

# TERRITÓRIOS E LINGUAGENS NAS FRONTEIRAS AMAZÔNICAS: OS MOVIMENTOS NARRATIVOS DE TERRITORIALIZAÇÃO NA OBRA ROTEIRO DOS TOCANTINS, DE LYSIAS RODRIGUES

## TERRITORIES AND LANGUAGES FRONTIER AMAZON: NARRATIVE MOVEMENTS OF TERRITORIALIZATION IN THE WORK MAP OF TOCANTINS, LYSIAS RODRIGUES

**Antunes euclides Medeiros<sup>1</sup>**

Endereço: Universidade Federal do Tocantins, Campus Universitário de Araguaína TO, Curso de História. Rua Humberto de Campus, 508. São João Batista CEP: 77800-000 - Araguaína, TO.  
Email: eantunes@uft.edu.br

**Olívia M.M. Cormineiro<sup>2</sup>**

Endereço: Universidade Federal do Tocantins, Campus Universitário de Araguaína TO, Curso de História. Rua Humberto de Campus, 508. São João Batista CEP: 77800-000 - Araguaína, TO.  
Email: oliviacormineiro@uol.com.br

**Resumo:** Considerando que a (des)reterritorialização não se restringe à exclusividade dos espaços físicos, podendo ser enunciados em espaços narrativos que sintetizam desejos heterogêneos de geograficidade, neste artigo propomos compreender como na obra *Roteiro do Tocantins* (1943), escrita por Lysias Rodrigues, uma linguagem subjetiva das sensações e sentidos experimentados nas fronteiras amazônicas forja uma figuração imaginativa da des/reterritorialização do próprio autor e dos sertanejos.

**Abstract:** Whereas (des) territorialization is not restricted to the exclusivity of the physical spaces and can be set out in narrative spaces that synthesize heterogeneous desires to subscribe to a given space, in this paper we propose to understand how at work of Tocantins Map (1943), written by Lysias Rodrigues, a subjective language the sensations experienced and felt in the Amazonian borders forge an imaginative figuration of des / repossession of the author himself and the backlands .

**Palavras-Chave:** (des) reterritorialização; narrativa; figuração imaginativa.

**Keywords:** (Des)territorialization; narrative; imaginative figuration.

1 - Doutor em História na Universidade Federal de Uberlândia. Professor Adjunto dos Cursos de História na Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus de Araguaína e do Programa de Pós-Graduação em estudos de Cultura e Território - PPGCULT. Membro do Conselho Editorial da Fênix-Revista de História e Estudos Culturais. Coordena o projeto CULTURA E VIOLÊNCIA: Práticas, memórias e narrativas acerca dos projetos civilizador e desenvolvimentista no antigo norte goiano 1890-1960

2 - Doutoranda pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora do Curso de História da Universidade Federal do Tocantins, Campus de Araguaína. Membro do Grupo de Pesquisa História Regional: memórias e territorialidades

## Introdução

Segundo alguns opúsculos dedicados a ele, em sua maioria de escritos sobre a aviação brasileira, o Major-Brigadeiro-do-Ar Lysias Augusto Rodrigues<sup>1</sup> seria portador de uma personalidade multifacetada. Foi um homem intenso, sendo, a um só tempo, intelectual, aviador militar, escritor, engenheiro-geógrafo, desbravador e agente geopolítico. Desse sujeito plurivalente, interessa-nos, primordialmente neste artigo, sua faceta de narrador. Enquanto narrador, foi um homem que relatou viagens, escreveu sobre terras, águas, caminhos. Narrador ainda de paisagens e de gentes sobre as quais estão inscritos em seu texto os vestígios narrativos da experiência de territorialização do agente civilizador que o aviador Lysias Rodrigues foi.

Em se tratando de uma investigação cujo viés é a interpretação narrativa, optamos, neste trabalho, por perscrutar a obra *Roteiro do Tocantins*, publicada por Lysias Rodrigues em 1943 e de cujas páginas emerge um conjunto de informações, interpretações e impressões acerca dos sertões e sertanejos que compunham a rota da viagem – entre Ipameri-GO e Belém do Pará - realizada por Rodrigues e sua comitiva de engenheiros sob as ordens do Ministério da Guerra e do Ministério da Aviação.

A narrativa em questão foi urdida por Rodrigues em uma complexa relação entre as representações da sua própria experiência de territorialização naqueles espaços, que, marcada por conexões, estranhamentos e identificações, encontra-se vasada em uma linguagem literária que molda e foi moldada por sua atuação como agente civilizador e preposto do Estado brasileiro. Tomando Lysias Rodrigues como sendo o “estranho” em relação aos sujeitos, aos lugares e aos espaços tornados paisagens por ele nas páginas do *Roteiro do Tocantins* (1943), problematizaremos mais especificamente neste artigo a constituição de uma linguagem subjetiva que configuraria na narrativa da territorialização, pensada como forma e conteúdo, o desejo de civilizar desse aviador. Nessa perspectiva, a abordagem pretendida é aquela que procura compreender os sentidos narrativos da articulação entre as sensações físicas experimentadas por Rodrigues nas fronteiras amazônicas e a figuração imaginativa da (de)reterritorialização do próprio aviador, dos espaços e das pessoas representadas na referida obra.

Em primeiro lugar, cumpre esclarecer que a narrativa já especificada remete a um espaço composto de aspectos físicos e elementos naturais a serem apropriados pelas pessoas que o ocupam, mas o que o define enquanto território são o controle e o uso que dele são feitos pelos agentes hegemônicos e, em certa medida, também pelos

---

<sup>1</sup>Pioneiro na “Rota do Tocantins”, durante a fase do Correio Aéreo Militar, foi um dos desbravadores da comunicação aérea do médio norte. Depois de participar do movimento político de 1932 exilou-se, sendo algum tempo depois anistiado e reintegrado ao Exército. Na década de 1940, propôs ao governo de Getúlio Vargas a criação do Território Federal do Tocantins, que abrangeria o sul do Maranhão e o norte de Goiás. Nasceu no Rio de Janeiro em 23 de junho de 1896 e faleceu em 1957.

que são dominados por esse poder hegemônico. Conforme Milton Santos, “o território como um todo se torna um dado dessa harmonia forçada entre lugares e agentes neles instalados, em função de uma inteligência maior, situada nos centros motores da informação”<sup>2</sup>. A cultura letrada (pensada aqui como instrumental técnico-científico-intelectual) incide direta e eficazmente no território como instrumentalização para o controle e dominação, desdobrando-se na dinâmica territorial de desterritorialização e reterritorialização, à medida que tem a pretensão de criar espaços de inclusão para grupos que coadunam e/ou se beneficiam desse controle e concomitantemente criam espaços de exclusão para aqueles que se posicionam marginalmente em relação a essa cultura letrada.

Sobre o fato de o aviador pertencer aos quadros do pensamento hegemônico da sociedade brasileira, o secretário-geral do Conselho Nacional de Geografia, Chistovam Leite de Castro, em 1945, em apresentação ao livro de Lysias Rodrigues *O Rio dos Tocantins*, não deixa dúvidas ao explanar sobre suas funções no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, no qual teria “assento no Diretório Central do Conselho Nacional de Geografia, na Junta Executiva Central do Conselho Nacional de Estatística e na Comissão Censitária Nacional; e, neste particular, é ele no Instituto o único representante ministerial com tríplice investidura”<sup>3</sup>.

Triplamente investido pelo poder político, Lysias Rodrigues foi encarregado de compor uma expedição para traçar uma rota aérea implantando campos de pouso na região Central do Brasil com destino a Belém do Pará, por solicitação da Pan American Airways (Panair) e autorizada pelo Ministério da Guerra e pelo Ministério da Viação, na condição de fiscal brasileiro da expedição. A expedição iniciou seus trabalhos em 31 de agosto de 1931, partindo de São Paulo para Ipameri, em Goiás, de onde iniciaria a viagem por terra pelo interior do país. O livro *Roteiro do Tocantins* (1943) buscou sintetizar narrativamente essa viagem.

Era o início da “Era Vargas”, sendo que, em 23 de abril daquele ano, o presidente Getúlio Vargas decretou a criação do Departamento de Aeronáutica Civil e, em 26 de dezembro, assinou o decreto que criou o Departamento de Correios e Telégrafos, que viria “a concretizar-se em 1930. [...] A energia, a persistência e o destemor desses pilotos todos do *Correio Aéreo Militar*, resultou na realização do sonho e num benefício incalculável para o país. Era o início da *marcha para o oeste*”<sup>4</sup>. Iniciava-se, pois, um processo de “territorialização forçada” do Brasil Central capitaneado pela marcha para o oeste unindo interesses públicos, como o correio, interesses do Estado brasileiro, como a militarização de esferas públicas, e interesses do capital

---

2 SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 2008. p. 231.

3 CASTRO, Chistovam Leite de. Apresentação. In: *O Rio do Tocantins*. Rio de Janeiro: IBGE – Conselho Nacional de Geografia, 1945. p. 01.

4 RODRIGUES, Lysias. *Roteiro do Tocantins*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. p. 10-11.

internacional, representado aqui pela Panair. Tal processo configura-se como mais uma etapa do processo civilizador brasileiro, um desejo de “civilizar o sertão” por meio de “frentes de expansão” iniciadas, já no processo de colonização do país, desde suas origens. Segundo Paul Little

a história das fronteiras em expansão no Brasil é, necessariamente, uma história territorial, já que a expansão de um grupo social, com sua própria conduta territorial, entra em choque com as territorialidades dos grupos que residem aí. [...] Para um entendimento mais profundo desses processos, cada frente de expansão precisa ser contextualizada com respeito ao momento histórico no qual acontece, à região geográfica que serve como seu palco principal, aos atores sociais presentes no processo, à tecnologia a sua disposição e às cosmografias que promovem<sup>5</sup>.

A proposição de Little já nos encaminha para uma perspectiva em que a historicidade, a espacialidade e a cosmografia não devem ser interpretadas de modo estanque e autoexcludente. Na mesma direção, Rogério Haesbaert<sup>6</sup> alerta para o caráter polissêmico de território enquanto conceito, haja vista que cada campo do conhecimento (Geografia, Economia, Sociologia, Psicologia, entre outros) o mobiliza adotando os procedimentos analíticos que mais se coadunam consistentemente aos seus cânones. Tal procedimento gera, segundo o autor, por um lado sua indefinição e, por outro, sua fragmentação.

