da arnica com o plano superior, o alto da Serra, pois ela só nasce em lugares altos. Nela, temos a elevação e a relação com as coisas sagradas, como uma representação para essas plantas em se convergirem em sagradas, trazendo em suas propriedades o poder curativo que é citado na própria narrativa “bom para machucadura em chá ou banhos quentes”.

A narrativa também traz as plantas que são utilizadas como muro. O sentido de limite nas divisas de loteamentos: “Fundos de quintais, cercados com bambus e amarrados com arames... na divisa de área agricultável...Na frente, uma bananeira-leque – oito palmas de cada lado...e espigas de milho plantadas ao redor a amarelar” (MELLO, 2013, p. 99). Nessa cena, temos as bananeiras na frente, bambus no fundo e milho ao redor, como uma cerca viva, apesar de o milho estar a amarelar, como quem esquecido de sua finalidade em ser farinha, fubá, comida de animais, ou semente para replantio.

Outra cena da narrativa nos traz a planta na ideia de tempo que pode ser percebido pela imagem de marcação acirrada: “o monjolo nunca erra, como um martelo do juiz. Era tempo de dar flores as aroeiras” (MELLO, 2013, p. 60, 115). As flores das aroeiras são

fortes comparadas às batidas do monjolo, pois tem seu tempo marcado, sua florada oferece pólen em abundância, e isso mostra que ela oferta à natureza o seu alimento, na imagem das abelhas, sua visitante mais ilustre.

Na narrativa, as plantas também são utilizadas para temperar as comidas, “carne de capado com pimenta cumari” (MELLO, 2013) , p. 28). Esta especiaria tem um sabor picante que combina com diversos pratos e, além disso, tempera e dá esse efeito mágico no comportamento das pessoas. Essa magia também se estende no poder curativo que têm as plantas.

As plantas da narrativa mostram-se curativas. Quase todas trazem esse poder, e isso é bem expressivo como uma bula indicando sintomas e modo de usar: “Punha sobre a ferida inchada bálsamo para curar as dores... Logo mais bebeu casca macerada de canjerana com vinho ou álcool para cura de suas convalescenças...conhecia os segredos das raízes e a cura pelas plantas” (MELLO, 2013), p. 52, 88, 108). Essa imagem nos remete a uma alquimia muito comum naquela região, onde esse ofício era passado de pai para filho, tradição que ainda perdura e estende-se para a comercialização como remédio natural.

Em outra cena, percebemos a imagem da sombra devaneada como tribunal: “E estabeleceu o tribunal em célebre colina, à sombra de guatambu” (MELLO, 2012), p. 63). Nesta representação, temos as plantas relacionadas à justiça, ao crime, ao tribunal. A sombra, assim como o laranjal, também traz essa ideia de reunir pessoas, mas, neste caso, com questão de justiça, como nos diz o trecho da obra: “julgaram o prisioneiro e aplicaram uma pena: enterrado vivo, com os gritos de piedade afogados pela terra. Virgilino, juiz larápio” (MELLO, 2013, p. 63). A planta, nesse contexto, é explorada sob a imagem de tribunal que emite a sentença de morte.

Temos uma cena em que a planta é percebida sob a ótica da imagem dinâmica como um lugar de observatório: “trepou na árvore mais alta para observar melhor...uma pomba voava branca, trazendo no bico um graveto depois da tempestade. Passarinhos espiavam no mandioqueiro” (MELLO, 2013, p.81e 88). Surge a imagem do simulacro nos modelos de Baudrillard (1991, p.40)⁵³ do olho que tudo observa pelas câmeras, onde o sistema panóptico tem como instrumento a própria natureza e os olhos dos passarinhos

⁵³ BRAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Relógio d'Água. Lisboa: Galiléia, 1991.

que espiavam em cima da árvore. O poder do olhar e de ler traz, nesta cena, outros sentidos como a relação da pomba da cena com a pomba do dilúvio que, ao observar o cenário do dilúvio, trouxe uma primeira mensagem, a mensagem de que ainda não havia uma terra seca, possível de pousar, até que esta trouxe um galho no bico como prova de que o lugar já era habitável.

Temos mais um sentido, que as plantas podem sugerir, um cenário de travessia, quando estas acompanham Rolando em sua peregrinação, como se fizesse também sua viagem interior: “Difícil era viver naquela hora...estrada, capim, monte, buriti. (...) lagoa, horizonte, lobeira. Cerrado, cerrado, cerrado” (MELLO, 2013, p.80). Esta cena sugere uma estrada que se enfeita para Rolando passar, como se a natureza quisesse amenizar a dor e trouxesse esse cenário maravilhoso para alegrar a personagem.

Outro episódio que encontramos na narrativa nos traz o contexto da planta enquanto mesa: “Com pouco se reunia na sede do partido...na mesa comprida de jacarandá” (MELLO, 2012, p. 62). Ela é como a sombra da árvore que une pessoas e nos traz a ideia de diálogo. Esse caminho se conecta com o homem, dando possibilidade para discutir seu valor comercial, sua utilidade, e o impacto ambiental pela sua exploração desenfreada, como se as plantas e os animais não se importassem muito para este mundo, o que nos leva a pensar que esta é uma situação que fragiliza o planeta.

Diante do exposto, podemos extrair, com esta análise, que toda a discussão contribuiu para enfatizar a força que tem uma imagem dinâmica. Assim como na ilustração da taça, que permite caminhar pela fantasia do conteúdo, ela vive num eterno devaneio. Tem uma facilidade de destruir-se frente ao contexto de análise, como no sentido do devir, destrói-se ao conhecer uma outra realidade, mas, ao mesmo tempo, continua a mesma, com o outro dentro dela.

2.3 - O desmatamento e o progresso em *Epopéia dos Sertões*

Abrimos uma análise da narrativa na imagem do arquétipo progresso que, na sua imagem primeira, pode trazer o significado de uma ação de progredir ou, simplesmente, de avançar. Indo neste caminho da imaginação poética, analisamos a narrativa seguindo o ritmo do movimento, citado por Durand (2002, p.273 e 328) “esquema do movimento rítmico e gesto sexual”. Esse gesto na imagem do progresso destaca-se em criar uma estrutura em busca de solidez, quando o Anhanguera resolve estabelecer ânimo na cidade

de Catalão, quando tudo ainda era mato. A suposta descoberta desse território pelos bandeirantes traz o desenvolvimento e a conquista da terra, como extraímos na cena:

O território foi descoberto em 1722. Ali era, no começo, apenas tosca cruz de madeira para assinalar o feito dos bandeirantes e a conquista das terras. Lendas e História fundem-se nas origens. As crônicas relatam como o Anhanguera lá chegou, plantando roça abrindo o porto velho – primeiro ponto da bandeira depois de transpor o Paranaíba. Desmembrando-se da expedição, ali ficou um, com ânimo definitivo – o ‘Catalão’ – para cultivar a terra. Lugar forçado de referência, ou passagem, em torno foi surgindo o arraial (MELLO, 2014, p.23).

A primeira imagem de progresso, nessa narrativa, vem com a expressão “o território foi descoberto”. Primeiro, temos “território” e, depois, “um descoberto” como se o território já existisse naquele local e fosse limpo para ser visto. É como se ele estivesse ali, e lentamente uma mão retirasse o lençol para ver seu rosto.

Esse arquétipo mostra seu movimento rítmico como um lugar que sai do seu estado de poço e passa para o estado de rio, no ritmo e no caminho das águas, ele ganha espaço e se torna visível em contornos, limites, dimensão, características de forma e conteúdo.

Ele se mostra em um estado propenso a progredir em uma ou algumas direções, sair de um estado para outro, de uma margem para outra, de uma imagem para outra, assim como os arquétipos dinâmicos que representam um sentido, uma ideia e passam a representar outro sentido de acordo com o contexto vivido.

O arquétipo progresso, na imagem de conquista de território, traz outras imagens de desenvolvimento para um local que permite sua efervescência em diversas áreas do conhecimento como, por exemplo, no transporte, no comércio e na economia local, na gastronomia, e em outros aspectos que surgem pouco a pouco na narrativa.

Nessa imagem do progresso, é possível identificar o espaço antes de ser território que, no ritmo para a imagem de território descoberto, não é a mesma. Temos o ritmo que caminha com o lento, com o rápido e o fugaz do tempo e vai ganhando contornos diferentes em cada avanço. Abrimos uma fenda para o ano de 1722, para mostrar a tendência artística na imagem do progresso, uma das imagens com que o autor abre sua obra para o contexto histórico de um território, antes desta data, e que se conecta com a atualidade, no sentido de resgatar um recorte da história de Goiás.

Quando outras narrativas relatam a vinda de Bartolomeu Bueno da Silva a Goiás, o Anhanguera, como era chamado, revelam que ele reuniu armas, bandeira e homens para

explorar o ouro. Provocou a corrida de vários aventureiros para o sertão goiano, concentrando a organização de uma localidade de um povo.

A narrativa de Agel de Mello aponta que neste lugar não havia nada de grande feito, apenas uma tosca cruz, cuja finalidade não era religiosa, mas de marcar a presença e o desbravamento dos bandeirantes: “Ali era, no começo, apenas tosca cruz de madeira para assinalar o feito dos bandeirantes e a conquista das terras”(MELLO, 2014, p.??). Nesta passagem, podemos assinalar uma progressão de tempo e espaço, do antes da tosca cruz, um local sem “feito”, para o tempo do progresso, quando marcava a conquista das terras. Podemos destacar, ainda, que pela imagem da conquista surge a organização de um povo para viver em comunidade.

A demarcação pela cruz também marca a presença de um tempo rítmico concentrado em muito fazer, muita pressa em domar a terra e estabelecer morada. Na narrativa, temos essa marca de tempo: “As crônicas relatam como o Anhanguera lá chegou, plantando roça abrindo o porto velho – primeiro ponto da bandeira depois de transpor o Paranaíba” (MELLO, 2014, p.23). Essa imagem de “plantando roça” sugere um ritmo da enxada com a terra, friccionando e penetrando a terra, como um progresso para o clímax da situação de plantar, que (Durand, 2002, p.273 e 328) cita como descida: “o negativo pela própria negação...a queda torna-se descida, esquema do movimento rítmico e gesto sexual”. Nesse sentido, o continente é a terra como na imagem do útero, e a enxada é o instrumento da queda lenta, que fricciona e encaixa-se na terra, e levanta triunfante no ciclo da agricultura.

Nesse ciclo da “roça” ou do “cultivar a terra”, podemos perceber o redobramento, a repetição no tempo. Nessa imagem da roça parece repetir-se o ato da criação do mundo, e, ao mesmo tempo, nos leva a refletir sobre a progressão do tempo circular, atribuída ao relógio e ao calendário. É “a dominação do tempo, domesticando o devir” (Durand, 2002, p.281) na repetição do calendário, com suas influências dos astros e efeitos da natureza, o tempo do sol, o tempo da lua, o tempo da chuva, o tempo do seco, o tempo do vento que voltam a se repetir por todo o espaço do tempo no ano, e o tempo que já não é mais o mesmo, mas é o tempo do progresso.

O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição mas sim porque sai da combinação dos contrários um ‘produto’ definitivo, um ‘progresso’ que justifica o próprio devir porque a própria irreversibilidade é dominada e tornam-se promessa os meios da sua própria produção, vamos ver agora que a imaginação da árvore, sobredeterminada pelos esquemas

verticalizantes, rompe por seu lado progressivamente a mitologia cíclica na qual se fechava a imaginação sazonal elo vegetal. Pode-se dizer que pela fenomenologia do fogo e pela árvore apreendemos a passagem de arquétipos puramente circulares para arquétipos sintéticos que vão instaurar os mitos tão eficazes do progresso e os messianismos históricos e revolucionários (DURAND, 2002, p.338).

No tempo do devir, esse ritmo de progresso é como um instrumento de tecedura que Durand (2002, p. 321) cita como: “Os instrumentos e os produtos da *tecedura* e da *fição* são universalmente simbólicos de devir”. (Durand, 2002, p. 321). E, em Catalão, esse progresso tem a imagem marcada pelo seu início neste trecho da narrativa: “Desmembrando-se da expedição, ali ficou um, com ânimo definitivo – o “Catalão” – para cultivar a terra. Lugar forçado de referência, ou passagem, em torno foi surgindo o arraial” (MELLO, 2014, p.23). Progressivamente, Catalão surgiu dessa tecedura da relação do homem com a natureza, quando ele ficou cultivando a terra, e o lugar ganhou referência e, em torno dele, foi surgindo o arraial.

Nesse espaço de tempo progressivo, os nós, como na imagem da teia de aranha, que se estendem para vários pontos da narrativa, mostram um progresso que caminha junto aos indícios de desmatamento desregrado, desde a descoberta do território de Catalão, o que podemos perceber neste trecho do romance em que o narrador cita os cortes de árvores e seu aproveitamento: “Pediã desculpas pelo Goiãnio, que não veio, empolado e inchado pelo pólen da aroeirinha enquanto cortava madeira para vigamento e construções. Comitiva de amigos vinha para ajudar” (MELLO, 2014, p. 34). Aqui, o nó é o progresso, percebido em construções que se iniciam com derrubadas de árvores e corte de madeiras. O nó também é a imagem do progresso que sai do estado de árvore e passa para o estado de vigamentos e construções.

Nessa ideia do vigamento, também é possível visualizar a imagem do progresso no sentido do encaixe, que Durand (2002, p. 272) cita como Regime do elo “o Regime Noturno do elo, da viscosidade manifesta-se pela frequência dos verbos e especialmente dos verbos cuja significação é explicitamente inspirada por esta estrutura gliscromórfica: prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar.”. É, assim, manifesto pelo sentido do encaixe, em que uma peça se junta à outra, montando um ritmo ascendente temporal na progressão que se concretiza numa construção.

Já na imagem do “pólen da aroeirinha”, temos a inversão, a imagem do desencaixe em que os pólenes em grãos minúsculos passeiam pelo ar criando ligamento, como “o terror do tempo que foge” (Durand, 2014, p.282). Aqui, a imagem do pólen pode ser

percebida no encaixe de autodefesa, em que a aroeirinha se protege soltando seu pólen alérgico a muitas pessoas.

Na imagem da aroeirinha para o tempo do pólen que ela solta, temos homologamente a imagem do pau citada por Durand sobre o *denário e o pau*, como a redução simbólica da árvore aroeirinha em forma de pólen e, nisto, é fácil perceber a imagem progressiva do tempo da árvore para o tempo do pólen.

No tempo da árvore, ela é aroeirinha que nasce, flora e frutifica, com toda sua larga descrição da espécie, utilidades práticas e medicamentosa. Depois, ela é pólen, é fugaz e terrificante, capaz de ser repelente, afasta o interesse das pessoas em manuseá-la por provocar reações alérgicas.

Ela é uma árvore que floresce no tempo da chuva e frutifica no tempo do sol, o que homologa com a imagem do eterno retorno presente no calendário agrícola e suas fases que se repetem no ano, como também a ação humana que ainda vê no corte de árvores o único meio para o progresso. Isso é o que o autor revela em outra tendência artística na narrativa, ao mostrar o costume de derrubar árvores, para a subsistência humana e a criação de utensílios.

Em outra parte da narrativa, temos a presença de Genserico, considerado o bobo da fazenda, mas que, no entanto, tem o ofício de trabalhar com as madeiras e contribuir com o progresso da cidade por meio de produção de utensílios belíssimos:

Genserido, o bobo da fazenda. Trabalhava com madeiras: bálsamo, canela cheirosa, chapada, gonçalo, capitão-do-mato e outras de lei. Com o lenho da gameleira fazia bateias, gamelas, colheres de pau. Ia em mato seco atrás de cortar capoeirão para cercas de arame, vigamentos, lenha, mata-burros ou pontões, e moirões - quando não vendia dormentes encomendados pela estrada de ferro que ia chegar para as águas” (MELLO, 2014, p. 41).

O progresso aqui sugere traços homólogos ao Mito de Sísifo, ensaio filosófico de Albert Camus, destinado a “empurrar uma pedra de uma montanha até o topo; a pedra então rolaria para baixo e ele novamente teria que começar tudo”. Assim é um progresso que se repete como um absurdo, frente ao tempo das novas tecnologias e aos meios de sustentabilidade, que a humanidade busca promover para um mundo ecológico mais justo.

O tempo, nesse progresso da derrubada de árvore, é homólogo ao tempo do corte, dando uma ideia de imagem fugaz como o relâmpago, que ofusca a visão, em sua

brevidade. Temos também o tempo do progresso da morte da árvore e o da sua ressurreição dela em suas metamorfoses.

A imagem da árvore metamorfoseada em utensílios traz também um sentido fantástico, em que o destino da morte da árvore ganha vida na melhoria do mundo. Essa imagem é considerada por Durand como o sentido supremo que se possa atingir:

O sentido supremo da função fantástica, erguida contra o destino mortal, é assim o *eufemismo*. O que quer dizer que há no homem um poder de melhoria do mundo. Mas essa melhoria também não é a vã especulação ‘objetiva’, uma vez que a realidade que emerge ao seu nível é a criação, a transformação do mundo da morte e das coisas no da assimilação à verdade e à vida (DURAND, 2002, p. 405). (Grifo do autor)

A transformação do mundo da morte das árvores de lei pode ser considerada uma imagem de progresso, que se prospera numa durabilidade de tempo, a partir da imagem de utensílios, como “bateias, gamelas, colheres de pau... cercas de arame, vigamentos, lenha, mata-burros ou pontões, e moirões...”. Nesses utensílios, a árvore e o progresso ganham a memória dos avanços de um tempo para outro.

Como nos diz Durand (2002, p. 338), a árvore consegue apreender o tempo e instaurar mitos: “pela árvore apreendemos a passagem de arquétipos puramente circulares para arquétipos sintéticos que vão instaurar os mitos tão eficazes do progresso”, como citou sobre o “denário e o pau”. Assim, também, poderíamos passar a abordar cada arquétipo citado anteriormente.

A bateia, por exemplo, de acordo com o dicionário Houaiss⁵⁴ é “recipiente de madeira ou metal usado na garimpagem de pedras e metais preciosos”. Nessa imagem, a árvore, enquanto bateia, pode sugerir isomorfismo de progresso, para o ofício dos exploradores de minérios, no tempo antes da bateia e, no tempo com ela na exploração dos minérios. Através dela, também, podemos ver a imagem de agitação dos símbolos teriomórficos de Durand (2002, p. 73) no esquema da agitação e do fervilhar:

Conservemos do formigamento apenas o esquema da agitação, do fervilhar (*grouillement*). Dali, em numerosas obras, ligou diretamente o formigamento da formiga ao fervilhar da larva. É este movimento que, imediatamente, revela a animalidade à imaginação e dá uma aura pejorativa à multiplicidade que se agita (DURAND, 2002, p. 73). (Grifos do autor)

O esquema do fervilhar na imagem da bateia, que se agita com a água para a obtenção do concentrado de minérios, assemelha-se à agitação das pessoas na exploração

⁵⁴ - DICIONÁRIO. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2015.

dos minérios e, ao mesmo tempo, à agitação no progresso da cidade, que em todas as situações se percebe na horizontalidade do ritmo do processo do tempo agitado.

Outro arquétipo da metamorfose da árvore que surge na narrativa é a gamela, que de acordo com o dicionário Houaiss, é “vasilha de madeira ou barro com diversos usos”. Assim, percebemo-la como uma vasilha em suas funções e características dinâmicas, que marca seu progresso no campo da culinária e utensílios domésticos.

A gamela, produzida também pelo ofício do bobo da fazenda, serve-se como o contingente que trouxe o progresso para o mundo dos utensílios domésticos, inovando em tamanho grande, médio e pequeno; e formas fundas, rasas, redondas; como também espessura fina, grossa; com aba e sem aba; e, ainda, em cores únicas ou mistas. Ela pode ser esculpida em qualquer madeira.

No tempo com a gamela, o progresso é visível no produto continente que reúne pessoas de diferentes níveis sociais, em torno da alimentação, pois ela é imagem de contingente em fervilhamento. Ela é a peça que recebe a fricção das colheradas como na imagem do gesto rítmico sexual e do progresso.

Assim como a gamela, o arquétipo “colheres de pau” é outro elemento da narrativa que mostra a memória do pau da árvore em forma de colher. Ela, também, é material de utensílio doméstico que desliza no fundo da panela, liso e duro; colher que não deixa sombra ao caminhar nesta superfície, mas um risco que vai se apagando pela união de diferentes alimentos que se misturam no seu fundo.

Essa imagem da colher de pau na panela é como a dinâmica de um pincel na tela que desliza em movimentos em desalinhos, ou talvez a de patins numa superfície lisa de gelo que, simplesmente, mergulha no deslize, rasgando os vãos do vento frente à decisão de ir adiante. É, assim, a imagem do progresso no devaneio da colher, em que morre a árvore para ir adiante, deslizar para frente, dar forma e utilidade e ressuscita em forma de colher, utensílio necessário para uma comunidade.

Na narrativa, a árvore também morre e ressuscita em forma de cerca de arame no trecho: “Ia em mato seco atrás de cortar capoeirão para cercas de arame”. Nessa imagem, recortamos o foco para o pau, como memória da árvore que se mostra como coluna que sustenta o arame na demarcação de espaço. Para Durand, a árvore é um modelo de estudos em transformação, metamorfose que se conecta além do mundo vegetal, abrindo possibilidades para outros diálogos:

O culto elo ciclo lunar e do seu corolário vegetal parece tão antigo como o da árvore. Vimos, de resto, que o simbolismo xílico não só é tributário das(???) tecnologias primitivas da construção, que transformam a árvore em trave ou em coluna, como também é o meio técnico que, metamorfose anelo a madeira em isqueiro, a árvore em cruz, transmuta o simbolismo xílico em ritual criador do fogo (DURAND, 2002, p.339).

Como nos estudos de Durand, a árvore remete-nos à imagem de eixo, que estabelece o olhar entre o Céu e a Terra, sustentando uma verticalidade e uma horizontalidade como um plano cartesiano e uma profundidade tanto ascendente quanto descendente.

Na profundidade descendente ou ascendente, percebe-se a imagem do tempo em progresso para uma mutação, o ser progressivo descendente deixa de ser o mesmo e passa a ser outro em intimidade com o seu abismo, com sua intimidade, busca a reflexão e muda a cada instante. Da mesma forma, já não é o mesmo, em progressão ascendente ele procura relação como o cosmo, com o céu, com Deus, na transformação de seu eu espiritual.

Nessa representação, a árvore em seu progresso, é outro ser, é a coluna que progride em horizontalidade e tem à sua frente a visão das coisas em seu curso, como o ciclo do dia que nasce e morre todos os dias, da lua que vai e do sol que volta; das estações que vão e vêm; da terra em sua seca e em chuva; da repetição em arar a terra e sua colheita; do gado que se dispersa e se recolhe. Assim como na imagem do autismo, que se isola pela não comunicação social e, pelo comportamento repetitivo, da mesma forma é o pau visto como a coluna da cerca, em seu isolamento, demarcando o espaço e, em posição de estaca, presencia as coisas acontecerem repetidamente, como o ritmo da renovação.

Na tendência ao negrume, a coluna representa essa imagem negra que se redobra em morte. Com isso podemos imaginar a queda da árvore enquanto ser vivo, quando ela morre, como nos símbolos catamórficos de Durand:

A terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade, parece-nos residir nas imagens dinâmicas da queda. A queda aparece mesmo como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas, e Bachelard tem razão em ver neste esquema catamórfico uma metáfora realmente axiomática. (...) para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda (DURAND, 2002, p.112).

Essa mudança rápida de posição ganha uma imagem de tempo fugaz, em que a velocidade é a marca do progresso da cidade. Aqui, esta epifania do isomorfismo do negrume sugere a imagem do progresso como uma tendência da queda e a mudança

brusca de posição das coisas, que saem de uma situação e passam para outra, assim como as árvores deixam de ser árvore e entram na situação de pau de cerca.

Essa imagem de progresso estende-se a outros episódios da narrativa, como: “Das árvores próximas do bosque fora feito o navio por um grande construtor, ágil para cortar as ondas, ágil para passar entre os rochedos. Era a aventura do tesouro no outro lado do mundo” (MELLO, 2014, p.45). Nessa cena, a árvore redobrou-se em vida, pois, apesar de virar madeira, tornou-se outro ser que continua em outra função. Morreu enquanto árvore, mas atingiu outra dimensão de vida, semelhante à promessa divina na continuidade de vida após a morte, imagem teleológica que Durand também explorou na árvore:

Assim, o arquétipo temporal da árvore, embora conservando os atributos da ciclicidade vegetal e da ritmologia lunar e técnica, do mesmo modo que as infraestruturas sexuais desta última, é dominado pelo simbolismo do progresso no tempo graças às imagens teleológicas da flor, do cimo, e desse Filho por excelência que é o fogo (DURAND, 2002, p.345).

Esse ciclo do progresso, que o tempo se destampa como um malabarismo frente às inovações e aos cuidados com o meio ambiente e a qualidade de vida que se espera atingir com os avanços tecnológicos, também pode ser vencido pelas práticas de sustentabilidade para o meio ambiente, no tempo planejado do devir como progresso da própria humanidade.

O progresso da própria humanidade implica uma dimensão moral, social e política que não é redutível ao progresso científico e técnico. O movimento da história é necessariamente heterogêneo. ‘A experiência de nossa geração (é): que o capitalismo não morrerá de morte natural’ (ibidem, p.117). Não há, portanto, progresso ‘automático,’ e contínuo da história. Os únicos momentos de liberdade são interrupções, descontinuidades, quando os oprimidos se sublevam e tentam se autoemancipar (DUPAS, 2005, p.44)⁵⁵.

Para Dupas, não há progresso automático, e seu impacto gera reflexo não só para o científico e técnico, quanto para a dimensão moral. O mesmo entendimento tem Maffesoli ao perceber que a natureza está à mercê de exploradores: “ A natureza não é mais um parceiro com que se pode jogar, parceiro que convém respeitar, mas sim um objeto à mercê de exploradores que pode ser violentado à vontade” (MAFFESOLI, 2010, p.72)⁵⁶.

⁵⁵ - DUPAS, Gilberto. *Mito do Progresso*. São Paulo: Editora UNESP, 2005a.

⁵⁶ - MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. Michel Maffesoli; Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2010.

A violência à natureza é visível por todos, quando as grandes catástrofes naturais impactam em notícias jornalísticas como o que ocorreu no Brasil, em Mariana, em que o rompimento da barragem de Samarco provocou a destruição da cidade. Apesar da preocupação com a natureza, a forma como foi tratada essa situação não trouxe sustentabilidade, nem equilíbrio para o meio ambiente. O progresso e o capitalismo desequilibram a natureza, como citamos anteriormente, eles andam de mãos dadas gerando questionamentos em diversas áreas do conhecimento sobre as práticas ambientais de compensação.

Da mesma forma, essa preocupação com a natureza está presente na narrativa, quando o autor, via narrador, inclui na obra a imagem de rio sujo, de animais de espécies raras em extinção, sendo embalsamados para ornamentos. E, ainda, o lugar que iniciou a cidade, que já era habitado e fora considerado como território descoberto, desconsiderando a situação do índio como um povo.

Essa tendência em mostrar em sua obra o contexto histórico cultural realça as peculiaridades de um tempo que corre em busca do progresso, e “ninguém quer ser deixado para trás”. É com isso que Bauman nos traz um contexto da vida líquida e mostra como a vida e a modernidade estão conectadas pela pressa do progresso; “A maioria das pessoas hoje concordaria sem muito entusiasmo que é preciso se reciclar profissionalmente e digerir novas informações técnicas caso deseje evitar ‘ser deixada para trás’. A maioria também não quer ser jogada fora do barco do ‘progresso tecnológico’, cada vez mais acelerado” (BAUMAN, 2007, p.165)⁵⁷.

Assim, no sentido da vida líquida e do progresso e, na particularidade da árvore, que se metamorfoseia, morrendo e renascendo em outras imagens, é que se exploram as imagens dinâmicas no contexto do imaginário de Gilbert Durand, abrindo a possibilidade da sensibilidade e representações que vão além do símbolo. Saem do contexto narrativo, organiza-se em esquema e constela-se com isomorfismos representativos a partir da reflexologia de Durand.

