

Cartografia das poéticas espaciais em “Pedras de maluco”

Cartography of Spatial Poetics in “Pedras de maluco”

Antonio Cláudio da Silva Neto¹
José Carlos Felix²

1 Mestre em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia, antonioneto@uneb.br e orcid 0000-0001-9764-933X.

2 Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, jfelix@uneb.br e orcid 0000-0002-3494-0362.

Resumo: O documentário *Malucos de Estrada – Parte II: Cultura de BR* aborda os caminhos das poéticas espaciais demarcados pelos sujeitos que representam uma ruptura com o que se atribui socialmente ao conceito de hippie, tal qual concebido na década de 1970, intimamente ligado à contracultura, ao mesmo tempo em que se inserem em zonas de indiscernibilidade defendidas através do signo da liberdade. Por essa razão, denominam-se “malucos de estrada”, instituindo-se a partir de marcadores sociais capazes de caracterizar tais alteridades vinculadas ao “nomadismo”, devido ao constante deslocamento, e a “produção artesanal”, sua fonte de subsistência. O presente artigo propõe, a partir de análise cartográfica, uma reflexão acerca das poéticas espaciais presentes no registro das narrativas orais desses sujeitos para demonstrar a construção das “Pedras de maluco”, lugar de significação que se constitui a partir da vivência dos “malucos de estrada”. Para tanto, vamos utilizar os registros de poéticas orais documentadas, explorando o conceito de “maluco da estrada”, influenciados pela ideia de transitoriedade e fundamentados nas teorias sobre poéticas espaciais (Augé, 2012; Zumthor, 2005) e narrativas orais (Costa, 2005; Fernandes, 2007), para ilustrar o desenvolvimento da noção de “Pedra de maluco” como um local de importância significativa.

Palavras-chave: pedra de maluco; maluco de estrada; narrativas orais; poéticas espaciais.

Abstract: The documentary “*Malucos de Estrada – Parte II: Cultura de BR*” addresses the paths of spatial poetics marked by individuals who represent a split from what is socially attributed to the concept of hippie, as conceived in the 1970s, closely linked to counterculture movement, while simultaneously inserting themselves into zones of indiscernibility defended through the sign of freedom. For this reason they call themselves “Road Crazies,” establishing themselves based on social markers capable of characterizing such alterities linked to “nomadism” due to constant movement and “handicraft production,” their source of subsistence. This article proposes, through cartographic analysis, a reflection on the spatial poetics present in the recording of the oral narratives of these individuals to demonstrate the construction of the “Nomad’s Stones,” a place of significance that is constituted from the experiences of the “Road Crazies”. Therefore, documented records of oral poetics are employed as sources to explore the concept of “Road Crazies,” influenced by the concept of transience and grounded on theories regarding the spatial poetics (Augé, 2012; Zumthor, 2005) and oral narratives (Costa, 2005; Fernandes, 2007), to underscore the development of the notion of “Crazy’s Stone” as a place of paramount importance.

Keywords: nomad’s stone; road nomad; oral narratives; spatial poetics.

Boitata, Londrina, 2024
Recebido em: 22/04/2024
Aceito em: 11/07/2024



Cartografia das poéticas espaciais nas “Pedras de maluco”

Antonio Cláudio da Silva Neto
José Carlos Felix

Introdução

As poéticas espaciais que compõem o documentário *Malucos de Estrada – Parte II: Cultura de BR*, de Rafael Lage (Malucos [...], 2015), são responsáveis por atribuir ao modo de vida dos “malucos de estrada”, o trânsito como um território relacional de caráter identificador desses sujeitos. “Maluco de estrada” diz respeito ao nome pelo qual se reconhecem os artesãos conhecidos no senso comum como hippies, movimento que esteve em ascensão durante os anos 1960 e que compunha a efervescente época da contracultura. A performance do deslocamento aproxima e distancia os “malucos de estrada”. Estar de passagem compõe característica comportamental basilar dos “malucos”, mesmo que alguns deles prefiram fixar residência em lugares determinados. As poucas regras apresentadas na narrativa do documentário se alinham muito mais aos laços afetivos de familiaridade, que demonstram estabelecer, do que às práticas obrigatórias e passíveis de punição. Não ter uma moradia fixa não é um suposto jurídico ao qual se encontram adstritos ao cumprimento, mas sim uma conduta identificada em sua uniformidade e reiteração. Entre eles, ter uma residência é a exceção.

