

Representações paisagísticas em *El Sur*, de Jorge Luis Borges

letrônica

Francieli Cristina Miotto¹

O escritor argentino Jorge Luis Borges, em *El Sur* – conto publicado na obra *Ficciones*, em 1944 –, cria representações paisagísticas que manifestam a cultura de um lugar, retratam um tempo, uma história. Desde o início de sua literatura, as constantes representações produzidas por Borges demonstram o interesse que ele manifesta pelo significado de paisagem. As paisagens construídas pelo escritor reforçam idéias, costumes, símbolos de uma determinada sociedade. Por estarem ligada à memória e sendo produto de relações sociais, pode-se dizer que as representações paisagísticas constituem parte da cultura.

O *sur* de Borges seria geograficamente a região do Prata, do pampa e dos arredores de Buenos Aires. Correa e Rosendahl (1998) constatam que o termo “paisagem” ajuda a definir o conceito de unidade da geografia, ou mais precisamente, a caracterizar a associação peculiarmente geográfica de fatos, de modo a, muitas vezes, ter sentido de “área” e “região” como termos equivalentes. No entanto, as autoras salientam que a paisagem é composta de associações de formas físicas e culturais. (CORREA e ROSENDAHL, 1998, p. 23) O sentido que Borges emprega para o *sur* rompe fronteiras físicas e constrói representações paisagísticas.

A noção de paisagem surge da palavra *landscape*, que entra na língua inglesa, com *herring* e *bleached linen*, no final do século XVI, procedente da Holanda. O pano de fundo ganha autonomia estética e passa a ser objeto de apreciação principal. O termo paisagem designa, assim,

¹ Mestranda do curso de Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

toda a busca de modelo visual estabelecida, formando códigos. A respeito de paisagem, Schama (1996) afirma que “é a cultura, a convenção e cognição que formam esse desenho; que conferem a uma impressão retiniana a qualidade que experimentamos como beleza.” (SCHAMA, 1996, p. 22)

De acordo com Valladares (2007, p. 29) o conceito de paisagem ampliou-se graças à renovação da geografia cultural e o intercâmbio entre a poética e a retórica, construindo uma idéia de paisagem como texto, como categoria de análise do espaço. Assim, sendo um texto, a paisagem traz um caráter documental, já que retrata lugares segundo a perspectiva das pessoas, seguindo pontes que a memória delinea, sendo capaz de gerar identidades e cristalizando historicidades.

Conforme Figueiredo (2002)

paisagem constitui um lugar de apropriação visual e um foco para a formação de identidade, o que supera a concepção estética de gêneros fixos (sublime, pitoresco, pastoral) da literatura, pintura ou fotografia e lugares considerados objeto de interpretação visual e meramente contemplativa. Compreendida como uma cena natural, mediada pela cultura, a paisagem revela-se um meio de troca no qual confluem uma formação histórica particular, e seus valores, em relação à tradição ocidental e suas inter-relações (FIGUEIREDO, 2002)

Pozenato (1977) sugere algumas maneiras para estruturar o espaço narrativo, sugerindo possíveis situações paisagísticas na ficção, tais como: paisagem-contemplativa, paisagem-cenário e paisagem-imagem. Cabe salientar, também, que a paisagem não é somente representação visual, cenários de contemplação, mas um espaço em que ocorrem subversões, afirmações de continuidade, do culto ao passado, denotando algo que se mantém no tempo.

Desse modo, Borges resgata uma paisagem, uma tradição, uma cultura. A paisagem criada no conto revive e remonta um momento do passado. O *sur* vai sendo marcado pelo paralelismo, pela repetição. A reprodução desse passado vai tornando-o eterno. O passado, ao ser recordado, não é mais passado, mas faz parte do presente.

Em *El Sur*, o personagem principal, Juan Dahlmann, é um homem trabalhador, que possui o ofício de secretário de uma biblioteca municipal e manifesta uma postura discordante diante da vida, visto que, apesar de possuir um trabalho, vive de maneira indolente na cidade, tendo

Letrônica, Porto Alegre v.3, n.2, p.40, dez./2010.

somente uma idéia abstrata de posse de uma estância no Sul, dos antepassados materno, e a certeza que um dia iria para a casa que estava esperando-o em um lugar preciso da planície.

Quando o personagem volta para o sul, levado por uma distração que modifica seu destino, como Borges indica já no início do conto, “ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado com las mínimas distracciones” (BORGES, 1974b, p. 525), encontra o pampa, ou seja, um sul atemporal.

