

PLACE IN URWIND: A HUMANISTIC GEOGRAPHICAL VIEW¹

Lugar em *Urwind*: uma visão geográfica humanista

Pauli Tapani Karjalainen²

ABSTRACT

The question of place cuts across the disciplines and the arts. Humanistic geography defines place as a center of meaning constructed by experience. In existential terms, place becomes realized as a bunch of environmental relations created in the process of human dwelling. Place is internally connected with time and self, so that place, time and self will make up a triangle drama of which the plot is written by intimate sensing, the individual's direct and deep personal meeting with the world. Examples of how intimate sensing works out in the many layers of place realities can be drawn from creative literature. Bo Carpelan (1926-2011) is a Finnish poet and novelist writing in Finland-Swedish. His novel *Urwind* (1993) offers an imaginative world in which to wander. Here the novel will be read from three perspectives: mimetic, hermeneutic, and textual. The 'maps' thus produced reflect different realms of place, ranging from the realistic depicting of territory via the interpretation of experience to the inter-textual 'dance of meaning'. The three perspectives used in reading of the novel at the same time reflect the facets of place in geographical studies at large. By way of 'literary geography' we will thus take a look at different geographical methodologies.

Key words: Place. Intimate sensing. Time. Self. Geography and Literature

¹ Traduzido do original em inglês por Werther Holzer.

² Professor de Geografia, Departamento de Geografia, Universidade de Oulu, Finlândia. pauli.tapani.karjalainen@oulu.fi.

✉ Department of Geography, FIN-90014, University of Oulu, Finland.

RESUMO

A questão do lugar é uma interseção entre disciplinas e artes. A Geografia Humanista define o lugar como um centro de significados construído pela experiência. Em termos existenciais, lugar se realiza como um conjunto de relações ambientais criadas no processo de habitar humano. Lugar é conectado internamente com o tempo e o eu, para que os três façam uma trama tríplice escrita pelo sensoramento íntimo, do individual diretamente para o profundo encontro pessoal com o mundo. Exemplos de como o sensoramento íntimo funciona em muitas camadas da realidade do lugar pode ser composto a partir da literatura criativa. Bo Carpelan (1926-2011) é um poeta e romancista finlandês-sueco. Seu romance *Urwind* (1993) oferece um mundo imaginário no qual vagar. Neste artigo, o romance vai ser lido a partir de três perspectivas: mimética, hermenêutica e textual. Os 'mapas' assim produzidos refletem diferentes reinos de lugar, desde o realista retratando o território através da interpretação da experiência inter-textual da "dança do significado". As três perspectivas utilizadas na leitura do romance refletem ao mesmo tempo faces dos lugar nos estudos geográficos em geral. A título de "geografia literária" vamos, assim, dar uma olhada em diferentes metodologias geográficas.

Palavras-chave: Lugar. Sensoramento íntimo. Tempo. Eu. Geografia e Literatura

*There are inside the gateway
disconnected images - a memory
like a relic,
a dark negative, finally developed
that day I take my leave -
Memory is what in the present
makes the future visible.*

Bo Carpelan (1993)

*Existem atrás do portão
imagens desconexas – uma lembrança
como relíquia,
Um negativo velado, finalmente revelado
no dia em que me despedi-
A memória é o que, no presente,
torna o futuro visível.*

Bo Carpelan (1993)

INTRODUCTION

The question of place cuts across the disciplines and the arts. Humanistic geography defines place as a centre of meaning constructed by experience. In existential terms, place becomes realised as a bunch of environmental relations created in the process of human dwelling. In this sense place is internally connected with time and self. Place, time and self make up a ‘triple helix’ that spirals out from the individual’s personal meeting with the world. In depicting the helix, in literature and art, spatial and temporal markers of human life are fused into a concrete whole.

Even though I will here use a humanistic geographical toolbox, a reference to Bakhtin is at stake. The helix mentioned above could be taken of what Bakhtin (1981, p.84) calls a chronotope: “Time [...] thickens, takes a flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.” In the chronotope, Bakhtin says, real life is linked to the real earth (1981, p.206), and human life is always about the linkage between place and time: **topos** and **chronos** are inseparable. It is the writer’s duty to reveal this connection artistically.

INTRODUÇÃO

A questão do lugar afeta as disciplinas acadêmicas e as artes. A geografia humanista define o lugar como sendo um centro de significados construídos pela experiência. Em termos existenciais, o lugar é percebido como um conjunto de relações ambientais criadas no processo do habitar humano. Neste sentido o lugar está internamente conectado com o ego e o tempo. Lugar, tempo e ego compõem uma “hélice tripla” cujas espirais se projetam para fora promovendo o encontro pessoal do indivíduo com o mundo. Ao se retratar essa hélice, na literatura e na arte, marcadores espaciais e temporais da vida humana são fundidos em um todo concreto.