Não há como tratar dos “malucos de estrada” sem atentar ao seu movimento, pois estampam a fisionomia da transitoriedade, ou melhor, concebem forma ao corpo que se desloca. Nesse sentido, o presente trabalho possui o objetivo de analisar, a partir de uma pesquisa cartográfica, as poéticas espaciais presentes nas narrativas do referido documentário para demonstrar de que forma o deslocamento dos “malucos de estrada” atua na construção de um lugar ficcional, denominado de “Pedra de maluco”. Para tanto, inicialmente será discutido, a partir do registro de poéticas orais documentadas, o conceito de “maluco de estrada”, através do qual se extrai a característica de transitoriedade. Na sequência, a partir de teorias sobre poéticas espaciais (Augé, 2012; Zumthor, 2005) e das narrativas orais (Costa, 2005; Fernandes, 2007), demonstraremos a construção do conceito de “Pedra de maluco” como um lugar de acontecimento.

1 O registro

O documentário *Malucos de estrada – parte II – Cultura de BR* foi lançado em 25 de agosto de 2018, a partir da sua publicação no *Youtube*, tido como o maior site de redes sociais para compartilhamento de vídeos do mundo, popularidade que se constata por pertencer esse veículo à empresa *Google*, gigante das comunicações, referenciada como ponto de partida para encontrar outros sites (Figura 1). O vídeo é composto por fragmentos cênicos de performances e oralidades sobre a cultura dos “malucos de estrada”, sujeitos escolhidos para esta análise. A partir dessas vozes, que contam suas experiências, e ao aferir tais narrativas



como acontecimentos discursivos, passo a explorar alguns elementos que considere constitutivos da representação do “maluco”, e, em consequência disso, a atualizar as possíveis distinções entre o imaginário social acerca do movimento atual de contracultura e a estética traçada no filme, através de elementos visuais, acústicos e performáticos.

Figura 1 – Malucos de estrada na interface do Youtube



Fonte: (Malucos [...], 2015)

O comportamento desses sujeitos ao decorrer do vídeo encontra, em Paul Zumthor, o sustentáculo da performance, que, segundo ele, se refere menos a uma completude e mais a uma vontade de realização. Ao aprofundar a noção do conceito, o autor considera perder a “[...] pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada” (Zumthor, 2014, p. 41). Essa compreensão aponta para a atualidade da performance, que, além de constante, demanda de fatores externos ao seu condutor, como com quem se compartilha e o espaço ocupado. Como estamos a tratar das performances em poéticas orais, é necessário destacar que essa atualidade acontece através dos movimentos do corpo e da reprodução da voz.

Para a pesquisadora Edil Silva Costa (2005, p. 119), “[...] mais do que nos gestos, o cuidado maior é com a entonação de voz e a expressão facial. Ao explorar os recursos da sua própria voz, o narrador aperfeiçoa a narrativa, demarcando tempo, espaço, personagens”. Essa observação tornou possível a compreensão de que, ao acessar uma performance disponibilizada em uma mídia digital, mesmo com captura de imagem, movimento e som, não se consegue alcançar a forma como ela foi concebida, tendo em vista o fenômeno da recepção, alertado, pelos autores citados, como fator a influenciar na existência da narrativa. Ou seja, mesmo com a fixação do conteúdo em um formato de reprodução integralmente passível de repetições, cada espectador irá concebê-lo de diferente forma, atualizando assim os movimentos performáticos.

Por essa razão, não conseguiremos conceituar o que é um “maluco de estrada” aqui, não porque as subjetividades de cada visualizador tendem a influenciar diretamente no conteúdo, mas sim porque ative-me às narrativas apresentadas no documentário, sob as



circunstâncias de o espaço e equipe de produção comporem as performances no instante da captura. Talvez a proximidade entre o diretor da obra e os sujeitos que dela participaram reverbere maior afinidade com as práticas cotidianas destes, em contraposição à ideia de que a edição dos fragmentos compilados em cenários distintos por todas as regiões do Brasil, organizando e atribuindo uma semântica narrativa, construa uma ficção. No entanto, parece não ser necessário estabelecer esse consenso, pois, conforme Paul Zumthor (2005) sinaliza, quando o sujeito se encontra diante do ofício de reter um pedaço do real passado, exerce-se uma tentativa ficta em si mesma.

Além disso, Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984) mencionam a tradição inventada, que atribui veracidade à construção discursiva a partir da sua repetição. Nessa mesma lógica, bem observa Edil Silva Costa (2005, p. 46) que, “[...] quando certos discursos se cristalizam na cultura, deixam de ser questionados”. Ao trabalhar com os “malucos de estrada”, a tradição apresenta-se como parâmetro indispensável para a compreensão destes. Já a pesquisadora Jerusa Pires Ferreira (2003, p. 91) define a tradição como uma “[...] espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, num movimento sem fim”. Embora esta compreensão sobre a tradição se dê a partir do medievalismo, é possível aplicá-la em outros tempos, pois trata-se de um processo em constante atualização, que pode, cronologicamente, ocorrer no passar de horas, dias, anos.