Também em cada imagem explorada é possível perceber o tempo do progresso no momento antes da imagem dinâmica e seu percurso para a ideia de avançar, como na

⁵⁷ - BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. -Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

imagem da árvore que encontramos correspondência no pau de cerca, no navio e nas vigotas, imagens que também progridem para outras epifanias.

Ao explorar o arquétipo progresso na ideia do movimento ritmo que avança de um momento para outro, podemos perceber o desenvolvimento da técnica humana na criação de pequenos objetos que buscam melhorar a dignidade humana.

Nesses movimentos bruscos ou lentos, em que se busca a melhor técnica sob o contorno de diversas imagens noturnas, o contexto da narrativa permitiu explorar o esquema rítmico do progresso, sob o regime noturno de Durand, em imagens cíclicas, eufêmicas, de vigamento de encaixe e desencaixe, e até doce ou terrificante.

Essas imagens seguiram cursos diferentes, mas mantiveram em sua base a ideia de tessitura em progresso a partir de seus movimentos. É que a pressa desse ritmo leva as pessoas também a se modernizarem e a buscarem novas técnicas para acompanharem o ritmo de seguir em frente e não ficarem para trás.

Esse arquétipo trouxe à tona todo um questionamento sobre um comportamento de um povo que, em busca do progresso, agia sem preocupação com os cuidados com o meio ambiente e suas consequências para o futuro, com os avanços da humanidade no seu comportamento de viver de modo a desrespeitar a sustentabilidade.

III –ANIMAIS E O REGIME DIURNO DO IMAGINÁRIO DE GILBERT DURAND

Neste capítulo, dedicamos a abordagem ao estudo dos animais que são apresentados na narrativa de Mello, como parte do ecossistema do sertão goiano em Catalão. E, nesta pesquisa, manuseamos a análise seguindo o curso da imaginação dinâmica a partir do sentido das imagens do regime diurno de Gilbert Durand.

São vários os animais que surgem na narrativa, e exploramos apenas alguns que se destacam pelos seus isomorfismos, que estão presentes no cotidiano do povo daquela região e que ganham interesses universais pela sustentabilidade que podem proporcionar à humanidade.

Nos arquétipos de animais, é comum tentar visualizar a imagem de ferocidade e de terrificante, mas procuramos ir além do seu sentido original, buscando reconstruir a leitura da narrativa a partir da representação ecológica.

A imagem diurna do imaginário de Gilbert Durand é definida como o regime da antítese como em luz e trevas que se polarizam em torno das convergências semânticas na vitória da luz sobre as trevas ou sobre a valorização negativa das mesmas. Para isto, Durand abriu o bestiário agregando à simbologia tanto valores positivos quanto negativos. Dentro desta perspectiva, adentraremos ao “capital pensado”, de Willian Agel de Mello, para explorarmos as estruturas no contexto da obra, bem como a imaginação dinâmica, a partir dos fenômenos que a primeira imagem oferece pela perspectiva simbólica.

O imaginário na ecoficção, abre-se para o mundo exterior à obra, para mostrar o vasto campo ecológico do cerrado e como a natureza é representada nesse romance. Para isto, estendemos o foco nos animais numa abordagem a partir da teoria do imaginário de Durand, no plano da lógica do sistema antropológico para o esquema dos arquétipos dinâmicos, tendo como base as experiências da reflexiologia postural dos regimes diurno e noturno.

Este trabalho se destaca como importante estudo para o campo do imaginário e da crítica literária, bem como objeto de pesquisa para outras áreas do conhecimento, sob o aspecto do imaginário, das estruturas da imagem, da simbologia, do arquétipo dinâmico e das convergências das imagens.

Pela imaginação, é possível reconhecer certos isomorfismos de animais, em outras imagens que aparentemente não são homólogas, mas que, a partir do contexto em que se encontram, transformam-se em outras representações. Diferente da primeira, a exemplo disso, temos a imagem do arquétipo abelha que é vista em mel, em remédio, em cera, em nuvem; assim como a vaca é percebida em leite, queijo, coalhada, couro, matula, carne de lata, em que cada parte de seu corpo ou de sua derivação pode ser notada em outra imagem que se constroem a partir do contexto.

Nesse conteúdo, exploramos os isomorfismos do bestiário de Mello, na perspectiva da convergência das imagens, segundo as estruturas de Durand. Seus estudos sobre a reflexologia acrescentam os regimes noturnos e diurnos das imagens na estrutura do comportamento do recém-nascido, sua postura vertical, acocorado, e os primeiros traumas causados da queda.

Durand consegue levar esse comportamento humano para a estrutura da função dinâmica das imagens, que se reúnem e se adornam em representações, que se integram a certos *schémas*, que são os esquemas dos gestos posturais divididos em três: “o primeiro relaciona-se com as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação e de purificação”. O segundo corresponde às matérias de profundidade, relacionadas ao comportamento digestivo. E o terceiro, ao comportamento sexual, os gestos rítmicos.

A partir daí, selecionamos algumas imagens de animais, que surgem no mito da narrativa, pela sua simbologia e importância ecológica, pelo plano de convergência de imagens em outras imagens, e pelos arquétipos dinâmicos que são ricos em ideias e sentidos.

Exploramos os arquétipos a partir do regime diurno que, segundo Durand (2012, p.58), é “estruturado pela dominante postural com as suas implicações manuais e visuais” (...) e tem a ver com a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação (...). Define-se como a antítese”, valorizando tanto o negativo quanto o positivo, no sentido de vitória e de luz contra as trevas e das trevas em suas experiências dolorosas que faz surgir o positivo.

O autor monta um cenário de beleza ecológica e, ao mesmo tempo, estampa uma preocupação com o meio ambiente. Dentro da estrutura das imagens, abordamos os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos nas imagens de animais que surgiram na narrativa.

Os teriomórficos estão ligados às ideias de imagens que convergem em outras, e que agregam valores e representações voltadas para o comportamento e os movimentos dos animais como, por exemplo, o comportamento de fervilhar das formigas que podemos encontrar nas imagens das festas que acontecem na narrativa.

Já os símbolos nictomórficos estão ligados às representações de profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre, ou pelo negrume, e pela imagem da sombra que redobra o corpo, como as representações de lugares que marcaram a vida das personagens e as fazem entrar em seus negrumes de profundidades, transformando-as em outro ser.

E o outro símbolo, o catamórfico, está representado na imagem da queda, e a mudança rápida de comportamento, como a criança que leva uma queda e levanta-se rapidamente, mudando a postura corporal. A este símbolo relacionamos a queda moral ao tempo vivido, ao abismo, à morte, ou às experiências dolorosas da vida.

Vários são os arquétipos de animais que encontramos na narrativa. Vale a pena citar alguns, como bicho-preguiça, bode, abelhas, touros, bezerros, onça pintada, cavalo, joão-de-barro, boi, cachorro, cupins, povi-marrom, cantor de coleira, bico curto, tucanos de bico preto, pássaro-preto, pavão, bem-te-vi, caititu, jaguatirica, papagaio azul e verde, cigarra, gaviãozinho-do-cerrado, caranguejo, patos e marrecos, serpente guardiã e outros que foram citados em situação de ofício que divide opiniões como em touradas e a morte de animais que estão em extinção para embalsamento com fins ornamentais.

3.1 - O símbolo teriomórfico, nictomórficos e catamórficos nas imagens de animais

Esta análise se justifica em perceber os animais diante de tantas espécies em extinção e do comportamento que o homem tem dispensado a eles. O objetivo é percebê-los, não só pela sua estrutura física, mas pela imagem dinâmica que se extrai deles. Utilizamos para isso o universo dos recursos dos regimes das imagens de Durand. E, também, empregamos o devaneio de Bachelard para seguir o sentido poético que repousa nos arquétipos dinâmicos.

O romance chama-nos a atenção pelo seu aglomerado de elementos ecológicos que permite ser analisado dentro de uma perspectiva de ecoficção. Cheia de animais, plantas e comportamentos que nos levam a uma reflexão sobre o meio ambiente. Dentre

essas temáticas, escolhemos aqui falar sobre o ofício da tourada dentro dos recursos das estruturas do imaginário. Para isso, utilizaremos o caminho da convergência no sentido do devaneio.

A tourada é imagem que nos chama a atenção por ser uma prática que divide opiniões. De um lado, temos a tradição do espetáculo, formalizada como cultura de um povo e, de outro lado, a dignidade e a preservação do animal. Isso se dá porque, apesar de promover o lazer às pessoas, traz junto a questão do sofrimento causado ao animal durante o espetáculo.

Na narrativa, a tourada surge como ofício de Zezuino e mais três profissionais, que aproveitavam as festas locais dos municípios e “toureavam com trajes chamativos”. Nessa cena, o que temos é a expectativa e os preparativos para um espetáculo, mas vai bem mais além disso, leva-nos à imagem da tourada, do toureiro e do touro nesse espaço de festa.

Nesse espetáculo, os touros são sacrificados sob aplausos. O toureiro sacode um pano vermelho com fundo amarelo para atizar o touro e atira lanças sobre o animal para reduzir sua força. Em seguida, são cravadas três pares de estacas coloridas. Essa luta dura cerca de vinte minutos até o touro morrer.

Essa imagem que surge do touro em agitação, pulando, desesperado dando rodopios, tentando defender-se, saltando repetidas vezes e que, ao mesmo tempo, em pânico, expelle furiosamente o ar pelas narinas, no tempo de um raio, trazendo para o contexto da imagem do fervilhamento, no sentido de estremecer de dor. Com esses movimentos desordenados de sofrimento, o animal torna-se o abstrato espontâneo, o objeto de uma representação simbólica.

Sendo o abstrato espontâneo, o arquétipo animal, o touro pode sugerir algumas representações, como agitação, revolta, fúria, descontrole, morte, transformações e outros comportamentos como o bravo. Sendo assim, iniciemos a exploração do arquétipo dinâmico “touro”, em tourada. Abordemos o sentido intenso coletivo de touros que são provocados por toureiros, despertando seu lado furioso. Esses elementos nos levam a pensar no isomorfismo de bravo. Eles se agitam em fúria, como no sentido do fervilhamento do símbolo teriomórfico da formiga, que traz o movimento da agitação desnorteada. Isso pode ser comparado à ilustração de Durand (2012, p. 73), que traz a ideia: “Conservemos do formigamento apenas o esquema da agitação, do fervilhar”.

O sentido de fervilhamento pode trazer-nos outras epifanias, como podemos encontrar na representação das forças que provocam fervura, aqui não mais do animal, mas das pessoas que excitam o acontecimento da tourada, como nos ilustra Lefebvre (2006, p.46)⁵⁸ sobre: “As forças fervilhantes destampam a panela: o Estado e seu espaço. As diferenças jamais disseram sua última palavra. Vencidas, elas sobrevivem. Elas se batem, às vezes ferozmente, para se afirmar e se transformar na adversidade”. Nesse esquema da agitação, as pessoas da plateia agem em movimentos involuntários e desordenados de contentamento e exprimem essa força fervilhante que se estampa nas faces daqueles que festejam as touradas.

Nesta imagem da festa que a tourada traz, temos o sentido da antítese em sua dubiedade alegria e tristeza. Nela, podemos ver a alegria das pessoas, agitadas, expressando-se na tourada e conectando-se a todos os objetos, músicas, hurras de vivas, danças e comidas, respirando a agitação da vida que assimila com luz. E por outro lado, a tristeza do touro em sua dor, pelo domínio do homem em laçá-lo e feri-lo, que se conecta com as trevas. Assim, luz e treva encontram-se em um mesmo nó de convergência. E o touro é esse elo, como ponto de conexão entre a horizontalidade e a verticalidade.

Na imagem da horizontalidade, o esquema do isomorfismo da agitação conecta-se com a festa da tourada a partir da cena da narrativa em: “O Zezuino mais três profissionais do ofício que percorriam os municípios por ocasião das festas locais. Toureavam com trajes chamativos (...) Adepois que a festa acabar. Iam ir para o Triângulo” (MELLO, 2014, p.49). Nessa cena, temos um sentido de fervilhamento, quando os profissionais se movimentam de um município a outro para organizar a festa. Nesse plano horizontal, o sentido de agitação alcança alguns grupos de ativistas, que agitam bandeiras, e nos levam ao questionamento sobre o ofício das touradas. Abre um foco de luz para o tema que é patrimônio cultural e que, por outro lado, é considerado como tortura.

Já no plano da imagem vertical em declive para o ser, temos o movimento do touro em agitação de dor, em fúria, sendo torturado. Tudo isso é como um escuro que se dirige para morte. Nessa imagem, o touro, toureado, é a representação dinâmica do ser em sua condição fragilizada, dilacerado em sofrimento, que leva aos questionamentos sobre esta prática.

⁵⁸ - LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4ª ed. Paris: Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

Bachelard (1994, p. 104)⁵⁹ ilustra esse fervilhamento: “É sobre esse eixo de verticalidade toda dinamizada que é necessário acolher todas as correspondências que fervilham no texto balzaquiano”. Traz a possibilidade do devaneio, o que nos leva a considerar essas práticas da tourada sendo motivo de questionamento de grupos defensores do meio ambiente. São eles quem estimulam a conscientização e a participação popular nos interesses de melhoria do ecossistema. Nesse ponto de convergência, a obra conversa com eles, estende uma verticalidade direcionada aos acontecimentos e proporciona uma horizontalidade de divulgação.

A tourada é como o conteúdo da taça, que nos entorpece a falar sobre ela, é um acontecimento dos mais antigos que podemos perceber em Zaratustra, que traz junto com a ideia de crucificação, que nos ilustra no diálogo em Zaratustra, trazendo essa prática como sentimento de incompaixão:

E fostes espectadores de tudo isso? ó meus animais, também vós sois cruéis? Quisestes assistir a minha grande dor, como fazem os homens? Pois o homem é o animal mais cruel. Foi com tragédias, touradas e crucificações que até agora ele se sentiu melhor na terra; e, quando inventou o inferno, este foi seu céu na terra” (NIETZSCHE, 2009, p.133)⁶⁰.

Podemos perceber que este ofício da tourada é um tema que traz muitas discussões, e um deles é sobre a animalidade do próprio homem. Ela é percebida sob a representação dos símbolos teriomórficos, no sentido terrificante que traz esse movimento de repugnância que as larvas transmitem.

No contexto da formiga, o movimento de agitação alcança o animal em seu preparo com suas vestes e ornamentos e sua apresentação em corridas, que se declina para a morte. Esse movimento se aproxima dos toureiros, que se agitam em preparos, na escolha dos cenários, dos touros, dos convites de cidades e do seu vestiário. Também, os movimentos nas tentativas de dominar os touros e lançar as espadas para o abatimento. E, da mesma forma, atinge as cidades que se organizam e festejam a célebre tradição de um povo.

Nesse arquétipo tourada, os touros são abatidos e mostram sua fragilidade, apesar de serem reconhecidos como símbolo de força. Assim, nasce o encontro antitético entre

⁵⁹ - BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

⁶⁰ - NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Disponível em:< http://lelivros.site/?utm_source=Copyright&utm_medium=cover&utm_campaign=link>. Acesso 21/07/2018.

o forte e o fraco. O homem, nesse contexto, percebido como o ser mais fraco entre os animais ferozes, torna-se o forte, pois consegue dominar e abater o touro.

O sacrifício do touro também é visto por Jung (1964, p.147)⁶¹ como símbolo de vitória do homem sobre sua animalidade “O sacrifício (que também faz parte dos ritos dionisíacos) pode ser considerado um símbolo da vitória da natureza espiritual do homem sobre a sua animalidade — da qual o touro é um símbolo conhecido”. A imagem que surge aqui é o da animalidade do próprio homem em dominar o touro e dominar a si mesmo.

O homem supera-se em crueldade. Como reflexo do animal, ele liberta o seu duplo, no mesmo sentido que Baudrillard (1996, p. 191)⁶² nos traz, “o duplo assim como o morto (o morto é o duplo do vivo, é a figura viva e familiar da morte), é um parceiro com o qual o primitivo tem uma relação pessoal e concreta, uma relação ambivalente, feliz ou infeliz conforme o caso, certo tipo de troca visível (fala, gestual e ritual)”, o homem então é essa fera repugnante e terrificante que gera pavor até mesmo entre sua espécie. O símbolo teriomórfico, na imagem de agitação e fervilhamento da tourada, traz relação com o homem, enquanto ser na imagem de fera. Ele doma, mata e traz à tona a sua própria imagem de repugnância pela ideia de tirano que, para Deleuze, é imagem de terrificante:

Razão pela qual o tirano não é apenas um cabeça de boi, mas de pera, de couve ou de batata. Alguém nunca é superior ou exterior àquilo de que ele se aproveita: o tirano institucionaliza a besteira, mas é o primeiro a servir seu sistema, e o primeiro instituído é sempre um escravo que comanda escravos. Ainda neste caso, como o conceito de erro daria conta desta unidade de besteira e crueldade, de grotesco e terrificante, que duplica o curso do mundo? A covardia, a crueldade, a baixeza, a besteira não são simplesmente potências do corpo ou fatos de caráter e de sociedade, mas estruturas do pensamento como tal (DELEUZE, p. 149)⁶³.

Nesse entendimento de tirano, o homem também é escravo de si mesmo, pois vem à tona toda sua bestialidade, na imagem de covardia, quando domina e abate o touro em movimentos desordenados de dores. Nisso, é possível perceber a agitação na ideia da tempestade, essa que paira sob o toureiro e o touro. No homem, ela está em dominar todos os movimentos para o abate, enquanto no touro está para se livrar da condenação à morte.

⁶¹ - JUNG, Carl G.O *homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

⁶² - BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.

⁶³ - DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Disponível em: <https://minhateca.com.br> Acesso em: 30/04/2018.

Outro animal que encontramos na narrativa, e que passamos a explorar, é o tucano-de-bico-preto. Ao abordá-lo sob as imagens de Durand, trazemos o símbolo nictomórfico para representar o diálogo sobre a profundidade, numa perspectiva dinâmica.

O símbolo nictomórfico é uma das estruturas da imagem do regime diurno de Durand. Ele o define como: “Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo” (DURAND, 2002, p.111). É essa imagem de profundidade do negrume que trazemos para a imagem do empalhamento do tucano preto, que está relacionada à sua morte e vida ao mesmo tempo. O tucano-de-bico-preto é uma ave que tem um bico com a parte superior na cor amarela. Tem penas negras nas asas e olhos azuis. Segundo a wikiaves⁶⁴:

Tucano-de-bico-preto - O tucano-de-bico-preto é um piciforme da família Ramphastidae. Conhecido também como canjo (Mato Grosso), tucano-de-peito-amarelo e tucano-pacova. As subespécies também podem ser descritas com nomes populares distintos. A subespécie ariel também é descrita como tucano-de-ariel, a citreolaemus como tucano-de-peito-amarelo, e a culminatus como tucano-pequeno-de-papo-branco. Além de frutos, alimenta-se também de artrópodes em geral (inclusive cupins, no cupinzeiro e em revoada), aranhas, ovos, filhotes de outras aves, anfíbios e morcegos.

É considerada uma das aves em extinção. E, apesar disso, a ecoficção traz todo o contexto do embalsamento e, junto, a imagem do ofício do empalhamento e a finalidade de ser entregue para o museu:

Ovídio (...) esse tinha por ofício a embalsamação e o empalhamento de aves e animais (...) abriu pelo meio a ave – era um tucano-do-bico-preto. Na prateleira (...) araponguinha, ema, inhambu, socós, jacu, seriema, pavãozinho, andorinhão, surucú (...) para fins ornamentais (..) que o museu havia encomendado” (MELLO, 2014, p. 49).

No plano da técnica do embalsamamento, segundo a narrativa, registram-se primeiro as anotações, depois uma navalha abre o tucano pelo meio, um corte só, vigoroso e reto. Em seguida, separam-se os músculos dos pés. Depois, a limpeza e envenenamento da pele com pincel molhado de sabão arsenical. Após isto, o enchimento do corpo com algodão, na justa forma e medida. Dentre todos os animais, na prateleira, que estão em extinção, destacamos a imagem do tucano-do-bico-preto, em embalsamento, que abre

⁶⁴ - Tucano de bico preto. Wikiaves. Disponível em: < <https://www.wikiaves.com.br/tucano-de-bico-preto>> Acesso em: 21/07/2018

espaço para os isomorfismos vida, morte, olho, declínio, voo vertical aative, e declive. Nesta imagem, surge o sentido da ressurreição do corpo como caminho para o presente, citada por Paz:

O corpo e a imaginação ignoram o futuro: as sensações são: a abolição do tempo no instantâneo, as imagens do desejo dissolvem passado e futuro em um presente sem datas. É o retorno ao princípio, à sensibilidade e à paixão dos românticos. A ressurreição do corpo talvez seja um aviso de que o homem recuperará em algum tempo a sabedoria perdida. Pois o corpo não nega somente o futuro: é um caminho para o presente, para esse agora onde a vida e a morte são as duas metades de uma mesma esfera (PAZ, 1984, p. 197)⁶⁵.

Empalhar e embalsamar, em ressurreição, é falsificar a vida, ficando apenas o negrume de uma vida que foi. Para Baudrillard, o empalhamento é um simulacro da vida “Morte falsificada e idealizada com as cores da vida, a ideia secreta é a de que a vida é natural e a morte, contrária à natureza - é preciso, portanto, naturalizá-la, empalhá-la num simulacro de vida” (BAUDRILLARD, 1996, p. 240). Esse simulacro traz na vida empalhada a imagem de toda uma espécie em seu negrume.

O negrume no esquema heraclitiano da água pode ser percebido na imagem da morte do tucano que leva para a redobramento de sua sombra, do escuro do oco do empalhamento, que direciona para a profundidade na memória e levanta todo o contexto da ave para o mundo ecológico. Assim como ninguém pisa na mesma água do rio, pois esta segue seu curso, também a vida do tucano já não é a mesma, mas sim uma vida falsificada que segue seu curso de morte e do empalhamento.

Enquanto vida, essa imagem abre espaço para a discussão sobre as práticas do embalsamamento. No plano da horizontalidade, conecta-se com os ativistas de preservação animal e meio ambiente, uma vez que esse animal está em risco de extinção. Essa mesma imagem, nesse plano, também é objeto de ornamentação, é vista e interrogada por muitos olhos em museu, assim como na imagem do sistema *panopticon* que ganha foco e várias observações. É também a imortalidade, a vida eterna, como a passagem da morte para a vida. Ela é promessa divina, pois quando o tucano morre e é empalhado, ele se eterniza em museu, criando um simulacro de que ainda existe vida.

Por outro lado, podemos dizer que o empalhamento do tucano se comunica com o simulacro de vida, é o próprio médium que transmite a mensagem de vida e morte do tucano-de-bico-preto, de seu eterno negrume. E, além disso, é o seu fim enquanto objeto de admiração. Para Baudrillard, é o fim do espetacular: “Assistimos ao fim do espaço

⁶⁵ - PAZ, Otávio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

perspectivo e panóptico (hipótese moral ainda e solidária com todas as análises clássicas sobre a essência objetiva do poder) e, portanto, a própria abolição do espetacular” (Baudrillard, 1996 p.42). Assim, a ave empalhada no museu também já não faz seu efeito de admiração e contentamento, mas traz a imagem do duplo da morte de uma espécie em extinção.

É no sentido da morte que podemos perceber o estatismo do negrume na imagem do tucano. Ela é como objeto para a transcendência da vida dessa ave, como a ascensão solar citada por Durand, “estatismo da transcendência oposto ao devir temporal, distinção da ideia acabada e precisa, maniqueísmo inato do dia e da noite, da luz e da sombra, mitos e alegorias relativos à ascensão solar” (DURAND, 2002, p. 181).

Nessa ideia de morte, o negrume é o ser que volta para si, para a sua dor, para sua dissecação, partida ao meio, mergulha em seu oco e em seu nada. A morte do tucano substitui toda espécie pela ave, um tucano-do-bico-preto que representa toda sua espécie, no sentido de estar em jogo a extinção dessa espécie.

Apesar de ser ave na imagem de voo, a morte do tucano não é solitária, mas traz consigo o declínio de toda sua espécie e seu impacto para o meio ambiente. Ao analisar esse arquétipo tucano, explora-se, ao mesmo tempo, a intenção do autor, ao inserir em sua obra a imitação da realidade. Essa que questiona a preservação dos animais em extinção. Explora-se, ainda, a finalidade do embalsamento do tucano-de-bico-preto como encomenda de museu, e a função do símbolo nictomórfico, que dialoga com o esquema heraclitiano, no sentido da profundidade do ser, que se abre e conecta-se com seu mundo exterior.

Desde muito tempo, o cavalo é companheiro do homem em suas caminhadas e trabalho, talvez, tal qual à do cão, a imagem dele pode ser percebida em várias situações. Antes, era mais comum vê-lo nas lavouras, em carroças puxando cargas, em cavalarias e passeios. Hoje, ele ainda pode ser visto em algumas situações como essa da cavalaria presidencial e de montaria da polícia, além de terapias e hipismos.

Escolhemos analisar o cavalo na ecoficção porque ela permite visualizarmos imagens de proporções diferentes, talvez porque está diretamente ligada ao homem e suas emoções. Para isso, tentamos extrair dessa imagem as ideias dos recursos das estruturas dos regimes de Durand que, em convergência, segue o sentido do caminho do poeta.

Os cavalos se destacam em majestade, beleza, altivez, elegância e pela sua utilidade como lavradeiro. Sua função já vem sendo questionada desde tempos de *A*

República de Platão, que Maffetone (2005, p. 29)⁶⁶ traz sobre os diálogos na questão da justiça dos antigos: “É o que estou fazendo”, respondi. “Diz-me: em tua opinião, existe uma [e] função própria do cavalo?” “Em minha opinião, existe.” “Ora, como função de um cavalo ou de outro ser ou objeto qualquer, não definirás aquilo que se pode fazer exclusivamente ou melhor do que tudo por meio dele?”. Pode até ter a função, mas o contexto da narrativa, em conjunto com a estrutura dos regimes da imagem dinâmica, do imaginário de Durand, faz surgir outras funções que se convergem em outros sentidos.

Ele também é um dos arquétipos utilizados por Durand em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Ele o traz como o isomorfismo das trevas e do inferno, comparável aos negros cavalos da sombra, ligado aos temas afetivos e símbolo catamórfico, imagem dinâmica da queda, pela mudança brusca e, ao mesmo tempo, pode ser visto como símbolo teriomórfico no sentido de agitação, relacionado ao fervilhamento e ruído : “O cavalo é isomorfo das trevas e do inferno: “São os negros cavalos do carro da sombra.”’ Só o que os poetas fazem é reencontrar o grande símbolo do cavalo infernal tal como aparece em inumeráveis mitos e lendas” (DURAND, 2012, p. 75). É nesse mesmo sentido que procuramos falar sobre o cavalo, de percebê-lo em outros sentidos e em outras estruturas, em conformidade com o contexto da narrativa e do devaneio.

Ele é um dos animais que o autor traz para a narrativa, que se destaca em várias utilidades, desde arar a terra, como também meio de locomoção para os acontecimentos políticos. Na narrativa, ele isomorfisa em várias imagens tais como dia, olho, voto, fé, festa, união que surge a partir da sua conexão com o contexto.

Nesta abordagem, a imagem dinâmica do cavalo está ligada ao lombo, “Povoado de fronteira a Sudeste do Estado, demorava uns quantos dias da Capital em lombo de cavalo” (MELLO, 2014). A imagem do cavalo conecta-se com a ideia de dias, porque as personagens quando iam votar demoravam “vários dias no lombo do cavalo”. O dia representa a claridade, iluminação, luz, brilho. A luminosidade constrói a imagem de um cavalo forte e reluzente. No seu lombo, traz a esperança de voto e a luz da esperança de um futuro político de mudança e esperança de dias melhores, pois os cavalos são aguardados na cidade por trazerem as pessoas que vão votar.