Mesmo que aqui pretenda utilizar o instrumental da geografia humanista, uma referência a Bakhtin o apoia. A hélice mencionada acima poderia ser baseada no que Bakhtin (1981, p. 84) chama de um cronotopo: “Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido como tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico”. No Cronotopo, diz Bakhtin (1988, p. 206), a vida real está ligada à Terra real, e a vida humana se refere sempre à ligação

Examples of how the triplet, or chronotope, works out can be drawn from creative literature. Bo Carpelan's novel *Urwind* offers a roomy world in which to wander. I will read the novel from three perspectives which I broadly call mimetic, hermeneutic and textual. The "maps" thus produced reflect different spatial realms ranging from the realistic depiction of a territory via the interpretation of experiences to the inter-textual nets of meaning. The notion of place, in the way used in this article, has thus both the most concrete and the most metaphoric content.

PLACE IN HUMANISTIC GEOGRAPHY

In his article "Place: An Experiential Perspective", Yi-Fu Tuan writes as follows:

Place is known not only through the eyes and mind but also through the more passive and direct modes of experience, which resist objectification. To know a place fully means both to understand it in an abstract way and to know it as one person knows another. At a high theoretical level, places are points in a spatial system. At the opposite extreme, they are strong visceral feelings. (TUAN, 1975, p.152)

In my discussion, most notably, place is an experiential phenomenon, something that at the very start is a vital part of one's life. Place is incorporated into the ontological anatomy of all human experience. As Walter (1980-81) says, "We call locations of experience 'places'. Experience means perceiving, doing, thinking, and feeling. Every event happens some *where*, but we don't often locate an experience by its latitude and longitude." (WALTER, 1980-81, p.162) Here, as also in Tuan, there is a stretch from the quantified neutral locations

entre o lugar e o tempo: **topos** e **chronos** são inseparáveis. É dever do escritor revelar esta conexão artisticamente.

Exemplos de como a tríade, ou o cronotopo, funcionam podem ser extraídos da literatura criativa. O romance *Urwind* de Bo Carpelan oferece um vasto mundo para vagarmos. Farei a leitura do romance a partir de três perspectivas que chamo, de modo abrangente, de mimética, hermenêutica e textual. Os "mapas" assim produzidos refletem diferentes reinos espaciais variando da representação realista de um território através da interpretação das experiências até as redes intertextuais de significados. A noção de lugar, do modo como é usado neste artigo, varia, portanto, do conteúdo mais concreto ao mais metafórico.

O LUGAR NA GEOGRAFIA HUMANISTA

Em seu artigo "Lugar: uma perspectiva experiencial", Yi-Fu Tuan (1975) escreve o seguinte:

O lugar é conhecido não só através dos olhos e da mente, mas também através dos modos de experiência, mais passivos e diretos que resistem à objetivação. Conhecer um lugar totalmente significa compreendê-lo de uma forma abstrata e, ao mesmo tempo, conhecê-lo como uma pessoa conhece a outra. Num nível teórico elevado, os lugares são pontos em um sistema espacial. No extremo oposto, são fortes sentimentos viscerais. (TUAN, 1975, p. 152).

Na minha discussão, quero destacar que o lugar é um fenômeno experiencial, algo que, desde o início, é uma parte essencial da vida. O lugar está incorporado à anatomia ontológica de toda experiência humana. Como diz Walter (1980-81), "Nós chamamos os locais onde ocorrem as experiências, de 'lugares'. Experiência significa perceber, fazer, pensar e sentir. Cada evento acontece em algum lugar, mas

to intimately lived in places. The quality of place, Walter (1980-81) also states, depends on “a human context shaped by memories and expectations, by stories of real and imagined events, that is, by historical experience located there.” (WALTER, 1980-81, p. 141).

In this way, places are not (only) objective segments of the terrestrial reality but sites of concrete human involvement. The notion of place thus provides an organising principle for what we may term a person’s immersion in the world around him/herself. In phenomenological terms, places are those parts of spatial reality that have been claimed by human intentions. As Cresswell (2004, p.51) points out, the humanistic geographical project is to “define the essence of human existence as one that is necessarily and importantly ‘in-place’.”

A further step in the existential ontology of place can be taken by discussing what I call “intimate sensing”. I have borrowed the term from Porteous (1986), who sees it as a necessary counterpart to remote sensing. The latter means “the examination of, the obtaining of information about, an object or phenomenon at a distance from it, without physical contact with it.” (PORTEOUS, 1986, p.250) Intimate sensing, “the appraisal of land and life at ground level” involves “not only visual sense but also sound, smell, taste and touch, body and soul as well as mind” (PORTEOUS, 1986, p.250). Remote sensing is clean, cold and detached, whereas intimate sensing is rich, warm and involved.