Segundo Frederico Augusto Garcia Fernandes, a partir do século XVIII, a poesia oral acabou exercendo um papel secundário na crítica literária por vários motivos. O primeiro diz respeito a desvincular-se da escrita, sendo tratada como uma literatura para pessoas que não tinham conhecimentos de leitura e escrita. Já o segundo, por assumir a posição de “cultura popular”, em contraposição à “erudita”. Um outro motivo seria por causa de sua função de tornar-se objeto de investigações folclóricas, pautadas em observações de costumes, sincretismo religioso, origem étnica, descaracterizando o valor poético. Nesse sentido, Fernandes (2007, p. 9) defende que “[...] a poesia oral necessita de um direcionamento que a (re)coloque na berlinda da teoria literária, para que o valor poético iminente em seus textos possa ser investigado à luz de uma disciplina artístico-cultural”. Tal esforço envolveria a reinterpretação da poesia oral não apenas como um vestígio de práticas culturais passadas, mas como uma manifestação viva e dinâmica no aspecto da criação humana.

2 O Sujeito

No despertar das narrativas sobre as percepções de si, a única maneira de acessar o que é um “maluco de estrada” é não o caracterizando. Isso se deve ao fato de serem sujeitos fugidios, que a todo instante tentam desencaixar-se dos conceitos que lhes são atribuídos. A maneira encontrada para ingressar nessa discussão é apontando muito mais para o que eles julgam não ser, do como propriamente se representam. E é justamente nos primeiros minutos do vídeo que eles tomam distância do conceito de hippie, o que passarei a analisar, de modo a tentar esclarecer tanto suas aproximações quanto seus distanciamentos. Um dos entrevistados conta que “[...] às vezes tu fala: fulano é hippie! Não... Eu acho que no meio dos malucos mesmo, da galera, normalmente, ninguém diz “E aí, hippie”, diz: “E aí, maluco”, entendeu?!”



(Malucos [...], 2015). A partir disso, esclareço que não identifiquei qualquer manifesta insatisfação em serem reconhecidos como tal, mas sim a ressalva de que se trata de um movimento diferente.

Ainda sobre o fragmento acima transcrito, merece atenção o reconhecimento do outro em si, ou ainda o reconhecimento de si no outro, de maneira a reescrever o que se é, a partir das semelhanças que consegue identificar em seus pares. Mas eles observam também que não se trata de uma regra, pois “normalmente” acontece dessa forma, registrando a possibilidade de ser diferente em algum momento. No minuto anterior, um artesão conta que “[...] a tia do mercadinho, na minha conta lá, que ela anota as coisas, é o nome de todo mundo: Carlos, Antônio, José..., chegou no meu é o hippie” (Malucos [...], 2015). Nesse contexto, a performance ajuda na confirmação de que, se a referida insatisfação existe, não é possível de ser identificada, como foi possível perceber o sorriso ao finalizar sua fala (Figura 13). Além disso, é introduzida a percepção da sociedade sobre a forma como esses sujeitos se comportam, remetendo à estética dos hippies.

Preciso registrar, de igual modo, que a representação que ocupa o imaginário social dos “malucos de estrada”, enquanto hippies, não é despropositada, mas se deve ao fato destes terem deixado heranças que influenciam na vivência daqueles até os dias atuais. De acordo com resultados encontrados pelo pesquisador Getúlio Cavalcante de Souza, em seus estudos sobre o legado da contracultura, os primeiros indícios de habitação hippie em território nacional ocorreram ainda ao fim década de 1960, “[...] quando mochileiros vindos de Woodstock chegaram a um território pertencente ao município de Camaçari, no Estado da Bahia, onde hoje se conhece por Arembepe, última aldeia *hippie* legítima” (Souza, 2013, p. 1). É possível que o encontro entre esses viajantes e os desbundados tenha iniciado a reconfiguração da cultura hippie em território nacional, ou talvez essa nunca tenha existido.

