

**O homem arcaico e a sacralização da terra. Conjecturas geográficas e evocações filosóficas a propósito do documentário “Seo Chico, um retrato”, de José Rafael Mamigonian**

Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro\*

**Resumo**

O artigo tenta avaliar o conteúdo geográfico em um documentário cinematográfico sobre as fortes mudanças que, a partir de 1960, se vêm produzindo na ocupação da Ilha de Santa Catarina. **Seo Chico**, a personagem central, representa o enorme esforço de permanência no padrão açoreano de subsistência através da pesca, de uma lavoura arcaica e de incipientes agro-indústrias tais como os alambiques de cachaça de cana-de-açúcar e moinhos de farinha de mandioca.

Basicamente a abordagem é um pretexto para focalizar a possível relação entre Ciência (Geografia) e Arte (Cinematografia) desde que a primeira visualiza o espaço através das “paisagens” e a segunda assenta na sucessão de “imagens”. Nesta difícil missão o autor recorre à Filosofia como mediadora nessa possível correlação.

A obstinação de Seo Chico em perseguir uma “permanência” num avançado processo de “mudanças” assume dimensões trágicas com o assassinato da personagem, fato que resulta, ao mesmo tempo, tanto na ampliação do valor geográfico, quanto no conteúdo estético do documentário.

**Palavras-chave:** Geografia; Cinema; Filosofia; Mudanças; Permanências.

---

\* Professor Doutor aposentado da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (casusto@uol.com.br).

The archaic man and the sanctification of the land. Geographic conjectures and philosophical evocations inspired by "Seo Chico, a portrait", a documentary film by José Rafael Mamigonian

### **Abstract**

The article is an attempt to assess the geographic contents of the cinematic documentary about the strong changes that have been taking place in Santa Catarina Island since 1960. **Seo Chico**, the center character, represents an enormous effort of one islander to keep their Azorean subsistence pattern of life through archaic fishing and farming with incipient industries such as distillery (*sugar cane "cachaça"*) and mills (*manioc flour*).

The approach is basically a pretense to focus a possible relation between Science (Geography) and Art (Cinematography), since the first sees the space through the "landscape" and the second fits the succession of "images". In this difficult mission, the author tries to use Philosophy as a mediator in this possible correlation.

**Seo Chico's** obstinacy to pursue a "permanence", in spite of the "changes", assumes tragic dimensions with the murder of the character, an event that results both in the rise of the geographic value and in the aesthetic content of the documentary as well.

**Key words:** Geography; Cinema; Philosophy; Change; Permanence.

### **Introdução**

#### **Ampliando o espectro cultural da Geografia: relações entre Geografia (ciência) e Cinema (arte)**

Dando continuidade ao projeto pessoal de reflexão sobre o relacionamento entre Ciência e Arte, mais diretamente sob o ângulo da Geografia, após ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas em alguns ícones de nossa literatura

(MONTEIRO, 2002), sobre pintura (MONTEIRO, 2005, inédito), atrevo-me, neste ensaio, a promover algumas considerações dirigidas ao cinema. Esta nova ousadia dirige-se à apreciação do conteúdo geográfico em um documentário produzido pelo jovem cineasta José Rafael Mamigonian intitulado “Seo Chico, um Retrato”, referente a um personagem da vida rural na Ilha de Santa Catarina. Algumas considerações sobre geografia e cinema devem ser aqui apontadas para o bom entendimento do tema central da presente abordagem.

O primeiro elo entre Geografia (ciência ou disciplina científica) e Cinema (a sétima arte) pode ser apontado por se assentarem ambos na imagem, denominador comum que na primeira, como ciência dos lugares, apóia-se na paisagem como um dos seus elementos básicos de caracterização. Muitos contestam esta vinculação da ciência geográfica a um elemento “estático” tal como o flagrado pela pintura ou pela fotografia. Aqui, contra este argumento, nem seria necessário evocar o princípio da “mobilidade terrestre”, uma vez que já o pré-socrático Heráclito de Efeso (morto após 480 a.C.), em seu mais famoso postulado doutrinário, afirmava que todas as coisas estão em estado de fluxo: *Panta Rei*.

Na pintura, um paisagista famoso como o inglês Gainsborough ou um consagrado fotógrafo como o francês Cartier Bresson apreendem num plano material (tela ou película) um flagrante num dado momento. A partir do registro fotográfico estático, a tecnologia permitiu que se avançasse da unidade para o encadeamento de unidades em série, que se tornaram dinamizadas no cinematógrafo.

Assim, a paisagem geográfica, que flagra um dado lugar (espaço) num dado momento (tempo), pode ampliar-se dinamicamente tanto no espaço (do lugar, pelas regiões, até a visão global) como no tempo (duração presente, retrocesso ao passado e projeção no futuro). Lembremo-nos da revista britânica *The National Geographic Magazine* – a qual os ingleses designam jocosamente de *The Yellow Parrot* –, que com seu rico material fotográfico era extremamente útil aos professores de Geografia,

utilidade essa acrescida hoje, na era eletrônica, com o seu canal de TV e lançamentos no mercado de *homevideo*.

Se no domínio do cinema registram-se histórias em tramas as mais diversas (produtoras de vários gêneros), elas ocorrem sempre em espaços geográficos – dos lugares às regiões e até globalmente. Ao mesmo tempo, o espectro temporal é o mais variado: épocas históricas, tramas presentes e até visões futuras: das viagens à Lua dos Meliès, pelas aventuras de Flash Gordon, até a atual série *Star Wars* de George Lucas. A Geografia, tendo como cerne do seu objeto as relações da sociedade e de natureza na criação dos lugares (regiões, superfície terrestre), necessita de imagens desses lugares.

É claro que a Geografia, que, na caracterização de seus espaços, utilizou sempre a cartografia e a fotografia como seus auxiliares, já está empregando não só a cinematografia como também outras recentes variantes eletrônicas, utilizando técnicas que até poderão se revestir de mérito artístico. Podemos indagar se o cinema, sétima arte, com seus propósitos documentais, comerciais e até mesmo legitimamente artísticos, poderá oferecer algum subsídio ao conhecimento geográfico.

Um rápido bosquejo pelo século de existência do cinema parece confirmar esta suposição. Desde os seus primeiros passos, os pioneiros da cinematografia deram mostras de uma preocupação imagética representativa dos lugares, tanto no espaço como no tempo. David W. Griffith no clássico *O Nascimento de uma Nação* (“*The Birth of a Nation*”, 1915)<sup>1</sup> já demonstra esse fato.