No início do conto, Dahlmann recorda-se da estância, de maneira que cria uma representação mental do que pra ele simboliza esse espaço. Por meio dessas recordações, ele contempla uma paisagem criada em suas memórias, por suas lembranças, imaginando o passar dos anos e suas modificações, atingindo e quase apagando a vivacidade da estância. “A costa de algunas privaciones, Dahlmann había logrado salvar el casco de una estancia en el Sur, que fue de los Flores; una de las costumbres de su memoria era la imagen de los eucaliptos balsámicos y de la larga casa rosada que alguna vez fue carmesí.” (BORGES, 1974b, p. 525)

Em outros momentos, o narrador descreve a cidade de Buenos Aires, suas ruas, praças, representando um espaço de contrastes entre o campo e a cidade, o novo e o velho. Utilizando elementos naturais: dia e noite, estações do ano, vai sendo criada uma Buenos Aires que se mistura a Dahlmann. Ambos partilham de um mesmo momento: a cidade e Dahlmann se transformam, renascem. Desse renascimento, Dahlmann vê uma Buenos Aires criada a partir de imagens que traz em sua memória.

Antes de sair da clínica, Dahlmann sofre por sua impotência diante de seu destino, odeia sua identidade, suas necessidades corporais, passando a pensar na morte. Dahlmann vive uma espécie de nostalgia, sensação que segundo Beneduzi (2008) perpassa a trajetória humana, colocando-se em um lugar de cruzamento, em que dois níveis de experiências se entrelaçam produzindo um outro sentido, ou seja, “demarca os espaços de perda, produz a tristeza pela impossibilidade de um reencontro” (BENEDUZI, 2008, p. 23)

O nostálgico vive de maneira dolorosa o espaço em que se encontra, mas padece ainda mais pelo tempo, pelo não-reviver, por não conseguir mais se encontrar consigo mesmo. “O seu

único fim será aquele de reencontrar o caminho que o reconduza o mais rapidamente possível ao ‘fio de fumaça’ da sua casinha” (PRETE, 1996, p. 171 apud BENEDEZI, 2008, p. 33)

Quando consegue sair da clínica e vai se recuperar na estância, sente que seu destino fora resgatado da morte e da febre. Para Dahlmann atravessar a rua Rivadavia é entrar em mundo mais antigo, mais firme, ou seja, é adentrar no sul. Em sua re-apresentação do passado, ele sente vertigem, mas não cansa de procurar em meio às edificações novas, a janela de grades, a aldrava, o arco da porta, o corredor de entrada, o pátio íntimo, enfim, símbolos que são sinônimos de segurança e solidez.

A dicotomia campo – cidade surge no conto, já que o espaço e o tempo se relacionam de modo que o personagem não somente vai para o sul, mas volta ao passado. Williams (1989) constata que persistem certas imagens e associações quanto à descrição do campo e da cidade, sendo a perspectiva o fator decisivo na representação dessas imagens. Segundo o autor, o campo sempre foi associado a uma forma natural de vida, em que é possível encontrar a paz, a inocência. Enquanto que a cidade sempre foi representada como um espaço em que ocorrem associações negativas e imperam o barulho, a ambição.

Desse modo, no conto analisado, o sul, ou seja, o campo é a representação, o símbolo também da tradição, já que como afirma Williams (1989, p. 280-281), a verdadeira percepção da tradição está profundamente ligada à memória, e a experiências de família, infância, lugares, formando a história do indivíduo. O personagem recorrendo a memória julga reconhecer lugares, plantas, o campo vasto, “pero al mismo tiempo íntimo y de alguna manera secreto”. (BORGES, 1974b, p. 527)

O pampa, assim, ganha ares familiares, sendo uma forma de idealização do mundo da infância. Cabe destacar que o pampa em outro conto de Borges, intitulado *El fin*, em que é narrada uma história em que ocorre a morte de Martín Fierro, também é visto como uma abstração, um sonho: “Hay una hora de la tarde em que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, pero es intraducible como una música...” (BORGES, 1974a, p. 521)

Conforme afirma Assis Brasil (2002) “o pampa nos cerca com sua presença cheia de mistério”; “é um diluidor de fronteiras, território da liberdade”. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 128) “Em sua majestosa amplidão de pradarias, o pampa chama-nos à ancestralidade, à terra, instituindo-se em território pleno de metáforas, de existência mais lírica do que real” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 128)

A cidade, então, surge como um estalo de civilização, a partir dessa visão de mundo. De acordo com Assis Brasil (2002) a cidade age como uma “caixa de ressonância do pampa”, já que não só reflete o pampa, mas também o estiliza. A cidade age com uma “dicotomia muitas vezes esquizofrênica”, ou seja, depende do pampa por este dar sentido existencial e busca modelos estéticos internacionais. Na literatura pode ser percebida a manifestação desse diálogo campo-cidade.