In my usage, intimate sensing widens towards existential questions forming the basic grounds for humans to find their way. The body and the senses are a necessary part in one’s personal encountering with the world. In the encounter the human memory, a key existential factor, plays a vital role. Memory relates to the human sense of time. We have

muitas vezes não localizamos uma experiência por sua latitude e longitude” (WALTER, 1980-81, p. 162). Aqui, como também em Tuan, há um afastamento entre as localizações quantitativamente neutras e o que vivemos intimamente nos lugares. A qualidade do lugar, Walter (1980-81) também afirma, depende de “um contexto humano formado por memórias e expectativas, por histórias reais e imaginadas dos eventos, ou seja, pela experiência histórica localizada lá” (WALTER, 1980-81, p. 141).

Desta forma, a lugares não são (apenas) segmentos objetivos da realidade terrestre, mas os locais de envolvimento humano concreto. A noção de lugar, portanto, fornece um princípio organizador que nós chamamos de imersão de uma pessoa no mundo em torno de si. Em termos fenomenológicos, lugares são as partes da realidade espacial que foram reclamadas pelas intenções humanas. Segundo Cresswell (2004, p.51), o projeto geográfico humanista é “definir a essência da existência humana como o que é necessário e importante ‘no lugar’.”

Mais um passo em direção à ontologia existencial de lugar pode ser dado na discussão do que chamo de “sensoriamento íntimo”. Tomei o termo emprestado de Porteous (1986), que o vê como uma contraparte necessária ao sensoriamento remoto. O último, “o exame e a obtenção de informações sobre um objeto ou fenômeno à distância, sem contato físico com ele” (PORTEOUS, 1986, p. 250). O sensoriamento íntimo, “a avaliação da terra e da vida ao nível do solo” envolve “sentido não só visual, mas também, o sonoro, o olfativo, do sabor e do toque, corpo e alma, assim como a mente” (PORTEOUS, 1986, p. 250). O sensoriamento remoto é limpo, frio e distante, enquanto que sensoriamento íntimo é rico, quente e envolvente.

Para meu uso, o sensoriamento íntimo amplia-se para as questões existenciais que compõe os fundamentos para que os humanos encontrem o seu caminho. O corpo e os sentidos são uma parte necessária de nosso encontro pessoal com o mundo. No encontro, a

our present perceptions, memories of the past, and anticipations of the future. This triplet – perceptions, memories, anticipations – has very much to do with our personal identity. Lowenthal (1975) writes that “Life is more than separate events; it incorporates the quality of duration, of passage through time. Buffeted by change, we retain traces of our past to be sure of our enduring identity”. (LOWENTHAL, 1975, p.9) To put it strongly, intimate sensing is our basic way of being in the world. In Krohn’s (1993) words:

As much as my body, I am my memories. Place is another attribute of my very self. As much as my body, I am its environment. How could it be possible for anything to exist without its time and place? Environment gives us our body, the earth our feet, the light our eyes. Time allows us to remember. I am the one who is here; I am the one who is now. (KROHN, 1993, p.213; free translation)

Lived time and lived in place make up a texture, and no strand of it can be released without the totality losing its cohesive power and tending towards disintegration. Finally, because nobody else but I – my particular self – can have precisely these memories, each one of us has his/her own intimate textures.

IN PLACES REAL, DREAMT AND WRITTEN

To illustrate the points made above, I will now discuss a specific way of articulating the complexities of place. I will introduce a few features from Bo Carpelan’s novel *Urwind* (CARPELAN, 1993), in which the techniques of narrative writing are brought together in a prolific and imaginative way. *Urwind* is a very poetic text of strange depth and self-revelatory intensity. On the surface, the story is a very simple one.

memória humana, um fator existencial chave, desempenha um papel vital. A memória se relaciona com o sentido humano de tempo. Temos nossas percepções do presente, lembranças do passado e antecipações do futuro. Esta tríade – percepções, memórias e antecipações – tem muito a ver com nossa identidade. Lowenthal (1975) escreve que “a vida é composta por mais do que eventos separados; ela incorpora a qualidade da duração, da passagem do tempo. Fustigados pela mudança, retemos vestígios do nosso passado para ter certeza de que nossa identidade seja duradoura” (LOWENTHAL, 1975, p. 9). Falando com veemência, o sensoramento íntimo é a nossa forma básica de estar no mundo. Nas palavras do Krohn (1993):

Tanto quanto o meu corpo, eu sou minhas memórias. O lugar é outro atributo do meu próprio eu. Tanto quanto o meu corpo, eu sou o seu ambiente. Como poderia ser possível para qualquer coisa existir sem seu tempo e seu lugar? O ambiente nos dá nosso corpo, a Terra nossos pés, a luz nossos olhos. O tempo nos permite lembrar. Eu sou o único que está aqui; Eu sou aquele que é agora. (KROHN, 1993, p. 213; tradução livre)

O tempo vivido é vivido no lugar, compõe uma textura, e nenhum fio dele pode ser retirado sem que a totalidade perca seu poder de coesão, tendendo para a desintegração. Finalmente, porque ninguém mais que eu – meu eu particular – pode ter exatamente estas memórias, cada um de nós tem suas próprias texturas íntimas.