Alguns cineastas, ao longo do século passado, revelaram-se, em algumas obras, como verdadeiros geógrafos. O britânico Sir David Lean parece ter querido retratar em sua filmografia os grandes biócoros do nosso planeta, caracterizando regiões desérticas em *Lawrence da Arábia* (“*Lawrence of Arabia*”, 1962), temperadas úmidas em *A Filha de Ryan* (“*Ryan’s Daughter*”, 1970), continentais frias em *Dr. Jivago* (*Dr. Zhivago*, 1965), etc.

---

<sup>1</sup> Embora estejam contra este cineasta o seu abominável racismo e outros graves preconceitos, ele delineou alguns dos cânones técnicos e estéticos fundamentais da linguagem cinematográfica.

Os *westerns* americanos não só retratam as variadas paisagens entre as duas costas, sobretudo no tempo da corrida para o oeste, retratando conflitos com os indígenas, entre criadores de gado e agricultores, como também a extração mineral na efêmera corrida do ouro e a implantação da fruticultura na Califórnia. No gênero *cowboys* avulta a contribuição de John Ford e seu fascínio pelas belas paisagens do Monument Valley, exaltadas desde *No Tempo das Diligências* (“*Stagecoach*”, 1939) até *Paixão dos Fortes* (“*My Darling Clementine*”, 1946). A excelência literária de J. Steinbeck e a maestria de John Ford aliaram-se na versão cinematográfica na obra-prima *As Vinhas da Ira* (“*The Grapes of Wrath*”, 1940), mostrando a migração de uma família de Oklahoma para a Califórnia, retrato da cruel realidade social do período de “grande depressão” americana de 1929.

Fora dos centros culturais do ocidente, nos dias atuais o cinema iraniano, sobretudo pela obra do cineasta Abbas Kiarostami – louvado como produtor de um “cinema do espaço-tempo” pelo seu filme *Gosto de Cereja* –, projeta-se em seu discípulo Bahman Ghobardi, que, pelo seu *Tempo de Embebedar Cavalos* e especialmente no recente *Djomeh*, é apontado como o criador de um novo viés no cinema iraniano, proclamado como o de uma “geografia existencial”<sup>2</sup>.

Entre nós, no Brasil, também se percebe esta preocupação com a espacialização geográfica no tratamento de uma trama, bem exposto no *Bye-bye Brasil*, de Cacá Diegues. Nota-se ainda em Tizuka Yamazaki a preocupação de caracterização geográfica, seja nas produções mais artísticas, como no *Gaijin – Os caminhos da Liberdade*, seja mesmo naquelas de caráter “comercial”, como em *O Noviço Rebelde*, com Renato Aragão, cujo filme é iniciado por bem-sucedidas imagens do lugar da ação numa praia nordestina, desde panorâmicas aéreas e tomadas geograficamente bem caracterizadoras do lugar onde ocorre a ação.

---

<sup>2</sup> Veja-se a propósito a crônica de Paulo Santos Lima, publicada na Folha de São Paulo em 10 de junho de 2005, rotulada “Iraniano cria geografia existencial”.

Se de um lado a Geografia, seguindo o atual anseio da ciência à procura de um conhecimento (episteme) mais conjuntivo, está a imiscuir-se em outros campos, inclusive naquele da arte, também o cinema – como arte – aspira por uma “abertura”. É o que se pode constatar na opinião de Peter Wollen em sua obra “Signos e Significação no Cinema”<sup>3</sup>:

O estudo da obra cinematográfica tem de estar a par e de poder responder às alterações e desenvolvimento nos estudos dos outros meios, das outras artes, das outras formas de comunicação e expressão. Durante um espaço de tempo por demais longo a estética e a crítica filmicas (pelo menos nos países anglo-saxônicos) foram zonas privilegiadas, reservas privadas nas quais o trabalho de reflexão se desenvolveu segundo linhas específicas, fortuitamente, sem prestar a devida atenção ao que se ia passando no reino mais vasto das idéias. Escreveu-se sobre cinema, sobre a linguagem filmica, como se a lingüística não existisse e discutiu-se a teoria de montagem de Einsenstein na ignorância mais acabada do conceito marxista da dialética (WOLLEN, 1979, p. 9, Introdução).

Como a produção cinematográfica é muito variada, ampla no domínio da ficção – que inclusive comporta inquirições geográficas como foi apontado atrás –, também é crescentemente rica como documentário, como é o caso aqui focalizado. Mesmo nessa categoria, preconiza-se isso no momento atual<sup>4</sup>.

Admite-se que “o documentário deixou de ser somente a captação da realidade, produção em que havia a intenção da

---

<sup>3</sup> Segundo a edição portuguesa do original “Signs and Meaning in the Cinema”, da editora Livros Horizontes, que não menciona a data da publicação do original e omite o autor da “tradução” nas folhas iniciais. Vai-se encontrar a referência na “errata”: tradução de Salvato Telles de Menezes, o autor também do Prefácio.

<sup>4</sup> No início de agosto de 2005, quando está sendo escrito este ensaio, realiza-se em São Paulo a Semana DOC/FIL, série de palestras e oficinas entre os dias 1º e 6, no Cinesesc.

isenção”<sup>5</sup>. Se, mesmo na ficção, há lugar para um conteúdo geográfico, por que não haveria de havê-lo em documentários em que a liberdade de criação do realizador não se vê aguilhoada a um compromisso com a realidade absoluta? Creio que o realizador de um documentário cinematográfico, mesmo quando entende a realidade como uma construção, dispõe de meios de aflorar a “realidade” geográfica, que não deixa de ser também uma construção.

Diante dessa “abertura” epistemológica franqueando o relacionamento entre ciência e arte – e mais especificamente entre geografia e cinema – acredito ser necessariamente proveitosa a intermediação da Filosofia, já que uma de suas funções é aquela de promover a harmonização entre os diferentes vieses dos “saberes”.

### **A Filosofia como mediadora neste encontro**

Tal necessidade reflete-se muito bem na preocupação do filósofo Gilles Deleuze, que dedicou à dita sétima arte importantes considerações filosóficas, em várias obras<sup>6</sup>. Não seria de estranhar tal preocupação de filósofos, dada a importância conquistada pelo cinema ao final do século XX, quando a avultada produção cinematográfica se vê submetida à concorrência da televisão e amplia os seus recursos tecnológicos em produções mais audaciosas, capazes de conquistar em salas especiais a presença de um público tendente a ficar preso em casa pela televisão.