Em sua perspectiva, a fragmentação dar-se-ia então a partir de quatro macrodimensões territoriais mobilizadas de forma estanque em campos intelectuais distintos, a saber: a dimensão política; a dimensão econômica; a dimensão territorial e por fim a dimensão cultural. Haesbaert propõe então deixarmos para trás tanto essa fragmentação e, especialmente, a ainda insistente primazia do econômico sobre as outras dimensões, por meio de uma abordagem integradora, na qual os territórios se alocam, segundo suas especificidades, em um *continuum* entre os ideais de funcionalidade e simbolismo, tendo por mediação os processos complexos de reordenamento territorial/espacial, as questões que envolvem natureza/ambiente e o papel do Estado enquanto gestor, controlador e mediador das demandas sociais.

Inspirados por essa perspectiva integradora e na interface entre História, Geografia e Linguística propomos acercar-nos da narrativa em tela com o intuito de compreender as interações construídas na linguagem sobre homem e natureza no que tange aos sentidos atribuídos às paisagens e à narrativa da experiência de territorialização/desterritorialização de Lysias Rodrigues. Tais sentidos têm uma historicidade e expressa uma cosmografia que é mediada e vasada por uma linguagem

5 LITTLE, Paul E. Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por uma antropologia da territorialidade. *Série Antropologia*, 322. 2002. p. 04- 05.

6 HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina*. São Paulo, Universidade de São Paulo, março de 2005. Disponível em: [http://www.planificacion.geoamerica.org/textos/haesbaert\\_multi.pdf](http://www.planificacion.geoamerica.org/textos/haesbaert_multi.pdf). Acesso em: 28 ago. 2016.

a partir da inserção cronológica, espacial e sociocultural do narrador. É nesse sentido que propomos aqui nossa análise como uma prática interdisciplinar, pois:

Quer isto dizer que, neste tipo de práticas, a interdisciplinaridade passa, não tanto pela concertação prévia de uma metodologia, mas pelo convite à convergência de perspectivas em torno de um determinado objecto de análise. Objecto de análise este cuja delimitação pode ser já, ela mesma, uma forma de provocar a situação de interdisciplinaridade<sup>7</sup>.

Em nosso procedimento, entendemos também que a linguagem é instituinte e instituída pela experiência humana e elemento fundante da cultura e como tal é também mediadora da relação sujeito/mundo que se materializa na condição do homem como narrador de si. Não se trata, entretanto, de dar primazia à linguagem, mas sim de mobilizá-la metodologicamente no sentido de interpretá-la como elo das outras dimensões. É, pois, em sua condição de narrador e agente civilizador que abordaremos a narrativa de Lysias Rodrigues. Munido do instrumental técnico-científico - a cultura letrada e o avião -, Rodrigues invade um território que lhe é “desconhecido”, desconhecido em sua topofilia<sup>8</sup>, o que, segundo Paul Litle (2002), inclui desde o regime de propriedade até os vínculos afetivos mediados pela História e pela memória coletiva de sua ocupação e pelo uso social do mesmo.

O sentimento de pertencimento e identidade é materializado por meio de manifestações dos aspectos culturais, dos valores, dos costumes e das tradições experimentadas em um dado espaço. Entretanto, segundo Y-Fu Tuan, “os sentimentos topofílicos do passado estão irremediavelmente perdidos, podemos agora conhecer alguma coisa sobre eles somente por meio da literatura, das obras de arte e dos artefatos que perduraram”<sup>9</sup>. O que perdura por meio da narrativa de Rodrigues, longe de corresponder aos sentimentos e aos valores topofílicos, é mediado por uma memória poética<sup>10</sup> que, externada em uma estética espacial, reinterpretou vestígios de uma topofilia perdida para sempre na narratividade da territorialização. Aqui lidamos com as memórias do aviador transformadas por ele em artefato de escrita. Ao lidarmos, porém, com as formas pelas quais a memória intervém na constituição narrativa de Rodrigues, devemos considerar que a avaliação do “visitante é essencialmente estética. É a visão de um estranho. O estranho julga pela aparência, por algum critério formal de beleza. É preciso um esforço especial para provocar empatia em relação às vidas e valores dos habitantes”<sup>11</sup>.

7 POMBO, Olga. Práticas Interdisciplinares. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 8, n. 15, p. 234, jan/jun 2006.

8 Conforme Yi-Fu Tuan (2012), topofilia seria o elo afetivo entre os sujeitos, os lugares que habitam e sua cosmografia, um conjunto de práticas e sentimentos que constituem o uso de um território, um conceito difuso como abstração, mas concreto como experiência vivida. TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, Londrina: Eduel, 2012. p. 19.

9 *Ibidem*, 2012. p. 172.

10 Partimos da concepção de que um relato de viagem, embora seja escrito tomando-se por base as anotações do viajante, no processo de ser transformado em narrativa na forma de livro, ou seja, no processo de escrituração sofre o impacto tanto das próprias lembranças da viagem quanto, e talvez mais, da memória social do narrador.

11 TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Op. cit., p. 93.

Rodrigues é um hábil escritor, mas não um literato, entretanto narra à maneira de um literato, o que Tzvetan Todorov afirma concernir “à maneira pela qual esse narrador no-la expõe, no-la apresenta [a narrativa]”<sup>12</sup>. É a esses modos de narrativa que nos referimos quando dizemos que um escritor nos ‘mostra’ as coisas, enquanto tal outro faz ‘dizê-las’<sup>13</sup>. Na perspectiva de Todorov, narração/discurso e representação/história relacionam-se primordialmente a certos fins estéticos desejados pelo autor, embora reconheça que já não é possível pensar em uma separação rígida entre a ordem discursiva e a histórica, porque toda *narração*, contemporaneamente, é sempre uma *narrativa*.

Não obstante, outras interpretações são possíveis, entre elas a que defende Mikhail Bakhtin acerca dos textos literários quando pertinentemente articula os efeitos estéticos de uma obra às dimensões socio-históricas que lhe permeiam os sentidos. Para autor, a questão da palavra inscrita apresenta um problema de estilo. Sua compreensão inicial é de que

o livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. [...] Além disso, [...] é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre, portanto, da situação particular de um problema científico ou de um estilo da produção literária. Assim o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.<sup>14</sup>.

Segundo Bakhtin, por mais completa que seja uma enunciação, e por mais que a obra, especialmente a literária, baste-se a si, ela é sempre uma fração de uma ação comunicativa e discursiva, direta e indireta, vinculada à vida cotidiana, à literária, ao conhecimento, à política e à estética. E mesmo assim, constitui apenas um estágio, em direções variadas, do processo histórico de qualquer grupo social, o que aponta para um problema complexo: “O estudo das relações entre a interação concreta e a situação extralinguística – não só a situação imediata, mas também, através dela, o contexto social mais amplo”<sup>15</sup>.

No entanto, os estudos sobre a narrativa não se restringem à literatura enquanto ficção ou mesmo à literatura no nível que Roland Barthes denominou como sendo o “grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”<sup>16</sup>. Entre

12 TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 250.

13 TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. Op. cit., p. 250.

14 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. 10. ed. São Paulo: Annablume, 2002. p. 123.

15 Ibidem, p. 123-124.

16 BARTHES, Roland. Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 16.

a perspectiva estruturalista proposta por Todorov e a sociolinguística pretendida por Bakhtin, não necessariamente precisamos situar-nos em um desses dois polos, pois não somente a literatura não é apenas ficção como também não é uma prática de escrever apenas. De um lado, a literatura não pode ser compreendida somente a partir do plano do *inventio*; de outro lado, como qualquer forma de narrativa, não se restringe à reprodução da realidade social, comportando tanto a figuração quanto a imaginação. Entendemos que as representações construídas por Lysias Rodrigues sobre e no território que atravessa, à priori, estão circunscritas por uma fronteira invisível, imaginada, uma fronteira construída pela mente do aviador, à medida que esse mobiliza um conhecimento letrado sobre a região que vai adentrar, sobre um território que quer controlar e dominar, impactando-o por meio de seus escritos, instituindo-lhe uma dada configuração.

Entretanto, ao adentrar as fronteiras dos sertões goianos, o aviador será impactado também pelo que ele desconhece: a natureza da região e sua gente. Tal impacto o levará a atribuir, narrativamente, o sentido de paisagem a essa natureza, ora uma paisagem apreendida sensorialmente, de forma tátil, pelo sol abrasador na pele delicada, pelos pés escacaveando no solo pedregoso, ora apreendida pela visão contemplativa-distante no cume de uma montanha percebida por seu valor estético. Às gentes, aos mais próximos que formam sua comitiva, recrutados ao longo da missão, enxerga-lhes seus atributos positivos, por meio de uma amizade que se vai estabelecendo. Aos que vai tomando contato, sem essa relação afetiva, estranhamento, incompreensão e distanciamento forjam seu olhar. A partir dessas conflituosas percepções que se interconectam é que Lysias Rodrigues compõe sua narrativa e expressa na linguagem sua experiência de territorialização e são esses significados que discutiremos a seguir.

## **2. ADENTRANDO UM TERRITÓRIO: a fronteira como o lugar do Eu**

Depois de Lysias Rodrigues desembarcar do trem da E. F. Mogiana na cidade de Ipameri, a civilização parecia desaparecer por entre as brumas que deixavam para trás as marcas do progresso e em seu horizonte outra fronteira surgia. Parece ser essa intuição em Lysias Rodrigues que faz com que, desde Ipameri até Olhos D'água, trecho da viagem realizado de automóvel, o aviador tenha procurado registrar em sua narrativa os sinais representativos de um território ainda conhecido, aquele onde o “último posto de telégrafo” estava localizado. Desse percurso por estradas mais ou menos abertas e povoações mais ou menos organizadas por um poder público, sua narrativa anotou a presença das autoridades: “delegado local, promotor público, prefeito municipal”, distintivo do desejo de organizar a sociedade em configurações espaciais que remetessem ao litoral.

