

GEOGRAFIAS IMAGINADAS:

O mundo pelo olhar do outro

IMAGINED GEOGRAPHIES: The world through the lens of others

GEOGRAFÍAS IMAGINADAS: El mundo por la mirada del otro

RESUMO

Desde que os olhos do geógrafo se direcionaram para a literatura, a escrita do mundo passou a fazer parte do nosso modo de nos relacionarmos com o mundo por meio também de um discurso elaborado pela ficção. Assim, considerando o conto que aborda as relações que um cego estabelece com o mundo a partir do olhar de seu guia, presente na obra “Estórias Abensonhadas”, de Mia Couto, pretendo aqui, fazer um movimento entre leitura e escrita para compreender como a literatura pode contribuir para o nosso fazer cotidiano. Ao recorrermos ao texto literário, nosso olho geográfico pode contemplar as palavras que ali preenchem o espaço antes branco do papel para viver uma experiência que produz significados para apreendermos a realidade. Assim, nesta escrita percebi como a emoção nos conecta com o mundo, atravessa aquilo que nos passa e se direciona para uma imaginação. O leitor deixa de ser leitor e se torna participante da narrativa através da experiência. A imaginação é isso: nos dá a condição de imaginar e viver um mundo antes ficcional e agora, real. Geografias imaginadas!

Palavras-chave: Literatura; geografias imaginadas; experiência

ABSTRACT

From the day the eyes of geographers were directed to literature, writing worldwide started to become part of the way we interact with the world also through a discourse elaborated by fiction. Thus, considering the short story that tackles the relationship of a blind man with the world from his helper's perspective in Mia Couto's work *Estórias Abensonhadas*, I intend here to move across between reading and writing to understand how literature can contribute to create our everyday living. When we turn ourselves to the literary text, our geographic look can contemplate the words that have taken the paper's blank space to live an experience that produces meaning so we can apprehend reality. Thus, by writing I noticed how emotion connects us with the world and crosses that one thing that passes through us and directs itself to imagination. The reader resigns from being a reader to become part of the narrative through experience. That is imagination: it gives us the capacity of imagining and living in a real world that used to be fictional. Imagined geographies!

Keywords: Literature; imagined geographies; experience.

RESUMEN

Desde que los ojos de los geógrafos se dirigieron a la literatura, la escritura en todo el mundo comenzó a integrar la forma en que interactuamos con el mundo también a través de un discurso elaborado por la ficción. Luego, considerando el cuento que aborda la relación de un ciego con el mundo desde la perspectiva de su guía, en la obra *Estórias Abensonhadas*, de Mia Couto, pretendo mover desde la lectura hacia la escritura para comprender cómo la literatura puede contribuir a crear nuestra cotidianidad. Cuando nos volvemos al texto literario, nuestra mirada geográfica puede contemplar las palabras que ocuparon espacios en blanco del papel para vivir una experiencia que produce significado para que podamos aprehender la realidad. Así, al escribir noté cómo la emoción nos conecta con el mundo y cruza aquello que nos atraviesa y se dirige a la imaginación. El lector renuncia a ser un lector para constituir la narrativa por la experiencia. Eso es imaginación: nos da la capacidad de imaginar y vivir en un mundo que antes era ficticio y que ahora es real. ¡Geografías imaginadas!

Palabras clave: Literatura; geografías imaginadas; experiencia.

Primeiras palavras

Woodstock. Maverick Concert Hall. Final de verão, 1952.

Silêncio! A sala de concertos está repleta de pessoas. A plateia aguarda ansiosa o recital começar. David Tudor é anunciado para tocar os três movimentos de 4'33," de autoria de John Cage, no piano de calda preto Steinway, marca americana de pianos fabricados artesanalmente há mais de cento e cinquenta anos. São doze meses para fabricar o piano, com pelo menos oito tipos de madeira. Aplausos!

A plateia olha atentamente para o palco. O espetáculo vai começar!