EM LUGARES REAIS, SONHADOS E TEXTUAIS

Para ilustrar os pontos colocados acima, vou discutir agora uma maneira específica de articular as complexidades do lugar. Vou apresentar algumas características do romance de Bo Carpelan *Urwind* (CARPELAN, 1993, onde as técnicas da narrativa escrita são reunidas de forma imaginativa e prolífica. *Urwind* é um texto muito poético de

It tells of a 53-year-old antiquarian bookseller, Daniel Urwind, whose wife leaves him for a year in order to do research work in Boston, USA. There is a complex criss-crossing of experience, past and present, which makes the diary form of narrative, as McDuff (1992, p.272) says, a matter more of inner than outer experience. The novel has 53 chapters, one chapter for each week of the year plus one more, the first of the next year. "I am writing a diary for you, you will receive it as a part of me when you come back. [...] Or is it to myself that I write, this unfamiliar I that dodges off round each windy corner, letting the wet snow lash me in the face?" (CARPELAN, 1993, p.1-2) In the modernist sense of literature, *Urwind* can be read as a description of the process of identity shifts, the medium of which is writing. "I sit and write, to whom? [...] I try to capture the intangible in words as though I were looking for something, someone, to remember." (CARPELAN, 1993, p.5)

Urwind is a versatile word. It means, most notably, both the primordial wind and primordial attic. "*Urwind*" is irrational and unpredictable:

I play with the interpretations of Urwind. It is the original primordial wind from the universe, the one that blows out of nothing into nothing, hurling stars into that storm-centre that is called the soul. [...] It has no pattern, it has the blue colour of space. If you capture it, it alters form, becomes [...] the primordial attic, with its forgotten treasures, its yellowed bundles of newspapers, its tattered prams, its dark cupboards of rumbling voices! (CARPELAN, 1993, p.3)

In the novel, place becomes a text of what it means to be a writing self in the rooms of fading identities, in a world continually shifting from one image to another. *Urwind* is very much about memory and

estranha profundidade e de intensidade autorreveladora. Na superfície, o enredo é muito simples. Ele conta a história de um comerciante de livros antigos, com 53 anos de idade, Daniel Urwind, que por um ano, é deixado pela esposa que vai procurar trabalho em Boston, EUA. Há um complexo entrecruzado de experiências, do passado e do presente, que toma a forma narrativa de um diário. Segundo McDuff (1992, p. 272), uma questão mais da experiência interior do que da exterior. O romance tem 53 capítulos, um capítulo para cada semana do ano mais um, correspondente, à primeira do ano seguinte. "Estou escrevendo um diário para você, que você receberá como uma parte de mim, quando você voltar. [...] Ou é para mim mesmo que eu escrevo, este desconhecido que se desvia de cada esquina onde ronda o vento, deixando a neve molhada chicotear meu rosto?" (CARPELAN, 1993, p. 1-2) No sentido da literatura modernista, *Urwind* pode ser lido como uma descrição do processo de mudanças de identidade, o meio sobre o qual se está escrevendo. "Sentar e escrever, para quem? [...] eu tento capturar o intangível em palavras, como se estivessem à procura de algo, alguém, para lembrar." (CARPELAN, 1993, p. 5)

Urwind é uma palavra versátil. Significa, principalmente, o vento primordial e o sótão primordial. "*Urwind*" é imprevisível e irracional:

Eu jogo com as interpretações de Urwind. É o vento primordial do universo, aquele que sopra do nada para o nada, lançando estrelas no centro da tempestade, que é chamada de alma. [...] não dispõe de nenhum padrão, tem a cor azul do espaço. Se você capturá-lo, ele altera a forma, [...] torna-se o sótão primordial, com seus tesouros esquecidos, suas pilhas amareladas de jornais, seus carrinhos estropiados, seus escuros guarda-louças com suas vozes estrondosas! (CARPELAN, 1993, p. 3)

No romance, o lugar se torna um texto o que significa tratar-se de uma escrita autoral sobre os cômodos das identidades desvanecidas, em um mundo que muda continuamente de uma imagem para outra.

place, and in this sense it is about intimate sensing, in the existential sense of the term. The concrete scene of the novel is an old apartment house, its inside (stairways, flats and rooms, cellar and attic) and outside (courtyard and streets). The old house, which from the few hints given in the novel can be perceived to be in Helsinki, is the stage of life, an arena of the total range of human circumspection. In the house, Daniel writes, “every stairway [...] is a stepladder from hell to heaven, or at least to the primordial attic full of remnants, boxes, trunks, worn-out bicycles, skis and sticks and the faint but clear smell of overripe apples” (CARPELAN, 1993, p.60). On the whole, living in the old house is like a retrospect put together with extremely spiritual constituents, showing domains of deep sensuality, perception and thinking, all connected with the place of dwelling.