Além disso, nesse trecho percorrido de automóvel, procura agarrar-se às imagens “da rodovia e da linha telefônica”, do hotel, da usina de força, porque esses sinais deixavam pouco a pouco de fazer parte de seu horizonte de visibilidade<sup>17</sup>. Nesse trecho da viagem, Rodrigues deixa entrever que seu acúmulo sensorial, forjado dentro de parâmetros civilizados, impacta sua interpretação acerca dos primeiros lugares que percorre, porém os elementos plasmados na narrativa começavam a mudar, sendo durante sua estadia em Planaltina–GO o momento em que as marcas da civilização começam a deixar de ser material, dissolvendo-se em traços afetivos:

As casas caiadas dão uma nota [visão] de limpeza [...] O vento forte e gelado [tato] que soprava deixou o céu azul refulgindo escandalosamente [visão], e foi sob esta magia da noite bonita, num local lindo [percepção estética], que nos fez ver o *hotelzinho* de *Planaltina*, um casebre pequeno, sem forro, de portas e janelas largas e baixas, sem soalho, como um lar confortável. Talvez o cheiro [olfato] da comida [...] fizesse melhorar de muito a impressão do hotel<sup>18</sup>.

Planaltina nem de longe se assemelha ao “seu” Rio de Janeiro em termos do conforto e comodidade a que estava habituado, porém as sensações experimentadas por meio visual, tátil e olfativo o fazem pintar uma paisagem pitoresca da cidadezinha. A sensação de frio mescla-se à experiência visual do ambiente celeste compondo o efeito estético expresso no fragmento: a noite bonita em um local lindo. Mas essa plasmagem, figurando o belo do ambiente natural, tem seu fechamento na evocação de uma ideia de familiaridade: o *hotelzinho de Planaltina* visto como “um lar confortável”. Além das relações com o universo da civilidade, duas expressões nesse fragmento parecem influenciar intensamente a interpretação de Rodrigues acerca de Planaltina: “Nos fez ver” e “impressão”. Primeiro, a expressão “nos fez ver”, chave de escrita circunscrita à operação de construção de imagens e, conseqüentemente, de paisagens.

Embora relacione sua percepção à beleza natural, o que *faz o aviador ver* é antes seu modo de figurar o espaço imaginativamente a partir de seus referenciais culturais. De acordo com Schama, “antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”<sup>19</sup>. Contudo, entre “o lembrar” e o “experimentar a matéria bruta” no contato com o ambiente, emergiu da narrativa de Lysias Rodrigues uma urdidura cultural que, mobilizando um repertório letrado, testou, imaginou e reconstruiu as realidades humanas e espaciais das quais se aproximava num movimento que a

17 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 19.

18 Ibidem, p. 25.

19SCHAMA, Simom. Paisagem e Memória. Trad. Hilde-gard Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 17.

geografia cultural, inspirada nos escritos de Gilles Deleuze e Felix Guattari, classifica como TDR: territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Para esses autores, “qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, ‘valer pelo’ território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho, sobre um sistema [...]”<sup>20</sup>. Unindo a dimensão material dos territórios às formas pelas quais são percebidos e representados, Raffestin esclarece que os territórios

constituem o mundo material percebido e se tornam a ‘matéria-prima’ oferecida à imaginação, para ser ‘trabalhada’ e produzir imagens ou representações que podem ser manifestadas através de diversos tipos de linguagem: a língua natural para uma representação literária, a linguagem gráfica para o desenho e pintura, a linguagem plástica para a escultura, a linguagem sonora para uma representação musical, as diversas linguagens, simbólicas, lógico-formais e/ou matemáticas<sup>21</sup>.

A dinâmica de territorialização, (des)territorialização e reterritorialização que envolveu a construção da própria linguagem do aviador começa a ser delineada nesse “fazer ver”, à proporção que o que vê foi mobilizado como reflexo das sensações, sentidos e sentimentos trazidos do território conhecido por Rodrigues para a narrativa, fazendo as vezes de reterritorialização. Nesse primeiro trecho da viagem pelos sertões onde ainda os sinais da civilização podiam ser vistos, o céu bonito de um ambiente lindo foi relacionado ao hotelzinho que se tornou um lar confortável por remeter à saborosa alimentação do lugar de onde vinha o aviador, mas o que “ele vê e narra” não é diretamente a natureza bruta - “estratos de rochas” sobre os quais escreve Schama -, mas impressões, imagens mediadas pela subjetividade de aviador e vasadas narrativamente de modo impressionista.

Chegamos aqui à segunda expressão, o termo *impressão*, que parece representar uma ideia que perpassa toda a narrativa de Rodrigues, à medida que se constitui na narrativa uma dimensão da construção do espaço por ele atravessado. Quando escreve que os efeitos sensoriais e estéticos “melhoram de muito a impressão do hotel”, é provável que Rodrigues não tivesse consciência de que as impressões demarcavam sua narrativa, além do sentido vulgar de aparência ou aparente. Contudo, entender o caráter impressionista da narrativa de Lysias Rodrigues pressupõe apontar como os elementos de estilo dessa expressão literária são configurados.

O Impressionismo surge na pintura, ainda no século XIX, e não na literatura, mas alguns aspectos que emergem da primeira são constituidores do estilo impressionista literário, sobretudo no que concerne à transmissão dos efeitos. Ao relacionar o surgimento do Impressionismo ao trabalho de Monet, o historiador da França

20DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5. p. 224.

21RAFFESTIN, Claude. A Produção das Estruturas Territoriais e sua Representação. In: SAQUET Marcos Aurélio, SPOSITO, Eliseu Savério (Orgs). Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos 1. ed. São Paulo : Expressão Popular : UNESP. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008.

Francastel tenta explicar que quando aquele pintor teve as primeiras ideias sobre as *Nymphéas* não pretendeu

realizar uma obra de habilidade em que a composição clássica tenderá a dissolver-se, em que o artista agarrará o reflexo das coisas e não dos objetos, em que os tons divididos figurarão a constituição da luz. [...] O ponto de partida das suas investigações, o ponto de vista a que se reporta para julgar o valor dos seus ensaios é, sem dúvida nenhuma, sentimental<sup>22</sup>.

A ideia levantada por Francastel poderia ser ampliada para outras dimensões artísticas, caso da literatura, e não artísticas, no caso das narrativas em geral, que por serem textos também figuram a linguagem, como discutido na introdução deste artigo. O viés impressionista mantém uma relação complexa entre a figuração da realidade na forma mais objetiva e o ponto de partida afetivo da representação possível de “qualquer coisa de impossível”, mas no ponto de disjunção entre Realismo e Impressionismo, segundo Jean Beverly Gibbs,

[...] há um elemento que é totalmente subjetivo, e este elemento é a própria sensação. [...] Há sempre algo nessa sensação que é inconscientemente uma qualidade interior do artista, e a este respeito a individualidade ou a subjetividade é evidenciada no Impressionismo, enquanto será excluído do Realismo e do Naturalismo [tradução dos autores]<sup>23</sup>.

A subjetividade é o elemento que separa a expressão impressionista daquela do Realismo, mas em comum esses dois estilos têm o desejo da representação exata: enquanto o Realismo quer retratar o mundo como ele é, o Impressionismo tem o desejo de retratar em detalhes como são os sentimentos provocados (no autor/personagem) pela “realidade objetiva”. Mesmo não sendo literato, Lysias Rodrigues tem as sensações físicas como medida estética das representações dos sentimentos evocados na e pela realidade objetiva. Quando experimenta a “ótima quitanda, que substitui[a] o pão em todo o sertão, deliciosa” e que representava a “acolhedora Veadeiros”<sup>24</sup>, o mais importante não serão os alimentos e seus sabores, mas as sensações do paladar e da relação com os sentimentos que provocam, ou seja, a ideia de acolhimento, porém não um acolhimento, um conforto qualquer, mas aquele cuja referência era o universo civilizado. Toda a relação de territorialização traçada pelo aviador em sua narrativa é mediada pelo impressionismo com o qual exprime a realidade com a qual tem contato.

A hospedagem, a alimentação, as gentilezas que lhe foram ofertadas nas cidades de Planaltina e de Veadeiros o remetem a um “território” conhecido: o da “civildade”, que representava sua territorialização primeira. Nessa perspectiva, mais uma vez toma

22FRANCASTEL, Pierre. O Impressionismo. Trad. Maria do Sameiro Mendonça e Rosa Carreira. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 117.

23GIBBS, Jean Beverly. Impressionism as a Literary Movement. In: The Modern Language Journal. Volume XXXVI. January, 1952 to December, 1952. p. 169-190, p. 176.

24 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 49-50.

o que lhe era conhecido: o pão, como referência para o desjejum típico da região. O termo “substitui” é emblemático por relevar a tentativa de dirimir o estranhamento que o aviador pressentia, o qual somente se ampliaria ao seguir fronteira adentro.

De um lado, logo no princípio da viagem, Lysias Rodrigues buscava resolver o problema do estranhamento recorrendo à figura da comparação ou símile com a qual deformava na linguagem os espaços avistados, ao, por exemplo, evocar em uma “magnífica paisagem [onde] há mesmo um morro pontudo [...] apenas uma cópia mal feita do nosso Pão de Açúcar, do Rio de Janeiro”<sup>25</sup>. O morro pontudo, perdido em meio à magnífica paisagem, poderia até lhe parecer mais belo do que o Pão de Açúcar, mas, por aquele morro estar ali compondo uma paisagem que, apesar de magnífica, o encaminhava para dentro de uma fronteira desconhecida, externa a ele, é representado como uma cópia mal feita do que lhe é conhecido, do que lhe é interno, modelando o espaço observado a partir de uma paisagem interior, uma paisagem que é também um conjunto de sensações, e nesse exercício deforma a paisagem que quer construir narrativamente, tornando-a uma mera cópia da sua. De outro lado, assim que percebe ser necessário deixar as comodidades modernas para trás, a comparação ou símile dá lugar às imagens antitéticas:

Ao fim de algumas horas, o aspecto geral da região torna-se monótono, por causa do chapadão: a monotonia é apenas quebrada aqui e ali pela mancha mais clara de uma vegetação. A estrada, em retas imensas, se estende interminavelmente pelo planalto afora. Mas a estrada em extensão quase igual à Rio-São Paulo, e na qualidade a sua antítese e fez com que seis vezes parássemos para substituir pneus furados<sup>26</sup>.