Entra um homem alto, cabelos brancos como algodão, vestido elegantemente com uma casaca preta - vestimenta inglesa tradicional -, gravata borboleta, camisa e colete brancos, calçando sapatos clássicos de verniz preto. A plateia aguarda o movimento daquelas mãos sobre as teclas do piano, às vezes suave, outras vezes vigoroso. Este homem inclina seu corpo para a frente, agradece o público, se acomoda na banquetta de couro almofadada, ajusta os pés no pedal, olha a partitura à sua frente, coloca os óculos em seu rosto, fecha a tampa do piano, aciona o cronômetro e se prepara para o primeiro movimento. O pianista fica impassível segurando o cronômetro na mão direita e olhando a partitura. Nela, constava apenas a palavra *tacet* - ficar em silêncio -, do latim, *silentium*. Ao final do primeiro movimento, levanta a tampa do piano, observa rapidamente a partitura, fecha novamente o piano e aciona o cronômetro. Observa demoradamente a partitura, segurando o cronômetro na mão direita. Repete as ações no movimento seguinte. Por fim, no terceiro movimento, Tudor abre o piano, liga o cronômetro e o observa demoradamente. Repete pela última vez, os movimentos experimentados nos movimentos anteriores. Abre o piano, guarda o cronômetro, fecha a partitura, retira os óculos do rosto, se levanta, agradece os aplausos e retira-se do palco.

A plateia permaneceu em silêncio durante toda a peça, aguardando pelo som que não veio. Contudo, muitos gritos de insatisfação foram ouvidos quando Tudor agradeceu e encerrou o recital. As pessoas não queriam ouvir o silêncio. Elas queriam ouvir o som do dedilhar de Tudor no piano. E ouviram silêncio e nada mais.

Quando assisti o vídeo, criei uma expectativa da música. Fiquei aguardando. Ouvir um silêncio não aguardado causou-me estranhamento, não insatisfação. E me vieram perguntas que talvez não consiga responde-las neste papel: por que Cage escreveu uma partitura sem som? O que ele pretendia com o silêncio? Será que ele queria que as pessoas atentassem para os ruídos do local? Ou seria uma provocação? Não sei o que ele pretendia. Me senti parte de uma plateia que percebia um silêncio ruidoso presente, ou uma ausência de música com ruídos? Cage deixou uma música encantada, com algumas interrogações em nosso pensamento. Seria esta a sua intenção? Ou queria que sua composição se misturasse aos ruídos mágicos produzidos no local? Ou sua intenção seria que fôssemos sujeitos do recital? Como estaria o imaginário do público naquele momento? Estaria cheio de letras e palavras se formando querendo compartilhar com o público nos intervalos do silêncio? Músicas inventadas... Cage tentava explorar as possibilidades do silêncio. Mas ele existe onde há vida ou se manifesta na ausência da vida? Tantas perguntas... Cage queria, na verdade, escutar o silêncio quando procurou uma câmara anecoica, mas ainda ali constatou que ainda havia ruídos; percebeu sons do seu corpo; sons graves, outras vezes, agudos; sons de seu coração e do sangue circulando pelas suas veias e artérias. O silêncio absoluto não existe; ele concluiu a partir de sua experiência. Em 4'33", Cage propõe a execução de uma partitura sem som para permitir a relação entre a música e os sons do local, de modo não intencional. Cage me levou a pensar que existem silêncios: ausência que se faz ouvir, presença de som; mudez, surdez, silêncio da fala e outros tantos que se atravessam.

No silêncio, o tempo se faz presente pela pausa, tão necessária para ouvirmos e compreendermos o que ele quer nos dizer. Afinal, "o silêncio se deixa falar" (HELLER, 2011, p. 134). Vivemos a pausa provocada pelas reticências, pelas vírgulas e pontuações no texto; respiramos, e depois, falamos. A pausa dá sentido ao silêncio, e se abre para o gesto. No

tacet presente na partitura de 4'33'', o som abre espaço para o gesto que se mostra pelo rosto, pelo corpo. O silêncio se traveste de corpo; ele fala a linguagem do corpo. O rosto é o que o observador vê de imediato. A expressão do rosto reflete a ira, a misericórdia, a dor, o prazer, a surpresa, a expectativa. Cria-se, de certo modo, uma linguagem do silêncio.