Devemos relembrar que a arte cinematográfica despertou o interesse dos filósofos desde o seu nascedouro. Henri Bergson, desde os idos de 1914, já declarava: *Je suis allé au cinematographe il y a plusieurs années déjà. Je l'ai vu à ses origines. Il est évident*

---

<sup>5</sup> Assertiva atribuída à Maria Dora Mourão, Professora do Departamento de Cinema-Rádio e TV da ECA-USP, uma das palestrantes do DOC/FIL, encontrada no comentário “Evento Discute Documentários”, do jornalista Bruno Yutaka Saito, publicado na Folha de S.Paulo, edição de 1º de agosto de 2005.

<sup>6</sup> Entre outras, pode-se apontar “L’Image-Temps” (1985) e “Critique et Clinique” (1993).

*que cette invention [...] peut suggérer des idées nouvelles au philosophe*<sup>7</sup>.

Surpreendente mesmo é dar-nos conta de que Nietzsche, que morreu na virada do século passado (1900), quando nascia o cinema, venha sendo objeto relacionado à sétima arte. Em obra bem recente, intitulada *Nietzsche et l'Expérience Cinématographique – Le Savoir Désavoué*, Florence Bernard de Courville empenha-se nesta tarefa. E sua argumentação é preciosa ao presente ensaio, desde que, não sendo eu um filósofo, necessito muito que minhas observações geográficas sejam respaldadas por argumentações filosóficas provenientes de quem é de direito<sup>8</sup>.

A primeira idéia que nos pode assaltar é a de que Nietzsche, um filósofo revolucionário, autor de uma obra, malgrado ser esparsa – e por vezes mutante ao longo de seu desenvolvimento – é tido como promotor de desconstruções que abalaram profundamente o conhecimento filosófico anterior, sendo capaz de oferecer sérios estímulos à sua renovação ante um mundo mergulhado em seríssimos processos de mudanças.

De Courville admite a possibilidade de existir atualmente uma preocupação filosófica dirigida ao cinema, em grande parte devida à contribuição de Deleuze, reconhecida e exaltada após a sua morte<sup>9</sup>. Contudo, lamenta De Courville, o fato de que, embora

---

<sup>7</sup> “Vou ao cinema já há vários anos. Eu o vi desde as suas origens. É evidente que esta invenção [...] pode sugerir novas idéias ao filósofo”.

<sup>8</sup> Num artigo do crítico de arte Jorge Coli, rotulado “Cultura Periódica”, inserido na coluna “Ponto de Fuga” do Caderno Mais! da Folha de São Paulo, edição do domingo 24 de julho de 2005 (nº 699), refere-se a um artigo de Pascal Imaho intitulado “O Cinema traiu Nietzsche?”, publicado no periódico “L’Imbécile”. Lamentando não ter tido acesso a esta outra abordagem, deixo registrado o fato de que a relação – aparentemente estranha – não se fecha em De Courville.

<sup>9</sup> De Courville (2005, p. 8) aponta como comprovação desse fato a realização do Colloque International de Filmologie Gilles Deleuze, realizado entre 3 e 7 de outubro de 1995 em Weimar, organizado pela Bauhaus Universität e do qual resultou a obra *Le Cinéma Selon Deleuze*, editado em Paris pela PUSN, em 1997.



especialista em Nietzsche, Deleuze não haja focalizado a aliança da **recusa do saber**, que, a seu ver, se constitui na problemática central da **filosofia do cinema**. Na opinião de De Courville, esta filosofia:

[...] revela a intersecção dupla: a posição filosófica e “cinematográfica” de Nietzsche: o político. O cinema abre **linhas de fuga**, segundo Jean Louis Leutrat ou Jean Louis Schefer, enquanto a filosofia de Nietzsche **propõe questões** segundo afirmam os filósofos. Porque não deixar juntarem-se estas duas luzes (focos) excêntricos em uma interrogação sobre o **círculo vicioso** do sentido e do não sentido (non-sense), da crise do sentido e da ausência do sentido? Certamente correndo o risco de uma geral incorreção política, no momento mesmo em que se murmura sobre a inutilidade da arte como do pensamento, no momento em que tão poucos enxergam além do campo conceitual que lhes é atribuído, no momento em que o mundo se desagrega sob o conceitualismo estatal de uma história que se tem divertido de nós, que nos linguistizou, psicanalizou, para melhor dissimular o universo carcerário em direção ao qual ela nos arrasta sob as barricadas de seus grilhões normativos. (De Courville, 2005, p. 8-9).

Nosso crítico literário e expoente de nossa cultura, o Professor Antonio Candido, em 1946, em um famoso artigo<sup>10</sup>, já designara o filósofo Nietzsche como “um portador de valores graças ao qual o conhecimento se encarna e flui no gesto da vida”.

O homem, pensava Nietzsche, é um criador de valores, malgrado ser ainda um ser limitado, um ente que deve ser superado, que esquece suas limitações e vê, em suas criações, algo de transcendental, de eterno, de verdadeiro, quando, na realidade, seus valores nada mais são do que algo “humano, demasiado humano”.

---

<sup>10</sup> Artigo reproduzido como posfácio no volume dedicado a Nietzsche na coleção Os Pensadores da Abril Cultural, na 3ª edição, de 1983.

O filósofo, em sua tarefa de pensar sobre a verdadeira ânsia de atingir o conhecimento, debate-se no esforço de estimular o pensamento, enquanto o pensamento afirma a vida. Se, para Nietzsche, a existência se disfarça na **aparência**, de tal modo que o seu reverso não é mais o **ser**, o homem está fadado à **multiplicidade**, e numa gama variada de atributos e dimensões a única coisa possível é a sua **interpretação**.

E é esta interpretação de que se ocupam cientistas e artistas. Mas enquanto os primeiros estão presos a certos cânones e ao método, os segundos são mais livres. Pintores, escultores, romancistas, poetas, músicos (e por que não cineastas?) perseguem essas complexas interpretações.

Isto posto, creio que a minha análise geográfica de uma peça da sétima arte poderá mobilizar alguma ilustração filosófica não só proveniente de Nietzsche mas de outros filósofos, inclusive posteriores a ele, certamente beneficiados pela influência do filósofo alemão eclipsado em 1858 e morto em 1900.

### **A herança cultural do povoamento açoriano na Ilha de Santa Catarina e a grande mudança: um sobrevivente e seu retrato**

Se a minha preocupação é aquela de extrair o conteúdo ou o significativo geográfico num documentário cinematográfico, admitindo que este viés não se constituiu na principal motivação do cineasta, creio ser necessária uma caracterização geral do espaço geográfico onde se insere a obra em foco.