No fragmento acima, as impressões do ambiente natural oscilam entre as imagens difusas de “uma mancha mais clara de uma vegetação” e a antítese declarada com o mundo civilizado, figuração que anunciava a aproximação dos sertões. As sensações físicas que o faziam remeter ao mundo civilizado rareavam e na estrada, referência objetiva do progresso, subsumem-se novas impressões:

À saída da ponte [que quebrou sob o peso do auto] bifurcava-se a estrada, e, por falta de sorte nossa, seguimos pela estrada da esquerda, erradamente. Estrada é força de expressão, porque consta apenas de trilho deixado pelas rodas dos autos e caminhões, e nada mais. Por duas horas, entre pedregulhos e buracos, sacolejados de todo o jeito, perambulamos por ‘oscura via scimarrita’, como o velho Dante<sup>27</sup>.

---

25 *Ibidem*, p. 46.

26 RODRIGUES, Lysias. *Roteiro dos Tocantins*. Op. cit., p. 22

27 *Ibidem*, p. 12.

O próprio Rodrigues diz que já não era estrada, mas apenas um pálido caminho que por engano haviam trilhado. A imagem da bifurcação remete diretamente à escolha difícil que seguir pelo sertão representava, porém, decisão tomada, cabia ao peregrino, ao aviador e à sua comitiva seguir pela “oscura via scimarrita”<sup>28</sup>, que em tradução livre do italiano significa “perdidos em escuro caminho” e que se trata de uma adaptação feita por Rodrigues do primeiro terceto do Canto I do Inferno da Divina Comédia, poema épico escrito pelo florentino Dante Alighieri (1265-1321). O terceto referido em tradução para o português de Ítalo Eugênio Mauro fica assim: “A meio caminhar de nossa vida/fui me encontrar em uma selva escura: / estava a reta minha via perdida”<sup>29</sup>, esclarecendo o lugar onde Dante se encontrava antes de entrar no Inferno e conhecer os seus nove círculos.

Certamente, Dante escreve uma ficção na qual é também o personagem principal peregrinando pelos três ambientes de “seu outro mundo”, porém esse mundo figurado, como nos alerta Otto Maria Carpeaux, “é também um mundo real, tão real como seu criador, [pois embora] Dante [tenha sido] vencido na política atual da Itália do século XIV; na política ideal de todos os tempos, o derrotado realizou a sua visão ético-política, construindo outro mundo no qual os valores perturbados neste mundo estão restabelecidos”<sup>30</sup>.

A floresta escura, metáfora complexa que se encontra no umbral do Inferno dantesco, compõe a imagem dos caminhos da perdição nesse “outro mundo” ficcionalizado, assim como as vias obscuras que representam o desconhecido para o homem que se encontra em uma bifurcação e, procurando encontrar os meios de expressar seus sentimentos na construção das paisagens, descobre-se perdendo de vista os sentidos estabelecidos de sua própria territorialização. Nesse contexto, Lysias começa a perder seus referenciais civilizados e sua (des)territorialização íntima o coloca diante de novos espaços e territórios. No ponto exato em que trocava o automóvel por mulas e cavalos, o que o impressionou foram as imagens do Inferno, visto que ali estava a primeira fronteira a ser ultrapassada: aquela que o separava do mundo “moderno e civilizado”.

O inferno que muitos adjetivavam à época de “inferno verde” trouxe de volta as florestas escuras figuradas por Dante, mas trouxe também as metáforas que em diversas formas concebem o sertão. Não sem razão, Lysias Rodrigues escreve que um (pre)sentimento o assaltava: “Um certo sentimento, que não saberíamos bem classificar [...] Pusemo-nos a arrumar a bagagem para seguir viagem. Pensávamos no sertão bruto, nas surpresas que teríamos, no desconforto, nos perigos [...]”<sup>31</sup>. Quanto

---

28 Smarrita, que significa perdido, foi grafado equivocadamente por Lysias Rodrigues como Scimarrita.

29 ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Tradução, comentários e notas de Ítalo Eugênio Mauro. Prefácio Otto Maria Carpeaux. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33.

30 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 17.

31Ibidem, p. 39.

mais adentrava o desconhecido, mais o estranhamento o acometia e, à proporção que tomava contato com aspectos culturais do território, mais (des)territorializava-se de si e (re)territorializava-se em outros espaços e pessoas.

### 3. ULTRAPASSANDO A FRONTEIRA: territorializando-se no espaço do Outro

Observador atento dos aspectos naturais do norte goiano, onde se encontra nessa altura da viagem, faz do percurso realizado em lombo de animais instrumento da construção de suas paisagens. Aqui, diferentemente do trajeto feito em automóvel, de onde podia ver apenas manchas difusas da vegetação, a flora é pintada com matizes vívidos:

A serra da Ave Maria se estende em ferradura, com 15 quilômetros de profundidade por 8 quilômetros de largura, tendo-se do alto maravilhosa *vista*<sup>32</sup> de conjunto sobre o planalto circundante. Toda a lombada da serra está pintagalda de óleos gigantescos de tom avermelhados, de ipês dourados, e toda uma gama sincrônica de verdes maravilhosa, verde gaio, verde escuro, verde parís, verde mar, verde garrafa, enfim todas as tonalidades do verde, na floresta. Em baixo, na planície, a mancha esbranquiçada dos paus-terra<sup>33</sup>.

A floresta composta pelo aviador nem de longe se assemelhou ao “inferno verde” tão propalado na primeira metade do século XX, a exemplo do que concebeu Alberto Rangel na obra “Inferno Verde” em referência à vegetação amazônica. Contudo, não se assemelhou principalmente porque foi vista do alto e de longe. A narrativa de Rodrigues, nessa dimensão, é constituída a partir de um único sentido: a visão, resultando para o próprio narrador a ideia de um “óleo”, ou seja, de uma pintura. A variedade de tons de verde, harmonicamente justapostos entre vermelhos e dourados, era, até então, o preenchimento dado por Rodrigues ao signo floresta. A distância e a altura da qual se encontrava, juntamente com sua comitiva, da matéria bruta da vegetação lhe permitem, por um lado, construir a profundidade e a intensidade da imagem mobilizada quase que exclusivamente pela visão, figurando um panorama natural. Por outro lado, como a construção dessa paisagem não mobilizou o conjunto dos instrumentos sensoriais de Rodrigues, não sendo possível a ele sentir sob os pés as pedras, o calor/frio na derme, a pele arranhada por espinhos, a paisagem imaginada não foi traduzida em sensações subjetivamente tratadas e vasadas no modo impressionista.

A partir dessa descrição, entretanto, percebemos que na narrativa do aviador o território, em sua dimensão natural, começava a constituir uma forma que se desvinculava lentamente das paisagens urbanas que habitavam seu horizonte cognitivo. Nesse momento, Lysias Rodrigues parece perder, em parte, os marcos definidores do

---

32 Grifo nosso.

33Ibidem, p. 72.

que conhece como paisagem e como território, (des)territorializando seu imaginário e se (re) territorializando naqueles espaços que começava a conhecer. Ao menos nessas circunstâncias, parece que a paisagem por ele imaginada bastava a si mesma, não sendo necessário substituição, comparação ou antíteses.

Além disso, esses momentos de (des)reterritorialização não estiveram limitados em Rodrigues à evocação das belezas naturais. Quando as circunstâncias abriam-lhe o olhar para os “galhos ressequidos, estorcidos, em esgares loucos para o alto, parecem braços alçados ao céu num clamor mudo de clemência ao sol, para abrandar a sua fúria louca que tudo mata e tudo destrói. Paira sobre toda a região, soberano, o espectro da sede”<sup>34</sup>. Aqui a paisagem não foi constituída como um panorama, mas a partir da experiência sensorial vivida na região onde se localizava a cidade de Palma<sup>35</sup>, estando em evidência os aspectos visuais representados pelas formas da vegetação, os aspectos táteis da pele que queima sob o sol inclemente e o paladar que em função da seca projetou naquele peregrino o “espectro da sede”. As sensações parecem, portanto, localizar o aviador na exata dimensão da experiência sem que ele precise apontar um contraponto à imagem desolada. A representação dessa microrregião dentro do vasto território percorrido por Lysias Rodrigues não tem como ponto de partida os sentimentos de acolhimento ou de conforto material que emergiam em sua narrativa como caminho de sua territorialidade urbana no início do percurso; também não tem uma relação antitética direta entre os sertões castigados pelas secas e a civilização marcada por uma situação palustre favorável.

Na narrativa de Rodrigues, a representação dessa paisagem sai da dimensão apenas natural e da mobilização quase que exclusiva do visual e parece ser partilhada com os próprios sertanejos, ao passo que mobiliza intensamente a força dos seus sentidos para compor o ambiente. Podemos ver sinais desse partilhamento, ou seja, dessa (des)reterritorialização quando escreve sobre essa mesma circunstância:

Dizem os moradores que a seca aqui tem sido tão terrível e muito demorada. Quase todos os riachos de lagoas estão secos, os campos com a pastagem esturricada pelo sol, as estradas empoeiradas, as árvores mirradas, as folhas secas. Não pudemos beber água ainda, desde que saímos de Santiago; só a teremos no rio Paranã<sup>36</sup>.

O efeito estético é o da devastação, e não de uma “maravilhosa vista”, como escrito sobre a floresta, porém as metáforas mobilizadas remetem, de um lado, às sensações físicas do próprio autor e, de outro lado, à sensibilidade literária projetada

---

34 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 98

35A cidade de Palma, pertencente originalmente ao norte de Goiás, atualmente é nomeada de Paranã e está localizada na região sul do Estado do Tocantins, estado este originário de desmembramento da região Norte de Goiás no ano de 1988.

36 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 98.

no leitor de seu texto e que reflete a circunstância vivida pelo autor/personagem em partilha com os moradores da região de Palma, investindo Rodrigues em uma figuração imaginativa de duplo movimento: (des)territorializando-o do Rio de Janeiro e (re) territorializando-o nesse ambiente do outro. Gumbrecht, em “Produção de presença”, ao problematizar que *experiência vivida* pressupõe tanto a percepção puramente física quanto sua transformação, imediatamente depois de sentida, em resultado de atos de interpretação do mundo, afirma:

Ora, o que nos fascina em momentos de experiência estética, se o que nos atrai sem vir acompanhado de uma consciência clara dos motivos para tal atração é sempre algo que nossos mundos cotidianos não conseguem disponibilizar; e se, além do mais, pressupomos que nossos mundos cotidianos são cultural e historicamente específicos, segue-se que também os objetos da experiência estética terão de ser culturalmente específicos<sup>37</sup>.