Os sentidos se alternam. O olhar se torna o protagonista porque as pessoas olham, observam e aguardam a audição que não acontece. Ou acontece? O silêncio se torna presença. O silêncio permite a entrada de outros sons, logo não há suspensão do som e, sim, a entrada de outros sons não esperados. Penso, então, não haver o par dicotômico som, silêncio. Eles podem se interagir, nos aproximando dos ruídos do mundo. O que tem sentido? O mundo ruidoso ou a quietude? Melhor se calar? Me entrego ao silêncio? Tem início a minha escrita. Estaria eu em silêncio, neste momento?

Artesania da escrita

Estou diante de uma folha de papel em branco. O silêncio e os ruídos do mundo me acompanham. O papel cria uma atração, ao mesmo tempo que afasta. A quietude aparente compete com o papel. O silêncio emudece? Há silêncio nas palavras? O silêncio está entre as palavras ou atravessa as palavras? “Ver as palavras. Delas chegar perto. Contempla-las” (Chauí, 1988, p. 34). Elas apenas não são ditas. Internamente, as palavras, ou melhor, antes delas, as letras, pululam; querem preencher o papel. Com sua dança no papel as letras disputam entre si o espaço, arduamente. Querem quebrar o silêncio latente, para contar ao mundo o que pretendem. Internamente, não há silêncio. Há vozes indicando que estamos falando com as palavras. Refletindo sobre o silêncio enquanto privação da fala, podemos traduzi-lo em palavras. E palavras são uma forma de linguagem. Apenas não há ruído aparente. Quando lemos, nossa imaginação nos leva à produção de ruídos e até mesmo de silêncios, em alguns momentos. O silêncio transita entre o pensamento e as palavras. Agora, consigo perceber que o silêncio não é ausência; ele possui significado. O silêncio é. O silêncio é presença. Ele não fala, mas ao mesmo tempo nos diz muito pelo sentir (Orlandi, 2007). Posso traduzi-lo em palavras. Vejo, assim, o silêncio, também, como linguagem. Ele não se reduz à ausência de palavras, ou à ausência da fala. As palavras contêm o silêncio. É preciso haver quietude para as palavras poderem se transportar para o papel.

O pensamento antecede a escrita; tem-se o domínio do pensar. É no tempo do silêncio e da reflexão que se prepara para escrever, porque já não se tem o domínio “dos pensamentos escritos e abandonados ao leitor.” (Dinouart, 2001, p. 72). Bachelard menciona que “escrever é refletir sobre as palavras, é ouvir as palavras com todas as suas ressonâncias” (Bachelard, 1994, p. 150), porque as palavras passam, nós as modificamos se achamos necessário, enquanto a escrita não se altera quando a disponibilizamos para o mundo.

Este é o momento para fazer a artesanaria da escrita; preencher com letras que saltam do pensamento para o papel e fazem sentido. Este é o momento de criar relações com o silêncio até porque este possui um significado. E as relações são estabelecidas com as palavras. “E as palavras vão adiante, sempre adiante, atraindo, arrastando, encorajando [...]” (Bacheard, 1988, p. 49). Elas se lançam no papel porque elas pedem que as nomeemos, elas querem nos contar sobre os mundos imaginados, compartilhar nossos sonhos, nossos devaneios. Mas, para isso, temos que experimentá-las. Palavras tagarelas... alteram o silêncio do pensamento. O tilintar das palavras no papel estimula o preparo da escrita e leva ao devaneio, ao devaneio poético bachalerdiano, inspirador de palavras.