Like every novel, *Urwind* is open to various interpretations. I will read it from three specific angles, each revealing a different aspect of Daniel Urwind’s desire to find his way. I call these readings mimetic, hermeneutic and textual. Their means and ends can be characterised by listing the relevant key words:

MIMETIC

Transcribing reality
Objective / physical
Map of territory

HERMENEUTIC

Interpreting experience
Subjective /sensuous
Map of mind

Urwind refere-se, quase totalmente, à memória e ao lugar, e nesse sentido trata do sensorial íntimo, no sentido existencial do termo. A cena concreta do romance é um antigo prédio de apartamentos, com seus interiores (escadas, apartamentos e quartos, porão e sótão) e exteriores (pátio e ruas). O prédio antigo, que a partir de alguns indícios dados no romance pode ser localizado em Helsinque, é uma fase da vida, uma arena da totalidade da circunspeção humana. Na casa, Daniel escreve, “cada escada [...] é uma escada do inferno para o céu, ou pelo menos ao sótão primordial repleto de remanescentes, caixas, malas, bicicletas desgastadas, esquis e bastões e o aroma tênuo, mas penetrante, de maçãs passadas” (CARPELAN, 1993, p. 60). Em geral, viver num prédio antigo é fazer uma retrospectiva que aviva componentes extremamente espirituais, apresentando domínios de profunda sensualidade, percepção e pensamento, todos conectados ao lugar da habitação.

Como todo romance, *Urwind* está aberto a várias interpretações. Vou lê-lo a partir de três ângulos específicos, cada uma revelando um aspecto diferente do desejo de Daniel Urwind de encontrar o seu caminho. Eu denomino essas leituras de mimética, hermenêutica e textual. Seus meios e fins podem ser caracterizados, a partir da lista de palavras-chave relevantes:

MIMÉTICA

Realidade transcrita
Objetivo/físico
Mapa do território;

HERMENÊUTICA

Experiência interpretada
Subjetivo/sensual
Mapa da mente

TEXTUAL

Producing/deferring meaning

Inter-textual

Dance of meaning

The mimetic reading seeks for the correspondence between the actual and described (written) territories. The question is to what a degree the author possibly reproduces the essential features of the landscape and by so doing makes the work a source of documentary value. We can assume that because of the fictional (artistic) nature of the world he/she is describing, the author may have modified reality, the real situations and sites. However, after noticing the mechanism of the modification we can see the connection between the fictional and the real, and thereby are ready to make the map. Sometimes the author him/herself may even create a minutely mapped region for the purposes of the story (MUEHRCKE; MUEHRCKE, 1974). Whatever the case, in this sense the artwork has instrumental value for geographers. In regional geography, in particular, regional novels have been used for the purposes of obtaining geographical information.

In the hermeneutic reading the interest is not so much in the 'real' landscape as in the ways in which the place is experienced, interpreted and valued in one's life. The presupposition here is that an author has a special ability to capture experience; that literature is a transcription of experience grounded in the life-world. What takes place here is a transition from the objective landscape to a subjective one, or rather, to a dialogue between the outer and inner realities. Ultimately, of course, the hermeneutic reading also includes a mimetic view of literature. What is at stake now is not the objectively referential territory but the subjective images (or the experiential field as a whole) that the life in one's place arouses.

TEXTUAL

Significado produzido/deferido

Intertextual

Dança dos significados

A leitura mimética procura a correspondência entre os territórios reais e os descritos (escritos). A questão é em que grau o autor pode reproduzir as características essenciais da paisagem e ao fazê-lo como tornar o trabalho uma fonte de valor documental. Podemos supor que devido à natureza ficcional (artística) do mundo que ele/ela descreve, o autor pode ter modificado a realidade, as situações reais e os locais. No entanto, após compreendermos o mecanismo da modificação podemos ver a conexão entre o ficcional e o real, e assim estaremos prontos para traçar o mapa. Algumas vezes o(a) próprio(a) autor(a) cria uma região minuciosamente mapeada para os propósitos da história (MUEHRCKE; MUEHRCKE, 1974). Qualquer que seja o caso, neste sentido o trabalho artístico tem valor instrumental para geógrafos. Particularmente na geografia regional, as novelas regionais foram utilizadas para se obter informação geográfica.

Na leitura hermenêutica o interesse não está tanto na paisagem "real", mas nas maneiras como o lugar é experienciado, interpretado e avaliado ao longo de uma vida. A pressuposição aqui é de que o autor tem uma capacidade especial para capturar a experiência; de que a literatura é uma transcrição da experiência voltada para o mundo vivido. O que ocorre aqui é uma transição da paisagem objetiva para a subjetiva, ou ainda, um diálogo entre as realidades exterior e interior. Finalmente a leitura hermenêutica também inclui uma visão mimética da literatura. O que está em jogo agora não é o referencial objetivo do território, mas as imagens subjetivas (ou o campo experiencial como um todo) nas quais a vida desperta no lugar.