⁶⁶ - Maffetone, Sebastiano. II. Veca, Salvatore. A Idéia de justiça de Platão a Rawls / Sebastiano Maffetone, Salvatore Veca ; tradução Karina Jannini ; revisão da tradução Denise Agostinetti. - São Paulo : Martins Fontes, 2005. - (Justiça e direito)

Sendo assim, surge a imagem de lombo, que traz a ideia de parte carnosa, resistência, do cinturão como preparo para ir às suas labutas. E, no contexto da narrativa, ele surge como ideia de conforto em promover o assento ao eleitor, que gastava dias e dias viajando para chegar à cidade no dia da eleição. Dessa forma, o cavalo representa-se como núcleo que se constela com dias, que se conecta com o tempo gasto para chegar para as eleições, com brilho, iluminação, lombo, voto, maturação de dia e conforto. Diante disto, o cavalo é imagem de contentamento, que promove conforto ao eleitor em seu trajeto de voto.

Nessa mesma cena, outra imagem que ele representa é o coletivo, em conjunto, em harmonia, em sincronia para conduzir e fazer a festa com outros cavalos. Esse coletivo já está na imagem da palavra “cavallhada” que, se separarmos, temos “cava” e “alhada”. Quanto à parte “cava”, temos uma ideia de espaço na terra, local cavado e, nisso, ele se conecta consigo e com a imagem terra, símbolo de profundidade, e essa imagem tem mais força quando surge como verbo cavar.

Essa ideia de cavar trazemos para esta análise com o sentido de penetrar na imagem do cavalo. Segundo Maffesoli: “O mundo imaginal seria de certo modo, a condição de possibilidade das imagens sociais. Essa inteligência das formas é muito variada, ela pode se aplicar aos grandes mitos fundadores, às grandes obras da cultura, mas também a esses objetos cotidianos que constituem a cultura local” (MAFFESOLI, data??? p.114). O cavalo também é assim, uma imagem que povoa grandes narrativas que fazem parte do imaginário coletivo de um povo, como no romance de William Agel de Mello, como na cena de “Rolando que saiu da infância e, montou no cavalo do tempo”.

Nessa ideia, a sapiência imaginativa permite-nos perceber a imagem do cavalo, enquanto no contexto da palavra tropeiro, que se expressa no trecho: “Goiandira, a cidade rival; antiga Campo Limpo, ponto de tropeiros e carreiro” (MELLO, 2014, p.23). Na ideia de tropeiro, ele faz paragem em um ponto que se conecta com outros tropeiros. Além disso, é possível estender a imagem de cavalo enquanto “tropeiro”, como aquele que dá direção, que conduz de um lugar para outro. E, com isso, surge a imagem de transitoriedade e de caminho, que nos traz a ideia de comunicação, de diversidade, pois através dele, se conhece outras culturas.

Ao longo dos tempos, ele é conhecido pela sua finalidade de transportar coisas e pessoas e, como isso, acaba se tornando uma ferramenta que promove o transporte e a

alquimia. Leva e mistura os povos da região. Essa imagem também sugere a viscosidade do homem ao cavalo, tendo como elo o estribo, esse grude de dependência, em que se misturam um no outro. Deleuze (1980, p.25)⁶⁷ traz para nós esse sentido do estribo para a simbiose: “O estribo engendra uma nova simbiose homem-cavalo, que engendra, ao mesmo tempo, novas armas e novos instrumentos. As ferramentas não são separáveis das simbioses ou amálgamas que definem um agenciamento alquímico Natureza-Sociedade”. Esse elo nos permite perceber que ele é o ponto de partida para o homem inovar-se. Com isso, ele parte em busca de novas ferramentas, para esse vínculo que o sustenta, ou seja, para o trabalho, utilizando o cavalo. Todo esse maquinário que nos é invisível existe e pode ser percebido nas selas, e delas todas as melhorias que foram alcançando ao longo dos anos. Assim como outros que deram sustentabilidade para os cavalos levarem os eleitores em seu lombo, com isso, deram condições para que a eleição acontecesse, “demorava uns quantos dias da Capital em lombo de cavalo”.

Essa imagem do lombo nos conduz aos seus isomorfismos que podem se conectar com verticalidade ascensional. Nessa posição, o homem e o cavalo em galopes alçam voos para o alto. Nessa mesma imagem, temos os símbolos nictomórficos que, para Durand (2012, p.111), são animados em profundidade: “Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclitiano da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo” e, com isso, podemos perceber no isomorfismo de maturação e condensação do tempo. O eleitor leva muito tempo para chegar à cidade desejada em dia de política. Era um tempo lento, que se gastava no assento do lombo do cavalo. Nessa trajetória da cavalgada, ele vai se desfazendo e, paralelamente, se refazendo outro, pois cada vez que retorna para si, em suas reflexões, ele se reconstrói. Ele também é considerado como tempo de cura que, segundo Foucault⁶⁸, o cavalo é como remédio para superar a melancolia:

Mas a melhor coisa que conheci até aqui para fortalecer e animar o sangue e os espíritos é andar a cavalo todos os dias e fazer passeios um pouco longos ao ar livre. Este exercício, pelas sacudidas redobradas que provoca nos pulmões e sobretudo nas vísceras do baixo-ventre, livra o sangue dos humores excrementais nele detidos, dá elasticidade às fibras, restabelece as funções dos órgãos, reanima o calor natural, evacua pela transpiração os sucos degenerados ou restabelece-os em seu estado inicial, dissipa as obstruções, abre todos os corredores e, finalmente, com o movimento contínuo que causa

⁶⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Paris: ASSÍRIO & ALVIM. 1980.

⁶⁸ -FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

no sangue, renova-o por assim dizer e lhe dá um vigor extraordinário (FOUCAULT, 1978, p.353).

No lombo do cavalo, o trote no movimento contínuo e lento dava aos eleitores um novo vigor, que ressurgia nesse comportamento de profundidade no tempo condensado da cura, em sua caminhada lenta que sacode os pulmões, entra nas vísceras, livra o sangue do rubor e reanima o corpo. É o tempo que desce no escuro e levanta para a claridade, como no esquema dos símbolos verticalizantes ascensionais, na antítese do claro/escuro, em que o claro vence as trevas.

Em outra cena da narrativa, a imagem do cavalo surge em companhia de outros e do homem: “De repente, a cavalhada. Cristãos e Mouros, entre lutas, para impor a fé. O alferes vem cantando “sor dono da casa...” entregando a bandeira do santo, por cavaleiros guardada em presépio” (MELLO, 2014, p.25). Destaca-se, então, a imagem “cavalhada”, que é uma tradição festiva frequente no interior, e seus preparativos perduram o ano, na expectativa de frações de minutos em demonstração desse duelo. Imagem que sugere isomorfismo de agitação, como o símbolo teriomórfico, da mesma forma que as festas, também sugere a agitação e o fervilhamento.

Nessa festa, os cavaleiros são chamados de “curucucus”, nome associado aos ruídos que eles emitem no festejo. E, nisso, ele é aquele que se enfeita com fitas, plantas, guizos, panos e outras demonstrações de criatividade em preparativo de festa. Assim, a imagem que surge é de um cavalo vaidoso, todo enfeitado e festeiro, aquele que conduz alegria e é peça fundamental da festa.

Essa imagem que surge é como se o cavalo estivesse cavando a si próprio em busca de seu eu. Já a outra parte da palavra cavalhada “alhada” estendemos convergência para o dito português “A situação ficou alhada depois que descobriram a verdade”, surge como imagem de dificuldade, conflituosa, mesma relação com a tessitura da narrativa em que a festa é uma demonstração de conflito entre Cristãos e Mouros.

A questão do bem e do mal, como positivo e negativo, é explanada por Durand, em seu bestiário, que se estende às reflexões de universalidade e banalidade, “o simbolismo que pode agregar valorizações tanto negativas(..). Todavia, apesar dessa dificuldade, qualquer arquetipologia deve abrir com um Bestiário e começar por uma reflexão sobre sua universalidade e banalidade” (Durand, 2012, p. 69). Insurge o campo da dualidade em demonstração de guerra entre o bem e o mal, pois ele está presente tanto na imagem do bem, quanto na imagem do mal. Surge a banalidade a partir da imagem

transitória de cavalo, que margeia o campo do bem e do mal ao mesmo tempo. Neste contexto, cavalo sateliza-se com coletivo, harmonia, sincronia, tradição, festa, vaidade, cristãos, mouros, conflito, cava e profundidade de seu próprio ser.

O cavalo também isomorfisa como tropel, no sentido de verme, que sugere repugnância. É que, através de suas ações, o seu lado negro, pode estar relacionado com a ideia de “mancha”, do símbolo catamórfico: “Madrugadinha – tropel de cavalos. Jagunços, tiros. Eles, a casa. Gritos que ecoavam no silêncio. Os cavalos entraram, arrombando portas e afundando o assoalho. Tiraram a criatura da cama, corda no pescoço, e arrastaram no açougue. Jogavam para cima e aparavam com a faca” (MELLO, 2014, p.30). Nesta cena, o cavalo em tropel, na imagem simbiótica desordenada de fervilhamento, junto com outros cavalos, parece unir-se com homens em atitudes de cavalo e, cavalo com atitude de homem.

Além dessa simbiose, podemos percebê-lo em requintes de crueldade, que isomorfisa com jagunço que arromba portas, afunda assoalho e mata. E, ainda, as ações desse cavalo, iniciam-se na “madrugadinha”. Madrugadinha é escuro e é, nesse escuro, que a imagem do cavalo surge em sua crueldade.


Diante da abordagem ao cavalo, na narrativa, ele pode ser percebido na convergência de várias imagens. Ele se desanimaliza, deixa a sua primeira imagem e conecta-se com o símbolo de verticalidade ascensional, período em que ele e o homem sofrem a transformação de tornarem-se um outro. Ele se mostrou o cavalo que é mau e, também, o que é bom. Conectou-se com a atividade de cura, além de se mostrar sociável, cruel, festeiro, canal, ponto, festeiro, vaidoso. Nesse contexto, ele é o núcleo que faz constelação com dias, com brilho, iluminação, lombo, voto, maturação, seus isomorfismos pelo imaginário vão além do que se permitiu imaginar.

Essas imagens dinâmicas não se esgotam, abrem o bestiário para os questionamentos em relação aos cuidados que dispensamos aos animais, e quais as expectativas em relação a eles. O estudo desenvolveu a análise da narrativa pelas imagens de animais como parte do ecossistema, como um questionamento da obra que se inclina para o mundo dentro dela mesma e para o outro mundo exterior a ela. A obra abre-se para a reflexão do comportamento do homem em relação à natureza a partir da teoria do imaginário de Gilbert Durand, pelas imagens que surgem com imaginação dinâmica de outras imagens. Dessa forma, o estudo dos arquétipos com os isomorfismos dos animais

abre o diálogo com a sociedade e com outras áreas do conhecimento, no sentido de mostrar a intenção da preservação dos animais e sua importância para a humanidade.

3.2 - A imagem isomórfica da abelha e da vaca

Nesta análise, aproximamos a ideia de isomorfismo a uma imagem base que pode ser percebida em outros sentidos, como na explicação de Bosi⁶⁹ sobre o processo de significação e as mais variadas formas de combinação:

O isomorfismo absoluto (parte do código  parte da mensagem) é uma operação de recursos limitados no processo da significação; este não tem outro meio de desenvolver-se senão combinando de mil modos diferentes os seus poucos elementos (fonemas) e procurando construir outras redes de correspondência, mais altas e mais complexas (BOSI, 1977, p.50).

A combinação e a rede de correspondência podem ser percebidas na narrativa. Ela traz algumas cenas de animais e alguns objetos que, de alguma forma, mantém correlação com eles como, por exemplo, pela imagem do leite e seus derivados, lembramos da vaca. E, dessa forma, podemos percebê-la nos bancos de couros, botas, carne de vaca. Além disso, existem outras ideias que podem surgir como isomorfismo, pelo recurso da fenomenologia seguindo o devaneio de Bachelard (1996, p.03), que nos orienta a seguir a imaginação, “exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em assentar-lhes a virtude de origem em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação”. É nesse caminho que a imagem, em sua originalidade, desfaz-se de seu sentido original e deixa entrar em seu corpo uma infinidade de imagens. Assim, elas se convergem em outras imagens, de acordo com o contexto da ecoficção.

Nessa perspectiva, analisamos a imagem da abelha e da vaca, dentre vários animais que o narrador traz para a obra. Buscamos Bachelard para traduzir a ideia de uma imagem vivida na imaginação, essa que pode aproximar de si, outras imagens e, que passa para o mundo imaginado, “...quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. Através da imagem imaginada conhecemos

⁶⁹ - BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

esta fantasia absoluta que é a fantasia poética” (Bachelard, 1989, p. 10)⁷⁰. É nesse sentido que tecemos o comentário sobre o imaginário na narrativa, debruçando o olhar às imagens da abelha e da vaca, que surgem ao longo da ecoficção em conexão com o ser.

Elas, por homologia, organizam-se em constelação. Assim, podemos entender que a vaca, por exemplo, atrai uma estrutura de imagens que têm relação homóloga com ela e, podemos dizer que são estruturadas por um certo isomorfismo.

A abelha é uma imagem que nos chama a atenção pelos detalhes de informação que o narrador trouxe para o texto. Ela não foi apenas citada, mas foi abordada de um modo que contempla seus derivados e outras formas que possuem conexão com ela, como: mel, enxame, vela, cera, picada, brava, zumbido, rajada e outros que se constroem ao longo da narrativa. Essa constelação de imagens é presenciada em várias partes da ecoficção que estampa esse isomorfismo de uma imagem que se conecta a outra, de um ser que se transforma em outros, e em suas diversas utilidades, como no fragmento em que o narrador passa a falar sobre as abelhas:

Tinha uma criação de abelhas Jataí dentro da casa, nas estacas de cera para tirar o mel medicinal que curava bronquites e tosses rebeldes. É da mais mansa. São quatro: jataí amarela, preta, mosquito e da terra. Conhecia como ninguém a vida das abelhas, estudava-as, passava o dia tirando conclusões. Tiúba ou tiúva brava de mel grosso e muita cera. É grande, rajada. Mora em oco de pau ou em mato seco e beira de serra. (...) conservar em garrafas de um litro o mel de quase todas as abelhas. (...) a cera dava aos pobres: “Para fazer vela”(…) No ventre de animais em putrefação, numerosos enxames de abelhas, umas zumbindo e se alimentando da fétida carne, outras nos ares formando nuvens; outras finalmente, estando como cachos nos galhos das árvores.(…) A estória que mais gostava sobre as abelhas era aquela da moça picada pela serpente, causando-lhe a ferida mortal (MELLO, 2014, p. 24)⁷¹.

A partir de então, podemos ver que a abelha se metamorfoseia em outras imagens. Ela se representa como uma forma humana e isomorfisa-se pela sua humanidade. Assim como o homem, ela escolhe onde quer morar e constrói sua moradia, “Mora em oco de pau...em mato seco...beira de serra”. Nesse isomorfismo, ela se destaca não pela sua forma corpórea de primeira imagem, mas pela sua natureza que se homologa com a do homem, na ideia de ter uma moradia.

Ainda sob a forma de humanidade, ela representa o homem com seus sentimentos de calmos, agressivos, grosseiros e compadecidos, quando é trazida pela ecoficção como: “mais mansa...brava...grosso...dava aos pobres”. Com isso, podemos perceber que tanto

⁷⁰ - BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma Vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989

⁷¹ - MELLO, William Agel de. *Obras Completas*. Brasília: Ars, 2014.

o animal quanto o homem conectam-se sob a mesma forma de sentimentos e, com isso, apreendemos a ideia de isomorfismo pelo comportamento humano.

Por outro lado, uma vez personificada em humanidade, ainda podemos percebê-la no seu comportamento de reclamar que, pelo recurso da sinestesia, quando os ruídos nos remetem à imagem de multidão de pessoas conversando, sugere essa ideia quando o narrador traz para o texto a expressão “umas zumbindo”. Essa expressão é semelhante ao comportamento do homem quando se depara com uma situação que o enerva, e ele começa um falatório, isso se assemelha a um zumbido de abelha.

Ainda sob a perspectiva de relacioná-la com as atitudes humanas, encontramos-na na ecoficção, na ideia que se constrói do ser corrompido pela maldade, como na expressão de podridão: “se alimentando da fétida carne”. Assim como aconteceu com a abelha ao se alimentar de restos fétidos, no mesmo sentido podemos imaginar o homem, que se despiu de si mesmo, e como imagem do próprio animal, ele é aquele que enxerga apenas a sua fome, deixando de lado as convenções sociais, a compostura, a vergonha, e encarando apenas alimentar seu estômago, em sua inópia, chegando à sua degradação humana.

Além de humanidade, podemos perceber a abelha sob o formato de outro objeto, “outras nos ares formando nuvens”. Nesta imagem, ela se mostra em companhia de outras abelhas que, juntas em suas diversidades, montam um exército e empoderam a imaginação sob forma de outra representação, que desassemelha a ideia de seu primeiro sentido. O devaneio leva-nos a percebê-la como o homem em companhia de outros, que se empoderam montando um exército e, juntos, conseguem realizar ações que dizimam a sua espécie.

Outro isomorfismo que pode ser percebido na imagem da abelha, no contexto da narrativa, é quando ela se mostra em forma de serpente. Ela se isomorfisa pela picada, mostrando seu lado dócil e artiloso, ao mesmo tempo, capaz de dar o bote, quando menos se espera, e levar à morte, como na passagem: “a estória que mais gostava sobre as abelhas era aquela da moça picada pela serpente, causando-lhe a ferida mortal” (MELLO, 2014, p. 24)⁷². Nessa ideia da picada, estendemos o olhar para o ferrão que, segundo o dicionário *Houaiss* (2010, p.450), é “órgão pontiagudo de certos insetos, us. em ataque ou defesa; acúleo, aguilhão”. Diante disto, na imagem do ferrão, ela se mostra sob a forma de uma

⁷² - MELLO, William Agel de. *Obras Completas*. Brasília: Ars, 2014.

raça resistente e temida e, ainda, traz a ideia de coação. Nesse aspecto, encontramos a forma isomórfica de controle, que é capaz de mudar o comportamento humano.

Sobre o ferrão, Bachelard considerou ser um objeto da abelha utilizado como um meio de agressão. Em sua obra *Lautrèamont*, ilustra a picada como o lado agressivo da abelha: “Quais são, portanto, os meios de agressão animal? O dente, o chifre, a presa, a garra, a pata, a ventosa, o bico, o ferrão, o veneno...” (Bachelard, 2013, p. 26). Essas partes estão associadas aos animais e estão relacionadas ao medo e à coação. Então, considerando essas ideias, podemos apreender outro comportamento da abelha, associado ao seu ferrão. Nele, temos a ideia de nuclear, ilustrada por Baudrillard:

“o nuclear é ao mesmo tempo o ponto culminante da energia disponível e a maximização dos sistemas de controle de toda a energia. O aferrolhamento e o controle crescem de acordo (e sem dúvida ainda mais depressa), com as virtualidades libertadoras” (BAUDRILLARD, 1981, p. 56).

A abelha, na imagem do seu ferrão, parece ser esse nuclear no sentido de aferrolhamento. Ela exerce o controle, até mesmo do homem que, com medo do ferrão, foge dela. Ela, ainda, pode representar as regras e os valores espirituais, coercitivos e mediados pelo fogo do inferno, como na função da espada de Dâmocles⁷³, citada por Baudrillard, como núcleo de controle de um sistema de simulacro:

O que se trama à sombra deste dispositivo, sob o pretexto de uma ameaça objetiva máxima, e graças a esta espada nuclear de Dâmocles, é o aperfeiçoamento do sistema máximo de controle jamais existente. E a satelização progressiva de todo o planeta por este hipermodelo de segurança (BAUDRILLARD, 1991, p. 49).

Consequentemente, a abelha mostra-se como poder controlador que suscita o medo, “um objeto ausente que é representado na consciência por imagem, no sentido muito lato do termo” (Durand, 1993, p. 07)⁷⁴. A abelha é vista como uma arma ausente, que se mostra representada na consciência de um povo, quando a imaginação traz a ideia do ferrão, carrega, ao mesmo tempo, a representação do medo.

De outra forma, podemos percebê-la sob a imagem do mel, que nos traz o sentido de sabor. Enquanto se mostra doce, viscoso, açucarado, conecta-se com doçura, meiguice, delicadeza, brandura e, até mesmo, como leite, símbolo do coração, que Durand (2012, p. 260) nos traz como uma representação, como uma forma de espiritualidade, relacionada à filosofia dos Upanixades, “E se o leite é a própria essência da intimidade

⁷³ - Espada de Dâmocles. Disponível em: <<http://direitopenal.awardspace.com/ed.htm>> Acesso em: 12/12/2017.

⁷⁴ - DURAND, Gilbert. *Imaginação simbólica*. Trad. Carlos Alboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

materna, o mel do oco da árvore, no seio da abelha ou da flor, é tal qual, como o diz o *Upanixade*, o símbolo do coração das coisas”. Nessa abordagem de associação entre o mel e o leite, surge a convergência isomórfica da abelha em forma de essência, aquilo que tem de mais profundo nas coisas, que Durand colocou como a imagem de coração.

Coração e mel têm uma certa proximidade. Quando ela é mel, transforma-se em doce e busca intensa conexão com outro sentido, o sabor. Sendo mel, ela se estende a outra dimensão e mostra-se isomorfa da vida, por meio do leite materno, pois o leite, como vimos, é vida. Ele é ao mesmo tempo, “essência da intimidade materna”, pois, através do gesto de sugar, temos a imagem de aconchego, que se desenha nessa cena de se alimentar, como “delícias da intimidade reencontrada”. Além disso, por ser mel, ele nos traz a ideia de bebida como sendo a representação do processo de fermentação, que Durand (2012, p. 260)⁷⁵ relaciona ao mel: “quer por derivação do mel na sequência de uma fermentação”. Igualmente, percebe-se a imagem da abelha no isomorfismo, na forma de mel em estado de fermentação.

Essa fermentação ocorre quando o mel é colhido muito cedo, quando ainda é verde e não foi fechado corretamente pelas abelhas. Sendo assim, se o mel é verde, logo, a abelha é verde, no sentido de ser nova e imatura. Além disso, possui qualidades terapêuticas, “mel medicinal que curava bronquites e tosses rebeldes” (MELLO, 2014, p. 24). Sugere que é balsamo entrando na área medicinal. Ajuda na cicatrização, na angina, serve como anti-inflamatório, hidratante, remédio, cura bronquites e tosses.

Outro isomorfismo que encontramos através da abelha é sua aproximação com a luz, quando ela está na forma de vela “para fazer vela”, que sugere uma imagem dinâmica, que, posta como luz, reina à noite quando busca enxergar as coisas. Ela desnuda a escuridão, dá vida aos objetos trazendo-os para a claridade dos olhos. A vela é uma das temáticas que Bachelard desenvolve como a renovação da fantasia, a partir da chama, que faz sonhar e imaginar: “A chama determina a acentuação do prazer e de ver, algo além do sempre visto. Ela nos força a olhar. A chama nos leva a ver em primeira mão: temos mil lembranças, sonhamos tudo através da personalidade de uma memória muito antiga e, no entanto, sonhamos como todo mundo...” (BACHELARD, 1989, p. 10). Diante

⁷⁵ - DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. – 4ed. Editora Martins Fontes.2012.

disto, a abelha igualmente, em forma de vela, nos fornece a chama, “Ela nos força a olhar”.

Esse contexto leva-nos a sonhar numa verticalidade que conduz à profundidade e à conexão com as memórias e intimidade do ser inflamado. Ao mesmo tempo em que está na condição de sonhar, o ser é capaz de unir dois mundos no mesmo espaço de tempo, o mundo da realidade e o mundo do sonho, unindo verticalidade com horizontalidade pelo ponto de intersecção, como no sistema das coordenadas cartesianas, o mundo dentro do homem e a realidade que está diante dele.

Enquanto chama, ela se posta em forma dinâmica que nos conduz ao fogo. Ela também é uma das temáticas que Bachelard desenvolveu em seu livro *Psicanálise do Fogo*: “O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração” (Bachelard, p.12)⁷⁶. Nesse sentido, o fogo ganha vastas dimensões como a que arde, que queima, sai em erupção da terra, que entra e sai do homem enquanto ira; e quando ama, permite profundidade e interioridade, que implica a morte, a destruição e a construção, além de outras imaginações.

Neste exposto, a abelha, enquanto fogo, é sedutora, encanta e é má quando queima, é amor enquanto latente no coração do homem. Em oposição de maneira idêntica é ódio. É possível estender a essa imagem dinâmica, que ela tem um poder alquímico de transformar estado sólido em líquido e, o inverso, como a transformação alquímica da pedra em ouro e, desta, em liquidez. Dentro da primeira imagem “abelha”, podemos concluir que ela se desfez do seu sentido original e deu lugar a outras formas, que foram se conectando de acordo com o contexto da obra. E foi possível percebê-la sobre a dinâmica do isomorfismo, em partes e situações que remetiam à sua primeira imagem e, ao mesmo tempo, transformavam-se em outros sentidos.

Assim como a imagem da abelha levou-nos a uma imaginação livre e dinâmica na narrativa, abordamos a imagem da vaca, que Bachelard ilustra como isomorfa do leite, “Sem isso, não dão bom leite. Do mesmo modo, a vaca tem seu princípio de interioridade. Quer sua casa. Esse ambiente modesto e profundo onde vive o inconsciente”

⁷⁶ - BACHELARD, Gaston. *A Psicanálise do Fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fonte, 1994.

(BACHELARD, 1994, p.180)⁷⁷. O que podemos perceber é que o leite, além da imagem de alimento, traz também o ser ao encontro com sua interioridade, com a sua intimidade, para o seu outro mundo particular, que está além do leite e da vaca.

No leite, conseguimos uma forma de lembrar da vaca que, homologamente, é vida enquanto primeiro alimento do ser humano; é líquida enquanto bebida; é grosso enquanto leite condensado; é doce enquanto doce de leite; é pó enquanto leite em pó; consistente enquanto queijo; pastoso enquanto requeijão cremoso, formas presentes na narrativa como: “Também biscoitos de queijo e de goma, doce de cidra, de leite e de casca de laranja, arrozes doces, bolo de fubá” (MELLO, 2014, p. 28). Desse modo, tem boas relações heterogêneas com a farinha enquanto bolo, com os grãos enquanto arroz doce, com as químicas enquanto produto de beleza. Nesse isomorfismo, enquanto leite, é rizomático com o mundo, pois faz conexão com várias culturas, pessoas e com diversas áreas do conhecimento.

A vaca, igualmente, em interação com os estábulos, “quer sua casa” e, nisto, estabelece a relação de intimidade na verticalidade, entra em sua profundidade em contato com o seu ser mais profundo, espelho de seu poço. Ao retornar à casa, surge a regressão que Maffesoli traz como uma dimensão imaginativa, “Regressão... no seio do indivíduo e da sociedade... cujos efeitos nas relações inter-individuais e na construção simbólica da realidade são necessários medir” (MAFFESOLI, 2003, p.62)⁷⁸. Essa regressão, homologamente, é um retorno, tanto da vaca quando retorna à sua casa, quanto do ser, que volta para si, para sua intimidade, para suas memórias e já não é mais o mesmo, assim como o pensamento de Heráclito: “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”. Logo, o ser já não é mais o mesmo, porque não é água tranquila e muda e morre a cada minuto. O mesmo acontece com a vaca, que já não é mais a mesma a cada imagem dinâmica que se estende aos seus isomorfismos.

Desse modo, ela é “carne de lata” que surge na narrativa em forma de receita “para carne cozida, conforme o costumado: matar a vaca dois-três dias antes para não ajuntar serviços, cortar pedaços grandes, cozinhar na panela de ferro, depois guardar em lata de

⁷⁷ - BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

⁷⁸ - MAFFESOLI, Michel. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida. São Paulo, Zouk. 2003.

querosene com a manteiga de banha de porco” (MELLO, 2014, p. 28). Em forma de carne de lata, tem vida longa, pois entra na memória coletiva de um povo, como diz Maffesoli “Experiência da vida da terra. Eis a sensibilidade que está em jogo na ecologia romântica que se pode observar hoje em dia: um misto de comunhão (com a natureza e com os outros) de experiência partilhada e de emoções coletivas e um pouco gregárias”. (MAFFESOLI, 1996, p. 235)⁷⁹. Nisso, assim como a receita, a carne de lata, é partilhada, é uma tradição entre os tropeiros que saem em comitivas, pois a carne de lata não precisa de refrigeração para a conservação e é mais fácil de ser preservada. A vaca, aqui, já não é mais a mesma, agora é o outro isomórfico.