Tal assertiva, em certa medida, nos dá razão quanto aos referenciais que Lysias Rodrigues mobiliza para “ver” e “sentir” o território o qual adentra, remodelando-o paisagisticamente. Todavia, Gumbrecht em outra obra, “Atmosfera, ambiência, stimmung”, nos coloca um impasse hermenêutico:

A formulação literária das atmosferas e dos climas, cuja estrutura nem precisamos reconhecer, possibilita sermos transportados, pela imaginação, até situações em que a sensação física se torna inseparável da constituição psíquica. Se o leitor [qualquer] é livre para embarcar numa tal cumplicidade com o texto [...] os acadêmicos e pesquisadores da literatura deveriam pensar em ter como objetivo uma abordagem que se concentrasse no *Stimmung*<sup>38</sup>.

O impasse nos é criado, pois Gumbrecht está discutindo a recepção de um texto e nos lembrando, diríamos impiedosamente, de que somos os “receptores” dos escritos que denominamos de “fonte”. Ora, antes de os “prefixarmos” como fontes, devemos atentar para o momento de sua escrituração, atentar para o conjunto de atmosferas que os circunda, parafraseando o autor, um conjunto de fatos materiais e um mundo de sensações e sentidos relacionados com realidades existentes fora delas. Bem, alguns impasses hermenêuticos demoram a ser solucionados, outros nunca o serão. Aqui são usados a nosso favor, pois como leitores da narrativa do aviador, estamos procurando as atmosferas compostas por ele para constituir as realidades de linguagem que expressam os processos de territorialização.

---

37 GUMBRECHT, Hans Hurich. *A Produção da Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC, 2010. p. 129.

38 GUMBRECHT, Hans Hurich. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2014. p. 98-99.

Lysias Rodrigues destacou como efeito estético a atmosfera climática do semiárido, construindo a cumplicidade com o leitor por meio das representações das experiências partilhadas com os sertanejos da sede e da fome, mas a atmosfera literária de seu texto buscou em *Os Sertões* (1902), esclarecendo esse ponto ao escrever que era lá “que se pod[ia] ver ao vivo a descrição feliz e precisa de Euclides da Cunha, o pintor dos nossos sertões agrestes de caatingas, e sentimos vívidas, palpáveis, as cousas reais por ele descritas”<sup>39</sup>.

A referência a Euclides da Cunha como um “pintor” é importante, mas a paisagem de Rodrigues, assim como a pretendida pelo autor de *Os Sertões*, tem a pretensão de, para além de descrever o ambiente, explicar a penúria do lugar por fazer parte do sertão “agreste”. Contudo, não se trata de tentar substituir um território por outro, porém de criar uma conexão na qual a figura do “sertão agreste” euclidiano preencheria os sertões goianos com suas pesadas cargas atmosféricas, tornando vívidas as “cousas reais” experienciadas pelo próprio Lysias.

Mesmo quando oscilava entre descrições das belezas naturais ou narrativas de um agreste desolado, a escrituração do avião conecta-o com o território, o que não foi possível no princípio da viagem. Essa conexão emerge, entretanto, no texto com mediações diversas entre sua concepção de mundo, sua condição de classe e as demandas da tarefa que veio realizar na região: a implantação de aeroportos em toda a região do rio Tocantins. As dificuldades da viagem, que fogem ao controle de Rodrigues, retornam ao texto como focos de tensão expressos nas antíteses que (des) territorializam os moradores da região. Diferentemente da primeira etapa da viagem, as belezas naturais agora não produzem o efeito de reverberar acolhimento e conforto, mas destacam uma oposição, porém uma oposição que mobiliza dimensões do interior do território sertanejo.

Assim é que, depois de descrever poeticamente uma bela paisagem por meia página, Rodrigues insere nela “a constatar com a beleza do local [...] uma preta deitada do chão, doente [...]; um preto velho, com três enormes papos, perambula nú da cintura para cima”<sup>40</sup> e volta a descrever, por mais meia página, uma “serra, esse penhasco encantador, que lembra um castelo feudal, com seus torreões, guaritas e almenaras, enegrecido, curtido pelo tempo [...] Que artista poderia imaginar coisa semelhante?!...”<sup>41</sup>. O ambiente natural quando apenas contemplado transformava-se, de um lado, na expressividade de quadros de exuberante beleza ou, de outro, em imagens antitéticas à paisagem humana que tanto feriam a retina de Lysias Rodrigues.

---

39 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 98.

40 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 87

41 Ibidem, p. 87.

Porém o modo como urdia o enredo sofria variações drásticas ou sutis conforme o impressionava mais ou menos a maneira de viver das gentes:

Como o Waldemar [que era estafeta do correio] vai na comitiva, a correspondência será levada por um baiano, que fará 250 quilômetros, a pé, para lá e outros tantos para cá, pela mísera quantia de 25\$000! Parece Mentira! Como defesa contra quaisquer animais ferozes que se lhe depararem, tem sua faquinha; para alimentação, um bernal com rapadura e carne de vento desfiada, misturadas; água, em qualquer ribeirão ela é límpida e fresca; agasalho não tem; rede para dormir, idem. Estou certo de que um escravo no tempo do império seria mais bem tratado<sup>42</sup>.

Nesse fragmento causa-lhe surpresa um homem assim, desprotegido, quase nú, diante da natureza, das distâncias a percorrer a pé, da imensidão. Custa-lhe acreditar que por 25 mil réis, soma muito pequena, o sertanejo enfrentasse os perigos naturais do sertão. A situação dramática do estafeta do correio estadual (Goiás) impacta Lysias, ampliando ainda mais o conflito interno entre os valores sertanejos que ele começava a conhecer e a visão de mundo que ele, enquanto agente civilizador, possuía acerca daquele ambiente e daquelas pessoas. A miséria evidenciada nas paisagens humanas destacava as doenças, as feridas e as imagens dos homens seminus. Os sertanejos com quem tratava nos pousos da viagem aqui e ali ou aqueles que lhe prestavam algum serviço eram em quase todos os ambientes como o Fortunato, que “sem vintém [...] sem nem ao menos tomar café”, achacado por uma íngua provocada por feridas que tinha em uma perna, “fizera toda essa caminhada! O pobre Fortunato (que irrisão do nome!) curtindo frio, com, apenas, uma camisa esburacada para protegê-lo [...]”<sup>43</sup>.

Os sinais de exclamação presentes no fragmento que faz referência ao baiano, estafeta que faria o serviço dos correios por tão pouca remuneração e em condições terríveis, a Fortunato não deixam dúvida que a obstinação do homem sertanejo causa admiração em Lysias Rodrigues tanto quanto a miséria e o desconhecimento do valor monetário. De um lado esses homens são figurados em sua fortaleza moral mesmo diante das adversidades físicas e sociais, o que leva o aviador a escrever que era “um ‘bicho’, o Fortunato! E disse que está com íngua!...”, pois, “após fazer dez léguas a pé”, agia como se fosse a coisa mais natural do mundo”<sup>44</sup>. Ser “um bicho” na linguagem da época significava dizer que ele era incansável, um trabalhador tenaz, mas a admiração maior de Lysias parece ser em relação às longas distâncias a pé que todos ou quase todos os homens dos sertões percorriam.

Lysias Rodrigues era um aviador acostumado a percorrer longas distâncias em tempo relativamente curto. Mesmo em sua viagem para o sertão, que seu

---

42 Ibidem, p. 71-72.

43 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 74.

44 Ibidem, p. 78.

pressentimento dizia seria um percurso difícil, viajou inicialmente de trem, depois de automóvel, e mesmo a essa altura da viagem estava montado a cavalos, jamais a pé. Contudo, os sertanejos estavam desprovidos até mesmo dos mais rudimentares meios de transportes: para um era “250 quilômetros a pé”, para outro “dez léguas a pé”, todos eles mal remunerados. Profundamente impressionado com as condições de trabalho dos estafetas do correio goiano, Lysias Rodrigues volta-se novamente para as imagens antitéticas entre o sertão/civilização e para os padrões civilizatórios com que mede a barbárie nos sertões:

Não posso compreender a organização administrativa dos Correios, aqui, tão falta de senso que é ela. A entrega da correspondência às cidades e vilas do sertão é contratada por um cidadão qualquer, ao que nos informaram por 50\$000 por viagem. O concessionário, por sua vez, contrata um estafeta, a pé, para fazer centenas de quilômetros, pela miséria de 25\$000 por viagem. Este, por sua vez, tem que se alimentar durante todo o tempo de percurso nunca menor que 12 dias, e mesmo comendo rapadura com farinha, creio nada lhe sobrar, a não ser o esfalfamento físico no sertão, pelo transporte da pesada mala de correspondência. Cousas da nossa terra! Os dirigentes, no Rio de Janeiro, sem dúvida, nem sabem como é feito o serviço no sertão. Dia virá, Deus assim o permita, que as cousas se processem por outra forma. Como achássemos que o nome posto no Fortunato não tivesse de acordo com sua figura e personalidade, e muito menos com a boa sorte, resolvemos batizá-lo por ‘Balbino’! E ficou mesmo sendo Balbino, porque daí pra frente ninguém mais o chamava por outro nome<sup>45</sup>.

Como agente civilizador, esse peregrino, possivelmente nos moldes de Dante Alighieri, percorre a “escura via” do sertão expondo a inoperância administrativa de Goiás e comparando-a com o modelo da capital da República. Em certa medida, a miséria dos sertanejos era, para Rodrigues, fruto da ausência do Estado e de sua ineficácia em organizar e preparar o território para chegada do progresso, algo para cuja superação ele sabia estar contribuindo, pois a implantação das pistas de avião em todas as cidades ao longo do rio Tocantins significava também a instalação oficial do Correio Aéreo Militar. Por outras palavras, o interesse de Lysias, ao evidenciar as condições de miséria dos pedestres do sertão, sobretudo dos estafetas, é destacar a importância da agência civilizadora do litoral ao remodelar a configuração do território por meio da implantação das pistas de pouso.