Um “maluco” indica a possibilidade dessa reconfiguração, quando diz que “[...] a gente vem da, da herança hippie lá, claro, é uma herança que a gente tem. Só que num, num se identifica totalmente, assim. Não é?! Não é a identificação correta, a que deve se dar” (Malucos [...], 2015). No mesmo sentido, outro entrevistado colaciona que “[...] a forma de manifestação aqui no Brasil foi bem diferente do que ocorreu nos Estados Unidos, lá, na época do Woodstock, né?! Se tem alguma correlação, acho que deve ter sim” (Malucos [...], 2015). Por outro lado, reconhecer as influências da contracultura hippie em si, enquanto partícipe de uma representação, ainda que aponte fidedignamente para a já citada possível reconfiguração, não anula a perspectiva de que os hippies continuem suas existências de maneira concomitante.

3 O lugar

Inicialmente, é possível perceber, a partir da maneira como estão representados no documentário, que os “malucos de estrada” estão em constante trânsito, vivem de passagem. Vale ressaltar que os nomes dos lugares em que as cenas foram capturadas são apresentados através das legendas do vídeo, o que não acontece com os entrevistados, recurso que impossibilitou tomar conhecimento dos seus nomes durante o filme, problema que só se resolve nos créditos da obra. Esse recurso ajuda a dimensionar as distâncias geográficas entre



os fragmentos cênicos que compõem o vídeo. Esse trânsito também está presente no processo de produção, o entrevistador, que antes transitava os espaços no ritmo da vivência do “maluco”, passou a percorrer os trajetos movido pela coleta de conteúdo. Dessa forma, ao ser entrevistado em Arembepe, pode o diretor se reencontrar com o narrador na Praça Sete, em Belo Horizonte, em um tempo razoável, já que ambos estão em trânsito.

O percurso cênico do documentário é iniciado com um “maluco de estrada” pedalando no acostamento da rodovia Transbrasiliana, no Mato Grosso do Sul (Figura 2), acompanhado do trânsito de carros e caminhões, no período do dia. Em seguida, uma artesã está sentada no chão da Praça da República, em Belém do Pará, recebendo uma sopa, ao anoitecer. A legenda seguinte apresenta os “malucos” dançando no Alto da Sé, em Olinda, Pernambuco. Uma placa aponta para o “Aquidauana - 69 KM; Campo Grande 204 KM; Três Lagoas - 550 KM”. (Malucos [...], 2015). Em Conde de Boa Vista, Recife, Pernambuco, um “maluco” pratica o “mangueio”, comunicação através da qual tenta chamar a atenção do passante para adquirir os artesanatos. Na Praça Sete, em Belo Horizonte, Minas Gerais, funcionários da Prefeitura Municipal solicitam que esvaziem o local para a lavagem geral, que é feita através de um caminhão pipa. A última localização a constar subscreve a fiscalização do poder público recolhendo os artesanatos dos sujeitos que estavam em uma praça pública, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Figura 2 – “Maluco” pedalando na estrada



Fonte: (Malucos [...], 2015).

O constante deslocamento que se materializa nas performances dos “malucos de estrada” indica fenômenos intrínsecos às narrativas orais, posto que, para Frederico Augusto Garcia Fernandes (2007, p. 35), “[...] o texto oral pode ser manifestado com personagens quase idênticas e conteúdo semelhante em lugar distante, num contexto diferente e [...] fazer parte do panteão mítico de um grupo até estranho à comunidade narrativa estudada”. Assim, é possível compreender que o nomadismo ao qual os “malucos” encontram-se mergulhados os faz carregarem a experiência de um lado para o outro, e se reafirmam como pertencentes àquele contexto no momento em que, mesmo estando distantes, ou ainda que um deles nunca



tenha se encontrado com tantos outros, testemunham experiências capazes de caracterizá-los de maneira coesa.

No mesmo sentido, é da própria natureza do documentário *Malucos de estrada* que os testemunhos contemplem as viagens desses sujeitos, pois as transições territoriais são intrínsecas aos seus modos de vida. Trata-se da narrativa de viagem, que, segundo o autor acima citado, toma por base o próprio deslocamento, o que implica situar a narrativa a partir do corpo, da voz e do movimento. Para ele, “[...] a narrativa de viagem está enleada no plano ideológico, por um discurso centralizado nos valores do observador, uma vez que o ato descritivo pressupõe um ponto de observação” (Fernandes, 2007, p. 40). Pode-se pensar, então, nesse deslocamento como ponto de observação dos “malucos de estrada”. Por não haver um destino previamente apontado, todos os lugares são tomados como, concomitantemente, pontos de chegadas e de partidas. Não estabelecer um fim para a satisfação do trajeto silencia e amplifica as narrativas espaciais em proporções semelhantes.