Ela, ainda, representa ritual e tradição de um povo que faz a carne de lata e distribui entre os amigos em clima de festa e muita alegria, como quem busca resgatar a memória de muito festejo presente na imagem do sabor, que Zunthor nos traz como tradição, “ No seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue (...) no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: linguísticos, rituais, morais, políticos” (ZUNTHOR, 1993, p.154)⁸⁰. Nesse olhar, a vaca, enquanto imagem de carne de lata, é festejo, é alegria, é memória, é recorte de tempo.

O mesmo acontece na cena: “Para a matula, Dona Guilhermina preparava chã-de-dentro, parte da cocha de boi que seu marido apreciava” (MELLO, 2014, p. 53). Nesta imagem, a vaca vira matula, a comida preparada com carinho, colocada nos apetrechos de viagem do marido. Nesse sentido, ela é o ser que está guardado para saciar fome do viajante.

Em outro episódio, ela surge como embornal: “Ia fazer foguinho e passar café, comer naco de carne-seca, o embornal pelo meio, cheio de farofa” (MELLO, 2014, p. 90). De acordo com *Houaiss* (2010, p.364), embornal é “sacola com alça longa, us. para se carregar provisões, ferramentas etc.; saco em que come as cavalgadas; bornal”. A vaca como embornal é conduzida com muito apreço, pois ela serve de prato, utensílio para guardar os mantimentos *in natura* e alimentar uma vida. Para isto, ela se estende à

⁷⁹ - MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

⁸⁰ - ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amálio Pinheiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

imagem de ritual, pois os tropeiros param em lugares estratégicos, reúnem-se em grupos e saciam a fome.

Outro isomorfismo é o couro, em que a memória registra suas outras formas que se conectam à vaca, como no fragmento narrativo: “Pelo caminho da mata tinha chegado da cidade, alisava o pelo muito lustroso da vaca Bársis. Cortou uns pedaços de couro seco e em seguida pegou a advertir no modo seu de ver as coisas de mansinho” (MELLO, 2014, p. 46). Nessa cena, a nossa imaginação nos leva à imagem da vaca, pois podemos sentir essa ausência representada nessa imagem do couro.

Assim como na cena anterior, temos a imagem ausente da vaca que está representada pela ideia de couro de boi, “filhos do dono, na sombra do toldo de couro de boi” (MELLO, 2014, p. 81). Aqui, a vaca se torna couro que acolhe contra as intempéries da vida, seja com sol ou com chuva é capaz de proteger. Em outro sentido, é sedutora quando desejada em vitrines, em forma de bolsas, sapatos, casacos, cintos, carteiras, bancos, sofás, tapetes, bolas, toldos, tendas etc., mantendo relação com a economia que impacta com o comportamento das pessoas em todas as classes sociais.

E não importa a classe social, mãe é mãe em todos os contextos, até no mundo animal ela cuida de seu filhote e, na narrativa, a vaca traz a imagem de mãe: “Berrava a vaca chamada Audunlada que ia ter de novo bezerrinhos” (MELLO, 2014, p. 42), uma vaca que escancara com sua voz, que vai ter filhotes, dor e alegria misturam-se num ritmo antagônico sem medida, assim como “Yin e Yang se alternam e, se alternando, engendram a totalidade” (PAZ, 1982, p. 70)⁸¹. Nessa imagem de totalidade de sentimentos sublimes, a vaca é capaz de doar-se, gestando outro ser.

Enquanto mãe, ela é comparada por Durand ao grande animal que alimenta, e um ser divino: “A mãe é comparada à grande animalidade alimentadora: “Mamãe era para mim como uma vaca maravilhosa” ... A minha vaca era um ser divino, diante de quem eu me sentia levada a executar gestos de adoração” (DURAND, 2012, p.258). Logo, a vaca, igualmente, é vista como um ser divino, pois na imagem de mãe, ela nos traz o sentido do sagrado.

Nessa ideia, a vaca pode mudar de posição, destruindo-se como imagem original e tornando-se um ser divino, como nos mostra Bachelard, “Todos os animais

⁸¹ - PAZ, Otavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

vigorosamente imaginados do bestiário, pode mudar de dimensão” (BACHELARD, 2013, p. 32)⁸². É assim que assimilamos a imagem da vaca, que ganha diversas dimensões, uma hora é vista como mãe e, em outro contexto, como algo divino, pois ela é tida como um ser sagrado na Índia, pela sua fertilidade e é considerada como o ser mais puro. Tomando como exemplo a imagem da abelha e a da vaca, percebe-se ser possível chegar a outros animais, numa abordagem que implica explorar um sentido dinâmico sob outras dimensões incalculáveis de se chegar, pois infere-se o ritmo do contexto da imagem, além das teorias que norteiam outras dimensões a partir do texto.

3.3 A voz dos arquétipos animais e a animalidade do homem

Dentre tantas temáticas, essa obra de arte traz a aura na contemplação de imagens que nunca se esgotam, mas que se multiplicam em várias outras imagens, e já não são mais as mesmas, assim como a água do rio que segue seu curso e vai transformando-se ao longo de sua travessia, como a imagem do animal ao qual a narrativa se abre para mostrar o comportamento do homem em relação a ele.

E, nesta travessia, utilizamos a fenomenologia para analisar as imagens dos animais no contexto do imaginário da narrativa, seguindo o sentido do devaneio de Bachelard (1996, p.03)⁸³ que nos diz: “A exigência fenomenológica com relação às imagens poéticas, aliás, é simples: resume-se em assentar-lhes a virtude da origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação.” Nesse devaneio da banalidade e do imaginal, seguiremos o percurso da imaginação, onde não se discute a coerência, mas se deixa fluir o caminho da percepção.

Nesta análise, percebemos as ressonâncias de alguns arquétipos que trazem à tona o comportamento do homem e dão visibilidade a alguns animais, à medida em que se vai descrevendo a paisagem, como quem os apresentam para a humanidade.

É possível perceber a presença de vários animais na narrativa através de sua voz e de sua particularidade de vida: cavalo, bicho-preguiça, bode, abelhas, quati, vaca,

⁸² - BACHELARD, Gaston. *Lautrèamont*. Trad. Fábio Ferreira. Goiânia: Ricochete, 2013.

⁸³ - BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

pássaros, joão-de-barro, cachorro, jacaré, povi-marrom, cascavel, mosquito, caracará, tucano-do-bico-preto, pássaro-preto, pavão, bem-te-vi, aleluias, paquinhas, papagaio, gado, caititu, jaguatirica, égua, peixes, gaviãozinho-do-cerrado, patos, marrecos, cocá, pataquirra-marrom, bicudos, galo, serpente-dragão, gavião, lobo, garça, mariposa, touro, salamandra, coelho, leão, cabra, sapo, dragão, carneiro, tartaruga, lagarto, morcego, ema, inhambu, socó, jacu, seriema, pavãozinho, beija-flor, andorinhão, surucuá, onça, pavãozinho, andorinhão, surucuá, boi, cornos, touro, cisne, águia, porcos, ratinho, baguari, cegonha, mergulhão, vaca, cação, sucuri, galinhas, bezerros, capivara, veados, cobra, cupim, raposa, rouxinol, taraira, minhoca, traíra, lambari, dourado, pirarucu, dragão, cisne, ovelha, papaia, pavão real, égua, sapo, grilo, perdiz, andorinha, cigarra, gavião, lobo, aranha, coruja, jiboia, urubus, gafanhoto, urutau, vagalume, pirapitinga, piracanjuba, urubu, formiga, ema, cão, preá, arara, curiango, corcel, bacuraus-tesoura, perdiz, pomba, tartaruga, jegue, seriema, tiê, tatu-peba, narceja rajada, garça-real, codorna rabo de tesoura, galinha, galinha carijó, mandaguari, galo, cobra, periquito, jacará-açu, acarapaguá, sarro, solha, tuvira, timburé, muçum, borboleta, peixe folha, arraia, cotia, andorinha, macaco, verme e mariposa.

Um verdadeiro bestiário aponta-se. Talvez pudéssemos abordá-lo de uma forma lautreamontean, em que os animais são percebidos pelo seu dente, seu chifre, sua garra, seu ferrão, sua presa, sua pata, ventosa, bico, veneno, ou mesmo, pela boca, no sentido da agressividade da fera. Mas a imagem dinâmica mostra outros contextos de análise que vão além do imaginal e permitem-nos encontrar outros campos e outros sentidos “então cresce a boca por trás dos dentes; um princípio que devora estende seu apetite. A boca é imensa porque os dentes são ativos: o poeta principia no espaço como se fosse numa boca” (Bachelard, 2013, p.27)⁸⁴. Não nos propomos adentrar à análise da carne e do sangue, mas ao processo fenomenológico dinâmico que o devaneio permite. Para Bachelard (2013, p.42), “o devaneio poético como tal é rapidamente um devaneio que conhece e até quem sabe, um devaneio escolar. Devemos desvencilhar-nos dos livros e dos mestres para ir ao encontro da primitividade poética”. Nesse contexto, buscamos uma análise das imagens que os arquétipos de animais permitem-nos perceber pela sensibilidade poética.

⁸⁴ - Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. Trad. Fabio Ferreira de Almeida. Goiânia, Ricochete. 2013.

Entraremos no bestiário da ecoficção assim como o próprio Bachelard (2013, p.42) orienta: “é no estudo da deformação das imagens que encontraremos a medida da imaginação poética”. O devaneio permite, então, conhecer um pouco mais os animais citados na ecoficção, que monta uma verdadeira fauna, (que denomino particularmente como “zoonarrativa”). Alguns são, realmente, apenas citados como os peixes ornamentais, outros participam da construção da descrição da natureza e são apresentados em suas características, como a arraia, a cotia e o cão. Outros apresentam sentidos diferentes na narrativa, como o papagaio que participa ativamente e constrói o enredo, e também como o cavalo que conduz as personagens em seus episódios.

Na narrativa, outras cenas montam uma interlocução entre a obra e o mundo, exterior através da voz dos arquétipos que se comunicam com as situações vividas pelas personagens e que sugerem relação com a vida ecológica em que vivemos atualmente: “Untavam-lhe o cabelo com tutano três moças rendeiras, cheias de graças lixavam-lhe as unhas com escamas de pirarucu” (MELLO, 2002, p. 31). Esta cena traz o pirarucu como um dos peixes mais apreciados pelo seu sabor e a sua carne macia e com poucos espinhos. Além de ser comparado ao bacalhau, está na lista de extinção, devido à predação do homem, na atitude desmedida da pesca sem alternativas para a sustentabilidade.

O pirarucu, na voz da imagem da ubiquidade, é como o umbigo do homem, que está no centro de seu corpo, torna-se importante por estar em extinção. Durand traz este símbolo como: “ubiquidade diante da extensão perceptiva, é a homogeneidade do espaço euclidiano. ...essa propriedade que a imagem tem de não ser afetada pela situação física ou geográfica: o lugar do símbolo é pleno. Qualquer árvore ou qualquer casa pode se tornar o centro do mundo” (DURAND, 2012, p.411). Esta comparação se dá pela voz do animal que é percebido em sua ausência, na representação da lixa. Ele, que é uma espécie quase dizimada pela ação do homem, parece pedir para a humanidade uma atenção especial sobre sua espécie.

Na voz do arquétipo caititu, a cena a seguir nos traz: “ele mesmo curtia o couro e fazia os seus catingueiros ou chinelos largos de caititu” (MELLO, 2002, p. 34). Este fragmento abre um diálogo sobre o animal caititu, que se encontra em situação ameaçada de extinção. De acordo com *Houaiss* (2010, p.165), “caititu. *s.m.* zoo B mamífero aparentado dos porcos, de pernas longas, casco pequeno e pelagem áspera cinza-escuro, com uma faixa branca no pescoço; porco-do-mato, cateto”. Acrescento, ainda, que possui uma carne de sabor exótico. Por isso, se torna alvo de caça por algumas pessoas que não

escutam o sussurro clamado por este animal quase em extinção. Sua exploração é percebida através de objetos artesanais que a narrativa apresenta na imagem de “catingueiros ou chinelos”.

Outra voz que surge é a da jaguatirica na cena: “e botina de goma de couro de jaguatirica” (MELLO, 2002, p. 34). Esta parte do texto leva-nos ao devaneio sobre este animal, que o dicionário Houaiss (2010, p. 371) apresenta como “gato-do-mato”. Sua voz se pronuncia através da “botina de couro”. O couro deste animal tem um valor capital de mercado, pois o encontramos em diversas manufaturas no universo econômico. Nesse caminho, é que o percebemos como animal ameaçado de extinção, devido à degradação do homem sobre a natureza, que destrói o seu habitat.

A narrativa trouxe-nos também a voz do bode: “encarnava uma figura sinistra, esquerda – com couro de bode” (MELLO, 2002, p. 37). Segundo Houaiss (2010, p. 141), ele é “ruminante, tem chifre grande, e pelos no queixo que parece uma barba comprida; o macho da cabra, briga, encrenca”. Para os cristãos, ele está relacionado ao satanás, devido ao seu chifre. Ele representa a maçonaria, pois o símbolo de pentagrama invertido assemelha-se à cabeça de bode. Sua voz nos leva a percebê-lo através de sua importância para o homem porque há muitos séculos existe a criação deste animal. A relevância dá-se pela magnitude, em particular, para o comércio da carne, do leite, do queijo e da lã.

A narrativa traz a voz do animal que conversa com o vazio. É o que sugere esta cena do casco da tartaruga “um casco vazio de tartaruga e – menino sozinho, sem ter com quem conversar – ajeitou umas cordinhas finas e grossas de arame e conseguiu tocar alguma melodia de ouvido, bom músico era” (MELLO, 2002, p. 92). Ela, na definição de Houaiss (2010, p. 904), é “réptil, cujo corpo é coberto por uma carapaça, encontrada tanto na água doce quanto na salgada como em ambientes terrestres. Nome comum a réptil aquático, oposição às espécies terrestres, ger”. Ela é encontrada em quase toda parte do mundo e é conhecida por andar muito lentamente, apesar de suas pernas serem fortes e com garras nos pés. Algumas espécies deste animal estão em fase de extinção e essa é a voz que percebemos no vazio de seu casco.

Esta imagem parece conversar com o nada, como se estivesse cheia de ausência da tartaruga. O vazio para Maffesoli (1996, p. 87)⁸⁵ é ilustrado como: “O imaginário do vazio é o que permite a estrutura do real”. Na imagem do oco, no casco da tartaruga,

⁸⁵ - MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes. 1999.

vemos o vazio. Diante desta imagem da tartaruga, nasce uma preocupação com o que pode acontecer com o ecossistema. Essa é uma inquietação que se estende para a sociedade atual, em buscar nova consciência perante às recentes tendências sobre a sustentabilidade, frente às preocupações globais com a natureza que clama por melhores cuidados.

Em outra cena, a voz dos animais está conectada ao vigor: “leão, cabra, dragão, salamandra, orelha de sapo, pé de sapo, fígado de bezerro, lobo, carneiro, cobra, lagarto, tartaruga, morcego... o velho recuperou o vigor” (MELLO, 2002, p. 47). Nesta imagem, temos as várias vozes do bestiário que se assemelham a um grande coral em que Noé aparenta estar regendo um coral. Esta situação sugere a ideia de que eles estão presos e/ou soltos na natureza. Esses animais, apesar de estarem nessa situação, oferecem à humanidade o vigor, através de subsistência de seus corpos, assim como no fragmento da narrativa que temos em Gênesis:

De todos os animais limpos tomarás para ti sete e sete, o macho e sua fêmea; mas dos animais que não são limpos, dois, o macho e sua fêmea. Também das aves dos céus sete e sete, macho e fêmea, para conservar em vida sua espécie sobre a face de toda a terra (Gênesis 7:2,3).

Podemos perceber, nessas escrituras, que a natureza e os animais foram dados ao homem para sua subsistência, mas orienta uma preocupação com o uso e a preservação destes sobre a face da terra, para que não acabem, até mesmo os animais que são considerados sujos.

O narrador é semelhante a Noé, que separa para esta grande barca que é a ecoficção, as mais diversas espécies de animais e a relação dos homens com estes. Percebemos com as questões levantadas que a convivência entre ambos é algo tão necessário quanto a própria vida do homem.

O costume do homem que data do ano de 1722 é registrar na ecoficção o tempo passado e o presente e os conceitos preestabelecidos pelo homem desse período citado diante da natureza. Mostra que o comportamento do homem não mudou muita coisa no movimento do tempo. Para Bakhtin (2000, p. 254)⁸⁶, a caminhada do homem e dos animais é periódica:

Tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas ideias (nos seus conceitos abstratos) -, os indícios da marcha do tempo. O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do

⁸⁶ - BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins.2000.

galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano tudo isso é relacionado com os momentos que lhe corresponde na vida do homem (com seus costumes, sua atividade, seu trabalho) e que constitui o tempo cíclico. (BAKHTIN, 2000, p. 254).

Nesse movimento alternado, é preciso saber conviver com o passado e com o presente, saber respeitar nosso patrimônio nesse espaço de convivência duplo, do homem e do animal, tendo consciência de que, além do eu, existem o eles e o nós, como exprime Zunthor⁸⁷:

A voz é o *Outro* da escritura: para fundar sua legitimidade, assegurar a longo prazo sua hegemonia, a escritura não deve reprimir de cara esse outro, mas primeiro demonstrar sua curiosidade por ele, requerer seu desejo manifestando uma incerteza a seu respeito: saber mais dele, aproximar-se até os limites marcados como censor invisível (ZUMTHOR, 1993, p.121).

Saber do outro então é escutar sua voz, mesmo que ela seja expressamente muda, mas sentida de alguma forma pelo que se estampa em seus sentimentos. Assim é a voz dos animais que, ao longo da narrativa, as ações humanas falaram por eles. Como diz (Zumthor, 2000, p. 98)⁸⁸: “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz que vem de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam bem o fato poético?”. Nesse sentido, perceber o outro é ouvir a sua voz, mesmo que esta esteja na voz de um outro narrador, como é o caso da ecoficção que traz o diálogo sobre a vida e esse espaço do animal.

No romance, as atitudes e os comportamentos dos animais e do homem confundem-se em uma só, uma verdadeira simbiose. O homem é o seu próprio outro animal, assim como a imagem do redobramento, no episódio do cavalo que entra ferozmente, pisoteando o assoalho, retrata bem o comportamento do homem “Madrugadinha – tropel de cavalos. Jagunços, tiros. Eles, a casa. Gritos que ecoavam no silêncio. Os cavalos entraram, arrombando portas e afundando o assoalho. Tiraram a criatura da cama, corda no pescoço, e arrastaram no açougue” (MELLO, 2002, p. 30). O redobramento para Durand (2002, p. 54)⁸⁹ é como reflexo dos gestos, que podem levar a representações simbólicas, e a inversões do sentido:

verificamos que objeto simbólico está muitas vezes sujeito a inversões do sentido, ou, pelo menos, a redobramentos que conduzem a processos de dupla negação: o engolido, a árvore invertida, a barca cofre que contém ao mesmo tempo que sobrenada, o cortador de elos que se torna no senhor dos elos etc.

⁸⁷ - ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A literatura medieval* Trad. Amálio Pinheiro. São Paulo.1993.

⁸⁸ - ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: EDUC. 2000.

⁸⁹ - DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral* Trad. Hélder Godinho . São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Esta complexidade de base, esta complicação do objeto simbólico justifica o nosso método, que é partir dos grandes gestos reflexológicos para desenredar os tecidos e os nós que as fixações e as projeções sobre os objetos do ambiente perceptivo constituem! (DURAND, 2012, p. 54).

Esses são gestos que esses homens representam, como a própria queda da humanidade, que se encontram visível nas atitudes, tanto do homem enquanto jagunço, quanto do cavalo enquanto animal terrificante, que entra “arrombando porta e afundando o assoalho”. Essa imagem lembra bem o símbolo teriomórfico que Durand (2012, p. 71) diz ser uma tendência do homem a assimilar-se à animação animal: “O homem tem assim tendência para a animalização do seu pensamento e uma troca constante faz-se por essa assimilação entre os sentimentos humanos e a animação do animal”. O que, ainda, se pode perceber é que o homem já não é mais o mesmo e, sim, um outro emoldurado em sua própria animalidade, que comanda as suas atitudes de satisfação animalesca.

Essa característica de agir sob o comportamento de terror que aflora no homem, em certas circunstâncias, Foucault (1972, p. 25)⁹⁰ coloca como a imaginação inimaginável, pois fica escondida dentro dele e, nunca se sabe quando e como vem à tona, é uma luta constante e desigual para ele mesmo, entre seu lado fraco e forte, ele é, ao mesmo tempo, a *troça e o troçador*⁹¹ dele mesmo:

No pensamento da Idade Média, as legiões de animais, batizados definitivamente por Adão, ostentavam simbolicamente os valores da humanidade. Mas no começo da Renascença, as relações com a animalidade se invertem: a besta se liberta, escapa do mundo da fábula e da ilustração moral a fim de adquirir um fantástico que lhe é próprio. E, por uma surpreendente inversão, é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade. Os animais impossíveis, oriundos de uma imaginação enlouquecida, tornaram-se a natureza secreta do homem, e quando no juízo final o pecador aparece em sua nudez hedionda, percebe-se que ele ostenta o rosto monstruoso de um animal delirante (FOUCAULT, 1972, p. 25).

Essa animalidade do homem é bastante percebida na narrativa em diversas cenas, como a de Dânao ao enfrentar o inimigo: “Ganhar ou perder não são da guerra? Assim como dois animais que antes de começar a luta que só terminará com a morte de um ou de outro” (MELLO, 2002, p. 69). A comparação que se ilustra é bem típica de animais ferozes atacando-se até a morte, uma luta em que vencerá o mais forte.

Outra cena de simbiose entre o homem e animal temos na imagem do soldado moribundo que reúne suas últimas forças e joga-se contra o inimigo: “Parecido às aves

⁹⁰ - FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁹¹ - BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Trad. Fabio Ferreira de Almeida. Goiânia: Ricochete. 2013.

de rapina que se lançam em direção ao animal ferido e indefeso, para devorá-lo ainda vivo, um soldado moribundo” (MELLO, 2002, p. 71). Nesse episódio, a animalidade do homem pode ser comparada às astúcias de uma rapinagem. Ele fica observando a presa, e rapta o inimigo em seu momento de descuido e fraqueza para atacar numa rapidez fugaz.

Já em outro sentido, percebemos a ideia de aglomerado como na cena: “como uma nuvem de gafanhotos pouso de forma inesperada sobre uma propriedade rural, e como uma praga devora as plantações, causando prejuízo de não pouca monta...semelhante o exército invasor” (MELLO, 2002, p. 78). Neste contexto, a animalidade do homem é comparada à dos animais em aglomerados, que mostram comportamentos de maldade desenfreada ao abaterem os inimigos com suas atitudes desordenadas em forma de arrastões devastadores.

Em outra cena temos a imagem do lobo no galinheiro: “da mesma maneira que o lobo entra no galinheiro indefeso – quando o dono da propriedade não está” (MELLO, 2002, p. 80). A animalidade do homem é comparada à astúcia de um lobo, que é capaz de espalhar terror e fazer estragos espalhando alardes com sua crueldade.

Outra parte que nos chama a atenção é a descrição da fisionomia do homem comparada à do cavalo, como se o homem tivesse a imitação das feições e sentimentos dos animais, “ajoelhou-se aos pés do inimigo e, chorando e trêmulo, olhos de cavalo assustado, agarrou-se às botas daquele que estava em cima do cavalo apontando a arma assassina” (MELLO, 2002, p. 79). Nesta cena, a atitude do homem é percebida diante do medo da morte, pois a sua maldade animalesca mostra-se superior à dos animais. Ele redesenha seu semblante como “olhos de cavalo” e não de seus próprios olhos de homem. Talvez, aqui, nesta cena, a reflexão que se pode fazer é que o homem respeita mais os animais irracionais do que os da sua própria espécie - os *homo sapiens*.

Em outra situação, temos a animalidade que surge pelo olhar voltado para os pés do homem: “desembestou furioso, não em estado de graça, chamando nos pés o cavalo” (MELLO, 2002, p. 85). A atitude de sair desembestado, em total descontrole de razão, aponta para os pés do cavalo furioso, que sai desordenado e à imagem de bestialidade, que realça também as atitudes humanas desenfreadas, cheias do “furor da hora” com seus efeitos perversos. Esse efeito, que também está no homem, aproxima animalidade e

bestialidade, como nos mostra Maffesoli (2010, p. 44)⁹², o homem faz-se bestial como animal:

Efeito perverso (*heterotelia*). No caso, a negação da animalidade termina na bestialidade, não é isso que corre o risco de acontecer com essa civilização moderna, sofisticada ao máximo? Uma sociedade onde a ideologia do risco zero distila os *serial killers*, a insegurança cotidiana, os jogos de sufocar nos pátios das escolas, os rodeios de automóveis na periferia de nossas cidades e outros tsunamis reais ou metafóricos, naturais ou sociais. (Maffesoli, 2010, p. 44). (Grifos do autor)

Esse efeito, heterotélico⁹³ perverso faz parte do cotidiano da sociedade, o que a narrativa mostra através dos animais, desde os princípios de 1722, data que registra a bestialidade do homem em lidar com a natureza, como na descrição do olhar: “homem de um gesto só...olhar de cobra, corpo gordo, só ideia e pesadelo, bicho que comporta como gente. Era ele que punha o bestiame no lugar” (MELLO, 2002, p. 87). Nessa cena, a animalidade manifesta-se através do olhar comparado ao de uma cobra. Essa imagem geralmente é conhecida pelo seu poder de hipnotizar a sua vítima e, depois, dar o bote, atitude que se estende como efeito perverso ao homem.

Ainda em outra cena, percebemos que o rosto do homem é representado pela imagem do cão no trecho “em cima Virgulino ria como rival, batendo no peito vaidoso – sua a cara do Cão, cínico, canalha” (MELLO, 2002, p. 87). Nessa passagem, a animalidade é comparada à imagem do cão. Ele é tido como amigo do homem, mas, enquanto homem-animal, ele se transforma em cínico e canalha, como o demônio, o verdadeiro “Cão”. O realce com que se faz a referência é tal qual à terrificante imagem do cão que guarda o Hades “cão monstruoso Cérbero, de três cabeças, guardião das portas do Hades” (MELLO, 2002, p.145).

Em outro sentido de percepção, temos nova demonstração de animalidade sob o olhar da imagem que surge no arquétipo ema: “Virgilino ousou, ele também ousaria. Recolheu as forças como a ema mete os esporões contra si mesma, a fim de infundir-lhe ânimo” (MELLO, 2002, p. 86). A animalidade aqui se esboça na imagem da ema, o realce está na força de um animal, aparentemente, frágil ou não tão significante para o mundo animal. A narrativa dá uma potência a esse animal que se recolhe em alguns momentos e que, quando incomodada, mostra sua robustez em força. Assim, fazemos a homologia ao

⁹² - MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras : Itáu Cultural, 2010.

⁹³ - Heterotélico - que tem sentido e objetivo para além de si mesmo e tem muitas referências do mundo exterior. Disponível em: < <https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/heterotelia/heterot%C3%A9lico/>> Acesso em: 29/11/2018.

homem, que se conserva cortês em alguns momentos, mas quando agravado tem as suas ações comparadas às da ema.

Outra animalidade do homem, que imita os animais, temos na cena do João-de-barro: “Joões-de-barro no trabalho...quanta semelhança com os humanos...mais ai da fêmea se cantasse com outro joão” (MELLO, 2002, p. 112). No contexto da própria narrativa cita que o joão-de-barro mata sua companheira por sufocamento, a exemplo do acontecimento da moça de Paracatu atacada de mal-triste, sufocada por suas tristezas.