O espaço focalizado no filme é a Ilha de Santa Catarina, que constitui a maior parte do município de Florianópolis, a capital do Estado<sup>11</sup>. A Ilha de Santa Catarina, na segunda metade do século recém-findo, passou por grandes transformações.

---

<sup>11</sup> O território municipal da capital inclui um enclave continental (o Estreito), enquanto a urbanização incorpora-se em conurbação com outros municípios constituindo a Grande Florianópolis, já admitida como Área Metropolitana.

A complexidade do tema torna difícil a apresentação de uma síntese no espaço do presente ensaio. Para aqueles pouco familiarizados com a realidade geográfico-histórica do Estado de Santa Catarina, posso sugerir algumas obras fundamentais à compreensão das mudanças ocorridas na ilha homônima, que é o core, sobretudo cultural, daquele Estado sulino.

No “Atlas Geográfico de Santa Catarina” (Departamento de Geografia e Cartografia do Estado de Santa Catarina, 1958) o leitor encontrará uma visão cartográfica da povoação urbana e rural da Ilha, ao final da primeira metade do século XX: a cidade capital ainda modesta em forma e conteúdo urbanos, as povoações açorianas mais significativas e a povoação linear dos pequenos núcleos pesqueiros ou agrícolas exibidores do original povoamento açoriano implantado pela colonização lusitana nos tempos do Marquês de Pombal. Em Paulo Fernando Lago, em sua obra “Santa Catarina – A Transformação dos Espaços Geográficos” (2000), sobretudo a partir do capítulo XVII, encontrar-se-á uma visão de conjunto sobre o Estado e sua capital no processo de “transformação”. Na coletânea “Florianópolis do Outro Lado do Espelho”, organizada pela arquiteta Margareth Pimenta (2005), ter-se-á uma bem fundamentada visão das mudanças na urbanização da Ilha. E em Ewerton Vieira Machado, em sua obra “Florianópolis, um Lugar em Tempo de Globalização” (2000), encontrar-se-á um foco especial no papel do “turismo” nas transformações da Ilha. Em Nazareno José Campos, em sua tese “Terras Comuns e Pequena Produção Açoriana na Ilha de Santa Catarina” (1991), ter-se-á um conhecimento dos sistemas agrícolas passados dos quais Seo Chico é remanescente.

A questão básica que se coloca é a da grande transformação que se produziu na segunda metade do século XX naquele espaço geográfico, cuja história é profundamente marcada – urbana e ruralmente – pela colonização açoriana. Graças a uma nova e variada dinâmica econômica que se vem produzindo a partir dos anos 60 – em que o turismo e a especulação imobiliária têm tido

um peso considerável –, este espaço encontra-se em plena mutação.

O documentário de José Rafael focaliza exatamente um relicto arcaico do povoamento açoriano na Ilha. Seo Chico foi um testemunho desse arcaísmo passado, um sobrevivente de uma época em extinção espacial, um raro representante do típico “manezinho” da Ilha, nichado nos altos do “Sertão do Peri”, apegado à sua terra, ainda não incorporada ao processo de turismo, cultivando cana e mandioca, mantendo a duras penas seu engenho de cana e alambique fabricante de cachaça, com algumas poucas cabeças de gado. Um apego à terra, à vida rural, resistindo em conservar seu gênero de vida, diferentemente da evasão de seus familiares, atraídos pelo estudo e pela vida urbana. O amor à terra, a luta contra a ganância do homem, luta inglória que culminaria com a perda de sua própria vida, assassinado. Crime nebuloso, como soe acontecer entre nós, enigma sem decifração, que implicou uma reformulação e ampliação do próprio documentário de José Rafael.

Não foi objetivo do jovem cineasta preceder a abordagem de seu personagem e seu drama de uma obra sobre a Geografia da Ilha de Santa Catarina. Mergulhou diretamente no problema do homem arcaico, remanescente de um passado quase extinto, afinado às lidas da terra sob o olhar cobiçoso do homem moderno. Embora centrado no problema “humano”, o enquadramento do “físico” (natural, ambiental) está implicitamente inserido na dramaticidade do caso. E, com isso, podemos lembrar o poeta Paul Eluard e evocar aqui *as geografias solenes dos limites humanos...*<sup>12</sup>.

## **Análise**

### **Seo Chico: o personagem e seu lugar**

Após esta longa introdução, cabe-me agora examinar o documentário, no decorrer dos seus 95 minutos de duração,

---

<sup>12</sup> Paul Éluard, no poema *Les Yeux Fertiles*.

procurando extrair dele – a partir de sua visão linear – as possíveis conjunções de conteúdo geográfico, se possível iluminadas por algumas reflexões estético-filosóficas que minha laicidade neste campo permita. Laicidade “acadêmica” que talvez possa ser superada por uma sensibilidade individual. Uma questão declaradamente de “pensamento”, acima de “conhecimento”.

A partir da epígrafe tomada a Antonio Machado “O olho que vê não é olho porque tu o vejas; é olho porque te vê”, o filme principia focalizando um **olho** tomando toda a tela, demoradamente. Embora possa ser vinculado ao protagonista, presta-se bem a uma ambigüidade que o associe tanto a este quanto ao cineasta.

Durante o documentário, nota-se que Seo Chico, apesar de sua rusticidade, é um homem inteligente, que logo percebe a importância do fato de ver-se como tema central de um filme; é suficientemente vaidoso para exhibir-se, atuando com desenvoltura diante das câmeras ao longo de toda a filmagem. Recorro a Nietzsche, que n’*A Gaia Ciência* (Livro II – Parágrafo 107, p. 198) diz-nos:

Nem sempre proibimos nosso olho de arredondar, de fingir até o fim; e então não é mais a eterna imperfeição que portamos sobre o rio do vir-a-ser – então pensamos portar uma divindade e somos orgulhosos e infantis nessa prestação de serviços.

Pelo lado do cineasta, este grande e valorizado olho assenta bem já que sua presença na abordagem em documentar a vida de Seo Chico não é um ato frio e descomprometido. Ele deve considerar que sua presença não apenas registra a realidade à sua volta, mas vai recriá-la. E, assim, sua presença no pequeno sítio de Seo Chico, e a condução do seu “depoimento”, já constitui uma intervenção no real.

Nos letreiros iniciais, o cineasta, didaticamente, procura informar o espectador sobre o cidadão Francisco Thomaz dos Santos, o Seo Chico, no contexto histórico do povoamento da Ilha, em sua condição de sobrevivente de um passado em extinção.