As palavras estão presas no pensamento. Quando se desprendem, caem sobre o papel e compõem um enredo construído, aos poucos, pelo autor em devaneio. A literatura torna o pensamento leve, se abre ao devaneio; deixa-o preencher os poros do corpo para alcançar o mundo; nos embala, nos envolve para uma viagem ainda não conhecida. “O devaneio nos dá o mundo dos mundos” (Bachelard, 1988, p. 13); um devaneio poético onde as pessoas são felizes e tudo naquele mundo se torna belo. Contudo, embora sonho e devaneio sejam

considerados sinônimos pelos dicionários, partilhamos do pensamento de Bachelard de que um devaneio não pode ser compreendido como um sonho. São diferentes. Não se conta um devaneio, escreve-se “[...] com gosto, revivendo o melhor ao transcreve-lo” (Bachelard, 1988, p. 7). O sonho, por sua vez, é resultado de um ato consciente porque não escolhemos os nossos sonhos. Eles acontecem porque estão na intimidade do nosso inconsciente.

Bachelard: um sonhador de palavras, como ele mesmo se autodenominava e afirmava que eram palavras escritas. “Como não devanear enquanto se escreve?” (Bachelard, 1988, p. 17). O que lhe interessa é esse devaneio que se escreve; o devaneio poético.

Somos convidados pela literatura a viver uma experiência de mundo pela artesanaria do texto. Escreve-se. Acrescenta-se palavras, outras são retiradas, outras, ainda, são substituídas. Nos são apresentados mundos do outro que passam a ser incorporados pelo nosso corpo. Para onde a imaginação nos leva quando lemos? Seria para criarmos uma relação do imaginário com o real? De fato, o texto “[...] carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária” (Barthes, 1977, p. 8) e para perto de mim.

E quando escrevemos? A narrativa está tão próxima daquilo que não sabemos (Colassanti, 2018), que não conhecemos. Personagens são imaginados, mundos são imaginados. Podemos conhecer lugares antes nunca imaginados. “Literatura é isso, um texto com face oculta, fundo falso, passagens secretas, um texto com tesouro escondido que cada leitor encontra em lugar diferente [...]” (Colassanti, 2018, s./n.). O texto literário dá ao leitor possibilidades de devanear, penetrar na história de tal forma que ele é capaz de se emocionar – chorar ou sorrir –, tornando real o que é imaginado, pois “imaginamos mundos em que nossa vida teria todo o seu brilho, todo o seu calor [...]” (Bachelard, 1988, p. 143). Geografias imaginadas, paisagens imaginadas pelo leitor nas quais o desejo de ser atravessado por elas se torna tão intenso que não há necessidade de se deslocar. Devaneios proporcionam esta sensação de presença.

Somos no mundo, somos na literatura

A literatura possui estreita relação com nossas vidas, com o ordinário, com a “vida falada, falada para tudo dizer, falada para nada dizer, falada para melhor dizer” (Ferreira, 2013, p. 142), com a nossa relação íntima com o mundo. Muitas vezes, ela pode ser comparada a um espelho que reflete a nossa realidade (Pocock, 1981), sem filtro, para interpreta-la de acordo com nossas próprias características. A percepção do autor sobre as pessoas do lugar, sobre o cotidiano das pessoas, amplia ou aguça nossa sensibilidade e capacidade de experimentar o mundo. Novas janelas são abertas ao pensamento.

A literatura cria diálogos possíveis com a geografia, tradicionalmente voltada para o exterior, para os aspectos visíveis do olhar. Assim, entre o mundo real, concreto e o mundo imaginário, nos deparamos com uma geografia interior, cuja “leveza se liberta dos pensadores para se elevar aos cumes” (Dardel, 2011, p. 5). O geógrafo se interessa pela essência de ser e estar no mundo, onde se sinta estreitamente ligado à Terra. Nesta perspectiva, podemos dizer que somos seres que se relacionam com o quem, o o que e o onde (Palhares, 2018).