Lysias Rodrigues, contudo, parece dar-se conta de que a situação, quando esteve na região, não mudaria tão cedo, ao esclarecer que somente no futuro aquelas “cousas de nossa terra” se processariam de outra forma, destacando a pouca eficácia do Correio Aéreo em modificar a vida dos sertanejos, visto que o máximo de controle que conseguiu

---

45 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 79.

exercer foi assinar com as autoridades das cidades por onde passava os contratos de implantação das pistas. Assim, na impossibilidade de intervir politicamente, restava atuar sobre a linguagem mudando o nome de Fortunato para um que lhe fosse mais adequado: Balbino. É importante compreendermos que nessa mudança de nome o aviador exerce um duplo movimento: de um lado, esclarece discursivamente sua condição de agente civilizador ao buscar, na impossibilidade de transformar a realidade, sanear a narrativa da barbárie em uma lógica que compusesse a atmosfera de seus sentimentos com as paisagens físico-morais da degradação dos sertanejos.

De outro lado, no âmbito da linguagem, destaca a eficácia de sua intervenção na figuração da realidade sertaneja ao escrever que daquele momento em diante Fortunato perde sua identidade, constituindo-se apenas Balbino. Fortunato não era um homem afortunado, por isso não deveria ser nomeado como se assim o fosse; Balbino era outro caso. Sendo um nome comum dado aos escravos antes da emancipação,

marcava com o índice de ser maltratado, explorado, desditoso, cuja escravidão diferia, provavelmente, da de seus pais, porque usava chapéu de couro e andava de andrajos, em vez de tanga de riscado! Pobre escravo de Goiaz do século XX<sup>46</sup>.

Não há como negar as condições de exploração dos trabalhadores daquele território, porém para Lysias Rodrigues, como o sertanejo não participava do universo civilizado, a única condição que lhe restava era a de escravo. Mesmo conectando-se ao território, para Lysias Rodrigues é impossível compreender como aquela sociedade se organiza em formas e estruturas que não remetam ao mundo civilizado, representado emblematicamente pela referência permanente ao Rio de Janeiro que, no ano de 1931, ainda era capital federal.

Assim, concomitantemente às imagens do homem explorado e escravizado, Rodrigues deixa entrever, em sua narrativa, uma angústia funda por não entender como pessoas tão paupérrimas recebiam um valor tão pouco pelo trabalho que realizavam e se davam por satisfeitas. Para Rodrigues, aquelas pessoas não apenas eram exploradas como ignoravam a própria exploração e pouco ou nada faziam para mudar suas situações. Em vários momentos do texto, ele expõe a dificuldade de se conseguir que lhes vendessem milho para alimentar a tropa. A economia de troca, persistente nessa região ao menos até a década de 1980, não é compreendida por Rodrigues, que nesse momento, partindo de seus referenciais culturais que primavam pela economia monetária, esquece ter escrito que Fortunato mesmo com um “pé doente [...] declarara que estava pronto a fazer ainda [aquela] noite mais duas léguas a pé, para ganhar 5\$000”<sup>47</sup>.

---

46RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 79-80.

47Ibidem, p. 93.

Receber tão pouco pelo que realizavam e ao mesmo tempo se recusarem a vender o que produziam coaduna-se na narrativa de Rodrigues com o cenário de pobreza e de fome que ele compõe de uma fazenda onde fizera pouso, ainda no Estado de Goiás. Batizada pelo aviador como “pouso da fome”, nesse lugar a situação de penúria não é atribuída às condições climáticas:

No jantar serviram a carne de sol, que é uma carne seca mal feita e de gosto horrível, misturada com cará e arroz. Pouco comemos. [...] Nosso aborrecimento era grande, porque havia um fedor horrível dos chiqueiros e currais. [...] Não sabemos como se pode viver em tal ambiente [...] Os bichos todos, aqui, andam esfaimados e sedentos; as vacas tentaram comer os arreios; os porcos comem tudo o que encontram; os cachorros esqueléticos nos rodeiam com olhos famintos para tudo que comemos. As próprias galinhas andam por cima de tudo, catando o que comer<sup>48</sup>.

Aqui o paladar e o olfato do aviador são preponderantes na construção do cenário alegorizado como “pouso da fome”, pois é a partir deles que a fazenda é preenchida de significados. Quanto ao olfato, o “fedor” que exalava dos currais e dos chiqueiros incomodava de tal forma a Rodrigues que ele não concebia que ali fosse possível habitar, mas não é o “fedor horrível” que o fez nomear a fazenda “pouso da fome”, porém o que ele imaginou como sendo uma situação de inanição generalizada existente naquela propriedade. Eram vacas que tentavam comer arreios, porcos e galinhas que andavam a cata de tudo, cães cujos olhos esfaimados denunciavam a penúria extrema no lugar e, contudo, à exceção dos cães todos os animais referidos pelo aviador eram fontes de proteínas e que sem dúvida serviam para alimentar os moradores daquele lugar.

Contudo, haveria de fato fome entre os animais? Embora Lysias Rodrigues não tivesse a obrigação de saber, todo sertanejo sabe que animais criados soltos adquirem o hábito de “roer” o que encontram pela frente e no caso específico das vacas, roer os arreios ou se aproximar dos animais de carga que chegam suarentos “para lambê-los todos”<sup>49</sup>, como Rodrigues mesmo escreve, o que se explica pela deficiência de sódio, ou seja, as vacas buscavam, ao lambar animais e arreios, encontrar algum sal com o qual pudessem suprir sua deficiência nutricional, não se tratando de uma situação de fome.

Talvez o que tenha incomodado o aviador, antes mesmo que a fome das criações, foi o comportamento animal exposto no convívio com humanos sem que os donos da fazenda se importassem que galinhas “andassem por cima de tudo”, cachorros acercassem-se dos locais onde Rodrigues e seus colegas de comitiva comiam situando uma promiscuidade inaceitável para o aviador, que arrependido de ter ali parado,

---

48 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 96-97.

49 Ibidem, p. 95.

preferia ter “passado a noite no rio Boaventura ao ar livre, com tudo limpo e fresco e até um ar embalsamado pelo cheiro das flores e das árvores”<sup>50</sup>.

Inicialmente, o que o incomodou foram os costumes das pessoas que ali viviam; filtrados pelo olfato, esses costumes transformaram-se, no texto, no sentimento de aversão e ao mesmo tempo na evocação, ainda que sutil, dos espaços saneados de onde viera o avião. E aqui novamente o que poderia ter redimido a situação era a natureza que, apesar do desconforto, oferecia os bálsamos que podiam neutralizar o odor que exalava do ambiente cultural.

Mesmo ele e sua comitiva, contudo, não passaram fome no local, visto que foram servidos durante o jantar arroz, cará, uma espécie de tubérculo, e uma carne seca que segundo ele havia sido mal feita e possuía gosto horrível. O “gosto horrível” da carne não remete nesse momento apenas ao sabor do alimento, mas à preferência ou gosto do avião no que se referia à alimentação. Essa carne desfiada feita com arroz era denominada na região de “carne de vento” e desde a primeira vez que a provou, Lysias Rodrigues considerou-a intragável. Mas não era somente o sabor que o desconcertava, posto que mesmo o cheiro desse alimento perturbava-o intensamente, como na ocasião em que, se encontrando na margem do rio Tocantins, foi-lhe servido novamente esse prato e sua manifestação revela a mais pura indignação:

Nunca pensamos que alguém pudesse chamar almoço ao que mestre Abílio apresentou como tal; arroz cozido misturado com pedaços de carne de vento. A carne de vaca cortada em mantas é aqui exposta ao sol, mas em vez de ficar como no sul do país, carne seca, fica uma coisa horrível, mal cheirosa, nojenta. Não tivemos coragem de comer isso<sup>51</sup>.

A carne de vento com arroz, a conhecida “Maria Isabel”, é representativa das três dimensões que forjaram a arquitetura narrativa de Lysias Rodrigues até esse momento: a dimensão sensorial, sobretudo o olfato e o paladar; a dimensão dos efeitos estéticos que expressos como sensações constituem representações de paisagens; e a dimensão dos filtros subjetivos por meio dos quais essas mesmas paisagens são vasadas no modo impressionista e confluem para as convenções sociais e políticas que marcavam a concepção civilizatória do avião. Com o sinal invertido, mas mobilizando o mesmo repertório, ele realiza nesse momento do texto o mesmo movimento que realizou no início da narrativa quando, partindo do cheiro agradável da comida, filtra as sensações físicas subjetivamente, revelando-as como impressões de que o hotelzinho em Planaltina parecia-se “com um lar confortável”. No caso do “pouso da fome”, parece-nos que, como buscamos caracterizar, não havia fome, porém havia um desencontro

---

50 Ibidem, p. 97.

51 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 117.

entre o gosto de Lysias Rodrigues, traduzido por suas percepções sensoriais de sabor e aroma negativamente, e o prato que lhe foi oferecido no jantar pelo dono da fazenda.

A carne de vento exalava, segundo os padrões gastronômicos do aviador, um “fedor horrível”, odor esse que, se não impregnou toda a fazenda, pois para isso havia os currais e chiqueiros, impregnou a percepção narrativa de Rodrigues, que registrou a fazenda como um lugar sujo em sua retina, algo que se aproxima da sensação de nojo expressada acerca da carne de vento que ele não teve coragem de provar às margens do rio Tocantins. A carne, cujo sabor é indigesto ao paladar de Rodrigues, apresenta-lhe a fome durante sua estadia naquela fazenda, mas “pouso da fome” muito provavelmente foi concebido por ele com a intensidade de sua recusa em comer aquele alimento e em razão da ausência de alimentos. Suas sensações em relação a esse prato podem não ter definido sua concepção, todavia foi na interface da subjetivação desses efeitos sensoriais que “pouso da fome” foi representado esteticamente como um lugar grotesco e que se opunha aos padrões saneados e organizados de civilização.

O aviador era um homem em conflito, sendo esse estabelecido pela tensão entre as atmosferas “internas” que traz consigo e a experimentação de sensações apreendidas sensorialmente e traduzidas ora como tristeza por conhecer tal situação, ora pelo desejo de controlar um mundo a ser descoberto. Tal conflito é representativo do seu desejo de ocupar aquele território, de nele se territorializar, de impor a ele suas atmosferas, de controlar o que lhe escapa por ser incontrolável. Distante de entender a dinâmica sociocultural da região e importando-lhe em primeiro lugar apreender nas teias de seu texto o paradoxo entre a natureza e o homem, Lysias Rodrigues segue se questionando por que uma

natureza feraz, fecunda, com o subsolo prenhe de riquezas, um clima ótimo, um céu quase sempre azul, são oferecidos ao ser humano que aqui vive, raquítico, fraco, doente [e] que nem sequer pode aproveitar os bens que estão sob suas mãos!<sup>52</sup>.