Inicia-se a apresentação do personagem em sua rotina lida, trazendo um feixe de cana para o engenho, um barracão de madeira. Nesse trajeto percebe-se a característica do lugar onde está o sítio de Seo Chico, em sua posição alcantilada na topografia variada da Ilha, vinculado à lagoa próxima mas sobre o morro, no complexo topográfico que é designado como “o Sertão do Peri”<sup>13</sup>.

A posição topograficamente elevada no morro aliada ao fato de que a ocupação e o recente povoamento turístico-balneário da Ilha teria sido inicialmente dirigido para o seu setor norte ajudam a entender porque Seo Chico pôde conservar seu pequeno sítio<sup>14</sup>.

Esta diferença inicial (que atualmente já foi superada) permitiu que em 1974 tenha sido planejada a criação do “Parque do Peri”, para frear a onda da ocupação turística e “preservar” aquele local de especiais atributos ambientais. Este fato explica, em boa parte, porque a propriedade de Seo Chico pôde subsistir.

Seo Chico adentra o engenho e logo o vemos tocando o boi (*vai, anda, vambora!*), no aparato orgulhosamente designado por ele como “engenho-a-boi”. A câmera detém-se, vagarosamente, na exibição da atividade de moenda, no mecanismo de introdução da cana entre os cilindros de um lado e a apanha do bagaço do outro, enquanto escoar a garapa ou o caldo-de-cana. Nesta ação, na qual se concentram as imagens, o som exibe a primeira entrevista do personagem com o cineasta e sua pequena equipe<sup>15</sup>.

Enquanto é exibida a ação mecânica da fabricação, os comentários do personagem, ao lado de esclarecimentos sobre as

---

<sup>13</sup> Enquanto na parte norte da Ilha de Santa Catarina destaca-se a grande alongada Lagoa da Conceição, a parte sul é marcada pela bem menor e circular Lagoa do Peri. Note-se que a designação de Sertão, mesmo para o escopo de uma ilha bem próxima à costa, reflete claramente seu compromisso semântico com a noção de “interioridade”.

<sup>14</sup> Prestemos atenção nas variações semânticas do termo “sítio” em sua conotação de “espaço” ocupado por um dado “lugar” e aquela outra de pequeno espaço de utilização agrícola (agropecuária).

<sup>15</sup> Em todo o desenrolar do documentário o cineasta compartilha com seus parceiros a atuação que se mostra mais coletiva do que individual.

diferentes operações, são acompanhados por reflexões nada maniqueístas sobre os efeitos físicos e morais da cachaça – pinga. O personagem evoca tanto as componentes medicinais terapêuticas da pinga (“dizem que em todo remédio é obrigado a ter a cachaça”) quanto os perigos aos que abusam do seu consumo pelo prazer. Aqui é interessante notar a dificuldade que ocorre no contato do homem rude do campo, em sua linguagem peculiar, com os membros da equipe do cineasta, cidadãos, “estudiosos”. O termo “preduzica”, usado por Seo Chico, demora a ser percebido como sendo do verbo “prejudicar”, estropiado prosodicamente pelo personagem. Ao fim, este brinda a curiosa equipe com a saborosa quadrinha:

*“A cachaça é moça clara  
Filha de um homem trigueiro  
Quem se mete na cachaça  
Fica pobre, sem dinheiro.”*

Após este segmento nitidamente introdutório, de cerca de 10 minutos de duração, segue-se outro (de cerca de 35 minutos), cujo caráter “documental” efetiva-se claramente.

Seo Chico é exibido na seqüência de suas lidas diárias. Num primeiro momento ele se desloca pelo seu pequeno sítio, com a câmera captando seu desempenho com a exibição de bela paisagem que se descortina do alto do morro. O personagem apanha o boi no campo, dá milho às galinhas, ração aos porcos e capim para os terneiros enquanto explica à equipe sobre a preparação dos bois para atuar no engenho. Informa que o atual já trabalha há cinco anos e aponta o seu provável sucessor.

Em seguida, a câmera segue o personagem penetrando na cozinha onde prepara o “rango da roça”, a base de feijão (“comida boa”) misturado à farinha, enquanto informa à equipe sobre o esdrúxulo horário das diferentes refeições do dia-a-dia, que, principiando ainda com as estrelas brilhando no céu, têm ao meio-dia a “janta”. A conversa à mesa é especialmente proveitosa, pois, a partir da alimentação – vinda da terra –, o personagem queixa-se,

veementemente, do governo e suas leis, seus impostos, proibições descabidas, etc. Ele diz:

“Todo mundo come da roça e do mar. Como é que pode parar sem trabalhar? Essa é uma lei porca. A lei mais porca que foi inventada. Agora, estragar o mato sem plantar: aí tá certo. Mas botar roça de enxada ou de foice? Isso é uma loucura deles. É uma vergonha, uma baixeza. É a baixeza maior que tem debaixo do sol. Quando é pra votar, pega o voto de um, pega o voto de outro, pega daqui, pega dali. Vai e bota o governo lá pro poleiro. Aí depois... Ah, não. Comigo não dá de maneira nenhuma.”

Sem lavoura, como também sem peixe – Seo Chico não esquece as comunidades pesqueiras da praia –, como o povo vai comer?

“É igual ao preso lá da cadeia. Você arruma dez, vinte ou cinquenta real, um lhe ataca, lhe dá-lhe um tiro. Lhe mata, tira o dinheiro, faz de você o que quer, vai lá pra cadeia. Advogado vai lá – ou o governo, o juiz, não sei – vai lá e solta. Faz outra pior ainda. Então já fosse lá, matasse, tivesse uma maneira e... matasse o danado. Queria ver se fazia mais nenhuma. Mas tem algum que faz mortes, faz crimes, quatro ou cinco mortes, ainda tem melhor chance que qualquer um de nós que não faz nada disso. Então isso é lei? É lei esquisita. Pra mim, na minha fraqueza de idéia. É, minha gente, cada um pensa conforme quer. A minha eu penso assim.”

Após esses desabafos, Seo Chico é mostrado na roça de cana, com seu facão de estimação, separando as “pontas” para alimentar o gado e a parte “velha” para fazer a pinga. Estes dez minutos de filme são seguidos por outros dez em que, o mais didaticamente possível, são exibidas as diferentes etapas da fabricação da cachaça: a “alambicagem”.