É preciso considerar o nomadismo como fator diretamente a influenciar na maneira como as histórias estão sendo contadas. Tanto pela mobilidade do sujeito, quanto por adotar a atualização a partir desse deslocamento, que acontece no território físico, quando o sujeito se move de um território para outro, e no passar do tempo, aspecto cronológico a diferenciar os períodos. Nesse sentido, em *Escritura e Nomadismo*, Paul Zumthor (2005) apresenta o conceito de “movência”, que passaremos a escrever sem aspas, pois sua interferência ressoa nos sentidos que são produzidos a partir do deslocamento. Para esse autor, a voz, que está a narrar sua experiência, também sob a interferência da recepção do ouvinte, se encontra em constante atualização. Ela se move desde a existência instantânea até as novas percepções que lhe são atribuídas. A movência situa o texto no tempo e no espaço. Dentre as suas observações sobre os textos de Paul Zumthor, Edil Silva Costa destaca que a permanência e demarcação de um território são asseguradas através da presença de um narrador com a autoridade de sua voz viva, “[...] do corpo que se movimenta e do qual emana o texto, prolongando-o e presentificando-o” (Costa, 2005, p. 16). Isso permite pensar os narradores de *Malucos de estrada* como demarcadores desse território, mas com a diferença de que não estão afetivamente vinculados ao território físico.

4 A presença

Os laços construídos entre as narrativas dos “malucos de estrada” indicam para a existência de um lugar que os recebe de maneira singular, mas ele não consegue ser tocado, pois funciona como elemento imaterial. Trata-se da “Pedra de maluco”, um lugar que se vale do espaço materializado para existir, mas outros são os requisitos responsáveis por sua completa realização. Depende dos laços de solidariedade que se manifestam nos encontros entre os “malucos de estrada”, assim como não demanda de propriedade, podendo surgir a qualquer momento e em qualquer território. Citada em diversas cenas do documentário, esse lugar não físico é capaz de produzir a demarcação territorial referida acima, pois a presença do corpo desse sujeito é requisito elementar para a existência da “Pedra”, já que o constituirá como entidade de significação para o reconhecimento da memória coletiva (Halbwachs,



2013). Portanto, a movência resultará na construção desse lugar, que pode durar o tempo do encontro e se desfazer na despedida, pois é ao mesmo tempo transitório e de transitoriedade.

Um “maluco de estrada” chega a uma praça e, ocupando certo espaço do chão, passa a expor seu artesanato. Outro “maluco” aparece, fica ao lado, conversam, conseguem uma grana e dividem as refeições. Enquanto estiverem ali, existe a “Pedra de maluco”, que irá permanecer até que os encontros continuem acontecendo, ainda que a condição de transeunte modifique os sujeitos presentes. Um território fixamente conhecido como “Pedra” é aquele que mantém o fluxo de presenças constantemente (Figura 3). Além disso, ao analisar os fragmentos de mais um entrevistado, “Maluco acordou sem nenhum centavo, não existe essa de... tá numa pedra de cinco, de três, de dez Malucos, um ir ali na padaria e comer sozinho, não rola” (Malucos [...], 2015), percebemos que a narrativa denuncia a exigência de solidariedade, por parte dos “malucos”, para que seus pares possam permanecer na “Pedra”.

Figura 3 – “Pedra de Maluco” em Olinda-PE



Fonte: (Malucos [...], 2015).

As percepções que estabelecemos acerca da “Pedra de maluco” fazem dele um lugar de feitura comportamental. Distante de esgotar as possibilidades imagéticas extraídas dele, a forma como sua caracterização é demonstrada induz a ideia de que qualquer lugar onde dois ou mais “malucos de estrada” se fizeram presentes, ali estará. No entanto, a poética que se constitui a parte disso revela a importância do trânsito para que continue a existir. Não há como pensar um lugar transitório sem que o transitar esteja sendo praticado. Dessa forma, o espaço se constitui em uma dimensão não física, mas psíquica, depois materialmente palpável. Interessante pontuar o que propõe Marc Augé (2012, p. 73), ao afirmar que o “[...] lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”, contribuindo com a nossa compreensão de que é a movência quem irá constituir a “Pedra de maluco”.

Extraí-se ainda de Marc Augé a antropologia da supermodernidade e suas influências na utilização de lugares e produções históricas, relacionais e de identidades. Para ele, o conceito caracteriza-se por figuras de excesso, a superabundância factual, a superabundância



espacial e a individualização das referências em seguimento aos fenômenos espaço, tempo e indivíduo. Por sua vez, enxerga-o como produto da contemporaneidade. Nesse sentido, aponta que “[...] a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo, não com a derrocada de uma ideia de progresso há muito tempo em mau estado” (Augé, 2012, p. 33). Isso funciona como a reflexão de que, quanto mais descobre-se o espaço, menor ele se torna. Em relação à “pedra de maluco”, vale demarcar a separação do seu funcionamento como espaço simbólico, não concreto, e como materializado, através das manifestações que se complementam nas descobertas de fragmentos espaciais.