Esses diálogos levam o leitor a trazer para sua realidade, experiências geográficas de mundo apresentadas pela escrita do autor. Eles estão incorporados pelo espírito geográfico, repleto de valores da experiência humana. Jean Brunhes, já nas primeiras décadas do século XX, comentava sobre o espírito geográfico: “quem é geógrafo sabe abrir os olhos e ver” (Brunhes, 1962, p. 416), como também sabe fazer uma leitura daquilo que vê e sente o mundo. O espírito geográfico consiste, pois, na sensibilidade que nós, geógrafos, temos de tomar consciência do mundo de onde estamos e onde vivemos no ordinário. Pensando, podemos dizer também que “estamos e somos o que somos, em grande parte, como resultado de nossas experiências de vida,” explica Pocock (1981, p. 341). Esta nos mostra como conhecemos e somos no mundo, pelos sentidos.

O devaneio pode ser uma abertura para mundos sonhados, belos, coloridos, iluminados. E na geografia não é diferente. Novos lugares são explorados, novos mundos são conhecidos e, poderia dizer, vividos no imaginário do leitor. O texto possui uma geografia própria, particular, capaz de nos fazer refletir sobre ser e estar em um mundo real. Geografias imaginadas, sensíveis, interiores, livres, libertas, geografias que abraçam a literatura com doçura. Qual o papel da literatura para pensarmos o mundo? Em que circunstâncias somos e estamos no mundo?

Corpos no mundo

Mia Couto empresta suas palavras para montar um cenário cuja literatura cartografa Moçambique em um contexto pós-guerra civil, vivido no final do século XX no qual o devaneio e o real experimentam uma interação entre si. O mundo imaginado dos personagens vividos na trama está envolto de sensibilidade e emoção; é um mundo sereno, com produção de sentido, que transcende o real.

A cegueira apresentada pelo autor, em um de seus contos, mostra um despertar para outros sentidos, especialmente o tato - o tocar as mãos -, e, ainda, para uma presença muito particular do guia. O cego vê o mundo pelos sentidos; sua existência está atrelada à sua atitude perante um mundo visual. Diante de suas angústias para interagir neste mundo que aparentemente não é seu, o cego lança-se, liberta-se e assume um modo próprio de ser.

Mia Couto nos apresentou o cego Estrelinho em *Estórias Abensonhadas*. Três personagens estão presentes no conto: Estrelinho, Gigito - o guia - e Infelizmina - irmã de Gigito. Pensar com este autor me levou a refletir sobre o olhar, o mundo, o corpo. Me levou, ainda, a me apaixonar pelo silêncio e pensar a geografia que acredito, num modo de ser geográfico interior, de onde estou, da minha realidade, da minha rua, do meu bairro, do meu lar.

O conto apresenta mundos opostos: o mundo real, de guerra e um mundo imaginado, belo, um mundo da poética do devaneio bachalerdiano. O conto nos faz ponderar sobre como nos relacionamos e nos situamos no mundo; como o movimento do corpo no mundo é o canal para nossa existência. Mas, para que esta interação ocorra, precisamos tomar consciência do sentido do corpo. Temos dificuldade em ser nosso corpo porque temos um corpo construído culturalmente, onde cada sociedade se manifesta de maneira diferente, atravessada por corpos diferentes.

Não é fácil distinguir as vozes do corpo. O corpo fala, se expressa. O corpo está em movimento, é um ser relacional. Há tantos corpos espalhados neste mundo... Há tantos corpos em nós... O corpo-cego, "o corpo físico, o real, o simbólico, o imaginário, o corpo-objeto, o corpo-sujeito, o corpo-pele, o corpo-eu, o corpo-máquina, enfim, inúmeros corpos com os quais lidamos diariamente sem mesmo nomeá-los." (Heller, 2006). Barthes (1977), em seus fragmentos dispersos sobre sua leitura de mundo, comentou sobre os corpos que temos:

Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalágico e assim por diante: sensual muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: emotivo, que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou aterrorizado, sem que nada transpareça (Barthes, 1977, p. 68).

Heller (2006) menciona sobre o *ser e ter* o corpo que Gabriel Marcel já se referia em meados dos anos 1930 do século XX. Ter é sinônimo de poder, de possuir o corpo como um objeto. Quando penso no meu corpo como objeto ele deixa de ser meu. Da posse, passa-se para a interioridade transformada em ser; transcender. De todo modo, para ele, o homem existe porque está vinculado a um corpo cuja existência se presentifica na medida em que o ser toma consciência de si e não vê mais seu corpo como objeto.