Assis Brasil (2002) analisa o conto *El Sur* sob essa perspectiva: “quanto um homem civilizado até a medula dos ossos – um bibliotecário –, um homem da cidade cercada pelo pampa, mantém dentro de si uma dilacerante ambigüidade”. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 129) Assis Brasil (2002) mostra como a ascendência do personagem é desagregadora, ao mesmo tempo em que descende de um pastor europeu da Igreja evangélica provém, por outro costado, de um *campesino* morto pelos índios em combate.

Essa inquietação a respeito de suas duplicidades, segundo Assis Brasil (2002), faz com que o personagem, indo para o sul, encontre uma morte prevista, já que ele assume uma peleia na qual sairá derrotado, de maneira a representar “a impossibilidade de fazer a união entre esses dois pólos em que se fragmenta a identidade.” (ASSIS BRASIL, 2002, p. 129)

Com isso resgata sua condição irresolvida de gaúcho e conquista seu lugar no mundo. De acordo com o subtexto (ou, para usar a terminologia de Ricardo Piglia, a história cifrada) é a antítese cidade-pampa que o destrói, mais do que as suas características psicológicas. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 129)

Assis Brasil, verificando, na literatura brasileira, como o pampa aparece, constata que não há lugar para idealizações, “o pampa é evocado, sim, mas em suas peculiaridades universais”. (ASSIS BRASIL, 2002, p. 130) Assim, longe de entrar em conflito com a cidade, o pampa estabelece com ela pontos em comum, convivendo de maneira transitiva e enriquecedora, mostrando a singularidade da natureza humana.

Letrônica, Porto Alegre v.3, n.2, p.43, dez./2010.

No pampa metafísico de Borges, Dahlmann encontra diversos símbolos, que são imagens imortalizadas, símbolos da eternidade. O personagem desembarca do trem, no meio do campo e, após aventurar-se em uma caminhada, depara-se com um armazém, que “había sido punzó²”(BORGES, 1974b, p. 528). A pobre arquitetura do lugar, faz com que ele se lembre de uma velha edição de *Pablo y Virginia*, romance trágico, do francês Bernardin Saint-Pierre, escrito em 1787. *Pablo y Virginia* é uma romance que tematiza sobre como a modernização corrompe o ser humano, pervertendo sua pureza, seus impulsos. Há também uma crítica a Revolução Francesa na obra.

A história de Paulo e Virgínia se passa em uma ilha francesa quase deserta. Duas mulheres, Madama de la Tour e Margarida, em situação semelhante – ambas encontram-se grávidas – se refugiam no campo, lugar deserto, para viver só, ocultar sua vergonha e manter sua reputação. Um vizinho – que é também quem conta a história – ajuda as mulheres a dividirem o vale em duas porções territoriais para que não haja conflito entre elas. As duas vivem conjuntamente, ajudando-se reciprocamente. Desde a manhã até a noite, todos os dias, fiam algodão.

Quando nascem as crianças, Virginia e Paulo, frutos de um amor igualmente infeliz, as duas, vivendo em comunidade com seus escravos Maria e Domingos, consolam-se em pensamentos futuros, em que os filhos seriam felizes, longe dos preconceitos da Europa, gozando juntamente do amor, da felicidade e da igualdade.

As crianças são criadas unidas. Não sabem ler nem escrever. A curiosidade deles não se estende além das montanhas que cercam as cabanas em que vivem. Acreditam que o mundo acaba quando acaba a ilha. São “espíritos bemaventurados, cuja natureza é de amar-se”, não precisando expressar “o sentimento com idéias e a amizade com palavras” (SAINT-PIERRE, 1904, p. 17).

As famílias nomeiam tudo o que as rodeiam, conforme lhes convém:

um círculo de laranjeiras e de bananeiras plantadas à roda de um terreno coberto de relva, em cujo centro iam algumas vezes Virginia e Paulo dançar, chamava-se a Concórdia; uma velha árvore, á cuja sombra madama de la Tour e Margarida tinham

² Punzó é um vocábulo argentino, que pode ser traduzido em português por vermelho vivo. Esse termo era empregado na época de Rosas.

contado as suas desgraças uma a outra chamava-se: As lágrimas enxugadas. Davam os nomes de Bretanha e de Normandia a umas porções de terra onde tinham semeado trigo, morangos e ervilhas. (SAINT-PIERRE, 1904, p. 34-35)

Vivem em festa. Quando alguém da comunidade se encontra triste, os demais se reúnem para distrai-lo, mais pelos sentimentos do que pelas reflexões. Cada um deles apresenta uma característica particular: Margarida é símbolo da alegria; madama de la Tour representa a religião; Virginia, as carícias; Paulo, a franqueza e a cordialidade. Maria e Domingos agem como espelho, choram se alguém chora, afligem-se se alguém se aflige, são “como as plantas débeis que se enlaçam para resistir aos furacões”.