Desde que adentrou a “floresta escura” chamada sertão, Lysias Rodrigues, peregrino que foi, seguiu descrevendo os estágios de sofrimentos nos sertões como se esses fossem os círculos do inferno dantesco. Doentes, explorados, escravizados sucediam-se no desfiar da narrativa conectando, em diversas formas e graus, o aviador com o território trilhado. Talvez ainda como Dante, que não tinha a liberdade e a autorização para livrar de suas punições eternas os pecadores presos em cada um dos círculos do Inferno, Rodrigues reconhecia, ao menos até o momento da publicação da obra *Roteiro do Tocantins* (1943), não ter meios para mudar a dura situação dos homens sertanejos. Por outro lado, no conflito que travava internamente, ordenar narrativamente o território que lhe escapava hermeneuticamente transformou-se em

---

52 RODRIGUES, Lysias. *Roteiro do Tocantins*. Op. cit., p. 71.

sua armadilha, pois não era a natureza ou os homens do sertão que o amedrontavam, mas o desconhecido, que o ameaçava a cada momento da viagem.

#### **4. NO TERRITÓRIO DAS ÁGUAS: o sertão em síntese**

Ainda no percurso de ida, na última e mais longa fase de entranhamento pelos sertões, Lysias Rodrigues e sua comitiva tiveram mais uma vez que substituir seus meios de transportes. Depois da cidade de Palma – GO, mais ou menos três léguas, deixaram a tropa e embarcaram em batelões<sup>53</sup> pelo rio Paranã e em seguida pelo rio Tocantins. No percurso realizado por água, Rodrigues ora pousava junto à margem esquerda do rio Tocantins, nas cidades e municípios que pertenciam a Goiás; ora aportavam na margem direita, nas localidades pertencentes ao Estado do Maranhão, até que, ultrapassando a divisa entre Goiás e Pará, seguiram pelo mesmo rio e chegaram à cidade de Belém.

O presságio que rondava Rodrigues e sua comitiva assim que deixaram o automóvel para trás ainda no início da viagem não os abandonou na fase aquática, mas se transformou em uma ambivalência que, na narrativa, oscila entre o prenúncio dos refrigérios propiciados pelos rios e algo daquele mau agouro inicial:

À proporção que nos aproximamos do rio Paranã, a vegetação mudava, passando a estrada a percorrer trechos grandes sob árvores frondosas [...]. Quem vem sequioso, ansioso por um banho, e vê um rio de 500 metros de largura, azul, sereno, semeado de ilhotas pedregosas, orlado de praias convidativas, sente uma sensação de alívio indescritível. A barca que chegou estava velhíssima, e o barqueiro, um velho barbudo, magro, musculoso, queimado de sol, fez-me lembrar os versos de Dante sobre o barqueiro do Acheronte<sup>54</sup>.

Acostumado a ver as paisagens acima das nuvens e impactado pelas experiências que viveu na área mais agreste da região, Lysias se depara com outra fronteira, um outro território: o dos rios navegáveis. Na margem do rio Paranã, antes de embarcar, a primeira imagem que o assaltou foi a visão do rio orlado de praias. Essa visão dá o tom para composição da paisagem de água azul e serena que se originava menos na imagem real do rio e mais no rememorar, expresso narrativamente, da sensação física de refrescância e de lenitivo para a sede. Na organização do texto, essas sensações que compõem subjetivamente a paisagem também a reinterpretem em termos de antecipação de um conforto que sair da zona que mais seca dos sertões representava para Rodrigues. Contudo, sua vista não alcança apenas o rio, alcança também um velho

<sup>53</sup>Canoas de porte médio a grande, movidas por remadores, em média 08 homens, contendo uma pequena cobertura para proteção dos passageiros da chuva ou do forte calor.

<sup>54</sup> RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 99-100.

barqueiro sertanejo que, diferentemente da paisagem natural, traria presságios de que na outra margem do rio Paranã, comparado ao rio Aqueronte, poderiam encontrar as dores e as penas desconhecidas presentes no Inferno da Divina Comédia.

A segunda referência de Lysias Rodrigues à Divina Comédia em seu *Roteiro do Tocantins* (1943) é mais uma entrada em seu texto da metáfora do sertão como um lugar infernal, pois na Divina Comédia o barqueiro esquelético, porém forte, que atravessa o rio Aqueronte conduzindo as almas para o Inferno é Caronte, ser mitológico presente nos clássicos gregos e introduzido pelo poeta latino Virgílio (70-19 a. C), condutor de Dante Alighieri pelas duas primeiras dimensões<sup>55</sup> do outro mundo da Comédia, em sua Eneida<sup>56</sup>. Personagem secundário em diversas obras clássicas, o Caronte de Dante Alighieri foi inspirado, sem dúvida, na descrição crua que Virgílio faz do barqueiro: um “fero esquelético [que] arrais guarda estas águas” das portas do Inferno, possuidor “de barba espessa [que] branqueia inculta” e cujos “olhos são “lumes que chamejam” inquirindo Enéias sobre suas razões para descer ao Hades<sup>57</sup>.

No Canto III da Divina Comédia, Dante também foi interpelado por Caronte, que lhe indicou outro caminho, pois, não estando morto, não poderia atravessar o rio Aqueronte<sup>58</sup>. Embora Virgílio, fiel companheiro de Dante, tenha repellido o barqueiro e lhe imposto a travessia, a expressão de raiva de Caronte, figurada na Comédia com “olhos em brasa a raiva arder” e articulada à própria configuração da paisagem infernal que se anunciava, fez o poeta florentino perder os sentidos, “cai[ndo], como em sono derribado”, abatido por intenso medo<sup>59</sup>. Uma profusão de sensações atingiu Dante Alighieri entre o momento em que estava prestes a atravessar o rio Aqueronte (Canto III do Inferno) e aquele no qual recobrou a consciência, já no limiar do Inferno (Canto IV do Inferno):

Depois a terra da sombria campanha  
tremeu tão forte que, ao meu espanto,  
inda a lembrança do suor me banha.

E da lacrimada terra um vento,  
surgiu de um clarão rubro acompanhado,

---

55 O poeta latino Virgílio, autor da célebre Eneida, é o responsável por conduzir Dante pelos círculos do Inferno e do Purgatório na Divina Comédia, porém no Paraíso Virgílio, por seus próprios pecados, não pode adentrar. Acompanhando-o ao último nível de purificação sua amada Beatriz, única que, em razão de sua angelitude, foi capaz de conduzi-lo pelos círculos do Paraíso.

56 Uma das mais importantes obras da literatura universal, Eneida é um poema épico escrito em latim pelo antigo poeta romano Públio Virgílio Maro (70 - 19 a. C.), mais conhecido como Virgílio. Narra o mito do herói Eneias, sobrevivente da Guerra de Troia e ancestral dos fundadores da Roma antiga.

57 VIRGÍLIO, Públio. Eneida, Canto VI. Trad. Manuel Odorico Mendes. EbooksBrasil, 2005. p. 170. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/eneida.pdf>. Acesso em: 15 de setembro de 2016.

58 ALIGHIERI, Dante. Divina Comédia. Op. cit., p. 48.

59 Ibidem, p. 50-51

que lhe tolheu de todo sentimento.  
E caí, como em sono derribado. (Canto III)

Rompeu o profundo sono em minha mente  
Um trovão que me fez estremecer  
Como quem é acordado bruscamente; (Canto IV)<sup>60</sup>

As sensações advindas do ambiente físico figuradas na Divina Comédia vão das táteis, experimentadas com os tremores de terra ou as ventanias, passando pelas visuais, que fulguram os “clarões rubros” até, nesse momento inicial, as auditivas, cujos trovões ribombam e fazem Dante estremecer. O conjunto dessas sensações culmina com o estremecimento, uma sensação corporificada em Dante que desvela a subjetivação da aventura terrível cuja urdidura figura um medo profundo. Dante, nesse fragmento específico da Divina Comédia, evoca claramente uma memória imaginada ao escrever que se lembrar do terror experimentado o impactava fisicamente ao sentir-se banhar-se de suor. A memória imaginada parece ser o elo entre tradição literária e a estrutura de sentidos buscados pelo aviador Lysias Rodrigues na Divina Comédia, como apontaremos mais à frente.

A despeito das sensações de refrigério que a aproximação do rio Paranã provocava em Rodrigues, as sensações iniciais de terror experimentadas nesse rio se deram quando chegaram às primeiras “corredeiras, [a partir das quais] o rio, repentinamente apertado em gargantas de pedra, espuma e se revolve violentamente, lança-se vertiginosamente em cachões, eleva-se em repuchos, espadanando com violência água para todos os lados”<sup>61</sup>. A sensação foi de perigo, perigo que dá o subtítulo do tópico. Sensação de perigo suscitada pelo medo que, além de visto, foi ascultado: “Ouvimos um ruído surdo no rio, que o ‘Caboclo’ nos disse ser o ‘ronco da sucuri’, em um sombrio socavão do rio”<sup>62</sup>.

As sensações corpóreas provocadas pelas experimentações do ambiente físico são urdidadas narrativamente em dois movimentos interligados e simultâneos: por um lado, recorrem à Divina Comédia, de cuja vividez retirou esse laço entre as imagens do inferno e as sensações de sofrimento sentidas por quem adentrava naqueles espaços reais ou imaginativos, preparando, assim, o leitor para se encontrar diante do infortúnio. As lembranças do terror imaginadas pelo Dante personagem/narrador/autor são eficazes na construção da paisagem literária da Divina Comédia e servem de aporte para Lysias Rodrigues construir a atmosfera literária da narrativa de sua própria

60 ALIGHIERI. Dante. Divina Comédia. Op. cit., p. 51-52.

61 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 115.

62 Ibidem, p. 117.

memória, essa pautada na experiência vivida nos sertões. Por outro, comunicam ao leitor algo que remete ao *stimmung* de Gumbrecht, aproximando a construção mental de sentimentos de medo e de perigo à composição das paisagens naturais e humanas.