In both the mimetic and the hermeneutic reading, a kind of *a priori* geographical scheme is, at least implicitly, projected upon the literary work. In other words, when the work is analysed geographically, its possible worlds are reflected in a meta-linguistic context, the essential content of which, in this particular case, is composed of place intimations which the geographer has theorised beforehand. This has to do with the instrumental view of literature. As Brosseau (1994, p.347) writes, “most geographers’ accounts consider poetic language and forms in strictly transitive terms that rest on an instrumental conception of literature whose relevance, therefore, is to be found outside itself.”. Geographers just throw their conceptual nets into the waters of literature and take whatever catch they are prepared to accept. This sort of instrumentalism, in the final analysis, always serves one’s own cause.

In the textual mode of reading the text and the reader live in a symbiosis. When I read the text, I am reading at the same time about my own self, in that my self is constituted in the very process of reading. So ultimately what is important is not the work as a more or less stable source of reference, but the text as a semiotic field of associative complexes of signification in which the meaning is continuously taking on new shapes. The interplay between the reader and the text is essential: meaning is not contained in the text itself but is created by this confrontation. Berman (1988, p.176) says that “meaning is not discovered **in** the text, but is effectuated by reading it”. The reader is wandering about the text, and also in the context, because there is no text without a context of other texts. Inter-textual connections, or the motion of creative associations between the texts, are here an essential feature of the artwork. In *Urwind*, as Hollsten (2004, p.78-83) shows, there is an innumerable amount of inter-textual connections

Tanto na leitura mimética quanto na hermenêutica, um tipo do esquema geográfico *a priori* é, pelo menos implicitamente, projetado sobre o trabalho literário. Ou seja, quando o trabalho é analisado geograficamente, seus mundos possíveis são refletidos em um contexto metalinguístico, o conteúdo essencial destes, nesse caso particular, é composto pelas sugestões de lugar que o geógrafo teorizou de antemão. Isto resulta em uma ideia instrumental da literatura. Como Brosseau (1994, p.347) escreveu: “a maior parte dos relatos dos geógrafos consideram a linguagem poética e as formas em termos estritamente transitivos que descansam em uma concepção instrumental da literatura cuja importância deve, conseqüentemente, ser encontrada fora dali”. Os geógrafos apenas jogam suas redes conceituais nas águas da literatura e capturam apenas o que estão preparados para aceitar. Esta espécie de instrumentalismo, em uma análise conclusiva, serve sempre à sua própria causa.

No modo textual de ler, o texto e o leitor vivem numa simbiose. Quando eu leio o texto, eu leio ao mesmo tempo sobre o meu próprio ser, onde meu ser é constituído no próprio processo de leitura. Portanto o que é importante não é o trabalho com as fontes mais ou menos estáveis de referência, mas o texto como um campo semiótico de complexos associativos de significação, em que o significado continuamente toma novas formas. A interação entre o leitor e o texto é essencial: o significado não está contido no texto, mas é criado por esta confrontação. Berman (1988, p.176) diz que: “o significado não é descoberto **no** texto, mas é efetuado pela sua leitura”. O leitor vagueia sobre o texto, e também sobre o contexto, porque não há nenhum texto sem contexto referente a outros textos. Conexões intertextuais, ou o movimento de associações criativas entre os textos, aqui está uma característica essencial do trabalho artístico. Em *Urwind*, como Hollsten (2004, p. 78-83) mostra, existem inumeráveis conexões

ranging, for example, from the Bible via Bach and Mozart to Musil and Klee.

THREE KINDS OF MAPPINGS

It is now possible to apply the three modes of reading discussed above to Bo Carpelan's *Urwind*. Where the map of the territory refers to the natural and cultural features of the environment, the map of the mind encloses the various ties that connect a person with the elements of his/her living surroundings. So far everything is all right: the first two maps are relatively easy to produce. The third one, the mapping of the dance of textual meaning, is much more challenging. This is because the limits of representation will be faced. How, in fact, can we write – or think, paint or film, for that matter – in a way that allows the endless dance of meaning free space for movement without obstacles, without limiting boundaries and predisposed conceptualizations? First of all, writing must be anti-canonical: the protection of any conceptual structure should be discarded. In the end, however, even though we try to go beyond the categories to describe that which is indescribable, we are forced to categorise and to refer to something not capable of being described. In some way or another we need to make the invisible visible, and hence describe it after all.

In the field of the modern art, Paul Klee, much present in *Urwind*, comes readily to mind. Klee understood the function of art as being to make the world visible (to show the world), not to imitate it (to represent the world) (KLEE, 1987, p.57). "Urwind" is a splendid example of the possibilities for artistic expression to take hold of the myriad aspects of life freely running outside the categorical limitations of the scientific world. The latter, as Daniel explains to his beloved Aunt

intertextuais que vão, por exemplo, da Bíblia a Bach, de Mozart a Musil e Klee.