Qual seria o corpo de Estrelinho? Um corpo que ele percebe, é visto e não é visto visualmente por ele. Um corpo que circula, é visto e que se aproveita do escuro para existir. Qual era sua relação com o mundo? O corpo-cego se insere no mundo pela boca, pelas mãos, pelos ruídos. Penso que Estrelinho percebe seu corpo em determinados momentos como

objeto, quando Gigito o conduz pelas ruas da cidade e ele se torna visível para as pessoas e, em outros, como ser, quando as mãos se entrelaçam à noite e se transformam em um só corpo e transcendem. “Eu me toco. E é meu corpo que toca. Toco o mundo e o mundo me toca” (Heller, 2016, p. 124). A relação de Estrelhinho com o mundo é construída pela sua experiência no ordinário e ela irá determinar sua presença nele e no tempo e o fará descobrir um sentido para sua vida.

O que este autor moçambicano pretendia quando escreveu Estrelhinho? Qual é a cartografia do cego, ou seria daquele que vê o mundo de modo diferente do nosso? Estar com Estrelhinho me proporcionou pensar sobre a experiência geográfica de mundo, pelo viés da imaginação, atravessada pelo corpo. “A experiência geográfica tão profunda e tão simples convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social.” (Dardel, 2011, p.6). Criamos nosso próprio mundo com os olhos; filtros culturais, sociais, políticos reproduzem uma realidade que delineiam o mundo. Entretanto, aquilo que vemos só adquire significado quando estabelecemos relações. Somos o que somos pelas relações que se estabelecem.

De outro modo, para os cegos, o som expande o mundo sensível que permanece confinado ao corpo. Ele vê o que ouve (Palhares, 2018). No encontro de Estrelhinho com o mundo, ele aprendeu a ver o mundo pelos olhos de Gigito e pelo seu corpo. “Olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (Chauí, 1988, p. 33). O guia conseguia transmitir, pelo seu olhar, a sua leitura de mundo para Estrelhinho. Mas as narrativas de mundo feitas por Gigito ocorriam, também, pelo tato, fundamental para a construção de mundo do desvistado, pois “os dedos interpretavam ser olhos.” (Couto, 2012, p. 24). O tato, neste instante, não se manifesta apenas pelas mãos, porque há sensação tátil por todo o corpo. Logo, a temperatura, a forma e a textura das coisas, influenciam no mundo de Estrelhinho.

E “de repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele” (Bachelard, 1988, p. 165). Ainda que estivesse vivendo em um cenário de conflitos em Moçambique, Gigito descrevia um mundo “indo além dos vários firmamentos” (Couto, 2012, p. 25), repleto de amor, um mundo que ele gostaria de viver, um mundo encantado, mas que, ainda assim, gostaria de viver. As palavras ditas valorizam aquele que fala, o Gigito; produzem sentido, criam realidades. “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco.” (Larrosa, 2016, p.16). Gigito conseguia transmitir seu olhar não só através das palavras, mas também pelo afeto: mão sobre mão; estar-com. Sua mão “era repartidamente comum, extensão de um no outro, siamensal” (Couto, 2012, p. 21). Eram dois corpos em um único corpo se relacionando com o mundo, experienciando o mundo, criando uma geografia dardeliana. É pelas mãos, principalmente, que Estrelhinho inicia uma relação com o mundo; um mundo imaginário e não real descrito pelo guia. São essas mãos que ajudarão o cego a construir sua própria história, porque

[...] escutamos a história e vemos as mãos – nos ouvintes que são também espectadores. A mão forte, a mão construtora, é também a mão que narra, que conta histórias. Mão verbal, mão que manipula o verbo, o substantivo, o adjetivo, os advérbios, como outra mão qualquer manipula a madeira, o barro ou a farinha (Tavares, 2013, p. 439).