Diferentemente, porém, da oposição entre natureza e homem ou entre paisagem natural e paisagem humana, caracterizada nos dois primeiros trechos do percurso feitos, respectivamente, de automóvel e nos “lombos das tropas”, no universo das águas a ameaça das cachoeiras e das corredeiras encontram, na narrativa de Rodrigues, homens que o afrontam com coragem desmedida:

Pouco depois de passarmos a cachoeira das Lages, o rio Tocantins se alarga até 600 metros. A passagem dessa corredeira exigiu esforços gigantescos dos remadores, admirando eu o torso nú do Benedito [Mestre Canoeiro], onde as gotas de suor se mesclavam com os respingos da água, que os borbotões da correnteza levantavam molhando a todos. Belo tipo de canoeiro o Benedito! O Thiago [remador], o estafeta do correio *Palma a Peixe*, costumava fazer esses 180 quilômetros, a pé, com a mala postal às costas, nesse sertão onde só encontram feras ou índios extraviados, apenas armado do seu inseparável ‘quicé’ [faca]. [...] Quem olha para o Thiago e o vê magro, alto, com aspecto cansado e fraco, engana-se redondamente. É um homem para puxar firme um remo o dia inteiro, ou fazer doze léguas a pé sem olhar para trás<sup>63</sup>.

Em seu processo de territorialização, conflituoso como já aludimos, depois de um mês de viagem e já há dois dias navegando, agora pelo rio Tocantins, Lysias Rodrigues divide-se entre as evocações das primeiras impressões dos sertanejos como fracos e cansados e as imagens que agora evoca desses homens como capazes de grandiosas, dignas do risco e da exuberância natural a que estavam expostos. Contudo, nesse trecho há uma sensível modificação na representação narrativa do aviador: a paisagem natural deixou de ser uma pintura quase impressionista, transformando-se em um espaço de experiência que ele rememora entre o medo das cachoeiras e a admiração pelos homens fortes que dirigem os destinos do barco: os próprios barqueiros.

A plasticidade do enredo também é alterada, na medida em que os barqueiros transformaram-se em “belos tipos”, surgindo no texto os primeiros sinais da síntese proposta pelo aviador: a harmonização entre homem e natureza que se encaminhava em sua imaginação para uma territorialização dos sertões pelas imagens que compõem o mundo civilizado litorâneo. A sua experimentação de um perigo imediato e palpável o faz unir homem e natureza, por meio da água e do suor. A natureza agora experimentada como perigo concreto, e não imaginado, o faz prestar mais atenção e reavaliar as potencialidades daqueles que são capazes de enfrentá-la: os sertanejos. Talvez seu instinto de autopreservação direcionasse essa nova percepção, afinal, como

---

63RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 122.

nos lembra Simon Schama, “Edmund Burke, o pai da estética do pasmo, dizia que tudo que ameaçava a autopreservação era uma fonte do sublime”<sup>64</sup>.

A remissão de Schama a Edmund Burke é importante, pois devemos lembrar que esse último entendia que as ideias (a racionalização) que o indivíduo fazia do mundo correspondiam à necessidade de autopreservação, que tinha por base a dor e o perigo (as paixões). Daí as ideias serem dolorosas, à medida que provocam uma sensação direta ou primária, e também deleitosas, provocando sensações secundárias, quando na presença apenas da imaginação do perigo e da dor, o que gera uma “excitação” que dá fundamento ao sublime. No caso da experiência de Lysias Rodrigues com as corredeiras, a experiência com o perigo que punha em risco sua autopreservação o faz recorrer a uma memória imaginada por meio da qual transformou uma experiência empírica em uma experiência estética. Daí por que as aflições vividas nas corredeiras conectarem-se profundamente com os “belos tipos” de sertanejos evocados no texto.

A partir desse trecho da viagem e, conseqüentemente, da narrativa, parece que o sertão invade Lysias Rodrigues, algo que o *locus* do trajeto, o leito do rio, potencializou por ser uma experiência sensorial que *envolvia*<sup>65</sup> fisicamente o aviador, harmonizando não apenas os sertanejos e a natureza do sertão, mas o próprio Rodrigues às paisagens. Essa sensação de envolvimento e harmonia persiste mesmo enquanto Rodrigues contemplava o rio de sua margem:

Do alto do barranco, ao pôr do sol, vimos um quadro deslumbrante: o rio Tocantins em grande extensão, suas ilhas, praias e corredeiras, a mata virgem cheia de árvores de cores várias, à luz cambiante do poente, um quadro digno do pincel de um grande mestre<sup>66</sup>.

A alusão à luz natural dimensiona para o leitor que a paisagem narrada por Rodrigues seria, caso fosse um quadro de um grande mestre, uma pintura impressionista<sup>67</sup>. As nuances cambiantes do sol poente, cujos pontos de luz refletiam os variados matizes das árvores, contribuíram, da mesma forma que na construção das grandes obras de Monet, para que o sertão fosse “pintado” harmonicamente como um território muito diferente daquele Inferno dantesco que Lysias Rodrigues imaginou que iria encontrar, dando-nos a impressão de que sua (des)reterritorialização completava-se na percepção mais integral e equilibrada da relação natureza/homem, incluindo aí o próprio aviador. Entretanto, essa harmonização última entre sertanejos e natureza, mediada ora pelas imagens sublimes evocadas por sentimentos de autopreservação, ora pela estetização impressionista não pode ser reduzida exclusivamente aos

---

64 SCHAMA, Simom. Paisagem e Memória. Op. cit., p. 538.

65 Grifo nosso.

66 RODRIGUES, Lysias. Roteiro do Tocantins. Op. cit., p. 126

67 Sobre a importância da luz na pintura impressionista ver ZANCHETTA, Luciene. Impressionismo: 230 anos de luz. Cienc. Cult. [online]. v. 56, n. 3, p. 58-59, 2004.

condicionamentos subjetivos de Lysias Rodrigues. Sua (des)reterritorialização caminhou lado a lado com a des/reterritorialização narrativa dos sertões:

Um espetáculo notável nos estava reservado essa noite: ao olharmos a praia ficamos maravilhados vendo milhares e milhares de vagalumes pousados, luzes acesas, próximos à beira d'água; a praia inteira era um tapete de luzes firmes. Olhadas do alto do barranco, aquelas luzes em fileira pareciam a iluminação do Rio de Janeiro vista de um avião. Uma maravilha!<sup>68</sup>

Para a construção dessa paisagem noturna, Lysias Rodrigues mobilizou variadas dimensões: desde seu repertório sensorial até uma memória imaginativa por meio da qual se desvela a harmonização primordial pretendida por ele: o sertão se adequando, ao menos a dimensão da narrativa que sua imaginação concebia, à civilização. Vista do alto do barranco, de onde horas antes, no crepúsculo tocantino, imaginara uma paisagem impressionista, as luzes dos vagalumes expressavam, na relativa consciência de Lysias Rodrigues, seu desejo mais profundo: civilizar os sertões.

Os pontos luminosos lastreados na escuridão dos sertões amazônicos representam as luzes da cidade do Rio de Janeiro e, sobretudo, metaforizam o território e a prática de des/reterritorialização que o aviador concebia como o momento-chave da chegada do progresso na região: a implantação das pistas de pouso e das linhas de aviação civil e militar na região. As luzes vistas do alto, de cima do barranco, figuram o lugar privilegiado e imaginado por Rodrigues: a “vista de um avião. Uma maravilha”. O que rememorou como um momento maravilhoso da viagem harmonizou-se com o que imaginava como o *locus* dos sertões em um futuro próximo.

A linguagem imaginativa forjada na obra *Roteiro do Tocantins* constitui também um roteiro específico da des/reterritorialização dos sertões e do próprio Lysias Rodrigues. Em um primeiro momento, o sertão foi urdido no modo impressionista como imagens subjetivadas de um território civilizado, constituindo paisagens culturais que confortavam o próprio Lysias Rodrigues em suas inquietações e angústias quanto à fronteira que se abria à frente. Em um segundo momento, quando deixou para trás o último sinal do progresso, o automóvel, e seguiu no “lombo dos burros”, seu conflito exteriorizou-se, demarcando não apenas o “assombro” diante do desconhecido, mas o choque com a vegetação e o clima de transição da região: era um espaço agreste, mas também constituído de florestas; era um ambiente árido, mas também úmido.

Na experimentação desses ambientes, Lysias Rodrigues foi tramando uma atmosfera linguística que articulou as sensações físicas e naturais às emoções, forjando como ápice da narrativa, nesse trecho do trajeto, a imagem antitética do sertanejo como “o outro”: o pobre, o fraco, o doente, o habitante do Inferno da Divina Comédia

---

68 RODRIGUES, Lysias. *Roteiro dos Tocantins*. Op. cit., p. 127.

e de onde o aviador retirava a força da tradição com a qual figurou o sertão como dantesco. Negando ao sertanejo a condição de sujeito, desterritorializando-o ao inscrevê-lo apenas na condição de um explorado “escravo moderno”, e ao mesmo tempo percebendo-se impotente diante dessa situação, fraturaram-se em sua narrativa as certezas do progresso, mas não sua convicção na vocação do litoral para civilizar.

Assim, quando se encontrava no mundo das águas que se abriam para a Amazônia, o aviador começou a auscultar as condições necessárias para realizar um conserto entre homem e natureza, sertão e civilização. O caminho escolhido, talvez o único possível, foi o narrativo: a territorialização narrativa e por meio da narrativa. De um lado, beleza e força, atributos que Lysias Rodrigues consentia apenas à natureza, foram estendidas aos sertanejos, harmonizando-os entre si e dirimindo, por meio da linguagem, a angústia do aviador por não conseguir conhecer plenamente e principalmente controlar o território. De outro lado, um processo imaginativo de (des)reterritorialização rompeu interditos políticos e culturais, plasmando de forma pujante na retina desse agente civilizador a diferença e a desigualdade presentes nos sertões amazônicos, permitindo que a civilização chegasse àquela região nas asas dos vagalumes.

Nessa tentativa de síntese dos sertões como um espaço harmonizado, a harmonia se configurou como um instrumento de linguagem de caráter civilizacional, cujo intento era preparar o sertão para sua reterritorialização com a proposta da criação do Território do Tocantins, propugnado pelo próprio Lysias Rodrigues em anteprojeto constitucional no ano de 1944, um ano após publicar seu *Roteiro do Tocantins*. O território não foi criado, mas a ideia prosperou e 44 anos depois culminou com a criação do Estado do Tocantins, mas esse já é um tema para outra investigação.

Artigo recebido em 28 de setembro de 2016.

Aprovado em 27 de março de 2017