Augé (2012, p. 51) reserva ao lugar a ideia de uma “[...] construção simbólica e concreta do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja”. Claro, trata-se de uma conceituação antropológica, em seu lugar de fala, que aqui é oportuno conceber na prática de um espaço, um lugar passível de desenvolver relações e formar identidades individuais. Desse modo, contrapõe a possibilidade do não lugar ao lugar de memória de Pierre Nora (1996), dado que a atribuição de uma historicidade a este parte da exata proporção em que escapa à história como ciência, já o lugar de memória comporta, de fato, a nossa diferença, ou seja, a imagem do que não somos mais. Por fim, assimila que o habitante do lugar antropológico não faz história, vive na história.

E, assim, chega-se ao Não Lugar. Para Marc Augé (2012), na medida em que um lugar pode se definir como de identidade, relacional e histórico, o espaço que não pode se definir sob essas dimensões definirá um não lugar. Segundo ele, o lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias, pois não há uma completude no apagamento do primeiro, bem como total realização do segundo. No entanto, os não lugares são a medida de uma época; medida quantificável e que pode ser tomada através da soma, por intermédio de algumas conversões entre superfície, volume e distância, ou seja, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com outra imagem de si mesmo.

Uma artesã anuncia o seguinte: “Se eu tivesse um mapa aqui agora eu ia mostrar” (Malucos [...], 2015). Em seguida, uma artesã pega o mapa e debruça-se sobre ele e passa a traçar as rotas, narrar histórias (Figura 4). O mapa é ali um lugar de memória, de início subjetiva, individual, para posteriormente se transformar em memórias coletivas. Nesse momento se identifica uma narrativa de viajantes, bem como é possível compreender que o não lugar é também um lugar de memória transitado. Há a presença do ingrediente que procura surpreender o espectador através da rotina, da distância, dos recursos. “Ali é alto sertão, eu andei quase três anos da minha vida ali” (Malucos [...], 2015). Apontando para o mapa, a narradora acessa a memória individual e pode trazer à tona fragmentos imaginados. Já neste trecho: “Aqui agora, aqui ó... como foi que a gente fez! A gente fez isso aqui, ó!” (Malucos [...], 2015), ela aponta para um itinerário percorrido com o seu parceiro. E então existe um compromisso comportamental de veracidade para que as informações estejam coerentes, o que ocorre ao acessar a memória coletiva.



Figura 4 – Narrativa de viagem em *Malucos de estrada*



Fonte: (Malucos [...], 2015).

Ao conhecer o conceito de não lugar, tornou-se possível atribuir à “Pedra de maluco” determinada completude teórica. Tanto porque foi possível materializar o nomadismo, como as dimensões espaço, sujeito e tempo foram ressignificadas nesse contexto. E então passamos a utilizar esses conceitos para aproximar as narrativas espaciais aos movimentos de deslocamento e suas possíveis relações afetivas com a transitoriedade. Mas aos poucos fomos entendendo que a “Pedra” de não lugar pode ter apenas o viés transitório, posto que, quando Marc Augé (2012) inclui, na ideia do lugar antropológico, a possibilidade de percursos que nele podem ser efetivados, os discursos que nele podem ser pronunciados e a linguagem que lhe atribui caracterização, encontram-se disposições também intrínsecas ao praticar da “Pedra”, como entidade simbólica e relacional da memória coletiva desses sujeitos.

Com relação ao termo espaço, em si mesmo, Augé (2012) considera ser mais abstrato do que o de lugar, à medida que se utiliza para fazer referência a um acontecimento, a um mito, lugar-dito, ou a uma história, lugar história, bem como se aplica de maneira indiferente a uma extensão, a uma distância entre dois objetos ou dois pontos, ou ainda a uma grandeza temporal. Isso posto, o autor revela que a prática dos lugares e não lugares em um espaço procede na eminência de um duplo deslocamento: “[...] do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele nunca tem senão visões parciais, ‘instantâneos’” (Augé, 2012, p. 87). Essa noção também foi trabalhada por Paul Zumthor (2005), no sentido de que o lugar nunca é observado duas vezes pelo viajante, pois submete sua percepção enquanto transeunte, passageiro, e, ainda em seu retorno, novas circunstâncias são precisadas, até mesmo uma preleção do que encontrará, que é, na verdade, o que desejaria encontrar.