O instinto animal pode ainda ser percebido na cena: “O bicho de barba, forma obscura, crescia dentro dele, grunhia, rebentava as grades do peito” (MELLO, 2002, p. 117). O narrador traz para a reflexão o animal que mora dentro do homem e, traz para ele a ideia de escuridão, como a do símbolo nictomórfico, que se relaciona à queda (Durand, 2012, p. 90). Nesta cena, a animalidade do homem é percebida na imagem da barba, que parece trazer uma sombra para ele, montando uma feição sombria. A sombra está relacionada com o negro, como se o homem estivesse dentro de seu próprio abismo, sem o domínio de seu equilíbrio espiritual.

E, na atitude de grunhir, temos a imagem do símbolo teriomórfico “qualquer arquetipologia deve abrir com um Bestiário e começar por uma reflexão sobre sua universalidade e banalidade(...) O animal é assim, de fato, o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (Durand, 2012, 69). Como vemos, os animais que se apresentam na narrativa, muitas vezes, são utilizados para representar o efeito perverso do homem em sua animalidade ou bestialidade. Esse efeito também pode ser presenciado a partir de seu comportamento, ao destruir seu próprio mundo, cuja finalidade, por muitas vezes, é de pura ostentação torpe ou de visão imediatista como podemos ver em diversos trechos da narrativa.

Bem antes da narrativa, temos um poema introdutório de Mello (2002, p. 20) que relata bem essa animalidade do homem em destruir a natureza quando traz “que de longe veio, a provar as Minas, matou índio, comeu onça, desceu serra...Um desafio fez à Natureza, e logo fez-se lenda nos gerais”. Nesse trecho, o homem mostra-se mais animal que a onça, ao dominá-la e comê-la. Ele se sobrepõe à cadeia alimentar e à natureza, massacra o universo, utilizando como justificativa a sua sobrevivência.

O homem precisa repensar suas ações perante a natureza, pois ela é o ambiente que faz a ponte com ele para conviver em harmonia, como nos traz Maffesoli (1999, p.

87), ao falar sobre esse espaço em que vivem os animais racionais e irracionais e todo o contexto global: “o espaço só tem sentido se pode ser vivido com o outro de perto. (...) Assim, o espaço não é só uma grandeza geometricamente perceptível, é de uma maneira olística simbólica, o conjunto dos elementos que fazem comunicação”. As inferências da narrativa só têm a contribuir para uma reafirmação de que o homem enquanto ser pensante constrói o seu próprio mundo sustentável pelas suas ações diárias.

Ao trazer esses animais para a narrativa, o narrador provoca uma situação de questionamento sobre as questões do meio ambiente e do comportamento do homem frente a alguns costumes. Registra na narrativa, desde o desbravamento do Anhanguera, os animais que morreram e transformaram-se em outras utilidades e foi, por esse olhar, que viajamos e encontramos algumas imagens que se conectaram com o mundo exterior em diálogo constante.

IV – ABORDAGEM À ECOCRÍTICA NA RELAÇÃO ENTRE A OBRA E O SEU MEIO AMBIENTE

O estudo a seguir debruça-se sobre elementos do meio ambiente com uma visão voltada para a ecocrítica, que se desenrola sob os aspectos dos registros históricos, no imaginário da cidade; a imagem do devir, da alteridade, da doméstica no sistema cultural, sobre a habitação ecológica da terra e os sentimentos de topofilia e de topofobia. Estas abordagens de estudo vêm despertando grandes interesses aos estudiosos sobre a literatura e o meio ambiente.

Essas abordagens se justificam por perceber, na literatura em questão, os aspectos sobre o ecossistema, construídos ao longo da narrativa em *Epopéia dos Sertões* e, a relação que ela mantém com o homem nesse espaço de imaginação. Para isto, levantamos os dados sobre as questões que envolvem os processos históricos na construção da cidade, como também sobre os dados que entrelaçam o homem com a natureza, o que transmite a ideia do devir, da alteridade e da doméstica no sistema cultural. Além disso, buscamos encontrar, nessa ecoficção, as cenas que traduzem essa ideia de topofilia e topofobia. Para isto, utilizamos o recurso da fenomenologia que as cenas da narrativa trazem na topografia da cidade como fenômeno a ser percebido.

4.1 A narrativa: o imaginário da topografia da cidade

Abrimos, aqui, o registro de um olhar que se estende à narrativa no contexto do processo histórico e nas relações eco-humanas. Isto se justifica por percebermos que na narrativa existem muitas cenas que representam um recorte da história de Goiás, quando os Bandeirantes iniciaram o desbravamento, a exploração do ouro, a criação de arraiais, o que levou ao surgimento da cidade de Catalão na narrativa e às relações humanas com o trabalho e a natureza.

O objetivo é analisar as imagens dinâmicas que se percebem no processo histórico da criação da cidade, da exploração do ouro e do comportamento do homem em relação a este contexto. Para isto, seguimos o sentido da imagem e as representações destas que se abrem em outros sentidos, uma vez que a imagem se multiplica em outras, de acordo com o devaneio que vai surgindo.

Seguindo este sentido do devaneio, adentramos nas cenas da narrativa que nos fornecem dados, em um recorte da história. A partir da relação do homem com a natureza, podemos percebê-lo no espaço de sua construção histórica que, para Rusen (2001, p.23)⁹⁴, está orientada para o ato de agir:

sentido histórico, na relação com o mundo significa uma representação da evolução temporal do mundo humano tanto baseada na experiência quanto orientada do agir. Também na relação do homem com si mesmo, o tempo é interpretado em consecução, de modo que seja alcançado um mínimo de consistência do “eu”. (RUSEN, 2001, p.23).

A obra é como fonte histórica que se abre como um leque, uma verdadeira referência à História de Goiás, ao registrar eventos passados como referência ao povo de Catalão nas relações eco-humanas. Segundo Palacin (2001, p.27), “as obras ...oferecem uma contribuição importante na recriação de ambientes, e na causa factual; a utilização destas obras precisa de uma crítica prévia para situar as informações que oferecem no seu devido contexto”. As entradas dos bandeirantes em meados do Séc. XVIII (1722) vieram ao encontro dos achados na natureza. É como alinhar um tecido, o sertão, a mineração, o homem infiltrando na natureza, desmatando, pequenos arraiais formando-se, enfim, Catalão. Nesse contexto, o homem desembrulha a terra e, nesse despir, surge o brilho do ouro, produção aurífera das minas goianas que desperta desejo e cobiça súbitos.

O marco inicial deu-se de acordo com a narrativa: “o território foi descoberto em 1722. Ali era, no começo, apenas a tosca cruz de madeira para assinalar o feito dos bandeirantes e a conquista das terras” (MELLO, 2013, p. 22)⁹⁵. Na narrativa, historicamente Bartolomeu Bueno da Silva, em sua expedição, inicia a descoberta do ouro no sertão goiano.

Muitos poetas, romancistas, historiadores e outros estudiosos, investem nessa busca pelo sertão de Goiás. Corroboram em elaborar pesquisas que transformaram em narrativas, num olhar cauteloso, para deixar registrados fatos históricos. Essas produções sugerem a representação de uma realidade que guarda singularidade historiográfica de suas respectivas épocas, deixando, assim, catalogadas as memórias relevantes de um passado sobre o qual se refere.

⁹⁴ - RUSEN, Jorn. *Razão histórica*. Brasília:UNB.2001.

⁹⁵ - MELLO, William Agel de. *Epopéia dos Sertões*. Goiânia. Kelps, 2014.

Pelo registro da narrativa, temos um dado histórico e geográfico do surgimento e de localidade: “O Catalão- para cultivar a terra. Lugar forçado de referência, ou de passagem, em torno foi surgindo o arraial. Primitivamente a fazenda do espanhol, que doou o Patrimônio à N.S. Madre de Deus. Primeiro a Sesmaria do Ribeirão, depois a vila” (MELLO, 2014, p.23). Com esse fragmento, temos registro de dados históricos, do processo de surgimento da cidade que, por meio do movimento do tempo, vai se construindo a partir de doações, das fazendas, das sesmarias, da vila e, assim, surge o arraial de Catalão.

A ecoficção descreve Catalão como “povoado de fronteira a Sudeste do Estado... tempo da política... conhecida como a terra dos homens maus... a justiça enxergava na hora da bala” (MELLO, 2014, p.23-24). Nessa imagem, temos registro de muitas guerras entre bandos, com motivos variados desde um insulto até as questões políticas.

O imaginário do autor desenha a cidade, costurando as relações das pessoas em trabalho, lazer, religião, educação, política, saúde e meio ambiente. Faz parte desse conjunto que monta a estrutura da cidade, as imagens que representam esses elementos e montam a paisagem e o cotidiano da cidade em: reisados, folias, cavalhada, fazendas, uma população complexa de gente em suas contradições físicas e sociais, o morro das três cruzes, a capelinha de São João, o Morro da Saudade, a Praça Eugênio Jardim, o ribeirão Pirapitinga, as Ruas da Alegria, de Bulhões, do Comércio, Municipal, Coronel Roque e dos Carajá; o cemitério, o Clube dos Pretos, a fábrica, o apicultor, o circo e o museu.

Em um diálogo entre Sócrates e Adimanto, em *A República*, de Platão, temos um recorte que se estende sobre a questão de justiça e injustiça:

Sócrates — E onde encontraremos a justiça e a injustiça? De qual dos elementos que mencionamos julgas que elas se originam?

Adimanto — Eu não o sei, Sócrates, salvo se for das relações mútuas dos cidadãos.

Sócrates — Talvez tenhas razão. Mas convém que analisemos o caso sem desanimar. Começemos considerando como viverão as pessoas assim organizadas. Não produzirão trigo, vinho, vestuário, calçados? Não edificarão moradias? Durante o verão, trabalharão quase nuas e descalças, e, no inverno, vestidas e calçadas. Para se alimentar, prepararão farinha de cevada e de frumento, cozinhando esta e apenas amassando aquela; colocarão seus estupendos bolos e os seus pães em ramos ou folhas frescas e, deitadas em camas de folhagem, feitas de teixo e de murta, regalar-se-ão com seus filhos, bebendo vinho, com a cabeça coroada de flores, e cantando louvores aos deuses; passarão assim agradavelmente a vida juntos e regularão o número de filhos pelos seus recursos, para evitar os incômodos da pobreza e os temores da guerra.(Platão)

Neste ponto, Glauco interveio:

— Parece-me que não dás nada a esses homens além de pão seco.

Sócrates — Tens razão. Esqueci-me de dizer que, evidentemente, eles terão sal, azeitonas, queijo, cebolas e esses legumes cozidos que se costumam preparar no campo. Como sobremesa, terão figos, ervilhas e favas; assarão na brasa bagas de murta e bolotas, que comerão, bebendo moderadamente. Assim, assando a vida em paz e com saúde, morrerão velhos, como é natural, e legarão aos filhos uma vida semelhante à deles (PLATÃO, p.77).

Desde a época de Platão, podemos perceber a preocupação com a organização social e com os planejamentos familiares para garantir um padrão de qualidade de vida. Por outro lado, o filósofo fornece-nos outro exemplo, entre seus diálogos, de como seria se fundasse uma cidade? Engordá-los-ia como os porcos, ou diferente? Então, o planejamento aponta para outra realidade, uma cidade de luxo em que se precisaria melhorar muitas coisas e aumentar a dimensão e a contratação de coisas e pessoas:

Sócrates — Sendo assim, precisamos aumentar a cidade, pois aquela que consideramos já não é suficiente, e enchê-la de uma multidão de pessoas que não estão nas cidades por necessidade, como os caçadores de toda a espécie e os imitadores, a turba dos que imitam as formas e as cores e a turba dos que cultivam a música: os poetas com seu cortejo de cantores ambulantes, atores, dançarinos, empresários de teatro, fabricantes de artigos de todo tipo e especialmente de adornos femininos. Precisaremos também de aumentar o número dos servidores; ou achas que não teremos necessidade de pedagogos, amas, governantas, criadas de quarto, cabeleireiros e também cozinheiros e mestres cozinheiros? E teremos necessidade também de porquinhos! Não existia nada disto na nossa primeira cidade, porque não havia necessidade, mas nesta será indispensável. E devemos acrescentar gado de toda a espécie, para aqueles que desejarem comer carne, não te parece?

Glauco — E por que não?

Sócrates — Mas, levando este tipo de vida, teremos necessidade de muito mais médicos do que antes.

Glauco — Muito mais.

Sócrates — E a pátria, que até então era de tamanho suficiente para alimentar os seus habitantes, tornar-se-á demasiado pequena e insuficiente. Que achas disto? (PLATÃO, 77).

Pelo exemplo socrático, a cidade como um todo precisa se organizar, pensando a longo prazo, tanto o governo, quanto a família. Toda medida que se toma precisa de ajuste, todo projeto, por mais simples que seja, requer planejamento e medidas, como o exemplo de construir uma cidade de luxo, cada elemento que traz para a cidade aumenta pessoas e custos para a manutenção, como diz Rousseau (2011, p.99)⁹⁶: “Porque o melhor governo se converterá em viciado se suas relações não se alterarem segundo os defeitos do corpo político a que pertence”. Vícios que surgem, às vezes, são necessários para os ajustes compatíveis, como o que ficou claro na demonstração socrática e na cidade catalana que, além de aumentar o ritmo frenético, porque a cidade crescia,

⁹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. Trad. Antônio de P. Machado. Coleção Universidade. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 2011.

automaticamente, a necessidade de melhoria de vida ia surgindo. Sendo assim, o movimento da cidade vai se reconstruindo.

Esse movimento pode ser percebido tanto na cidade de luxo que Sócrates menciona, quanto na cidade de Catalão descrita no romance, o que sugere a imagem do fervilhamento que pode ser percebido também pelas relações de trabalho que fazem com que a cidade tenha um ritmo frenético de progresso.

Na narrativa, as profissões que surgem são: carroceiro, trabalhador de fazenda, cantor e tocador de viola, benzedoras, juiz, professor, empalhador, delegado, sargento, coletor e prefeito, raizeiro, vendedor, freiras, padre, gaioleiro, trabalhador com madeira, contador de história, motociclista, ourives, garimpeiros, artista, toureiro, costureiras, fazedor de versos, cortador de cana, cuidador de porcos, moedor de cana, cargueiro, cavaleiros, tocador de flautas, pintora e bordadeira, caçador, folião, violeiro, cavaqueiro, cabaceiro, jagunço, pescador, agricultor, guerreiro, lutador de boxe, criador de ovelhas, batedores, corneteiro, cronista, médico, boiadeiro, pastor. Todos estes profissionais, em suas rotinas do dia a dia, dão ritmo à narrativa na demonstração de seus ofícios. Ao elencar estas profissões, podemos perceber que muitas estão diretamente ligadas ao processo de construção e desenvolvimento da própria cidade, como os garimpeiros, agricultores, criadores de gado, comerciantes. Para Holanda (1995, 44)⁹⁷, o trabalhador, ao contrário, é aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar...mede todas as possibilidades de desperdícios e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele”. Todos estes trabalhadores, na ecoficção, encontra esse prazer no ofício como o exemplo do bobo da fazenda que, “com o lenho da gameleira fazia bateias, gamelas, colheres de pau” (MELLO, 2014, p. 41). A topografia da cidade que consegue encontrar o espaço do trabalho, como nessa cena que traz a beleza em um lenho quando o trabalhador lhe dá formas variadas, além de outros que mantinham o prazer no ofício e uma relação direta com o meio ambiente.

A ecoficção traz o meio ambiente, que denuncia um conflito entre a sobrevivência do homem e o desenvolvimento da cidade, quando registra a existência de uma fábrica “chaminé da fábrica expelia fumaça cinzenta” (MELLO, 2014, p. 44). Nesta cena, temos o espaço da fábrica, que faz parte da topografia da cidade, como local de desenvolvimento. E também mostra uma preocupação, quando ela expele fumaça que se

⁹⁷ - HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

confunde com as nuvens, assim como os cortes de árvores, o desmatamento, a caça, o rio sujeito em usos descontrolados sem a preocupação com a preservação.

As questões políticas, de certa forma, sugerem essa imagem de fervilhamento na cidade, uma agitação terrificante de pessoas que brigam e lutam pelo poder. Temos, na narrativa, o registro de “duas famílias que mandavam em Catalão: os Calaveiras e os Coelícolas” (MELLO, 2014, p. 30). Neste espaço topográfico, observamos duas famílias que comandam a cidade, e mudam o movimento dela quando parte para as questões de política e de guerra. Assim como as famílias, temos os partidos políticos em constante lutas, “Os dois partidos políticos majoritários...o branco e o negro... gavião e lobo” (MELLO, 2014, 64). Nesta cidade, como vemos, há um espaço onde os políticos reúnem-se para tomar as decisões partidárias. Essas questões estão presentes no romance como a imagem de “chumbo pegando fogo” que faz referência ao próprio nome da cidade de Catalão.

Dentre todas as relações políticas e os problemas ambientais apresentados no romance, o governo salienta para as questões da catequese e da fiscalização do ouro. Abre a imagem da ubiquidade para esse olhar: “dois grandes problemas afligiam o governo: a catequese dos índios e a fiscalização do ouro...para evitar o extravio da riqueza, trancou-se a navegação dos rios, e estabeleceu um único caminho para Goiás” (MELLO, 2014, p. 27). Nesta cena, nota-se que havia uma mina, nesse espaço da topografia da cidade, que era muito disputada, devido ao minério extraído dali. Na imagem da ubiquidade, percebemos que a cidade se tornou o centro das atenções, devido à exploração do ouro. Neste aspecto, o ouro torna-se mais importante do que qualquer outra questão que acontecia na cidade.

Segundo Palacin (2001, p. 27)⁹⁸, para fundar um arraial: “há ouros e água, isto basta”. Não era levado em conta a topografia do lugar, geograficamente, o interesse de fundar um arraial, em qualquer terra, era ter o minério, ouro e água. Isto nos sugere imaginar que toda a ocupação do Estado de Goiás e a fixação das comunidades em seu cerrado são consequências das muitas minas existentes nesta localidade e que foram exploradas de maneira, às vezes, inadequada, deixando mácula na natureza.

⁹⁸ PALACIN, Luis. *Goiás. 1722-1822: estrutura e conjuntura numa capitania de minas*. 2 ed. Goiânia: Oriente, 1976.

Além das consequências com as minas que aplacaram o meio ambiente, temos também a questão da guerra que se desenrola ao longo da narrativa. O planejamento dela contou com a participação de bandidos jagunços: A “sede do partido – na parte baixa da cidade, seu reduto mais forte – o grupo dos negros, grêmio poderoso, à luz do lampião, na mesa comprida de jacarandá...os trezes assentados...bandidos jagunços do Estado” (MELLO, 2014, p.64). Esta cena mostra a topografia da cidade, onde havia uma estrutura política e espaço político com divisões partidárias. As personagens montam o cenário com partidos, com reuniões, elaboram um plano para iniciar uma guerra.

Em outro fragmento da narrativa, a coligação entre os bandidos faz-se presente: “pacto da confederação dos bandidos...controle do próprio território...o plano...Virgilino dava ordens era o chefe... a guerra” (MELLO, 2014, p. 64). Neste contexto, as ordens e o planejamento trouxeram as atrocidades de ações que a narrativa cita em fogo, tiro, fedor de carne esturrada, cavalo morto, gritos de dores, prisioneiros amarrados no pau roliço como assam porcos, desespero, danos materiais e sacrifícios de vidas humanas, desertores punidos.

Na estrutura da cidade imaginária, aparece o contexto da guerra: “os peões da Fazenda Olímpia, preparados para a guerra, conheciam o plano, estavam a par de tudo...desavenças por questões menores” (MELLO, 2014, p. 65 e 73). Neste cenário, temos o espaço da fazenda, com descrição feita na narrativa, que faz parte da topografia da cidade. Nela, havia a junção dos boiadeiros e vaqueiros preparando-se para o confronto armado, que tem como palco a Fazenda Olímpia.

A questão da guerra pode ser notada na narrativa antes mesmo da conquista do território de Catalão e, através de pequenos gestos das personagens, quando estavam prontas para a briga. Maffetone nos traz elementos sobre mundo da guerra:

todas as consequências de um tempo de guerra, em que todo mundo é inimigo de todo mundo, são as mesmas do tempo em que os homens vivem sem outra segurança além daquela da qual os dotará sua própria força ou engenhosidade. Em tais condições, não há lugar para atividade engenhosa, e seu fruto é incerto: por conseguinte, não há nem cultivo da terra, nem navegação, nem uso dos produtos que podem ser importados por via marítima, nem construções adequadas, nem instrumentos para deslocar e remover coisas que requerem muita força, nem conhecimento da superfície terrestre, nem medida do tempo, nem artes, nem literatura, nem sociedades; e, o que é pior, há o temor contínuo e perigo de uma morte violenta; e a vida do homem é solitária, mísera, hostil, animalesca (MAFFETONE, 2005, p. 96)⁹⁹.

⁹⁹ - MAFFETONE, Sebastiano. *A Idéia de justiça de Platão a Rawls*. Sebastiano Maffetone, Salvatore Veca. Trad. Karina Jannini; revisão da tradução Denise Agostinetti. - São Paulo: Martins Fontes, 2005. - (Justiça e direito)

Apesar da guerra, nada muda, a política continua, “o prefeito terminava o discurso pelo rádio, realçado pelo silêncio da assistência” (MELLO, 2014, p. 99). Esta cena nos mostra que a cidade continua a caminhar, rumo ao seu progresso, mesmo diante de um acontecimento fatídico como a guerra.

Catalão continua sendo “Catalão de amor...no fim de tudo vale a pena viver, mesmo se para padecer os maiores dissabores” (MELLO, 2014, p.118). O narrador dá uma doçura a cada personagem existente na narrativa. Mesmo diante de tantas adversidades e contratempos, os moradores desta cidade vivem com simplicidade, extraíndo a ideia de que o melhor da vida é viver com amor.

Diante o exposto, essas cenas nos levam a imaginar que a ocupação e a extração mineral no espaço do cerrado goiano, existente na narrativa, com a chegada dos bandeirantes, foi a base para o desenvolvimento da cidade e das atividades econômicas de uma maneira geral. Esse fato histórico contribuiu também para a economia goiana.

Os acontecimentos existentes na narrativa influenciaram o processo histórico da cidade, desde quando o Anhanguera ali pisou. E, ainda, a influência dessa estrutura histórica pode ser observada a partir dos padrões de comportamento que a própria cidade permitia acontecer, uma vez que o imaginário político contextualizado na obra imita uma realidade de um tempo em que: “o medo ao pequeno número ...matar, torturar e encerrar os fracos em guetos?” (Appadurai, 2009, p.45)¹⁰⁰. A obra também parece trazer a ideia do pequeno número de jagunços que age com atrocidades, promovendo o medo na cidade de Catalão.

Não é de hoje que as grandes mídias vêm despejando notícias sobre os impactos da ação do homem sobre a natureza. E, no cenário de Catalão, a situação não é diferente. Temos registros, tanto na obra de arte, quanto nos meios midiáticos atuais, sobre o impacto dessas ações devastadores praticadas pelo homem.

O ouro em catalão teve um impacto muito grande para o meio ambiente, mas, por outro lado, deu início a mudanças no território em que se instalou a cidade. Por este interesse, “o Anhanguera lá chegou, plantando roça e abrindo o porto velho” (MELLO, 2014, p. 23). Na topografia da cidade, observa-se a imagem da terra em seu estado original, quando tudo, ainda, era habitado por índio, conforme consta no romance.

¹⁰⁰ - APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número*: ensaio sobre a geografia da raiva. Trad. Ana Goldberger. São Paulo. Iluminuras. Itaú cultura.2009.

A estrutura da cidade originou-se através do garimpo. Não há registro na narrativa sobre a análise do estudo da terra, para que os minérios, dentre eles o ouro, fossem extraídos, fato primordial para as escavaduras e explorações de ouro, minério que era muito cobiçado. Esta imagem está presente no poema de abertura do romance de Willian Agel de Mello.

A garimpagem da natureza fez-se presente nas incursões das Bandeiras. A exploração do Sertão de Goiás foi organizada por Anhanguera Filho, em 1722. Dessa vez, havia de fincar uma cruz no alto e instalar povoados, pois já havia sido confirmada, por aquelas bandas, há muito tempo, a existência do ouro.

Alguns estudiosos apontam que os desbravamentos começam com os primeiros responsáveis pela descoberta do ouro no Brasil, os bandeirantes paulistas. Foi a partir de 1592, a caminho de Goiás, que passaram a ter interesse pelo território. Conseqüentemente, a natureza no sertão de Goiás começa a ser maculada pela descoberta da mineração, que levou a uma corrida tanto pelos espaços territoriais como pela ganância do enriquecimento.

De acordo com Tibiriçá¹⁰¹, a mineração faz parte da história de ocupação do território goiano e da formação das primeiras redes urbanas e desenha o mapa, ilustrando os principais distritos, arraiais e áreas de relevante interesse mineral:

¹⁰¹ - TIBIRIÇÁ, Luciana Gonçalves. A mineração como objeto para a ocupação histórica do Cerrado goiano. Artigo: Doutora em Geografia (UFG, Brasil). UFG/Brasil. luciana_tibirica@ufg.br disponível em: <<http://anais.unievangelica.edu.br/index.php/sncma/article/view/11>> Acesso em 12/07/2018.

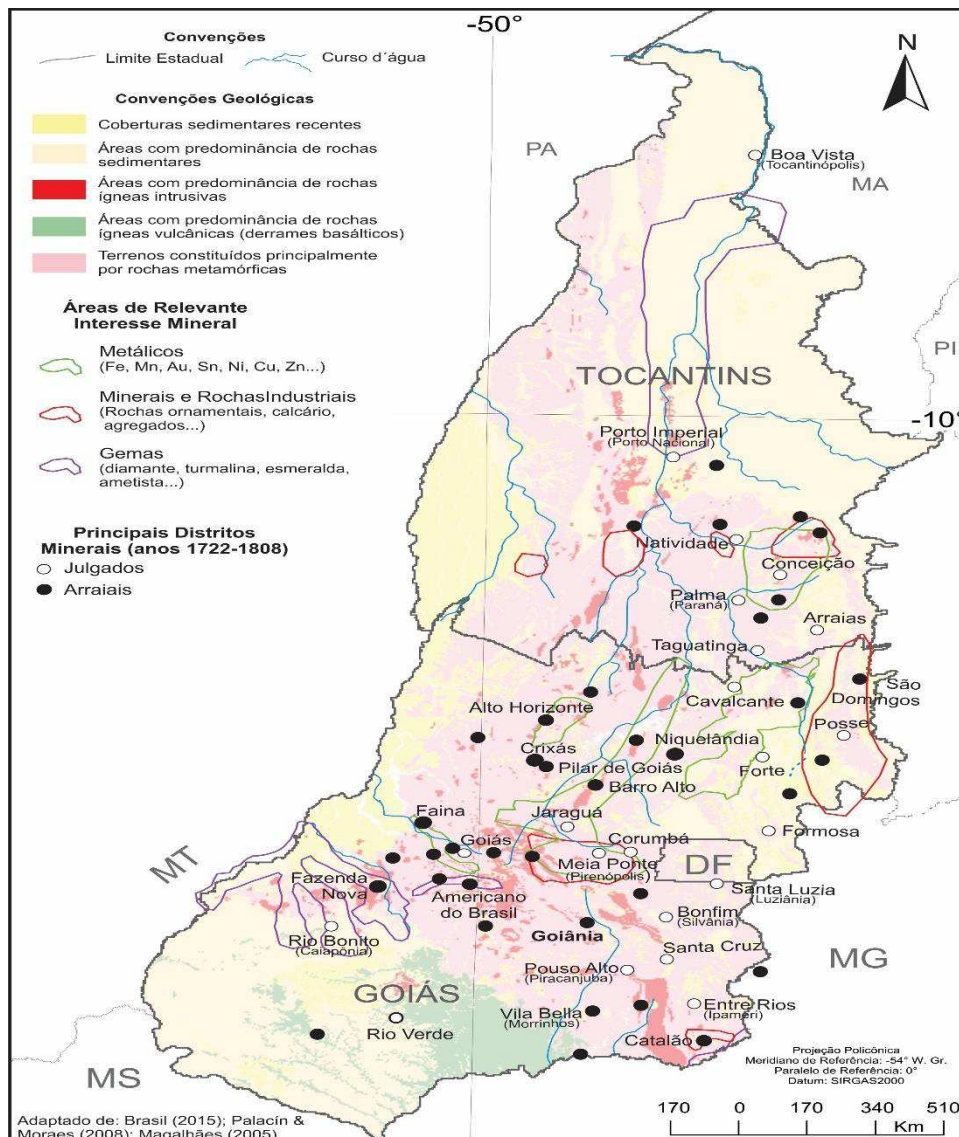


Figura 1- Principais distritos minerais e as áreas de relevante interesse mineral.