Gigito descrevia o mundo para Estrelhinho, um mundo que só existia dentro dele e despertava uma curiosidade e ansiedade enormes no cego. “_ Que maravilhação esse mundo. Me conte tudo, Gigito!” (Couto, 2012, p. 21).

O guia contava sobre o mundo imaginado com tamanha convicção que “o cego acreditava ver” (Couto, 2012, p. 22). Mas, o que é ver? “Precisamos reeducar nossos olhos” (Davenport, 1997, p. 5), já dizia este artista literário e visual. Ver é como responder ao mundo visível, que ocupa o espaço visivelmente (Tavares, 2013). Ver, portanto, depende do mundo. O que olham os olhos? Abrimos os olhos: enxergamos; fechamos os olhos: imaginamos; somos livres para imaginar. “Se queres imaginar, mesmo tendo os olhos abertos, terás que os fechar como que simbolicamente [...]” (Tavares, 2013, p. 496), mesmo em consciência. O que o olho do

cego vê? Estrelinho abre e fecha os olhos. Escuridão. Espaço não visível, de acontecimentos misteriosos. Mas a imaginação traz luz e doçura ao seu mundo. Na verdade, ele enxergava muito além do aspecto visível; ele percebia o mundo pelos outros sentidos. Sua sensibilidade, auxiliada pela imaginação, o fazia mergulhar na sua alma e ver o mundo contado por Gigitto. Ele construiu a sua história vendo o mundo de Gigitto, sentindo, vivendo...

A noite, Estrelinho perdia o encantamento pelo mundo. O silêncio e a solidão provocavam medo da escuridão, do que estaria por vir. Haveria uma fala silenciosa, oculta, em meio à noite escura? Incoerente? Talvez... Quando deitamos no aconchego da cama, ou da rede, ou do sofá, entregamos ao lugar, nosso refúgio. “É desse lugar, base de nossa existência que despertando, tomamos consciência do mundo e saímos ao seu encontro, [...] para trabalho” (Dardel, 2011, p. 41). Estrelinho se sentia verdadeiramente cego enquanto o guia dormia ao seu lado. Buscava a mão de Gigitto, a segurava, sentia seu calor e adormecia.

No dia seguinte, o silêncio da noite começava a ser decifrado. Estrelinho comentava com Gigitto sobre um pássaro branco voando em seu sonho. Sinal de mau agouro, mas “[...] Deus fez o céu para justificar os pássaros”, falava Gigitto (Couto, 2012, p. 22). E virando-se para o céu, Estrelinho perguntava se estava próximo a ele. “O céu do cego fica em toda parte” (Couto, 2012, p. 22).

Gigitto se afastou de Estrelinho num piscar de olhos. A guerra chamou. “Lhe tiraram do mundo” (Couto, 2012, p. 23). Só então Estrelinho percebeu que “sou cego que não vê” (Couto, 2012, p. 23), mas que imagina o mundo pelas lembranças deixadas por seu guia. Portanto, não precisa ver o mundo para compreendê-lo; basta senti-lo.

Estrelinho tentou viver sozinho, imaginando que Gigitto estava presente. “[...] Escuta meu irmão, escuta este silêncio” (Couto, 2012, p. 23), este silêncio que transcende para um poder ser. E “[...] silêncio se faz como escuta” (Heller, 2011, p. 113). E Estrelinho prosseguia: “o erro da pessoa é pensar que os silêncios são todos iguais. Enquanto não há distintas qualidades de silêncio” (Couto, 2012, p. 23), como John Cage, Roland Barthes e Alberto Heller me inspiraram e me fizeram pensar que existem silêncios e não, um silêncio.

O cego ou desvistado, como o autor se referia a ele, passou a ter consciência da sua cegueira e comentava sobre a escuridão: “É assim o escuro, este nada apagado que estes meus olhos tocam: cada um é um, desbotado à sua maneira” (Couto, 2012, p. 23), um escuro que não enxergava com os olhos, mas com o corpo.