Esta parte do filme de José Rafael, fundamentalmente imbuída do caráter documental, não deixa de revestir-se de certa feição que difere um tanto daquilo que usualmente é encontrado



nos filmes “documentários”. Tal fato repousa, sobretudo, na aparente lentidão com que são exibidas as cenas, com o deliberado propósito de enriquecimento didático.

A peculiaridade no “retrato” de Seo Chico reveste-se de três aspectos que, no meu entender, justificariam tal procedimento. De um lado, a “lentidão” e a pormenorização das cenas – que no seu andamento levam a pensar numa seqüência que se aproxima da contemplação de *still photos*, ou seja, como uma seqüência de fotos num álbum – relembram, na dinâmica da imagética documental, no cinema, sua origem fotográfica. Por outro lado, há de se considerar o fato de que na construção do retrato é indispensável a revelação dos atributos e valores do “espaço habitado” pelo retratado. Na expressão do filósofo Gaston Mackeland, “o não-eu que protege o eu”. Finalmente, o que é mais pertinente, a relação espaço-atual como reflexo da memória de um tempo passado, o que é bem explicado por Bachelard no trecho que se segue:

Aqui o **espaço** é tudo pois **tempo** já não anima a memória. A memória – coisa estranha – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsonianano. Não podemos ver as durações abolidas, só podemos pensá-las; pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer **espessura**. É **pelo** espaço e **no** espaço que encontramos os **belos fósseis** de durações concretizadas por **longas permanências**. O inconsistente permanece nos **locais**. As lembranças são imóveis, quanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. (BACHELARD, “A Poética do Espaço”, p. 28-29. Grifos meus).

### Um intermezzo em dois tempos

A seguir advém um *intermezzo* no filme de José Rafael, parte que foge completamente dos padrões usuais num “documentário”. A esta altura o cineasta e sua equipe já se sentem fascinados pelo personagem em vias de ser retratado e, tendo consciência de suas limitações na abordagem de um tema de tal relevância, resolvem fazer apelo a outros recursos. Admitindo

insegurança em sua capacidade de conduzir os inquéritos com o personagem retratado, o jovem cineasta resolve apelar para a ajuda de seu pai, o Professor Doutor Armen Mamigonian, um renomado geógrafo na comunidade acadêmica brasileira, para entrevistar mais adequadamente o retratado. Só este fato já seria suficiente para comprovar a importância do conteúdo geográfico no “drama” vivido por Seo Chico, como remanescente de um passado já quase totalmente extinto e do qual ele é um dos últimos relictos.

Embora elegendo a Geografia das Indústrias como campo especial de pesquisa, guiado por um interesse maior na temática econômica, Mamigonian pode ser considerado Geógrafo na expressão cabal do termo, já que não negligencia como core do objeto geográfico a relação entre natureza e sociedade. Sua grande prática na investigação das componentes “humanas” – que na abordagem de campo repousa na aplicação de inquéritos, o que requer habilidade refinada em sua aplicação –, o adjutório do mestre, veio esclarecer no documentário fatos da maior relevância não só para o conteúdo geográfico do problema mas, sobretudo, para “montar” o conteúdo de fidelidade na postura do retratado.

Principiando por apelar para a “ vaidade ” do personagem (“O senhor já está famoso, né, Seo Chico?”), objeto de um filme!), com habilidade e simpatia, ele vai obtendo valiosas informações do entrevistado. Principiando pela questão da posse da terra no passado familiar de Seo Chico, este declara a existência de legitimidade graças à posse de dois *dicumentos* (sic) herdados do bisavô.

A lembrança dos pais na formação de Seo Chico é informada em termos de obediência cega e direcionamento às lides da lavoura e criação, trabalho nos engenhos, desde tenra idade (8 ou 9 anos). A propósito de castigos, o personagem extrai de sua memória apenas um, infligido pela mãe, em sua infância por um “acontecido” (que não lembra qual tenha sido) quando em companhia de duas rapariguinhas irmãs de sua idade.

Preciosos são seus informes sobre o sistema agrícola praticado pela família no passado e preservados por ele. Quanto ao

possível uso do aproveitamento do esterco do gado (poucas cabeças) na fertilização dos pastos ou roças, ele se mostra cético, considerando que a terra já era fraca pela antiguidade do uso. Declara-se convicto adepto da prática das queimadas (coivaras), uma vez que o fogo, além de “adiantar o serviço”, por onde passa, “mata os micróbios da terra”. Arremata: “Você come comida crua, come carne crua, come peixe cru? É preciso queimar!”

Informa que a educação (prática) foi-lhe ministrada pelos pais, no seio da família e do trabalho. O professor na escola deu-lhe apenas noções de moral, higiene e... “um pouco de leitura, mas a minha querência era só pra ajudar meu pai na roça”. Relata a evasão dos irmãos para a cidade, atrás de estudo, comércio, etc. Mas “Eu continuo aqui”.

Com informações sobre suas crenças religiosas, seguidoras do catolicismo praticado pelos pais, seguidores das festas do Divino Espírito Santo e outros festejos, declara suas dúvidas sobre a existência de um céu, lá em cima (“Só existe o céu da boca” e “o inferno é aqui mesmo”). Uma idéia difícil de perceber pelos jovens da equipe era aquela sobre a existência de Deus. Segundo Seo Chico, “quando Deus veio pro mundo, o mundo já estava feito”. Segundo ele, quem fez o mundo foi a “Providência Divina”. Parece que Deus é associado à figura de Jesus Cristo, e o Ser Superior seria o Pai Eterno, a Providência, esta a criadora do mundo.

Ao ser inquirido sobre se herdara aquele pensamento dos seus pais, ele diz que “Meu pai não dizia nada”. E acrescenta ironicamente: “Naquele tempo não tinha quem viesse perguntar!”, como quem diz: “O senhor, estudado, agora é que está vindo perguntar as coisas como a gente está contando”. A entrevista encerra-se com considerações sobre o equilíbrio entre saberes.

Mas este original *intermezzo* compõe-se de dois segmentos. Se esta primeira parte que acabei de expor gerou-se de uma insegurança decorrente do respeito que o jovem cineasta e sua equipe demonstraram dever ao protagonista, a segunda parte – mais inesperada ainda que a primeira – ocorre numa noite, após as tarefas de filmagem, quando a equipe e seu protagonista, reunidos

no alambique, se descontruem numa celebração dionisiaca, onde a cachaça ajuda a demonstrar que o entendimento entre criador e criatura já atingira um estágio de indisfarçável afeição.