Nessa ilustração, Catalão está entre os principais arraiais citados como área de relevância de extração mineral, não esquecendo de dizer que essa busca incessante pelos minérios deixou marcas irreversíveis ao ecossistema, por onde os bandeirantes passaram.

A forma como se deu a apropriação dos minérios no Brasil deixa claro o estrago na natureza. Por isso, especificamente, fizemos pouso recorte sobre esse tema no sertão de Goiás. Os males causados por essas apropriações feitas pelos Bandeirantes à procura do ouro são resultados de sequelas que ainda são percebidas nesta região. As áreas próximas aos rios registram, até hoje, os problemas ambientais hídricos deixados pela mineração.

A ecoficção aponta a saga do Anhanguera: “...que de longe veio a provar as Minas...matou índio, comeu onça, lançou desafio à Natureza, o sertão virou ouro... o rio mudou o curso...fazer do sertão um só caminho” (MELLO, 2014, p.21). Assim, podemos

perceber os impactos das ações desses desbravadores apresentados na narrativa, na cidade de Catalão e em seu meio ambiente.

A mineração trouxe riqueza para o homem e também mazelas para a natureza do sertão goiano. Os leitos dos rios mudaram seu curso e sofreram as consequências dessa busca incessante pelo ouro. Para Palacin (2001), os “vestígios” deixados pela mineração repercutem até hoje no nosso meio ambiente com as escavações e remoções de terras e desvio das águas dos rios, provocando alteração no meio ambiente. Desmataram grandes áreas e contaminaram os rios e o solo com mercúrio. Devastaram a natureza e o nosso cerrado que deveriam ser um legado para as gerações futuras, mas que sofreu em decorrência das buscas pela mineração,

Durante a narrativa, muitos objetos, diálogos e atitudes têm essa tendência em mostrar a existência do valioso metal que chamou a atenção de muita gente como na expressão que traz uma conotação antitética e, ao mesmo tempo, uma imagem de eufemização em traduzir o feio no belo, ou o belo no feio em “nem tudo que reluz é ouro”(MELLO, 2014, p.31). Esta cena mostra que, na estrutura da cidade, o ouro reluzia até mesmo para as expressões orais. Esta expressão é um ditado popular que traduz a ideia de que a coisa nem sempre parece o que é, pois, muitas vezes, as aparências enganam, como os antigos balançavam a bateia para escolher de perto o metal precioso, porque nem tudo que era extraído era ouro.

Essa intenção de reluzir aparece em outras partes da narrativa como a ideia de um branco luminoso que se aproxima do ouro e dos contos de fadas “cavalos brancos com crinas douradas” (MELLO, 2014, p.37). Na narrativa, a estrutura da cidade ainda mostra que o ouro é a mola mestra da cidade, e que tudo por lá parece se transformar em ouro. E, ainda, temos: flauta de ouro, galo de ouro, martelo de ouro, frutos de ouro, carro dourado, duas asas de ouro, corrente dourada, fivela dourada, aurora de cores douradas, farda amarela, anel de ouro, galões dourados, ouro fino.

Desses objetos, alguns fazem parte da natureza como o galo, frutas, asas, aurora, cavalo e o próprio ouro fino. Pelo visto, o interesse pelo ouro tomou conta do arraial e do campo. Sacudiu a cidade para os mais diversos movimentos, desde o prazer pela ornamentação, os projetos de riqueza e os ajustes do governo pelos roubos constantes. Um deles acontece na demonstração da cena “Gumersindo, garimpeiro, uns gramas de ouro na sacola” (MELLO, 2014 p. 54). Os acontecimentos na cidade são ritmados pelo minério, com isto chama a atenção dos forasteiros e bandidos.

O ouro vira assunto de político para ganhar a eleição, como no discurso do prefeito: “Planaltina porque, desde os seus primórdios, as Bandeiras paulistas à procura do ouro...” (MELLO, 2014, p. 99). Nesta cena do romance, a fala do prefeito conecta-se com a intimidade do povo, pois o ouro faz parte da familiaridade das pessoas em seus ornamentos e ostentação de objetos pessoais.

O minério é, dessa forma, tirado do útero da terra, é uma imagem de profundidade: “o ouro é ao mesmo tempo cor celeste e solar e quintessência oculta, tesouro da intimidade”, Durand (2012, p.54). Na narrativa, ele mexe com o âmago do homem e, também, com a intimidade da cidade e toda sua estrutura.

A narrativa registra que, para a exploração do ouro, o Anhanguera seguiu o caminho do Pai: “De lá, o Anhanguera prosseguiu. Desviou-se para o nordeste e chegou a Mestre D’Armas, tomando o espigão do São Marcos. Depois ganhou o Tocantins, até perto de São Félix. Então cindiu-se a bandeira: o alferes desceu o rio, e o Anhanguera foi ao encontro dos goiases” (MELLO, 2014, p.27). Nessa imagem, temos a estrutura escolar que ensina desde cedo sobre a saga do Anhanguera. Essa era a lição que desde o início já se ensinava no colégio da cidade de Catalão.

A análise da obra contribuiu para esses estudos regionais, pois é recheada de elementos que permitem avançar em estudos como um leque de conhecimentos. Podemos perceber que a exploração do ouro é um tema que não se esgota, pois, desde o princípio, essa busca é passada de geração a geração e até hoje continua nos estudos de grandes pesquisadores.

Nessa abordagem foi possível perceber que a imagem que se constrói em “desbravamento” soou como um marco de cruz dos bandeirantes que exploraram a terra, levantaram estruturas, mas que também deixaram suas marcas na natureza e no homem. Na mesma imagem, o revolver da terra para encontrar o ouro foi também o mexer com o fervilhar da cidade, seu comportamento, na intimidade das pessoas, nas relações humanas e na simbiose que se dá do homem com a natureza.

4.2 – O romance: a estrutura da cidade e os impactos ambientais

Este tema se justifica por buscar na narrativa algumas cenas que são trazidas como reflexão sobre o comportamento da sociedade em relação ao meio ambiente como, por exemplo, a exploração dos minérios, a fábrica que expelle fumaça e o rio sujo, frente à

riqueza e à beleza que a natureza nos oferece como presente. O objetivo é perceber como o sistema posiciona-se diante desses comportamentos de degradação e poluição sem preocupação com a preservação desse complexo ambiental.

Este tipo de abordagem já vem ganhando dimensão nos estudos de obras literárias, em seus aspectos sobre o meio ambiente, como os estudos ecocríticos que consideram olhar esse trabalho da mesma forma que a crítica feminista examina linguagem e literatura. Cheryll Glotfelty¹⁰² levanta conceito com base em questionamentos nesse sentido de comparação:

O que é então ecocrítica? Simplificando, ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina linguagem e literatura de uma perspectiva consciente de gênero, e a crítica marxista traz uma consciência dos modos de produção e econômica. Para a leitura de textos, a ecocrítica adota uma abordagem centrada na terra aos estudos literários.

Ecocrítica e teóricos fazem perguntas como as seguintes: Como a natureza é representada neste soneto? Que papel o ambiente físico desempenha no enredo deste romance? Os valores expressos nesta peça são consistentes com a sabedoria ecológica? Como nossas metáforas da influência da terra a maneira como nós tratamos isso? Como podemos caracterizar a natureza escrita como um gênero? Além de raça, classe e gênero, deve colocar, tornar-se uma nova categoria crítica? Os homens escrevem sobre a natureza de maneira diferente das mulheres? De que maneira o próprio letramento afetou o relacionamento da humanidade com o mundo natural? Como o conceito de deserto mudou com o tempo? De que maneira e com que efeito a crise ambiental está se infiltrando na literatura contemporânea e na cultura popular? Que visão da natureza informa os relatórios do governo dos EUA, a publicidade corporativa e os documentários de natureza televisionados, e a que efeito retórico? Que porte poderia a ciência da ecologia ter nos estudos literários? Como é que a própria ciência está aberta à análise literária?

Sendo assim, analisamos a obra observando cenas sobre a estrutura da cidade e os possíveis impactos ambientais. Falar sobre a estrutura da sociedade da cidade imaginária de Catalão é procurar saber como ela funcionava na cidade de Catalão. Ela pode ser percebida na estrutura maior, onde funcionam as relações econômicas, comerciais, sociais e políticas estatais. E, também nas relações do lar, onde acontece a prática das crenças éticas, sociais, religiosas, educacionais, políticas e econômicas. Sabemos que a personagem que surge e faz acontecer o movimento na cidade está na imagem do Anhanguera.

Então, nessa época, a imagem do Anhanguera é também a da estrutura da cidade. Ele chegou e organizou o local, com a clara intenção de explorar as minas. Com isso,

¹⁰² - GLOTFELTY, Cheryll. artigo: *Marcos em Ecologia Literária*. Disponível em: <<http://www.ecobooks.com/books/ecocrit.htm>>. Acesso em: 13/07/2018.

desmatou o Território para seu ânimo definitivo. Matou e escravizou índio, “comeu onça, desceu serra, mudou o curso do rio”, extraiu o ouro, trancou a navegação do rio e dos sertões, fez um só caminho no sertão. Logo adiante, transformou o território em vila, plantou roça, abriu o porto velho, que se tornou o primeiro ponto da bandeira e, também, lugar de referência e de passagem e, depois, arraial.

Através dele, muita coisa aconteceu, entrou no território como a imagem de muitas formigas, que vão fazendo sua diferença por onde passam. Deixou suas marcas nas plantas e nas pessoas, em movimento ritmado, desordenado e persistente. Além disso, mudou o panorama do território e trouxe mais pessoas para ele.

Era a cidade movida pela exploração do ouro, que arrebanhava outros interesses, e trazia mudanças nas estruturas para atender os acontecimentos que iam surgindo. Este foi o caso de abrir o porto velho, mudar o curso do rio e fazer um só caminho para o sertão, além de trazer a fiscalização do ouro.

A família sempre teve um papel importante na vida da sociedade da cidade de Catalão. Os reflexos dela estão na estrutura da cidade e vice-versa. Investir na família, também é investir na sociedade. Talvez seja por isso que escutamos a frase “a criança é o futuro do país”.

Na estrutura do lar, a que chamamos de doméstica, temos essa imagem de gestores, do trabalho, do bem-estar nas relações no ambiente, relações de pessoas, e economia doméstica. Como nos ilustra Maffesoli (1996, p. 97)¹⁰³ sobre o interesse ao lugar: “...ênfase que é colocada sobre o local e seus interesses de vida imediatos”. Olhando por este lado, percebe-se nas estruturas domésticas das famílias da ecoflicção, que existe uma preocupação em saber aproveitar as plantas, as frutas, os frutos, os animais, tanto como alimentos para a família, quanto para gerir lucro para o lar.

A exemplo, temos a criação de abelhas pelo padre. Dela, ele tirava o mel para curar bronquites e tosses. Tirava a cera e fazia velas, “conhecia como ninguém a vida das abelhas...as abelhas morreram, a causa de uma enfermidade contagiosa que não deixou nem uma...também gostava de cuidar das plantas, fazendo enxertos” (MELLO, 2014, p. 26). Nessa cena, temos um religioso, que se mostra especialista em cuidar de abelhas, sabe aproveitá-las, retirando o mel e seus derivados, usa como diversos benefícios, para curar bronquite e doar aos pobres. Nessa estrutura de trabalho, surge o problema, “a morte

¹⁰³ - MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. – Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

das abelhas”, como o que acontece com qualquer cidade que apresenta seus problemas peculiares. E, também foi identificada a causa, “enfermidade contagiosa”. Mas isso não aponta ação para reverter a situação da morte de abelhas, que lentamente caminham para a extinção. Este impacto não é só para a falta de mel, existem mais coisas em jogo. Implica a polinização das flores. Sem ela, algumas plantas correm o risco de sumirem, o que, conseqüentemente, afetará a cadeia alimentar dos animais, implicando no comportamento da cidade. Isso abre um leque de estudos científicos e caminhos para as ações governamentais.

A narrativa também apresenta, nessa estrutura do doméstico, o comportamento das pessoas em relação à comida. Para isso, utiliza como imagem a festa do casamento de Rolando e Auda, para o qual se espera muita comilança. Através da festa, a família mostra seus dotes em fazer comidas como se fossem a própria alquimia da natureza em seus elementos diversos, como ilustrado na cena: “Na festa havia arroz com pequi, frango com molho de açafrão, tutu, carne de capado com pimenta cumari. Tacho de rapadura mais farinha de mandioca, e pinga januária” (MELLO, 2014, p. 30). O narrador trouxe uma gama de produtos típicos da região, como se fosse uma cena comum, mas dela podemos apreender algumas considerações. Primeiramente, a localidade da festa, “fazenda” e, conseqüentemente, o que se costuma servir nas festas das fazendas, “frutos da terra”. Daí, seguimos o entendimento de que o povo saboreia a produção artesanal, o que se produz em sua região. Sabemos que os produtos naturais são produzidos em pequena escala, sem agrotóxicos, e que são considerados de primeira linha. Essa é uma estrutura que vem ganhando lentamente o interesse de muitas pessoas. Isso dá ênfase à esta localidade (fazenda) para o seio urbano, comportamento que sai do ambiente familiar e ganha extensão na borda da cidade.

E, ainda, nessa estrutura, podemos perceber a tendência do doméstico que impacta na moda, “comércio mais próximo”, onde a noiva comprou o vestido: “Enxoval bom é o que tem linho; se não tem dá vergonha (...) Quem fez o vestido foi Dona Zefina” (MELLO, 2014, p. 31). Na obra, podemos perceber isso claramente, que o tecido de algodão era uma tendência de comportamento da sociedade, em dar o devido valor às coisas, como a moda naquela época. E, nas relações domésticas, temos a presença da mulher costureira. Apesar de Dona Zefina ser meeira de fazenda, ela também costurava para fora.

Nas relações sociais em que os homens estão a conversar, temos, ainda, a preocupação com os prejuízos comerciais: “Do rendimento: este ano plantei dois alqueires, cerquei com pau; até que a chuva foi boa, mas depois veio o sol quente e queimou quase todo o arroz” (MELLO, 2014, p. 35). O prejuízo doméstico, na imagem do rendimento, também se estende aos interesses da sociedade catalana.

E nas prosas das mulheres, “Juvenília, experta no fazer farinha de milho” (MELLO, 2014, p. 36). Surge, assim, as imagens dos afazeres domésticos nas experiências com a natureza, em tirar proveito dela, e transformar os produtos naturais em outros. Essa cena também mostra uma experiência no manuseio de técnicas de trabalho, que serviram para mobilizar o comércio local da região. Essas técnicas podemos ver na seguinte cena: “O monjolo descascava o arroz” (MELLO, 2014, p. 41).

Outro exemplo retirado da narrativa, e de demonstração dos interesses de vida doméstica que se comunica com a cidade temos: “o anão Coboldo que dizia ter vindo para ajudar nos serviços: batia pastos, cortava lenhas, arrumava a cerca e levantava roça (...) sabia como ninguém lidar com os metais: - torcia-lhes, dava-lhes formas – fazia martelos ou ferradura, anéis, colares e coisas de muita precisão” (MELLO, 2014, p. 25). Ele desenvolve um importante trabalho que se interliga entre as famílias e o comércio da cidade, pois fabrica produtos que estão presentes no dia a dia de outras profissões e nas interrelações.

Cada personagem tem uma profissão que se comunica com a construção da cidade: “...cortava madeira para vigamento e construções” (MELLO, 2014, p. 35). Assim como o anão e o ferreiro, cada personagem cria as peças do seu quebra-cabeça. Esta cena nos traz outras profissões que impactam na estrutura da cidade.

Outra imagem que temos na narrativa e que reflete essa estrutura é a profissão de manusear a cana: “O Túlio Pê mais os seus pernambucanos...tinham saído para cortar cana de soca e levar para o engenho...transportavam-na em carros de bois – em cada um, oitocentos quilos” (MELLO, 2014, p. 51). Esta cena revela a importância do engenho e seus derivados, na imagem da cana e do carro de boi, que dão movimento à cidade.

Outro recorte retirado da obra mostra a profissão do ferreiro: “ferreiro...mantinha a oficina no fundo da própria casa, constantemente cheia de pessoas amigas” (MELLO, 2014, p. 97). Ele labutava em seu ofício, era muito requisitado por pessoas da cidade e circunvizinhas, trabalhava no fundo do seu quintal e, dessa forma, contribuía para o desenvolvimento da cidade.

Dentro desse comportamento de pessoas que se envolveram em grupos organizados e que desenvolveram interesses em comuns, a imagem que nos aproxima é a das pequenas tribos que Maffesoli (1996, p. 96) ilustra como “grupos afins no seio mesmo do trabalho, sem esquecer, com certeza, a multiplicidade das pequenas tribos que proliferam na cultura, nas instituições, ou, muito simplesmente, na vida cotidiana, o espírito da família é um parâmetro que volta à ordem do dia”. As tribos, assim como os núcleos familiares, presentes na narrativa, são esses pequenos grupos, que agem como uma força que impacta no desenvolvimento da cidade. Nela, os interesses de vida são voltados também para as necessidades individuais. Os indivíduos são ligados uns aos outros em função do território, ele transcende a ele mesmo, ele está conectado a grupos de interesses recíprocos, ao seu meio ambiente, nas relações com a família e com a cidade.

Nessa imagem de estrutura doméstica, o comércio da cidade é uma extensão do lar, uma organização que dá mais ênfase nas relações e profissões do que na instituição comercial em si. Ela envolve todo um complexo de interesses sociais. Nela, temos a igreja com as barraquinhas, o bar, as fazendas.

A imagem do bar foi o marco, onde deu início às desavenças que desembocaram na guerra: “Os adeptos do partido branco concentravam-se na ala direita, ostentando o seu emblema. E os integrantes do partido negro para si haviam reservado o outro lado. Os ânimos exaltados. O consumo exagerado de álcool destampava o ódio visceral”. (MELLO, 2014, p. 63). Ele se mostra um local em que se concentra uma grande maioria de pessoas com partidos políticos contrários. Algumas pessoas com facilidade perdem o controle de suas razões, pelo excesso de álcool, que ascende a ira do homem, que o leva a perder o seu comando. E o acontecimento entre ânimos exaltados deu-se no dia da eleição. É visível que as duas coisas não combinam, álcool e eleição.

Para Jung (1986, p.87)¹⁰⁴ o álcool faz parte da sedução que em excesso é prejudicial:

Quando se toca no mal, corre-se o risco iminente de se sucumbir a ele. Ora, o homem, de um modo geral, não deve sucumbir nem mesmo ao bem. Um pretendo bem ao qual se sucumbe, perde seu caráter moral, não porque tenha se tornado um mal em si, mas porque determina consequências más, simplesmente porque se sucumbiu a ele. Qualquer que seja a forma que revele o excesso a que nos entregamos, como o álcool, a morfina ou o idealismo, é nociva. Nunca devemos sucumbir à sedução daquilo que é prejudicial (Jung, 1986, p.87).

¹⁰⁴ - JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Essa é uma questão que chama a atenção para uma estrutura que aponta uma falha: “álcool e eleição... alteração dos ânimos”, capaz de espantar a cidade “A cidade ficou sozinha na rua” (MELLO, 2014, p. 63). Essa cena abre um diálogo para o contexto da política e para as intrigas na cidade provocadas pelo efeito do álcool.

Na estrutura da igreja, surgem as barraquinhas, “Armavam-se barraquinhas. Concorridos leilões, para aproveitar a renda em benefício da paróquia” (MELLO, 2014, p.29). Esta cena sugere a religiosidade do povo bem como o envolvimento dela nos assuntos comerciais.

Nessa mesma estrutura, aparece a imagem do padre, que tinha uma chácara, criação de abelhas e, que “dava aulas particulares para aumentar a renda” (MELLO, 2014, p. 26). O padre era a própria imagem da igreja, que além dos seus compromissos religiosos, dava aulas particulares e fazia as boas ações, como o exemplo de fazer cera e doar aos pobres.

A estrutura comercial da cidade, aparentemente, não é tão visível, mas pode ser percebida pelas profissões das personagens ao longo da narrativa. Temos políticos, fazendeiros, artesãos, costureiras, garimpeiros, trabalhadores de engenho de cana e outros que dão visibilidade ao enredo.

Neste aspecto, o ecossistema na narrativa constitui uma imagem de ecocultura familiar, em que a maioria das personagens sobrevive da terra, desenvolve seu trabalho entre os membros da família. Os produtos de seus trabalhos servem de alimentos para eles e também para o consumo da sociedade, além de gerarem renda. Esta é a imagem de estrutura doméstica analisada na narrativa que transcende o homem e atinge outros homens.

Na narrativa, várias são as cenas que demonstram a natureza em parceria com o homem. Fica clara essa solidariedade em que ela se torna muito importante para ele, tanto em casa quanto nas relações comerciais. Percebemos, ainda, que desde o início do romance, o homem e a natureza convivem no mesmo espaço e, muitas vezes, a natureza mostra-se diferente do homem pois ela segue seu curso, sem deixar mácula no universo, ela tem compaixão com os seres que habitam o universo, enquanto o homem mostra-se o contrário. Esse sentido Maffesoli ilustra:

É isso mesmo que se traduz por palavras como compaixão, empatia, *feeling* e outras expressões do gênero que, na relação com a alteridade — o “outro” da natureza, da tribo, da divindade —, privilegiam o *pathos*. Atribuíamos a esse termo um significado positivo, o das emoções, das paixões, experimentadas e vividas em comum dentro do quadro de um espaço do qual se tem a guarda (MAFFESOLI, 1996, p. 250). (Grifos do autor)

Indo na contramão da cadeia alimentar, o homem é capaz de destruir a natureza, e, ao mesmo tempo, retira dela o seu sustento, como percebemos na narrativa, onde as personagens conseguem extrair seus produtos e derivados: da cana faz rapadura, açúcar, melado, pinga; da vaca faz carne cozida na panela de ferro, carne de lata; do leite faz doce de leite, queijo, pão de queijo e coalhada; da laranja, o suco e o doce; da árvore, a madeira para os barcos, cadeiras, vigamentos, carteiras escolares, lápis e outros; do algodão, o linho e os tecidos.

Essa parceria da natureza com o homem, por vezes, merece ser sentida, o homem precisa ser altero em suas atitudes, em relação a ela. Ele precisa se colocar no lugar dela e de outros, pois, quando faz o uso inadequado da natureza, automaticamente estará prejudicando o outro e a si mesmo. Esta questão está, também, na ecoficção como um tema que merece reflexão. Ao longo do enredo, o homem constrói esse comportamento de usufruir da natureza, o que não fica claro é sobre os cuidados que dispensa a ela para manter um ecossistema equilibrado e sustentável.

Sobre o assunto, Merleau-Ponty (1991, p.134)¹⁰⁵ traz a ideia que povoa o sentido de alteridade, como uma relação de troca do sistema moderno:

sistemas contemporâneos de parentesco - que usa de astúcia com a natureza e contorna, às vezes, a proibição do incesto. Foi precisamente este segundo tipo de cultura que se mostrou capaz de travar um "corpo a corpo com a natureza", de criar a ciência, a dominação técnica do homem e aquilo a que se chamou de história cumulativa. Portanto, do ponto de vista dos sistemas modernos de parentesco e das sociedades históricas, a troca como negação direta ou imediata da natureza surgiria como o caso limite de uma relação mais geral de alteridade. MERLEAU-PONTY (1991, p.134).

Nessa estrutura de troca, o homem é o risco de si mesmo, de suas ações. Se ele não der à natureza o remédio que ela precisa para se preservar, acabará por colocar em risco sua vida, a da natureza, e da sociedade. Na ecoficção, temos essa preocupação em cenas, que mostram a ausência de preocupação com a natureza: “chaminé da fábrica expelia fumaça cinzenta, que acabava de se misturar com as nuvens” (MELLO, 2014, p. 44). Esta cena mostra a despreocupação das pessoas da cidade de Catalão em poluir o seu *habitat*, que é percebido na imagem da fumaça exalada da fábrica. É nesse caminho que Maffesoli (1996, p. 250) fala sobre a questão do homem altero: “a relação com a natureza, enquanto alteridade absoluta, o grande outro, permite acomodar-me a esses pequenos

¹⁰⁵ - MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

outros que estão numa proximidade”. Ser altero, então, seria colocar-se no lugar da natureza, e percebê-la dentro do seu eu, sentindo suas necessidades e suas dores.

Dentre algumas cenas da narrativa, esses pequenos outros também podem ser percebidos no ar, sufocados pela fumaça, frente às práticas de queimadas pelo homem, que prepara o solo para a plantação, “era tempo de queimada” (MELLO, 2014, p.95). Nesse contexto, temos uma imagem da total fuga do homem altero e a presença de um homem que açoita a natureza e age como se isso fosse normal. Essa é uma atitude que se reproduz de uma geração para outra, como uma única via de preparar o solo para o plantio. Assim, a narrativa vai desenhando, aos poucos, o comportamento do homem, frente às suas necessidades.

A falta de alteridade soa como a ideia de explosão em busca de expansão, em que o homem procura centrar suas ações em si mesmo. O comportamento dele com a natureza caminha para esta implosão, que Baudrillard (2005,p.29)¹⁰⁶ mostra como sendo resultado de um fracasso, “A implosão, para nós e hoje, só pode ser violenta e catastrófica, porque ela resulta do fracasso do sistema de explosão e de expansão dirigida que foi o nosso no Ocidente há alguns séculos”. Na ecoficção, esse fracasso pode ser entendido como resultado de ações impensadas, voltadas para um homem despreocupado. Enquanto o que se espera é um homem altero, que tenha seu olhar voltado para um espaço sentido de emoções, que se comunica com a universalidade de relações com o outro e com a natureza à sua volta.

A natureza também pode ser percebida como estrutura de um devir comunicacional, que para Maffesoli (1996, p. 250) é o conjunto de relações comunicacionais, “o espaço não é só uma grandeza geometricamente perceptível, é, de uma maneira holística (simbólica), o conjunto dos elementos que fazem comunicação”. Essa comunicação que existe além do homem com os homens, percebe-se da natureza com ele. O espelho está aí, um reflete o outro. Nela, as ações dele, e nele, o que se busca nela. Para Blanchot (2005, p.138)¹⁰⁷

O mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada - que é o labirinto da luz, o que não é pouca coisa - será, então, tudo o que encontraremos, no fundo de nosso desejo de compreender (BLANCHOT, 2005, p.138).

¹⁰⁶- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. 2005

¹⁰⁷ - BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Na imagem do espelhamento, o devir permite o homem ser sempre um outro ser. Numa eterna busca, ele volta continuamente um outro para a natureza. Ele extrai o conhecimento dela. E ela é como o livro, que se abre, toda vez que o homem volta a ela, ele a percebe com o novo olhar. Ele sempre se destrói no presente e vai como um novo homem para o futuro. O velho homem, que permite se comportar com o costume das queimadas e das fumaças que saem das fábricas, e do rio sujo, também já não é o mesmo, diante de todo o ensinamento que a natureza mostra a ele.