Em seu Éden particular, Paulo é Adão e Virginia, Eva. No entanto, o paraíso começa a estremecer quando Virginia é enviada para a cidade, a fim de ser educada e, assim, trazer melhores condições para a família, visto que as matriarcas, por estarem envelhecendo, sentem dificuldades quanto ao trabalho. A ilha, seus campos, toda a natureza, aos poucos vão perdendo o colorido que Virginia exalava. Os demais membros da sociedade também sofrem com a falta de Virginia. Ao retornar à ilha, Virginia morre afogada. Paulo morre com a morte de sua metade. As mães aos poucos também vão se abatendo, até morrerem, juntamente com os escravos.

A modernidade e a cidade simbolizam, na obra, o abismo do homem, fazem parte de um mundo enganador. A natureza, o campo, símbolos da tradição, por sua vez, trazem a pureza, a simplicidade, a vida, o concreto. É nesse universo que pode ser pensada a inserção de Dahlmann. O armazém que Dahlmann visualiza, representa as cabanas, o campo, a natureza de *Pablo y Virginia*. Simboliza também um espaço e um lugar do passado. Representam uma tradição que existe somente na memória. A paisagem vai deixando, assim, de ser somente um cenário, transformando-se em um espaço vivido, trazendo características subjetivas.

Assim, ao chegar à estância, Dahlmann encontra tipos humanos diversos. No entanto, um deles é destaque por estar em uma posição diferente dos demais, já que se encontra no chão, agachado, imóvel como uma coisa.

En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachones, en los que Dahlmann, al principio, no se fijó. En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad. Dahlmann registró con satisfacción la vincha, el poncho de bayeta, el largo chiripá y la bota de potro y se dijo, rememorando inútiles discusiones con gente de los partidos del Norte o

con entrerrianos, que gauchos de ésos ya no quedan más que en el Sur. (BORGES, 1974, p. 528)

Assim, surge outra imagem no conto: o *gaucho*, construção e representação da tradição. No entanto, *gaucho* que aparece em *El Sur* não traz vivacidade e nem participa ativamente na sociedade, ao contrário, está à margem, quase sem visibilidade. Segundo Borges (1950, p.5) o *gaucho* é uma confusão que desfigura a conhecida verdade.

Assim, o *gaucho* em *El Sur* é reduzido a uma pedra, a uma sentença, está deslocado e perdido. Como afirma Sarlo (1995) os *gauchos* encontrados por Dahlmann vestem-se como se viessem do século XIX, e, no entanto, estão situados em 1939. O *gaucho* que, na crença do protagonista, só sobrevive no Sul, é uma figura, sendo apresentada como uma escultura, erigida em um espaço atemporal. Assim, percebe-se que no conto *El Sur* a tradição aparece imobilizada dentro da modernidade.

Normalmente, a tradição é trazida para a modernidade de modo idealizado, de maneira que esta se apropria daquela fazendo uso de elementos, ou seja, apodera-se de uma idéia de ficção, no sentido de criação gerada em algo que já existe, recriação, para construir sua auto-imagem. A modernidade, assim, institui o discurso histórico, sobrepondo-o à memória, ou seja, a tradição vai sendo incorporada à modernidade, que a reelabora. Dessa maneira, a tradição sempre é atingida por uma forma moderna, ou seja, ocorre uma invenção da tradição, um elogio ao passado, a fim deter poder.

Conforme Hobsbawm e Ranger (2002) por tradição inventada entende-se

um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM & RANGER, 2002, p. 9)

Hobsbawm e Ranger (2002) salienta ainda que a “nação moderna” é constituída de tais construções e que o uso de elementos da tradição, símbolos nacionais, como é o caso do *gaucho*, no conto analisado, é uma forma de esclarecer as relações humanas com o passado, utilizando a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal. (HOBSBAWM & RANGER, 2002, p. 21)

Letrônica, Porto Alegre v.3, n.2, p.46, dez./2010.

O ambiente, o espaço em que o homem encontra-se acaba movimentando e colaborando na construção da identidade do mesmo. Desse modo, é verificado que, em *El Sur*, a identidade é manifestada quando o personagem volta ao passado. Assim, a busca pela identidade é uma busca do indivíduo, da subjetividade, mas também do coletivo, da idéia de passado.