O momento em que Seo Chico mobiliza sua memória para promover um verdadeiro recenseamento nos engenhos antigos (de farinha e de cachaça) que ele viu funcionando resulta no levantamento de uma vintena deles. Todos extintos. Só o dele permanece.

À medida que a cachaça roda naquela confraternização, a euforia aumenta e, em meio a risadas e gargalhadas, para gáudio da equipe cujos membros também surgem nas imagens – inclusive o cineasta José Rafael ao lado do “herói” em tela – ouvem-se frases soltas, impressões de Seo Chico: “O pobre vive de teimoso... O governo não dá valor à lavoura... Saíram tudo da roça, foram abandonando e indo pra cidade... Saíram, estudaram, foram arrumar a vida... Roça é só pra ganhar migalha. Eu sempre gostei desta migalha e dessa migalha eu vou vivendo!”.

As doses de cachaça fazem a roda, de mão em mão, de pessoa em pessoa. Em meio ao júbilo da equipe em partilhar aquele momento ímpar com o retratado, o diretor é chamado à frente da câmera para tomar a sua dose. Retemos a imagem do cineasta ao lado do seu retratado perguntando: Seo Chico, o que eu vou fazer agora?

Seo Chico inquire sobre o seu estimado facão desaparecido naquele tumulto de filmagem... Proclama que “tudo tem um começo e também tem um fim”. Quem sabe uma premonição solta ao acaso, em meio àquele momento de evasão dionisiaca em que mergulharam criador e criatura. Enquanto a cena se encerra, elevam-se os brados: Viva a terra! Viva Seo Chico! Viva a vida!

Muito provavelmente este *intermezzo* – em especial sua segunda parte – venha a ser questionado tanto por cientistas (geógrafos) quanto por artistas (cineastas). Os primeiros certamente aplaudirão a primeira parte. Não saberia qual a atitude dos cineastas quanto ao porre coletivo. Mas considero aprovável

esta celebração dionisíaca e evoco, outra vez, o filósofo Nietzsche em minha ajuda:

Temos de descansar temporariamente de nós, olhando-nos de longe, de uma distância artística, rindo sobre nós ou chorando sobre nós: temos de descobrir o **herói** assim com o **parvo** que reside em nossa paixão de conhecimento; temos de alegrar-nos, vez por outra, com **nossa tolice**, para podermos continuar alegres (satisfeitos) com **nossa sabedoria** (sapiência). (NIETZSCHE, “A Gaia Ciência”, p. 198. Grifos meus).

Perto da conclusão das filmagens José Rafael dá um presente a Seo Chico: duas fotografias copiadas de um recorte de jornal<sup>16</sup>. Curiosamente, Seo Chico acha que o retrato do pai ora parece, ora não parece com a imagem paterna retida na lembrança. A foto do corpo inteiro, com a postura erecta pareceu-lhe mais fiel à imagem do pai retida por ele. A ampliação do busto, curiosamente, não foi considerada “parecida”. Este retrato que parece e não parece, na flutuante opinião de Seo Chico, deixa José Rafael apreensivo quanto à reação do seu retratado quando assistir ao resultado final do documentário. O cineasta ainda não dera por definitivamente concluído o seu trabalho. Pretendia retornar ao sítio, aprofundar assuntos...

### **A tragédia**

Três meses após este intenso período de trabalho, os jornais de Florianópolis noticiam o bárbaro assassinato de que fora vítima Seo Chico. O documentário não estava concluído.

Seqüências de noticiários de jornais são incluídos na película. Novos recursos são necessários para prosseguir os trabalhos. A demora dos procedimentos policial-judiciários

---

<sup>16</sup> Uma irmã de Seo Chico deu a José Rafael um recorte do jornal “Diário Catarinense” (órgão dos Diários Associados) com uma matéria sobre o Parque do Peri, no qual estaria o sítio do pai do Seo Chico, que, assim, fora entrevistado e fotografado naquela edição, no ano de 1978.

permitiu fosse incluído no documentário aquilo que o cineasta designa como “A Cronologia da Impunidade (1996-2002)”. Ao ser sepultado, em 1996, Seo Chico encerrou uma era histórica na vida da Ilha de Santa Catarina. A resistente testemunha reverte à terra...

De um modo bem sugestivo a anunciação da morte é sugerida por uma magnífica imagem panorâmica de uma aurora na Lagoa do Peri. Uma nova era, novos tempos alvorecem.

Um apêndice no documentário celebra agora o “grande luto”. Uma longa e vagarosa seqüência de retorno ao sítio abandonado. A câmera segue pela estrada, num sombrio dia de chuva, onde o espectador, numa jornada físico-emocional, verá a placa proibindo a entrada afixada à porteira. Mas a câmera segue no seu lento *travelling* até o engenho, também ele morto. Penetra-se no interior vendo-se a desolação. É um reencontro daquele espaço após a passagem do tempo e onde, como sugeriu Bachelard, os objetos empoeirados constituem os belos fósseis conservados pela longa permanência (e persistência teimosa) de Seo Chico, assegurando-lhe as “migalhas” que aquele passado gênero de vida ainda pôde lhe proporcionar.

Letreiros informativos sobre a nebulosa questão policial comprometida na apuração do crime hediondo são acrescentados à película. Num arremate, numa ressurreição (em vídeo), surge a imagem inconfundível de Seo Chico, num veemente discurso do qual se pode pontuar:

“A sorte de vocês é que o pessoal saíram tudo da roça... E hoje eu queria que fosse igual ao tempo do meu pai. Se fosse igual a aquele tempo, que eu fosse casado e tivesse uns oito ou dez filhos, que nós estávamos do lado dele, como todo mundo naquele tempo... Ó: – “não pode botar coivara”. Vamos botar uma. Atrás daquela ali, vamos botar outra bem grande. Então tinha milho, tinha feijão. Você é um empregado... Então vai o feijão pra cidade, ou pra venda. O filho dessa, que morasse lá perto: “vai lá comprar cinco quilos de feijão”. “Cinco ou seis chuchus.” Daonde é que veio? Veio da terra, de quem plantou. Então vai, eu disse: “Vai plantar lá na lua”. Lá na lua dá brisa. Tem que

plantar aqui na terra. Temos que plantar aqui na terra, daqui é que nós comemos. Você come da terra. Eu como, o aleijado come, o cachorro come da terra, o boi come da terra. Tudo come da terra minha gente!”

Fecha o filme a epígrafe: “Que a terra te seja leve”.