No romance, o tempo do devir traz o passado, como imagem do presente das personagens, no convívio do homem com a natureza, que não se assemelha a uma tradição pastoril. Nesse tempo, o homem saía da cidade e ia ter contato com a natureza no campo. Assim como na citação de Garrard (2006, p.88)¹⁰⁸: “Qualquer literatura que descreva o campo num contraste implícito ou explícito com o urbano e um sentido pejorativo, no qual pastoral implica, uma idealização de vida rural, obscurece as realidades do trabalho e das agruras do campo”. Na ecoficção, a imagem do cerrado goiano tem um outro contexto, ele e a cidade convivem um dentro do outro. As personagens têm em mãos os frutos da natureza. E eles são necessários para a coexistência da cidade.

O sagrado é dessacramentado quando a narrativa traz cenas que descontemplam a beleza natural, como em: “rio da lenda, rio sujo, grosso, chupador...fedia defunto” (MELLO, 2014, p. 24). Além disso, as atitudes humanas, também não mostram a reverência e a humildade, pois a qualquer motivo as pessoas estão prontas para a guerra, destruindo tudo, tanto os homens quanto a natureza.

Habitar a terra é uma questão de responsabilidade, como visto na explanação de Garrard:

Os tropos da pastoral e do mundo natural implicam, tipicamente, a perspectiva do turista estético, enquanto o apocalipse codifica a visão da imaginação profética. Entretanto, outras literaturas exploram a possibilidade do vir a habitar a Terra numa relação de dever e responsabilidade. "Habitar" não é um estado transitório; ao contrário, implica a imbricação a longo prazo dos seres humanos numa paisagem de memória, ancestralidade e morte, de ritual, vida e trabalho (GARRARD, 2006, p.155).

A responsabilidade em habitar a terra é uma questão de comportamento da sociedade em percebê-la não como uma morada passageira, mas como uma constante demonstração de sensatez, discernindo os seus atos para com ela. Nela, também pode ser percebido esse ensinamento que está destampado no espaço. O espaço é o espelho em que

¹⁰⁸ - GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

o tempo do devir mostra o comportamento do homem presente, imitando o padrão de um homem da Idade Média.

O próprio narrador assinalou que: “Se fosse possível traçar um mapa hipotético entre as diversas épocas da História, assinalando com isso os pontos comuns, talvez não fosse absurdo estabelecer um paralelo entre o sertão e a Europa, na Idade Média” (MELLO, 2014, p. 23). Desse contexto, podemos presumir que no tempo do devir, os contrários, passado e presente, convivem e montam uma harmoniosa ecoficção.

Da mesma forma, os contrários na natureza são necessários para se estabelecer a vida cíclica retornável, como diz Durand (2012, p. 313): “O esquema cíclico eufemiza a animalidade, a animação e o movimento, porque os integra num conjunto mítico onde desempenham um papel positivo, dado que, numa tal perspectiva, a negatividade, mesmo que seja animal, é necessária ao aparecimento da plena positividade”. A natureza desenhada na obra sugere, portanto, o esquema cíclico, marcado pela imagem do calendário das plantações, dos alimentos, e do próprio tempo. E ela segue um ritual de passagem e repetição, assim como um habitar a longo prazo, que demanda cuidados do homem altero, redobrado em devir.

Esse redobramento na ecoficção mostra uma relação em que o homem é o ser do passado e do presente, é o reflexo da própria natureza, bem como as estruturas dos grupos nos tempos das tribos de Maffesoli. A natureza e o homem caminham para uma saturação: “Processo, quase químico, que dá conta da desestruturação de um dado corpo e que é seguida pela reestruturação desse corpo com os mesmos elementos daquilo que foi desconstruído” (Maffesoli, 2010, p.08)¹⁰⁹. Esse processo de desestruturação pode ser percebido na ecoficção nas cenas de desmatamento, na morte de animais, nas fumaças expelidas pelas fábricas e queimadas e no rio sujo. Desde o tempo das tribos da narrativa, o homem vem saturando a natureza. Como sabemos, nada é eterno, tudo requer cuidados especiais, no sentido de causa e efeito.

4.3 – A habitação ecológica da terra e as imagens de topofilia e na topofobia

A *Epopéia dos Sertões* apresenta uma terra que desde o início ganha uma relevância em todos os contornos, que expressa a relação do homem com a natureza, assim como na narrativa em que o homem descobriu território, estabeleceu ânimo,

¹⁰⁹ - MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

plantou roça, fez relações comerciais e estabeleceu acontecer a guerra. Com isso, temos o contexto da natureza na imagem da terra e do homem em relação à terra.

Desses elementos é que surge o interesse em analisar a narrativa, tendo como objetivo trazê-los para um diálogo entre a literatura e a ecologia, pelos aspectos da topofilia e da topofobia, dos sentimentos positivos e negativos em relação à terra. E para isso, utilizamos a fenomenologia como abordagem.

O interesse sobre a análise nos contornos dos termos topofilia e topofobia deu-se com base nos estudos de Yi-fu Tuan sobre a *Topofilia*, em que estende sua visão sobre como percebemos o meio ambiente e os laços afetivos que causa nas pessoas.

Apesar dos termos topofilia e topofobia serem pouco utilizados nas pesquisas, eles despertam o nosso interesse em trazer para o contexto desta abordagem, porque a narrativa em questão destampa-se em paisagem, que se mostra em momentos prazerosos e outros de desprazer vividos pelas personagens da obra.

O narrador traz para o contexto do romance muitos lugares que marcaram um evento, ou a memória nas pessoas. As personagens despontam-se em sentimentos de contentamento e/ou de desapego, causados por uma forte emoção que se conecta ao lugar. Isso nos chama a atenção para essa latência na imagem do local, os acontecimentos e o entre lugar que surge como imagem de memória. Neste contexto, usamos a explanação de Didi-Huberman (1998, p. 42)¹¹⁰, é preciso esvaziar o lugar para dar lugar ao não-lugar:

A aura é um conceito que procura dar conta da ‘dupla eficácia do volume: ser a distância e invadir enquanto forma presente’, forma cujo impacto sustenta-se de latências que ela exprime. Entre aquele que olha e aquilo que ela, olhado a distância aurítica, permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro. É preciso um vazio que seja o não-lugar de articulação entre essas duas distâncias envolvidas na percepção e no encontro entre ‘olhante e olhado’, olhante e olhado que pertencem tanto ao âmbito da obra e da imagem, quanto ao do antropos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 22).

Esse lugar tem muito a ver com o “entre lugar”. Esse espaço de um fato que abre uma fenda, onde nascem um acontecimento ou influências, como na ilustração de Santiago (2000, p. 16)¹¹¹, em sua ilustração sobre a América Latina, ao apresentar um conceito de “unidade e de pureza” que, à medida que se mostrou mais e mais eficaz, esmagou o da cultura ocidental, que perdeu o peso:

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de

¹¹⁰ - DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo. 1998.

¹¹¹ - SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Na ecoficção, esse entre lugar surge quando a situação de prazer se tornou tão forte, que trouxe um outro para substituir o lugar de antes. O lugar é esvaziado do seu real e passa a ter portas, como a memória de um momento marcante e, quando se lembra dele, é do tempo de memória de prazer que chamamos aqui de topofilia. No mesmo sentido, acontece com a topofobia, só que ao invés do lugar ter memória de prazer, será de pânico ou aversão.

Essa imagem do lugar de antes do acontecimento do evento, substitui o local do entre lugar, que Didi-Huberman (1998, p.97) ilustra como a ideia de representabilidade, “As imagens da arte sabem produzir uma poética da ‘representabilidade’ ou da ‘figurabilidade’(...) capaz de constituir essa ‘substituição’ em uma verdadeira exuberância rigorosa do pensamento”. Assim, temos três imagens, a antes do evento, durante e, depois, dele. É com estas ideias que vamos abordar esses lugares na narrativa, onde aconteceram os eventos que causaram os sentimentos positivos e os negativos que ficaram no lugar da memória das personagens.

Didi-Huberman (1998, p.174) também nos fala sobre essa relação das coisas com seu lugar, traz que “(...)compreendia a memória não como a posse do rememorado-um *ter*, uma coleção de coisas passadas -, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter lugar*”. Em prol disso, o espaço que tem na topofilia e topografia é o do entre lugar.

Um grande estudioso sobre a topofilia é Tuan (1980. p. 107)¹¹² que nos traz um conceito sobre o tema, “A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão”.

Nesse contexto, ele nos mostra que os laços afetivos, que o ser humano tem com o meio ambiente, é local que deixa marcas na memória. Fala-nos que “o homem é, de fato, o dominante ecológico e o seu comportamento deve ser compreendido em profundidade, e não simplesmente mapeado”. (TUAN, 1980. p. 02). Por isso, buscamos analisar o efeito que o lugar causou na personagem, em sentido positivo ou negativo. Em

¹¹² - TUAN, Yi-fu. *Topofilia*. Um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL/ Difusão Editorial,1980.

profundidade, temos o homem reflexo de seus medos ou de suas alegrias, que o fazem viajar dentro de si mesmo. Ela é uma das imagens de Durand (2012, p. 54)¹¹³ relacionada à imagem digestiva, “O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento”. É, dessa forma, que podemos perceber a imagem que o lugar transporta a personagem para dentro de si mesmo. Ele faz uma lenta viagem, no flash da memória, revendo os acontecimentos, que o prendem ao lugar pelos seus sentimentos. Nessa volta, ele é o ser que vai se reestruturando, como o próprio espaço do entre lugar que se esvazia fazendo surgir um outro.

O nome “topofilia” pode ser extraído através seu prefixo “topo” que, segundo Cunha (2011, p. 640), significa: “topo – elemento composto do grego topo-, de *tó* “lugar” e de acordo com o *dicionário on line*¹¹⁴ é conhecida como “Topo: lugar, Filia: sentimento positivo. Topofilia é descrito como sendo "o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico". E é esta abordagem que fazemos na obra, observando quais os sentimentos positivos que ligam o lugar às personagens.

Este tema também é visto por Bachelard como uma valorização do lugar: “Repitamos uma vez mais que seu ser é o bem-estar. Nessas condições, a topoanálise tem a marca de uma topofilia. É no sentido dessa valorização que devemos estudar os abrigos e os aposentos” (BACHELARD, 1978, p. 294)¹¹⁵. Em seu devaneio, sobre a *Poética do espaço*, ele traz essa imagem como lugares de intimidade. É o que vamos analisar na obra. Com essa ideia, entramos nos espaços da narrativa para buscar esse sentido nos locais da ecoficção. Buscamos o sentimento que se mostra em forma de elo e que conecta o lugar às pessoas, além de observar que sentimento eles transmitem.

De início, percebemos que o lugar na narrativa surge como marco da ecoficção sob a ideia de um sertão comparado à Europa. Mostra-se como um território marcado pela toska cruz do Anhanguera, permeado por Lendas e História, é como um cerrado que se destampa na paisagem. Estes sentimentos das personagens, em relação à terra, conhecido

¹¹³ - DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

¹¹⁴ - Topofilia. Dicionário on line. Disponível em: < <https://www.dicionarioinformal.com.br/topofilia/>> Acesso em: 18/07/2018.

¹¹⁵ - BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

como topofilia, são percebidos ao longo da narrativa, através de suas atitudes ao lidar com ela. Assim, encontramos cenas que expressam verdadeira adoração pela terra, outras de desapego e, até mesmo, de sentimentos negativos como o pavor.

Nota-se que na primeira cena em que aparece a personagem Rolando, o narrador traz uma imagem de verdadeira adoração à natureza: “No caminho de volta Rolando viu atrás do capão seco a margarida-do-campo. Catar e levar para mãe. Ela ia ficar alegre. (...) a margarida-do-campo é um solzinho amarelo e muitas pétalas brancas” (MELLO, 2014, p. 24). Nesse trecho da narrativa, podemos perceber que a terra se mostra capaz de produzir esta linda flor, típica da região, mesmo diante de um sol escaldante que se registra na cidade imaginária de Catalão. Essa imagem é como a própria conciliação dos contrários, presente nas imagens cíclicas e da música explicitadas por Durand (2012, p. 294), “grande esquema cíclico da conciliação dos contrários. A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários”. Nela, o sol extremamente quente, harmoniza-se com a delicadeza de uma planta, como na composição da música em seus contrários.

No início da narrativa, esse elo afetivo pela terra catalana fez o Anhanguera plantar roça como um sentimento de admiração e pertencimento: “As crônicas relatam como o Anhanguera lá chegou, plantando roça e abrindo o porto velho ... ali ficou um, com ânimo definitivo – o Catalão”. (MELLO, 2014, p. 23) Neste contexto, também é possível observar uma terra fértil. Além disso, temos a presença do “porto velho” que se abre, como a imagem de uma porta aberta que convida alguém a entrar. Com essa possibilidade, tal sentimento de admiração é aberto para o mundo. O sentimento de pertencimento, de acordo com entendimento de Lefebvre (2006, p.292)¹¹⁶, mostra que cada um age de acordo com o lugar:

É evidente que esses códigos pertencem a uma sociedade; eles estipulam o pertencimento. Pertencer a tal sociedade é conhecer e utilizar os códigos, aqueles da polidez, da cortesia, da afeição, das negociações, das transações comerciais e do negócio, da declaração de hostilidade (os códigos da aliança completando-se pelos seus apoios, aqueles da insolência, da injúria, da hostilidade declarada) (LEFEBVRE, 2006, p.295).

¹¹⁶ - LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

Esse sentimento de pertencer é que faz com que o homem seja desprendido de um passado e construa ânimo em outro. Identifica-se com o lugar, de tal forma, que sente o conforto em plantar e colher, e tem boas relações pessoais e trabalhistas. Esse comportamento é como a imagem do elo, que conecta o plano da verticalidade na horizontalidade, como no plano cartesiano. Na verticalidade, ele constrói o seu mundo, voltado para seus interesses. Na horizontalidade, ele mantém o vínculo de sua vida com a dos outros sobre os interesses sociais e comerciais.

Isso pode ser percebido em outro trecho da narrativa, na cena que descreve a fazenda Muxambambo, “- desde a aba da mata até passar o rio Castelhana – por dono o Nhor Nicanor. A sede ficava no alto; casarão rosa com portas e janelas azuis, cercada com arame e pau de capoeirão” (MELLO, 2014, p. 25). Com isso, percebemos que é do alto, sob a imensidão de um olhar na verticalidade e horizontalidade que esse sentimento se realiza. Para Santos (2006, p. 73)¹¹⁷. Esse olhar ganha contornos diferentes em diversas áreas:

As palavras *horizontal* e *vertical* têm uma antiga presença na geografia e outras disciplinas. Mas com sentido diverso daquele que lhes desejamos, aqui, atribuir. Para de Jong há dois tipos de diferenciação corológicas: 1) ‘a integração das coisas e dos respectivos fenômenos, em um ponto qualquer da superfície da Terra’, à qual ele chama de interrelação vertical; e 2) ‘as relações entre coisas e seus fenômenos, em pontos ou lugares diversos no mundo, fundadas em sua localização relativa’, às quais chama de integração horizontal (1962, p. 27, apud SANTOS, 2006, p.190) [] Sorokin (1964) se refere a formas horizontais e verticais de comunicação entre os homens, ao estudar a circulação dos objetos, fenômenos e valores culturais...pela transferência de elementos culturais de uma camada da sociedade a uma outra (apud SANTOS, p. 190, 191) [] Lefebvre (1953) propõe que, na análise do mundo rural, sejam consideradas duas formas de complexidade, formas superpostas e interativas. A complexidade horizontal é dada pela vida atual do grupo humano em suas relações com o lugar, por intermédio das técnicas e da estrutura social. A complexidade vertical também pode ser chamada de complexidade histórica, isto é, a influência dos fatos passados na existência atual (SANTOS, 2006, p. 73). (Grifos do autor)

Pelo conceito de Lefebvre, nosso olhar se aproxima do que ele fala sobre as relações com o lugar, o que ele nos traz à memória sobre os fatos saudosistas que nos prendem em sentimentos positivos. Ou, por outro lado, a influência dos acontecimentos para a vida do homem, que é dolorosa, e de que ele prefere manter distância.

¹¹⁷ - SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1)

A verticalidade, além de outros sentimentos, também traz ideia de prazer. E, na narrativa, pode ser percebida na imagem em que o anão está em contato com um lugar que se mostra afrodisíaco. Suas mãos fazem a magia com a terra, “batia pastos, cortava lenha, arrumava a cerca e levantava roça”. Seu contato direto com o lugar dava ao contexto o ritmo do dia, e sabia retirar os frutos da terra e transformá-los em outros. Nesse mesmo espaço, temos a imagem da horizontalidade, ela repousa na terra, na imagem do pasto e da roça, é o horizonte, que permite a travessia com o que se estampa à vista. Nela, a vida acontece, e os contrários convivem.

Na fazenda, a terra pode ser sinônimo de festa, onde o povo reúne em tempo de admiração religiosa, “tempo de reisado: as folias percorriam os pousos em derredor cobrando esmolos para a festa. De repente, a cavalhada, Cristãos e Mouros, entre lutas, para impor a fé” (MELLO, 2014, p. 25). A fé, nesse sentido, é memória também do local, onde se comemora as cavalhadas, o que meche com o sentimento de pertencimento da localidade, que tem uma tradição tão admirada por muitos. A festa tem essa imagem de um ritmo cíclico da repetição, que no calendário todo ano volta. Ela traz esse sentimento de expectativa e prazer que fica na memória de cada um.

A presença desse mesmo sentimento podemos perceber na chácara do padre, que a própria narrativa mostra, “...chácara do padre, por amor de saber mais. Lugar aprazível onde funcionava a escola, chamado pelo salesiano de Platônia, com grande fartura de frutas – quase todas as variedades de manga, amora, jambocha, jenipapo, tamarindo” (MELLO, 2014, p. 25)”. Nesta cena, temos a escola como o lugar prazeroso. Nela, o prazer que se dá além da escola, é o lugar em que dá uma variedade de frutas, é esse o contexto que o narrador traz na narrativa como sentimento de admiração.

Para Bachelard (1978, p.296)¹¹⁸, a semente tem mais valor que a fruta, “a fruta não é mais o valor primeiro. O verdadeiro valor dinâmico é a semente. É a semente que paradoxalmente faz a maçã, que lhe dá seus sucos balsâmicos, sua força conservadora. A semente não nasce apenas em terno berço, sob a proteção da massa da fruta”. Assim como na imagem da fruta temos a massa e a semente, podemos considerar que o colégio é apenas a massa, a polpa, o espaço onde o aprendizado acontece. Já a semente é o próprio

¹¹⁸ - BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha. Trad. de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

aprendizado que faz a árvore crescer, e distribuir seus frutos. E isso é o que confere memória ao lugar, um espaço onde nasce o conhecimento.

Esse lugar também se destaca como aquele que dá mel, “tinha uma criação de abelhas jataí dentro da casa...para tirar mel” (MELLO, 2014, p. 26). O mel está conectado com a ideia de admiração, sabor e prazer ao local e, ao próprio apicultor, na lida de cuidar delas, pois quando as abelhas morreram, ele adoeceu. Esse local ficou marcado por esses acontecimentos em que a admiração acontece, pois é nesse espaço que o padre retira o mel e faz seus derivados que prendem as memórias e os fatos prazerosos às personagens. Assim como na imagem da fruta e da semente, a escola é o espaço da fruta que guarda a semente na imagem do mel, o sabor da felicidade.

O lugar do colégio salesiano também é como o sentimento saudosista que o narrador traz na imagem do tempo que, velozmente, parte para a juventude: “Assim é a vida dos mortais – como um sopro; por sua condição, não lhes é permitido guardar memória dos acontecimentos. Salvo uma parte mínima. Como um relevo, onde sobram os montes testemunhas” (MELLO, 2014, p. 28). Essa imagem de saudosismo traz os montes como lugar e testemunha de um tempo. Esse, que pode repousar e voltar no tempo da memória, como Bosi (1977, p.13)¹¹⁹ retrata a imagem retida, “a Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva, começa a correr aquele processo de *coexistência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”. Nesse sentido, a imagem apenas repousa, até que o instante das lembranças o traz de volta para o momento contemplativo. Assim como nas imagens de topofilia e topofobia, em que elas estão repousando e trazem à tona as memórias dos acontecimentos que marcaram a personagem.

O local do colégio também pode ser percebido na imagem do lugar de saudade. Assim como o da capelinha de São João que o narrador traz para a ecoficção: “Sozinha. No alto do morro da Saudade ficava contemplativa, capelinha de São João. Caminho torto, a subida, custava um tanto chegar até lá. No tempo das águas muita a lama, cascalho, molhado escorregava, vários fiéis não ascendiam” (MELLO, 2014, p. 28). Eis a imagem da profundidade em meditação do próprio lugar, que contempla e olha a cidade, como se ela fosse o próprio homem. Esse caminho da profundidade, pelo contexto do texto, pode ser analisado pelos elementos: “torto, subida, que custava a chegar, lama,

¹¹⁹ - BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

cascalho, escorregava”. Essas imagens se constelam a um esquema de subir, numa verticalidade de ascensão, de experiência religiosa muito marcante. Nessa experiência, as personagens tiveram os seus tombos, os escorregões, as derrapagens muito pesadas, pois “vários fiéis não ascendiam”. Talvez seja essa a marca que o lugar deixa na memória das pessoas, e vê a capelinha com sentimento saudosista. Essa imagem e o nome do morro estão em sintonia com a personagem, que sai da infância e vai para a juventude trazendo essa emoção carregada de memória, como diz Garrard (2006, p. 60)¹²⁰, “o olhar para um passado desaparecido”. Um passado latente, que olha de perto a memória, e o coração dos saudosistas que trazem o lugar na memória.

Esse lugar na cidade de Catalão pode ser sentido como o lugar do tempo em que se plantava a primeira roça, também como o lugar do caminho de volta de Rolando, diante das margaridas; e nas lembranças do espaço da chácara do padre, e do colégio salesiano, cercado pela natureza farta; nos espaços das ruas em festas religiosas; e no lugar festivo de casamento de Rolando e de Auda, e de mutirão. São essas imagens que conectam o lugar às pessoas na narrativa, pelo sentimento positivo que desenvolve e se estende à cidade do cerrado goiano. Essas imagens surgem como elo na memória de acontecimentos alegres de uma intensidade tão aguda, que gera saudosismo nas personagens que moram nesta cidadezinha imagética.

Por outro lado, esse lugar não é só encantamento, tem lá outros sentimentos que também ficaram na memória do povo, pois “o meio ambiente pode não ser a causa direta da topofilia, mas fornece o estímulo sensorial que, ao agir como imagem percebida, dá forma às nossas alegrias e ideais” (TUAN, 1980, p. 129).

Assim como a ecoficção trouxe algumas cenas de prazer, também ela nos aponta outras, que marcaram a vida das personagens, por agregarem momentos de impacto de dor, de medo e pavor, relacionados ao lugar da experiência vivida, que abordamos como topofobia.

Do mesmo modo que falamos sobre a topofilia, como sentimento de prazer que prende a pessoa ao lugar, temos a topofobia, como sentimento contrário, pelo acontecimento de desapego, de desprezo ou medo, que fica guardado na memória das pessoas.

¹²⁰ - GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

Sobre o medo, Tuan (2005, p. 07),¹²¹ em seus estudos sobre a paisagem do medo, nos traz algumas considerações sobre este termo, que pode nos afetar com os sentimentos negativos de lugar que surgem na ecoficção:

Paisagens do medo? Se pararmos para refletir quais são elas, certamente inúmeras imagens acudirão à nossa mente: medo do escuro e a sensação de abandono quando criança; ansiedade em lugares desconhecidos ou em reuniões sociais; pavor dos mortos e do sobrenatural; medo das doenças, guerras e catástrofes naturais; desconforto ao ver hospitais e prisões; medo de assaltantes em ruas desertas e em certos bairros; ansiedade diante da possibilidade de rompimento da ordem mundial (TUAN, 2005, p. 07).

Esse medo pode estar associado ao termo topofobia, que de acordo com o *dicionário on line*¹²² é: “Topo= lugar, fobia= medo mórbido, portanto topofobia é medo do lugar físico.”. Nesse sentimento que liga a personagem ao lugar físico da narrativa, buscamos os tipos de sentimentos negativos, que se desenvolvem como imagem de memória do local. Nesse sentido, o narrador registra algumas cenas do enredo que traduzem esse elo negativo. O narrador transcreve, antes da narrativa, um poema do qual trazemos parte para extrair a imagem do palco da selvageria e a imagem negativa que se estende ao lugar devido à personagem Anhanguera ter deixado rastros de dor, um registro da ação do homem em relação ao índio e à terra:

Foi no caminho do Anhanguera
Que de longe veio a provar as Minas,
Matou índio, comeu onça, desceu serra,
Subiu morros, montes, colinas.”
(...)
Quem andou no rastro do Diabo Velho
Nos Martírios onde mora o aráé;
Ali viu ouro e caçou índio
- Nova Beira, Bananal, Corumbaré.
(...)
Viera repetir o milagre
Que no rio Vermelho aconteceu:
Onde a água pegou fogo,
“Anhanguera” – e o índio obedeceu.

(MELLO, 2014, p.21)

O lugar no tempo da memória, neste episódio do Anhanguera, é aquele que traz sentimento de sofrimento, relacionado com o homem mau, que matou os índios para explorar as minas. Deu, ao local, a imagem de descoberta, mas lá “Matou índio, comeu onça, desceu serra”. Como reflexo do medo do lugar, temos a presença do Anhanguera

¹²¹ TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005. [1979]

¹²² - Topofobia. *Dicionário on line*. Disponível em: < <https://www.dicionarioinformal.com.br/topofobia/>> acesso em: 18/07/2018

com a imagem da “água pegar fogo”. Nesse trecho, ele constrói a imagem de homem que amedrontou o índio com o fogo na água, e marcou o local associado à imagem do homem que trouxe o terror àquela terra.

Em outra cena, temos a imagem da cidade Catalão no próprio significado de seu nome: “Palavra quente, era o próprio chumbo pegando fogo...violência e guerra entre os bandos” (MELLO, 2014, p. 23). A cidade, conforme a descrição, é aquela que tem como ligação o termo quente, que se mostra conectada às pessoas de pouca paciência, que perdem a compostura e tornam-se agressivas. Essas, que possuem o melindre no sangue e os êxtases em friezas, pessoas que são como as feras de sangue quente que causam pavor ao próprio homem. Desta mesma forma, é que se conhece a cidade. Essa que, como cheiro de pão quente, povoa o ambiente, e seu cheiro se percebe longe.

Essa imagem do quente é a que vem à memória, como um pesadelo de sonhar acordado, e que as personagens, que participaram desse mundo, trazem dele os seus elementos quentes, que se expressam no pavor que adquiriram do local. Quando se fala da cidade, o que vem à mente é “Catalão, a palavra quente, era o próprio chumbo pegando fogo”. É como diz Bachelard (1988, p.171)¹²³: “A cada apetite, um mundo. O sonhador participa então do mundo alimentando-se de uma das substâncias do mundo, substância densa ou rara, quente ou doce, clara ou cheia de penumbra segundo o *temperamento da sua imaginação*”. É nessa descrição do arquétipo dinâmico quente, que liga a cidade e o homem no sentimento de pavor e que se constrói na imagem do que se diz quente, nas questões de brigas.

As brigas eram constantes, até quem não queria brigar estava na concentração da intriga ou da morte. É nesse sentimento de pavor que o narrador traz para o contexto a imagem de Virgilino: “E foi aí que viu a sombra preta. Encontrou o mal? O mal gente encontra é quando começa a pensar. (...) Virgilino...o homem cruel; o guatambu enorme.... o fogo do inferno...Rio da lenda...foi ali que Virgilino matou o mendigo” (MELLO, 2014, p. 24). O local e a personagem constroem-se num tom escuro, de sujo que fede defunto. O rio, então, é esse lugar que se liga ao sentimento negativo, pelo feito da personagem em suas crueldades. Na descrição desse ambiente, o narrador registra variados elementos de uma narrativa de terror para a descrição da cena em questão.

¹²³ - BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

O local também é percebido, nesse mesmo sentido de terror, na cena do morro das Três Cruzes: “carregado de lendas. Que havia três almas encerradas no topo, arrastando corrente, prisioneiras do grão-tinhoso. Madrugada, escutam-se gritos e ranger de dentes; a voz dele misturada com a ventania” (MELLO, 2014, p. 25). Nessa imagem, o espaço físico está ligado às memórias negativas que se conectam com o espaço físico espiritual do mal. Esse lugar é o grude que gera o medo e espanta as pessoas.