Em seu lugar, Gigitto deixou Infelizmina, sua irmã. Esta enxergava um mundo real, com marcas da guerra deixadas na paisagem, “porque a miúda não tinha nenhuma sabedoria de inventar. Ela descrevia os tintins da paisagem, com senso e realidade” (Couto, 2012, p. 24). Gigitto não voltou da guerra. O mau agouro se confirmou. Ali, ele viu “a ave trevoada, branca de amanhecer, latejando as asas, como se o corpo não ocupasse lugar nenhum” (Couto, 2012, p. 24). Estrelinho andava cambaleante pelas ruas e se deitou no meio-fio. Se assustou tanto que desviou o olhar pois “aquilo era visão de chamar desgraças” (Couto, 2012, p. 24).

Com a morte do irmão, já apaixonados um pelo outro, a nova guia se deprime e Estrelinho então passa a descrever o mundo de Gigitto para ela, “indo além dos vários firmamentos” (Couto, 2012, p. 25). Os papéis se invertem e Infelizmina passa a ser guiada pelas mãos e, porque não dizer pelos olhos, de Estrelinho, visitando paisagens nunca antes imaginadas, paisagens que fugiam à realidade de conflitos em Moçambique. “Isso tudo, Estrelinho? Isso tudo existe aonde?” (Couto, 2012, p. 26). Isso tudo existe em nós, em nossa geografia imaginada que impede a realidade de entrar para que tenhamos histórias e geografias abensonhadas, como o próprio Mia Couto denomina o seu livro.

Palavras finais

E se eu estivesse diante de um livro e quando eu iniciasse a leitura as páginas estivessem em branco? Qual seria minha reação? Não estamos acostumados a experiências desta natureza, ou como a experiência que John Cage provocou no público que foi assistir ao recital. Por isso, nossa relação com o mundo que habitamos ainda está longe de ser a relação que Gigitto criou para si e para o próprio Estrelhinho que reverberou em Infelizmina.

As palavras vão perdendo potência na folha de papel que não está mais em branco. Este é o momento de rever as palavras que saíram deste corpo construído culturalmente, sim, mas com abertura para uma leitura de mundo oferecida por Estrelhinho. A experiência que me aconteceu durante a leitura do conto Estrelhinho e do vídeo com a audição de 4'33" foi possível graças à sintonia estabelecida com meu corpo que se abriu pelos meus poros, pela boca, pelo ouvido, pelos olhos...

Vejo uma geografia imaginada possível.

Tacet!

Referências

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

BACHELARD, Gaston. **O direito de Sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cutrix, 1977.

BRUNHES, Jean. **Geografia humana**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1962.

CAGE, John. 4"33". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSX4>, 2014. Acessado em 09 de julho de 2019.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma. Espelho do mundo. In: NOVAES, Aduino. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

COLASSANTI, Marina. Disponível em: <http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/noticia/2018/06/a-leitura-me-fez-escritora-diz-marina-colasanti-na-feira-do-livro-de-> Acesso em: 12 de julho de 2019.

COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

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

DAVENPORT, Guy. **The Geography of the Imagination**. Boston: Nonpareil Books, 1997.

DINOUART, Abade. **A arte de calar**. Trad. Luiz Filipe Ribeiro. Ed Martins Fontes:SP, 2001.

FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

GRATÃO, Lúcia. O Direito de Sonhar em Geografia – Projeção Bachelardiana. In: **Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies**, v. XXII, n. 2, p. 148-155, jul-dez, 2016.

HELLER, Alberto Andrés. **Fenomenologia da expressão musical**. Florianópolis: Letras Contemporaneas, 2006.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Florianópolis:Letras Contemporâneas, 2011.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1ª ed. Belo Horizonte:Autêntica, 2016.

PALHARES, Virgínia de Lima. Para além da literatura: outras linguagens. In: DINIZ, Alexandre Magno Alves et al (org.). **Metamorfoses possíveis compartilhadas**: leituras em geografia cultural. Belo Horizonte: Letramento, 2019. p.38-46.

POCOCK, Douglas C. D. (Ed.) **Humanistic Geography and literature**. Essays on the Experience of Place. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1981.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6^a ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Caminho, 2013.