De acordo com Sarlo (1995), Dahlmann constrói seu destino, elegendo – entre todas as possibilidades existentes por sua dupla origem –, por um capricho que se converte em sua sentença, o mundo rural, por mais que não pertença a ele.

Los “leves anacronismos” son avisos de la dirección elegida y signos de que está recorriendo el camino buscado: una tradición se acepta incluso al precio de la propia muerte. Por eso, el viejo que le entrega el cuchillo (una daga, escribe Borges) es “una cifra del Sur”. El cuento, que también puede leerse como fantástico, gira hacia la alegoría: por una parte, las coincidencias son el camino elegido por el destino para que Dahlmann acceda al núcleo amenazante del criollismo; por otra, la forma del contacto y la diferenciación entre tradiciones culturales se ordenan siguiendo el doblez de un pliegue, cuya línea de puntos es la calle Rivadavia, donde comienza el sur. (SARLO, 1995)

Assim, ao ter contato com a tradição, Dahlmann, homem ambíguo, tendo em suas veias dois mundos diferentes, visto que seu avô militar vive em um espaço crioulo e sua avó segue a tradição inglesa, que após um acidente deve voltar para o Sul, é colocado frente ao destino fatal. A morte que Dahlmann encontra ao retornar ao Sul representa a impossibilidade de fazer a união entre os dois pólos que fragmentam sua identidade, bem como, mostra a tradição trazida pela modernidade de forma idealizada.

A forma como esse retorno à tradição ocorre nas obras mostra que o ser humano é um ser jogado na natureza, ou seja, que os acontecimentos e destinos humanos vão ocorrendo independente de sua vontade, ou seja, ocorre de maneira inconsciente, muitas vezes de forma distraída. Assim, o meio natural é ao mesmo tempo modelo de conhecimento e uma ameaça, visto que por mais que o homem lute para se conhecer, seus instintos fazem com que perca o sentido de liberdade. Esse instinto de conservação que acorrenta o homem é percebido em Dahlmann.

Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo macaran. Alguna vez había jugado con un puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro. (BORGES, 1974, p. 529)

Dahlmann é a representação do homem que encontra-se na fronteira. É durante a travessia, através do percurso até o campo que ele consegue identificar-se, autoconhecer-se, reconhecendo uma identidade cultural. A memória ajuda a criar imagens, paisagens e conseqüentemente torna-se fundamental na construção da identidade cultural e da regionalidade argentina.

Assim, na construção do sul mítico ocorre um diálogo entre o imaginário e o histórico, ou seja, o processo discursivo social passa pelo filtro da memória, tornando-se um discurso da memória, criando representações verossímeis: personas imaginárias, espaços imaginários. É através da verossimilhança que a história e a literatura se mesclam. Assim, por meio de um personagem-viajante descobridor³, transitamos em ambientes (o real e o de lembranças) e em áreas científicas diversas, que acabam tornando um lugar, em um espaço praticado que, dessa forma, além de transformar-se em persona colabora na caracterização de uma regionalidade imaginária.

Em *El Sur*, Jorge Luis Borges percorre as orillas de Buenos Aires e cria espaços imaginários. É na fronteira que o nacional e o universal se manifestam, e é nessa margem que o sujeito se compreende, construindo sua identidade. As orillas tornam-se parte dos sonhos de uma mente isolada, que constrói e distorce, engana seus personagens e leitores.

Referências

ASSIS BRASIL, Luis Antonio de. O nosso pampa, tão comum e vário. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BENEDUZI, L. Nostalgia do tempo em um tempo de Nostalgia. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

BORGES, J. L. El fin. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974a.

³ Essas viagens que são na verdade viagens iniciáticas fazem parte da escrituras de diversos escritores latino-americanos, tais como Gabriel García Marquez, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Ruan Rulfo, Alejo Carpentier, entre outros.

_____. *El Sur. Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1974b.

_____. *Aspectos de la literatura gauchesca*. Montevideo, 1950.

FIGUEIREDO, Carmem Lucia Negreiros de. Crítica à invenção do Brasil: paisagem, identidade e literatura. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Rio de Janeiro, 2002.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

POZENATO, José Clemente. *O romance: um esquema didático*. Chronos, Caxias do Sul, 1977.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virginia*. Nova ed. rev. e corr. Pelotas: Livraria Universal, 1904. (Coleção Especial Laudelino Teixeira de Medeiros)

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/bsol/bse0.php>> Acesso em: out. 2009.

VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado.. (Org.). *Paisagens Ficcionalis: perspectivas entre o eu e o outro*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em: 28/07/2010

Aceito em: 16/12/2010

Contato: franmiotto@msn.com