Verificamos que o autor designa duas realidades complementares para o não lugar, no entanto, distintas: espaços compostos em relação a certas finalidades, que podem ser transportes, trânsito, comércio, lazer, e ainda a relação que os sujeitos mantêm com esses espaços. Se existem amplos liames entre essas duas relações e, em todo caso, oficialmente, os indivíduos viajam, compram, repousam, não há que haver confusão, posto que os não lugares aferiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito



indiretamente a seus fins (Augé, 2012, p. 87). Importa fazer menção que, segundo Marc Augé (2012), o sujeito usuário do não lugar está em relação contratual aos seus semelhantes. Existe uma oportunidade que remete à lembrança desse contrato, trata-se do modo de uso, um dos elementos desse não lugar, onde o autor organiza a passagem, um sujeito que comprou um canhoto para transitar, o cartão que deverá apresentar no pedágio, ou ainda o carrinho que direciona pelos corredores de um supermercado.

Enquanto o artesão se prepara para dormir, deitado ao chão de uma rodoviária, coberto por uma colcha grossa, o entrevistador pergunta-lhe se a situação não lhe é incômoda, ao que ele responde que não, afirmando que “Parece até que eu tô... Até em casa mesmo eu durmo em cima de um tapetão, não sou muito fã de cama. Aqui eu tô bem acomodado, e é bem é aconchegante. Bem aconchegante mesmo” (Malucos [...], 2015). A cena, além de mostrar a maneira como os “malucos de estrada” passam a noite de sono, tornou possível a constatação de que a condição de nômade pode ser esporádica, quando o sujeito enuncia que “em casa” costuma dormir da mesma forma (Figura 19). Desse modo, é preciso considerar que o “maluco”, além de habitarem as “pedras de maluco”, também poderão manter residências em lugares fixos.

5 A estrada

Importante noção espacial também se extrai da própria nomenclatura atribuída aos sujeitos que estão em análise: malucos de “estrada”. Primeiro gostaríamos de esclarecer as diferenças entre estrada e “Pedra de maluco”, o que se inicia a partir da aproximação deles. Ou seja, são as estradas que carregam os trajetos, que ligam os pontos de partida aos pontos de chegada, bem como estabelecem as relações entre lugares e não lugares. Nada impede também que em um trajeto *aconteça* uma “Pedra de maluco”, se eles decidirem nela se estabelecerem. Tal prática, além de comum, materializa uma transitoriedade fixa. Com efeito, as “Pedras” podem ser tidas como acontecimentos, enquanto as estradas são praticadas de maneira fixa. O silogismo que se constrói a partir dessas constatações ensina que toda estrada pode ser ocupada por uma “Pedra”, mas nem toda “Pedra” irá compor uma estrada.

Ainda que a “Pedra de maluco” se mostre um lugar de memória não físico para esses sujeitos, a estrada também é tratada como um elemento de identificação destes. Em dado momento, um artesão afirma que “[...] pra mim é o movimento do coração [...] Tu faz parte da BR, da estrada, que é a ONG mais liberada de todas, mais aberta [...]. Não precisa pagar nada. É só ter a vontade e ter a coragem de ir na frente” (Malucos [...], 2015). Além de “malucos de estrada”, esses indivíduos também se reconhecem como “malucos de BR”, por ser uma abreviação que representa as Rodovias Federais. De fato, estar na estrada é colocado por eles como a maior experiência que um artesão nômade pode vivenciar, “[...] você tem várias portas, a estrada tem muitas entradas e milhões de saídas”, afirma um dos artesãos (Malucos [...], 2015).

Além do exposto, outros elementos caracterizam a poética espacial dos “malucos”. O primeiro, trata-se da carona, que, embora esteja diretamente relacionada ao praticar da estrada, se manifesta como uma permissão, tanto para os encontros nas “pedras de maluco” quanto para os não lugares. Aqui posso pensar em uma poética da locomoção alheia: aquele que concede uma carona, à medida que compartilha seu trânsito, também é influenciado pelo



nomadismo do artesão. Como corrobora um maluco, “[...] as próprias coisas da estrada vão deixando a gente cada vez mais positivo, até nas adversidades da vida, de você tá no meio do nada e tudo acontecer, uma carona rolar, acreditar” (Malucos [...], 2015); a carona dimensiona o movimento intuitivo da estrada. O segundo elemento consiste nos ambientes naturais (Figura 5), quando o “maluco” se conecta com seu estado de natureza, referenciando a grandiosidade e a pequenez da existência das coisas, questionando sobre a propriedade daquilo que não se trata, em essência, de consumos privados.

Figura 5 – Trilhos em *Maluco de estrada*



Fonte: (Malucos, 2015).