Mesmo em dia de prazer, tido na narrativa como “dia de frutas”, a intriga entre as duas famílias Calaveiras e Coelícolas, por uma demanda de terra, torna o local em espaço de pavor, pelo que aconteceu na casa, onde os jagunços mataram “a criatura”, com requinte de crueldade. Diz a cena que: “madrugadinha – tropel de cavalos. Jagunços, tiros. Eles, a casa. Gritos que ecoavam no silêncio. Os cavalos entraram, arrombando portas e afundando o assoalho. Tiraram a criatura da cama, corda no pescoço, e arrastaram no açougue. Jogaram para cima e apararam com a faca” (MELLO, 2014, p. 30). A cena perpassa casa e açougue, locais onde acontecem as imagens de crueldade. E com essas imagens, o sentimento negativo desenrola-se como ligação entre as personagens e o local, como total desespero e pavor, como podemos ver no local de Catalão associado à imagem de lugar quente.

Quente também, em outra cena, é o lugar da plantação que o sol queimou e afetou o rendimento da personagem: “Este ano plantei dois alqueires, cerquei com pau; até que a chuva foi boa, mas depois veio o sol quente e queimou quase todo o arroz” (MELLO, 2014, p. 35). Nesta cena, o sentimento negativo que liga espaço físico à personagem é o pavor ao sol quente que afeta o solo e a subsistência do homem.

O sentimento de pavor ao local é desenhado na cena do caminho para a mata: “perigoso que nas matas e florestas aparecem os duendes malevas, isto é – tinham pés de bode, barba de bode, chifres e cheiro de bode. Gostavam de abusar de moça donzela, ou assustar os caminheiros assoprando com canudos na boca” (MELLO, 2014, p. 48). O caminho que deveria ser prazeroso foi descrito como pavoroso principalmente para as mulheres e os caminheiros. O sentimento negativo constrói-se gerado pelo medo lendário, misturado à curiosidade que se estende ao local.

Esse sentimento negativo também surge no local da beira da lagoa, onde cantava a saracura: “Cação veio assustado do poço: e... era uma sucuri de 5 metros com a cabeça de fora. Tinha vindo do pântano ou beira do rio e comia porcos, galinhas, bezerros.

Assustava a caça, matava capivaras, veados” (MELLO, 2014, p. 54). Nesse espaço, houve o aglomerado de gente que lutava para matar a cobra, e ele ficou marcado por esta lembrança. Temos a imagem da cobra que surge no espaço físico deixando a marca de medo, como um sentimento negativo que as personagens ficam a lembrar.

A lagoa feia também surge na narrativa como esse espaço físico que se liga negativamente às personagens e guarda memória de um sentimento de pesadelo: “... havia um tipo em tudo parecido à traíra de rio, com escama escura, roliça, e crista bonita. Seo Horieste ... Fora ele quem havia pescado aquele enorme dourado de escamas grandes e língua roxa e que alcançara o maior preço no mercado local” (MELLO, 2014, p. 56). Esse espaço da lagoa é a própria imagem do pesadelo que surge como uma ligação negativa sentida pela personagem em relação ao local.

Como todas essas cenas que despertam sentimentos negativos, temos ainda outra marcada pelo local onde Demétria teve a filha desaparecida: “num lugar chamado Pedra-sem-alegramento, chorava sem parar para que a devolvessem...no meio da floresta a filha disse... que agora era impossível voltar...casara-se com o tio Baltasar”(MELLO, 2014, p. 61). Para a personagem, esse lugar é a lembrança da dor profunda de uma mãe que chora pelo sumiço da filha e encontra-na casada com seu tio. Deste modo, o sentimento é esse negativo que se conecta à dor e ao escândalo.

Como num caminho para o clímax, a narrativa leva-nos à cena do bar do Righetto, onde partido negro e branco estranham-se: “os ânimos exaltados. O consumo exagerado de álcool destampava o ódio visceral, rebentava as barragens interiores...Pisa aqui se for homem, foi a frase que entornou a briga... E chovendo balas” (MELLO, 2014, p.63). O local do bar, onde começou o desentendimento, é marcado pela imagem negativa do álcool relacionado à discórdia.

Além dessa imagem do bar, na sede do partido, a intriga culminou no planejamento da guerra: “Os treze assentados – bandidos jagunços do Estado...conforme pacto da confederação dos bandidos...quando um estivesse ameaçado de perder o controle do próprio território” (MELLO, 2014, p. 64). O espaço da sede do partido monta um clima pesado, composto pela presença de seus membros que sustentam no semblante as intenções duvidosas em distribuir violência por onde passam. É nessa imagem, do local do partido, que o espaço se identifica com o sentido negativo de terror e dor.

Também, em outro espaço, a intriga continua. Agora é no morro das Três Cruzes. É como uma homologia deste lugar com a intenção da guerra, pois, anteriormente, ele foi apresentado como o espaço tenebroso. Nele, Virgilino dava ordens: “era o chefe no comando, regia. Tomou ares de guerra e seguia a direção do vento, marcial, invocando o deus da violência, movido pela força maligna...terror e temor” (MELLO, 2014, p.64). O narrador trouxe esse local como o espaço de sentimento triste que ele provoca na memória de um povo. Traz o sentido de terror e temor e, por isso é temido pela população.

O espaço também ganhou contorno de tribunal, onde o juiz aplicou a pena e executou a sentença a um desertor no acampamento na colina: “à sombra de atambu. Julgaram o prisioneiro e aplicaram a pena: enterrado vivo, com os gritos de piedade afogados pela terra. Virgilino – juiz larápio” (MELLO, 2014, p. 65). Nesse ambiente, em que se fez justiça, o próprio sentido de justiça é deturpado quando a pena estampa a imagem de dor e de sofrimento. O elo do lugar com as pessoas constrói, assim, essa ideia de estupor que norteia a violência.

Outro ambiente conhecido no sentido negativo, que liga o lugar às pessoas, é na Fazenda Olímpia: “Era lá que se aquartelava o grosso dos opositores em torno do chefe...estudar a conformação do terreno, segundo a estratégia da guerra...de lá ninguém sai, só morre” (MELLO, 2014, p. 65). Este espaço foi onde aconteceram os ataques e grandes derramamentos de sangue. Este palco ficou na memória como o espaço físico da devastação, tanto da natureza quanto das pessoas que morreram em conflito.

Diante desses acontecimentos de terror, medo, violência e desespero, é que se constrói a imagem da topofobia, como medo que as pessoas desenvolvem ao lugar. Extraímos da narrativa as imagens de sofrimento, que se correlacionaram com a ideia de topofobia, os espaços que ficaram marcados em seu sentido negativo, tanto para o local, quanto para as pessoas.

Da análise, foi possível perceber que o narrador monta a topografia da cidade, pelo conjunto de imagens que liga o lugar às pessoas, tanto pelo sentimento positivo, quanto pelos negativos que elas transmitem. Essa topografia catalana traça um cerrado do alto dos montes em sua beleza e, ao mesmo tempo, tenebroso em suas Três Cruzes. Passa pelo contorno da cidade, em que passado e presente encontram-se no lugar do antes de Catalão e, no durante, que se consome em seus dias.

Nessas imagens, também consideramos o instante eterno, do prazer e da dor, que se cristaliza na imagem do espaço físico, que desperta sentimentos que se desenvolvem nos lugares, como na ilustração de Maffesoli (2010, p. 48) ¹²⁴

“se cristalizam num *instante eterno*. Trata-se, aí, *stricto sensu*, de uma ordem simbólica que sublinha a identidade profunda entre o homem e as outras manifestações de vida no cosmos. Não mais a simples ordem racional própria da modernidade, mas, sim, uma ordem ‘emocional’. (MAFFESOLI, 2010, p. 48). (Grifos do autor)

O instante eterno traz para a narrativa esse cosmo da topografia, lugar onde se guardam as memórias de um tempo de acontecimentos de prazer ou desprazer. Nele, os sentimentos convivem, andam juntos como nas imagens das estórias orais, lendas e histórias contadas pelas próprias personagens em momentos de encontros.

Diante disso, a habitação ecológica da terra está no espaço do romance, servindo como cenário para o movimento da cidade, nas imagens que se constroem no cerrado, no comportamento do homem em relação à natureza e à própria vida num contexto geral. E, também, para os acontecimentos negativos e positivos, que se desenrolam ao longo da narrativa e que serviram como instrumentos de pesquisa.

Nisso, se percebe um total envolvimento do homem com esse espaço da natureza, que favorece o bem para as pessoas que dela retiram seu alimento, bem como o seu trabalho. Além disso, apesar de alguns recursos naturais serem destruídos pela ação humana, como o exemplo da exploração do ouro, a mãe natureza ainda se faz presente em sustentar a humanidade. Com isso, as personagens possuem uma intimidade peculiar com a natureza e, de um modo geral, são felizes com ela.

A natureza na ecoficção é esse mito místico e poderoso que Lefebvre (2006, p. 56)¹²⁵ ilustra bem: “A natureza, esse mito poderoso, se transforma em ficção, em utopia negativa: ela não é mais que a matéria-prima sobre a qual operam as forças produtivas de sociedades diversas para produzir seu espaço”. É a arte imitando a vida, na demonstração da própria vida, que se estende no meio ambiente, tão bem desenhado na ecoficção. Nela, a paisagem se constrói e marca a vida do homem em memórias latentes,

¹²⁴ - MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

¹²⁵ - LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

que resgatam os lugares pelos sentimentos positivos e negativos que, de certa forma, marcam a vitalidade do homem para um espaço saudosista.

CONCLUSÃO

Diante dos apelos da sociedade e dos grupos ambientalistas, temos observado um total despreparo do homem em lidar com a natureza, ao retirar dela o seu sustento. Por isso ele polui rios com os dejetos de indústrias, de fábricas, dos lares, dos cemitérios e outros com seus chorumes ou necrochorumes. Polui o ar com suas fumaças de fábricas, queimadas, com a contaminação por gases, partículas ou qualquer substância nociva à saúde. Tem feito derrubadas de árvores altas, médias e rasteiras em prol do progresso e da subsistência. Mata os animais, sem se preocupar com a propagação das espécies, promovendo a extinção. Esse contexto está presente na obra *Epopéia dos Sertões*, de William Agel de Mello. Ela, como obra de arte, imita a realidade como uma representação do homem e seu comportamento com o ecossistema. Nisso, todos os elementos desta obra soam como auras que merecem uma análise da obra de arte e do meio ambiente, o que justificou esta abordagem em questão. O autor já não é mais o dono da obra, ela ganha sua autonomia e pertence a seus leitores.

A dissertação teve como objetivos analisar a obra sobre os aspectos do imaginário de Gilberto Durand. Especificamente, observar como o regime das imagens diurnas e noturnas comportou-se diante das representações de animais e plantas, inseridos na ecoficção, e como elas se estruturam diante de abordagem em arquétipos dinâmicos. O romance foi aberto em movimento para fora e para dentro, no sentido de se conectar com o mundo exterior e com o próprio contexto da narrativa. E esse olhar estendeu-se à maneira como se organizou o imaginário de William Agel de Mello em *Epopéia dos Sertões*. Além disso, estabeleceu uma discussão entre a ecoficção e o meio ambiente, sob os aspectos do processo histórico e da estrutura na montagem do enredo, e também sobre a habitação ecológica da terra e os sentimentos de topofilia e topofobia. Para isso, determinamos, de um modo geral, observar os fenômenos que se apresentavam no enredo da obra, seguindo o devaneio de Bachelard, no próprio sentido da palavra, traçando o caminho da imagem poética, que a própria obra oferece nos recursos de suas imagens dinâmicas.

A presente pesquisa apresentou importantes contribuições sobre a *Epopéia dos Sertões*, de William Agel de Mello, por se tratar de uma pesquisa que não aborda somente

os aspectos da estrutura textual, mas a narrativa como obra de arte que tem sua aura para admirar e analisar.

E, nesse processo de reflexão, percebemos que seus elementos de organização trouxeram uma narrativa recheada por uma exuberante natureza que se estampa no cerrado goiano. Nesse contexto, notamos que o autor constrói o enredo composto por pessoas de comportamentos típicos da região. A cidade monta um cenário com as diversas profissões, pessoas diferentes tanto em fisionomia quanto em comportamento. Ele consegue levar para a narrativa até mesmo os anões, cegos, mendigos e estrangeiros, mostrando com isso uma inclusão espontânea. Traça o par romântico com Rolando e Auda, essas pessoas simples, como quem imita o par romântico trágico da *Chanson de Roland*, com Roland e Aude. Monta a intriga e os duelos como heroísmo dos cavaleiros andantes. Faz um paralelo entre o Sertão e a Europa na Idade Média. Dá um destaque na natureza, mostrando o rio sujo, as fábricas expelindo fumaças, embalsamento de animais em extinção, as queimadas e o impacto da guerra. Mostra também a fartura desse meio ambiente e traz para o enredo várias espécies de animais, de plantas, frutos e frutas, como um verdadeiro ecossistema, além das comidas típicas da região. Faz uma conexão com outras obras, constantemente utilizando-se da história oral, contada por algumas personagens e, dessa forma, organiza o seu imaginário.

A obra foi analisada sob o aspecto do imaginário de Durand, que traz as imagens dos símbolos dos regimes diurnos e noturnos. Essas estruturas ganham o contexto do devaneio de Bachelard, que consegue destruir a primeira imagem e construir outra, pelo recurso da imagem dinâmica. Nisso, uma derrubada de árvore pode ser dinamizada com o contexto da narrativa e trazer o sentido da queda, sob a imaginação da estrutura do símbolo nictomórfico pela ideia de profundidade, em que o ser cai em seu profundo e retorna outro, como o eterno retorno. Nela, uma imagem do rio sujo pode ser percebida na ideia da taça e o continente, em que se mergulha nesse conteúdo, faz o devaneio e extrai dele seus elementos, conectados à obra. Dela, uma imagem de símbolo teriomórfico pode ser percebida nas festas de casamento e religiosas, em que os movimento de agitação tanto do animal, quanto das pessoas homologam-se. Nessa perspectiva da estrutura da imagem dinâmica, adentramos na análise da obra sob o aspecto do imaginário de Gilbert Durand.

Sob essa percepção, exploramos a ideia da água dentro de uma visão da imagem de viscosidade, que serve de elo, de grude, de prender, de soldar, e que tem essa facilidade em se conectar a outras circunstâncias como um prolongamento de sentidos. E percebemos que ela surge como uma água caleidoscópica que, em seus coloridos, atravessa o campo semântico das ideias e apresenta-se em suas diversas combinações homólogas de efeitos visuais do devaneio. A água também se mostrou na imagem de memória, extraída da ideia contida em “Rio da lenda” que a narrativa traz em seu enredo. Nessas abordagens, identificamos algumas teorias, como a do entre lugar, extraída da expressão “É de madrugada que ele aparece”, entre o dormir e o acordar que surge a assombração. Ela também trouxe à tona a imagem digestiva da profundidade, na imagem da queda, quando ela cai da cachoeira e segue seu curso fazendo sua travessia, como o ser, que faz o seu percurso em profundidade e vai se reconhecendo em outro.

Outra imagem que trouxemos foi da árvore que, em seus isomorfismos, deixa de ser árvore e é percebida em: remédios, alimentos, construções, móveis, utensílios domésticos, e até na função de elo que conduz o homem ao plano superior e inferior. A imagem da árvore também foi percebida através da vara, como objeto de tortura, quando o padre batia nos alunos ao tomar a lição e eles erravam. Foi encontrada na imagem da carroça sob o devaneio da taça, recipiente de um conteúdo que em seu fluído está a gente de Maraval. A árvore também foi imaginada sob o símbolo de verticalidade de ascensão, na posição de comunicação consigo mesmo e com Deus. Ela se mostrou uma imagem dinâmica que se conecta com várias possibilidades de análises e que vai mudando de acordo com a narrativa.

Trouxemos alguns frutos e frutas do enredo para analisarmos sob a imagem dinâmica, para percebê-las em suas propriedades, seu aspecto em textura, sua densidade, sabor, acidez, suculência, casca em liso ou crespo, as tonalidades, o desenho de sua forma, a sua quantidade de água e de massa, em que o doce da fruta pode estar no sentido da diversão ou no prazer do conforto da casa.

Discutimos, também, o arquétipo progresso, na imagem de conquista de território como um tempo progressivo, sob diversificados nós, como na imagem da teia de aranha, que se estendeu para vários pontos da narrativa, ao mostrar um progresso que caminha junto com os indícios de desmatamento desregrado. Foi percebido esse progresso em pequenos gestos como imagem que sai do estado de árvores e passa para o estado de vigamentos e construções.

Abordamos, ainda, os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos nas imagens de animais. Percebemos que na imagem da tourada, o símbolo teriomórfico destacou-se pela ideia que se cria do touro em agitação, pulando, dando rodopios, desesperado e que, tentando defender-se, salta repetidas vezes. Já na imagem do tucano-do-bico-preto, trabalhamos o símbolo nictomórfico, da profundidade do negrume que nos leva a refletir sobre o empalhamento de certas espécies raras, que são mortas para fazerem partes de museus. E o cavalo, no símbolo catamórfico, isomorfo das trevas e do inferno, comparável aos negros cavalos da sombra, ligados à queda moral, o que pôde ser percebido pelos movimentos bruscos, quando arromba porta e afunda assoalho e sua presença está associada aos homens maus que mataram com requinte de crueldade um homem arrancado de seu leito.

Ainda, nessa análise, exploramos algumas imagens que montam o processo histórico da cidade, que surge como quem desenha a cidade, costurando as relações das pessoas, em trabalho, lazer, religião, educação, política, saúde e meio ambiente. Nessas relações, a questão do ouro movimenta a cidade, na construção da fiscalização do ouro, abertura de portos, desvio do rio, derrubada de árvores, construção de moradias, progresso de vila para arraial, e deste para cidade, e ajuste de um único caminho para Catalão.

Percebemos que a estrutura da cidade é comparada à da família, pois, nela, temos os gestores, os pequenos operários que se destacam em várias profissões e constroem a relação comercial. Na imagem da estrutura da cidade, ainda analisamos a imagem do lar, em que se fabricam alguns produtos artesanais, presentes em quase toda narrativa. Nelas, podemos perceber o arroz com pequi, tutu, farinha, frango com guariroba, rapadura e outros que vão surgindo, em festas ou em pequenas cenas, na demonstração da natureza.

Na habitação ecológica da terra, percebemos que algumas cenas surgidas na narrativa ligam as personagens aos locais de acontecimentos de prazer ou desprazer. Neste contexto, abordamos a topofilia e a topofobia e notamos que, em algumas cenas, surge um encantamento, marcando e ligando a personagem ao lugar, pelo acontecimento, que gera sentimento saudosista ou de prazer, o qual identificamos como topofilia. Já a topofobia surge como memória que se tem de um lugar, com sentimento de despreendimento, repulsa ou medo, marcado por uma memória que liga a personagem ao lugar.

Ao analisar a obra sob estes contextos, percebemos que as imagens perdem seu primeiro sentido e dão lugar a outras ideias, conectadas com a ecoficção. Surgem, então,

as imagens dinâmicas, que podem nos levar a lugares inesperados e trazerem situações imprevisíveis. Esse também é o sentido do devaneio, que procura seguir o caminho poético. Em se tratando de analisar os animais, eles também se tornam imagens, desanimalizam-se, perdendo seu primeiro sentido, transformando-se em outro, imprevisível de se esperar.

A obra de arte foi explorada sob a perspectiva da ecoficção, uma análise entre a literatura e o meio ambiente, e deu-nos a oportunidade de analisar a natureza dentro de uma abordagem literária refletindo sobre seus elementos ecológicos, imagens literárias. Espera-se que esta análise sirva como fonte de pesquisa para outros estudiosos, pois ela não se esgota aqui.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo. Iluminuras. Itáú cultura.2009.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. BRANDÃO, Roberto de Oliveira (Int.). Trad. Jaime Bruna. 12 Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A Poética do Devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Lautrèamont*. Trad. Fábio Ferreira. Goiânia: Ricochete, 2013.

BAKHTIN, M. “O discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins.2000.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. de M^a Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70. 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e Simulações*. Lisboa: Galilée, 1981.

_____. *A Troca Simbólica e a Morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: VALÉRY, Paul: *Pièces sur l'art*. Paris: ("La conquête de l'ubiquité"), 1955.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. (Tópicos). Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BECKERMAN, W. *Small is Stupid: Blowing the Whistle on the Greens*. Londres: Duckworth, 1995.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Relógio d'Água. Lisboa: Galilée, 1991.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Paris: ASSÍRIO & ALVIM. 1980.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Disponível em: <https://minhateca.com.br> Acesso em: 30/04/2018.

DICIONÁRIO. *Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2015.

DICIONÁRIO. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/nicto>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo. 1998.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Alboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Campos do Imaginário. Psicanálise da Neve*. Artigo dedicado a Gaston Bachelard. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *O Imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

DUPAS, Gilberto. *Mito do Progresso*. São Paulo: Editora UNESP, 2005a.

DURAND, Yves. A formulação experimental do imaginário e seus modelos. Revista da Faculdade de Educação. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33396/36134>> Acesso: 11/03/2018.

EIKHENBAUM, Boris. et. al. *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. JUNG, Carl. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora UNB, 2006.

GLOTFELTY, Cheryll. Marcos em Ecologia Literária. Artigo. Disponível em: <<http://www.ecobooks.com/books/ecocrit.htm>>. Acesso em: 13/07/2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. Trad. Luiz Costa Lima e Peter Naumann. *Revisão técnica de Heidrun Krieger e Uwe Schmeiter*.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ. Vozes, 2000.

LAREDO, Gustavo. Brasileiro da Gema. Murici. G1. *Globo Rural*. Disponível em: <<http://revistagloborural.globo.com/GloboRural/0,6993,EEC533045-2584,00.html>>. Acesso em 01/12/2018.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauros, 2001.

_____. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*). 4e éd. Paris: Anthropos, 2000.

LEFEBVRE, Maurice Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1995-1999.

_____. *A república dos bons sentimentos: documento*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *No Fundo das Aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. *O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida. São Paulo, Zouk. 2003.

_____. *Saturação*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras : Itaú Cultural, 2010.

MAFFETONE, Sebastiano. II. Veca, Salvatore. *A Idéia de justiça de Platão a Rawls*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MELLO, William Agel de. *Obras Completas*, Ars, Brasília, 2002.

_____. *Epopeia dos Sertões*. Goiânia: Kelps, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso. 1995.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Disponível em: < http://lelivros.site/?utm_source=Copyright&utm_medium=cover&utm_campaign=link>. Acesso 21/07/2018.

OUTEIRINHO, Fátima. Fim do mundo – fim de mundo(s): um ângulo morto na memória africana? Universidade do Porto – ILC. Disponível em: < <http://ilcml.com/wp-content/uploads/2015/07/Libreto-8-4.pdf>> Acesso: 13/07/2018.

PALACIN, Luis. *Goiás 1722-1822: estrutura e conjuntura numa capitania de minas*. Goiânia: Oriente, 1976.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Col. Logos. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. (Coleção Filosofia) Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém. EDUFPA.2000.

R7- Queixada: O “Porco-Selvagem” Disponível em: <http://animais.culturamix.com/informacoes/mamiferos/queixada-o-porco-selvagem> Acesso em: 05/07/2018.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. Trad. Antônio de P. Machado. Coleção Universidade. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 2011.

RUSEN, Jorn. *Razão histórica*. Brasília:UNB.2001.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS. Marcos Ferreira. *O Espaço Crepuscular: Mitohermenêutica e Jornada Interpretativa em Cidades Históricas/Ritmos do imaginário/Danielle Perin Rocha Pitta(Org.)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1)

SARTRE, Jean_Paul. *O Imaginário*. Psicologia Fenomenológica da Imaginação. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática,1996.

TIBIRIÇÁ, Luciana Gonçalves. A mineração como objeto para a ocupação histórica do Cerrado goiano. Artigo. UFG, Brasil. Disponível em: < <http://anais.unievangelica.edu.br/index.php/sncma/article/view/11>> Acesso em 12/07/2018.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005. [1979]

_____. *Topofilia*. Um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente. DIFEL/ Difusão Editorial S.A . São Paulo. 1980.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. A literatura medieval. Trad. Amálio Pinheiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: EDUC. 2000.

ANEXO:

ANEXO 1:

ENTREVISTA À WILLIAM AGEL DE MELO POR JUSSIARA MOEMA RAMOS DE OLIVEIRA

1 – O que lhe despertou o gosto pela leitura?

O meu gosto pela leitura surgiu de forma espontânea. É raro o dia na minha vida em que eu não leio pelo menos um pouco. Já li mais de dois mil livros. *Nulla dies sine linea*. Li obras completas dos grandes autores.

2 - O que te motivou a escrever *Epopéia dos Sertões*?

Epopéia dos Sertões nasceu do contato estreito com um dos maiores mitólogos do mundo: Junito de Souza Brandão, que prefaciou todos os meus livros de ficção.

O escritor nasce escritor. Para ele, escrever é mais que uma compulsão, é uma necessidade biológica. O conjunto de sua obra é a medida exata de sua contribuição. Mas não basta nascer escritor. É preciso criar as condições para que o dom de escrever se manifeste. Um bom escritor deve dominar o assunto sobre o qual está escrevendo. E mitologia é um dos temas de minha predileção. Como disse o mestre Junito de Souza Brandão: " Fez do mito greco-latino um dos pontos centrais de sua narrativa, na qual mitologia e realidade se fundem, numa perfeita simbiose. Na maioria das vezes, a mesma personagem desempenha simultaneamente dois papéis: o próprio papel, na vida real, e o papel que lhe cabe na mitologia. Tudo muito naturalmente. Um dos exemplos mais expressivos é a guerra de Troia em pleno sertão goiano, um dos pontos altos do romance *Epopéia dos Sertões*. É a recriação do mito, ou melhor, a arte de recriar o mito".

3 – Quais partes da obra podemos relacionar com sua vida? Poderia detalhar?

Epopéia dos Sertões nasceu do contato estreito com um dos maiores mitólogos do mundo: Junito de Souza Brandão, que prefaciou todos os meus livros de ficção.

4 – Como foi sua primeira experiência de escritor?

A minha primeira experiência de escritor foi com a publicação do meu primeiro livro. É difícil responder a esta pergunta. O livro é o resultado da experiência vivida pelo autor - pelo menos em muitos casos.

5 – Como conheceu Guimarães Rosa?

Quando entrei para a carreira diplomática, fui lotado no Serviço de Demarcação de Fronteiras, cujo chefe era o embaixador Guimarães Rosa. "Nada acontece por acaso" - Guimarães Rosa atribuía o fato à obra do Destino. Foi o começo de uma profunda amizade. Dois escritores: um grande e um pequeno. Dois linguistas: um mestre e um discípulo. É mais a afinidade do sertão goiano-mineiro.

6 – Você pode destacar algumas experiências que considere relevante para o mundo literário?

A maior experiência literária que eu considero relevante na minha obra é o fato de eu ter escrito o maior conjunto lexicográfico do mundo centrado numa língua neolatina. E de ter escrito 11 dicionários únicos no mundo.

7 – Em que sua amizade com Guimarães Rosa pôde favorecer na escrita de *Epopeia dos Sertões*?

A resposta para esta pergunta pode ser encontrada no livro *João Guimarães Rosa - Cartas a William Agel de Mello* (pp. 61-62), publicado pela Ateliê de São Paulo.

8 – Sua obra *Epopeia dos Sertões* dialoga com qual obra?

Eu não conheço nenhuma outra obra do gênero

9 – Você tem um novo projeto de livro em mente?

Eu já escrevi 58 livros e 28 dicionários. Para mim, chega. " No mais, musa, no mais, que a lira tenho destemperada e a voz enrouquecida.)



Figura 2 Orientadora: Maria de Fátima Gonçalves Lima, Escritor William Agel de Mello, Mestre Jussara Moema Ramos de Oliveira