Esta ênfase na tragédia final, no noticiário do crime, em seu registro no documentário cinematográfico, que, diferentemente do porte estático serial de fotografias, será guardada na seqüência dinâmica do filme, reproduz aquela assertiva de Roland Barthes pela qual se trata da “imagem que produz a morte querendo conservar a vida”<sup>17</sup>.

### **Considerações finais**

Para concluir esta aventura de um geógrafo na seara da cinematografia, gostaria de opinar sobre o juízo de valor a conferir ao documentário de José Rafael Mamigonian. Meu credenciamento restringe-se ao campo da Geografia. E nisto estou seguro de que o documentário em foco tem enorme valor para a geografia e a história da Ilha de Santa Catarina. Estimo que venha a ser um documentário muito explorado por professores de Geografia nos diferentes níveis educacionais.

Um dos fatos fundamentais a ser extraído do contexto geográfico deste documentário sobre o humilde ilhéu de Santa Catarina avulta aquele da enorme e ampla afinidade que ele demonstra ter em relação à natureza e, nisto que seria um caráter de atraso e arcaísmo, sua não menor dificuldade em integrar-se à sociedade, suas leis (podres) seu governo (que não liga pra lavoura). O grande mérito geográfico do filme não reside na resistência ou oposição às inevitáveis mudanças, mas em documentar exemplarmente um momento de mutação.

---

<sup>17</sup> Colhido em Bernardo Carvalho, em seu artigo “Sobras e Sombras”, publicado no jornal Folha de S.Paulo, em sua edição de terça-feira 26 de abril de 2005 – Caderno Ilustrado, pág. E-6.

Pelas elucubrações que ousei aproveitar no campo da Filosofia, haveria oportunidade para grandes explorações e debates, para o que me faltaria segurança e autoridade. Contudo, gostaria de ressaltar que não me parece assentar bem a Seo Chico um desairoso apodo de “reacionário”, “conservador”, contrário às inevitáveis mudanças a que o mundo está inexorável e permanentemente exposto. Quando ele diz que gostaria que “hoje fosse igual ao tempo de meu pai”, o que pode ser visto como obscurantismo e manifestação negativa do mito do “eterno retorno”, considero apenas que se trata de uma liberdade de escolha, por um modelo de vida para a qual – dentro de suas limitações socioeconômicas – ele estava apto.

Não me permitiria, contudo, privar-me do prazer de evocar aqui nestas linhas o filósofo Albert Camus, que na sua profunda análise do mito de Sísifo parece indicar um precioso elemento de compreensão da teimosia do bravo manezinho que foi Seo Chico.

A persistente e inglória tarefa de Sísifo de empurrar repetidamente a grande pedra para o alto do morro, de onde fatalmente ela rolaria abaixo, pode ser comparada à teimosia de Seo Chico em manter o seu pequeno sítio afastado da nova ordem socioeconômica reinante na Ilha e em manter o seu arcaico gênero de vida. Talvez possamos aplicar ao manezinho ilhéu a interpretação camusiana.

Por que Sísifo não se negou a cumprir tal castigo? Talvez não se tratasse simplesmente do fato de obedecer ao castigo imposto pelos deuses. Talvez, devemos admitir, ele tenha resolvido tomar em suas mãos o seu destino. Para Camus, a vida vale a pena ser vivida. Ele exalta esta paixão pela existência, essa capacidade de “não desistir”, mesmo enfrentando as maiores dificuldades. É preciso que admitamos a possibilidade de que Sísifo foi feliz arrastando inutilmente sua pedra rolante.

Teria sido feliz o nosso Chico em sua teimosia de aferrar-se a um gênero de vida em extinção? O documentário de José Rafael parece registrar este estado até que mãos criminosas puseram fim a sua existência.



Não posso imaginar a acolhida que o documentário de José Rafael terá no meio de seus colegas cineastas e naquele da crítica especializada. Mas atrevo-me a apoiar-me no filósofo versado na arte cinematográfica Gilles Deleuze, que em sua obra *Critique et Clinique*, ao ensejo da análise crítica de um filme de Samuel Becket sobre a Irlanda, sua pátria, aponta como as três grandes e básicas virtudes do cinema aquelas da **ação, percepção e afeição**. E neste aspecto, mesmo considerando a minha laicidade no campo da cinematografia, mas como geógrafo e como espectador sensível, posso declarar que a obra de estréia do jovem José Rafael Mamigonian demonstra sobejamente haver incorporado esses três atributos básicos.

Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2005.



**Francisco Thomaz dos Santos (1932 – 1996)**

### **Referências bibliográficas**

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 242p.

CAMPOS, Nazareno José. **Terras Comuns na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. FCC; Ed. da UFSC, 1991. 162p.

CARVALHO, Bernardo. **Sobras e sombras**. Folha de S.Paulo, edição de terça-feira, 26 abr. 2005. Caderno Ilustrada, Folha E-6.

CARVALHO, Bernardo. **A invenção do cinema**. Folha de S.Paulo, edição de terça-feira, 19 jul. 2005. Caderno Ilustrada, Folha E-6.

COURVILLE, Florence Bernard de. **Nietzsche et l'expérience cinématographique: le savoir désavoué**. Paris: Harmattan, 2005. 155p.

DELEUZE, Gilles. **Critique et clinique**. Paris: Les Editions de Minuit, 1993.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE GEOGRAFIA E CARTOGRAFIA. **Atlas geográfico de Santa Catarina**. Série 2, Publ. 2. Florianópolis: DEGC-IBGE, 1958. (3 + 70 folhas de mapas, cartogramas, gráficos e textos).

LAGO, Paulo Fernando. **Santa Catarina: a transformação dos espaços geográficos**. Florianópolis: Verde Água Produções Culturais, 2000. 592p. Ilustrado.

MACHADO, Ewerton Vieira. **Florianópolis um lugar em tempo de globalização**. São Paulo, 2000. Tese de Doutorado, FFLCH-USP. 272p.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002. 242p.

MONTEIRO, C.A.F. O homem arcaico e a sacralização da terra. ...

---

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **A pintura de Miguel Dutra (1810-1875): o significante geográfico num artista poliédrico.** Inédito.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** In: Obras Incompletas. Seleção de Textos de Gerard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antonio Candido. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. pp. 411-416. Coleção Os Pensadores.

PIMENTA, Margareth de Castro Afeche (org). **Florianópolis do outro lado do espelho.** Ed. da UFSC, 2005. 163p. Ilustrado.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema.** Tradução de Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1979. 174p. Coleção Horizonte de Cultura.

Recebido em outubro de 2006  
Aceito para publicação em dezembro de 2006