No mesmo sentido, uma artesã afirma que sua experiência foi “[...] justamente acontecendo na estrada [,] cara, porque a estrada que é a escola mesmo, né?! Não é você foi pra estrada porque tu... tinha filosofia, não é não! A estrada é que vai te levar à filosofia, te mostrar, né?” (Malucos [...], 2015). Na sequência, outro artesão colabora em concordância, “[...] a estrada é luz compadre, a estrada é luz... A estrada é mãe, né?! A estrada é tão linda compadre” (Malucos [...], 2015). Nessas relações de afeto com a estrada, que acompanham a narrativa, mostra-se o liame intuitivo das narrativas orais que compõem esse sujeito. Além disso, infringem a lógica de ocupar a estrada apenas como um não lugar, por mais transitória que ela materialmente possa se comportar; deixam a sensação de haver, além da “Pedra de maluco” como lugar não físico relacional para os “malucos de estrada”, um lugar espiritual, complexo, que ocupa tanto a memória coletiva quanto a individual; partindo de uma para outra. Como se a estrada fosse, e pedimos perdão pela repetição, a fronteira entre a memória individual e a memória coletiva desses sujeitos.

Considerações finais

Aos trinta e cinco minutos, uma artesã, com sotaque de quem tem o espanhol como idioma originário e agora aprendeu o português, narra a seguinte experiência como única:



“[...] acho que todo mundo tem que pelo menos uma vez na sua vida, viajar só. [...] porque você não tem que compartilhar... falar para ninguém. É algo muito pessoal, se você consegue fazer isso, cresce, de uma maneira ou outra, cresce!” (Malucos [...], 2015). Isso também nos interessa como meio de evidenciar que a estrada não é apresentada, no documentário, como solitária. Ao contrário disso, os artesãos compartilharam a estrada com imenso sentimento de familiaridade. “Não sabia manguear, não sabia, né, se comunicar... eu sabia fazer os trampo. E os outros admiravam e falavam: ou tá entrando na viagem, óh cara, você tá no caminho certo! [...] E aí foi que eu aprendi um monte de coisas” (Malucos [...], 2015), esse outro fragmento, compartilhado por um artesão, indica que existem fortes laços de solidariedade entre eles.

Entre estradas e “Pedras de maluco”, o não lugar se mostra um espaço que, embora conceitualmente seja considerado não relacional, pode ser ocupado pela experiência do deslocamento dos “malucos de estrada”, atribuindo-lhe, assim, significação que o constitui como um lugar de memória. É a diferença entre territórios físicos e territórios psíquicos que completa os sentidos de pertencimento e, em decorrência disso, de identificação com as representações. Essa dinâmica evidencia como os “não lugares”, apesar de sua aparente falta de identidade e relação, podem ser transformados por experiências subjetivas em espaços carregados de significado. Os “malucos de estrada”, ao ocupar e interagir com esses espaços, subvertem sua natureza transitória e os reconfiguram como lugares de memória pessoal e coletiva.

O liame fundamental das discussões que estabeleço alinha-se à perspectiva de que não preciso categorizar os espaços em suas complexas manifestações relacionais, até mesmo porque se trata de um movimento sensorial, intuído em textos que mais se preocupam com poetizar as experiências do que em dizê-las e, assim, acabam por dizer o que também não precisar-se-ia saber, se não se estivesse disponibilizado a tal. Afinal, a recepção também é responsável pela realização das performances de deslocamento entre os espaços em que o outro está a praticar. Então, a distância e a aproximação penetram-se diante dos movimentos que os não lugares causam nos lugares de memória dos “malucos de estrada”.

Referências

AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

COSTA, E. S. **Comunicação sem reservas**: ensaios de malandragem e preguiça. 2005. 236 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4821>. Acesso em: 6 ago. 2022.

FERNANDES, F. A. G. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

FERREIRA, J. P. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.



HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. R. (org.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MALUCOS de estrada II - cultura de BR. [S. l.]: Rafael Lage, 2015. 1 vídeo (1h39 min). Publicado pelo canal Beleza da Margem. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=E2xYfyEANMw&t=5312s>. Acesso em: 6 ago. 2022.

NORA, P. **Realms of memory**. Tradução de Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1996.

SOUZA, G. C. de. Herança da contracultura: a comunidade hippie de Arembepé, Camaçari-Bahia (1970-2012). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: UFRN, 2013. p. 1-16. Disponível em:
https://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371343314_ARQUIVO_HERANCADA_CONTRACULTURA-simposio.pdf. Acesso em: 6 ago. 2022.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, literatura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