TRÊS TIPOS DE CARTOGRAFIAS

Agora é possível aplicar os três modos de leitura discutidos acima em *Urwind*, de Bo Carpelan. Onde o mapa do território se refere às características naturais e culturais do ambiente, o mapa mental abarca os diversos laços que conectam as pessoas com os elementos de seus arredores vividos. Até agora tudo está bem: os dois primeiros tipos de mapas são relativamente fáceis de produzir. O terceiro, a cartografia da dança de significados textuais, é muito mais desafiadora. Isto porque os limites de representação serão confrontados. Como, de fato, nós podemos escrever – ou pensar, ou pintar, ou filmar, no que diz respeito – de maneira que permita que a interminável dança dos significados no espaço livre para movimentos além dos obstáculos, sem impor limites e conceituações preconcebidas? Antes de tudo, escrever deve ser anticanônico: a proteção em qualquer estrutura conceitual deve ser descartada. No fim, no entanto, mesmo que nós tentemos ir além das categorias, descrever o que é indescritível, somos forçados a categorizar e a nos referir a algo que não somos capazes de descrever. De uma maneira ou de outra devemos tornar o invisível visível, e por isso, no final das contas, descrevemos.

No campo da arte moderna, Paul Klee, muito presente em *Urwind*, vem facilmente à nossa mente. Klee compreendia a função de arte como sendo a de tornar o mundo visível (mostrar o mundo), não a de imitá-lo (representar o mundo) (KLEE, 1987, p. 57). "Urwind" é um exemplo esplêndido das possibilidades de como a expressão artística pode livremente tomar o controle de uma miríade de aspectos da vida correndo livremente para além das limitações categóricas do mundo científico. Este último, como Daniel explica a sua querida tia

Victoria, are no more than “the dying texts, than gravel of accumulated facts, the compulsion in one’s brain, the way in which the lyric and epic categories commit spiritual murder of living, bleeding words, the turning of imagination into hay, the turning of theories into cement.” (CARPELAN, 1993, p.92). Daniel’s own effort is to catch in words a picture of his life, to make it understandable in a text. In this there is no need for fixing categories but for words that are capable of echoing his innermost feelings.

MAP OF THE TERRITORY

To make a traditional map on the basis of *Urwind* would be a somewhat futile task, as the novel contains very little realistic material for the purposes of chorographic description. The location of the apartment house Daniel lives in, for example, can be deduced only with the help of a few references, always interwoven with the landscapes of the mind in an almost surrealistic manner. The following excerpt with proper names is an example of the “realistic” depiction of the environment:

Suburbs grow up, you can see them stretching north with television towers and rollercoasters if you stretch out of the skylight and hear the roof-plates rattling in the gale: the summer storm here! It arrives, it passes over Kronberg Bay, sweeps across rocks and shores, tears the roofs from the stalls on the square, a huge whirlpool of Baltic herring glitters in roaming sunlight, is swept up towards the dome of St Sofia’s, people creep around like ants in their carapaces, Satan himself stands on Sofiegatan raising a bottle of spirits to his mouth, June is full of cries of gulls, the smell of mash, white clouds and cranes that reach the sky. I run downstairs and outside. The gateway on the light opens with a boom. The city rattles past like a railway yard, and the heart skips like playing ducks and drakes along June’s waves and

Victoria, não passa de “textos moribundos, como cascalhos de fatos acumulados, a compulsão de um cérebro, a maneira pela qual as categorias lírica e épica cometem o assassinato espiritual do vivido, hemorragia de palavras, a conversão da imaginação em forragem, a conversão das teorias em cimento.” (CARPELAN, 1993, p. 92). Todo o esforço de Daniel é verter em palavras o quadro de sua vida, de torná-la compreensível em um texto. Nessa tarefa não há nenhuma necessidade de fixar categorias, mas pôr palavras que sejam capazes de ecoar seus sentimentos mais íntimos.

MAPA DO TERRITÓRIO

Fazer um mapa tradicional para *Urwind* seria uma tarefa algo fútil, pois o romance contém muito pouco material realista para os propósitos de uma descrição corográfica. A localização do apartamento onde Daniel vive, por exemplo, pode ser deduzida com a ajuda de algumas poucas referências, sempre interligadas com as paisagens da mente de um modo quase surrealista. O seguinte excerto, com nomes próprios, é um exemplo da descrição “realista” do ambiente:

Os subúrbios crescem, você pode vê-los avançando para o norte com suas torres de televisão e montanhas-russas, se você se debruça sobre a escotilha ouve as telhas chocalhando com a ventania: a tempestade de verão está aqui! Ela chega, passa sobre a Baía de Kronberg, varre as rochas e as praias, rasga os telhados dos estábulos da quadra, um enorme remoinho com brilhos de arenques bálticos sob uma réstia de luz do sol é varrido para cima em direção à cúpula de Santa Sofia, as pessoas arrastam-se em volta como formigas em suas carapaças, o próprio Satã está em Sofiegatan abrindo uma garrafa de espíritos com a sua boca, junho está pleno de gritos de gaivotas, do aroma do malte, de nuvens brancas e de guindastes que alcançam o céu. Eu corro escada abaixo para fora. A porta se abre em um clarão. A cidade ribomba o passado como o leito de uma ferrovia, e o coração

suddenly sinks, seven steps towards the unknown. (CARPELAN, 1993, p.89; free translation)

The scarcity of natural or cultural determinants of the physical environment does not really mean that the city is not very concretely present. Its presence is not so much in the objective (detached) physicality of the environment but rather in the coming together of the landscape and mindscape, manifesting itself in the signification of the lived environment. The process of signification, the meeting ground of the exterior objectivity and the interior subjectivity, is what I refer to by a map of the mind.

MAP OF THE MIND

Seen from a hermeneutic point of view, the question in *Urwind* concerns the ways in which the writer of the weekly reports tries to collect and recollect his thoughts and thereby create a shape of identity, tries to understand his world as constituting an entity that holds fast and has more or less distinguishable boundaries. It is a question of how the writer – the writing self within his words – makes sense of his existence as a finite self, a person who acknowledges his own image (and eventually himself as an image), although in no way definitely, as enclosed in an inflexible framework.

Urwind can be read through various oppositions and their unity. Interesting points for a geographer are the spatial oppositions, inside/outside, up/down and here/there, and the temporal oppositions closely connected with them, present/past and beginning/end. Relevant temporal organisers include the four seasons and the distinctions between the present and recollected images. The spatial and temporal

salta como os patos e marrecos brincam saltando sobre as ondas em junho e de repente mergulham, os sete passos em direção do desconhecido. (CARPELAN, 1993, p. 89; tradução livre)

A escassez de determinações, naturais ou culturais, sobre o ambiente físico não significa que a cidade não esteja concretamente presente. Sua presença está tanto na fisicalidade objetiva (destacada) do ambiente, quanto no conjunto da paisagem terrestre e da paisagem mental, manifestando-se, elas próprias, na significação do ambiente vivido. O processo de significação, o encontro da objetividade externa com a subjetividade interna, é ao que eu me refiro como um mapa da mente.

MAPA DA MENTE

Observada a partir de um ponto de vista hermenêutico, a questão em *Urwind* refere-se aos modos pelos quais o escritor tenta, em seus relatórios semanais, recolher e recordar os seus pensamentos e assim criar uma forma de identidade, tentativas de entender o seu mundo como uma entidade constituída rapidamente e têm seus limites mais ou menos distinguíveis. Trata da questão de como o escritor – o ego escrito no interior das palavras – produz o sentido da sua existência como um ser finito, uma pessoa que reconhece a sua própria imagem (e eventualmente a si próprio como uma imagem), embora, definitivamente, de nenhum modo, aprisionado numa estrutura inflexível.

Urwind pode ser lido a partir de várias oposições e em sua unidade. Pontos interessantes para um geógrafo são as oposições espaciais: dentro/fora, para cima/para baixo e aqui/ali; e as oposições temporais intimamente ligadas à elas: presente/passado e começo/fim. Organizadores temporais relevantes incluem as quatro estações e as

dimensions, or chronotopic determinants, in *Urwind* are anything but linear, On the contrary, they are very stratified and complicated.

The spatial scales of experience are forcefully depicted in references to the cellar (underground world) and attic (heaven). Here, of course, many metaphors and archetypes are at work. The cellar is a remembrance of the war years, when the underground part of the house served as a bomb shelter. These memories put an oppressive stamp on this part of the house. Years after the war, Daniel visits the cellar to fetch a pot of jam for his mother. The “abyss” underneath the house becomes a horrible space:

I open the door to the cellar, it is made of iron, I tug and pull, inside a vapour of darkness hits me, the lighting goes on above aisles and compartments, and I remember dimly how the house held its breath, how black people gathered, how they sat or lay, and the bodies go into one another as with the man with the black beard, with the white woman, I am enveloped, cannot move, am only astonishment and fear, eagerness and horror, the cellar supported by fragile wooden beams, long benches of silent people. Here the world is compressed to mere listening: there are the gun-blasts, the faint quiverings, the whistling that make us bend, the dust that whirls down from the ceiling with its retaining boards. Life goes on in the underworld, in its dark caves and passages, away in the darkness a loving couple entwined in each other's arms, the soldier on leave, the pilot who has a fit, starts screaming, springs to his feet and outside, people who try to hold him back, all of it distant and silent, and filled with the smell of rotting potatoes. (CARPELAN, 1993, p.51-52)

Contrary to the cellar, the oppressing labyrinth of the underground world, the attic inspires emotions of hope and freedom. The way from the cellar to the attic is a passage “from hell to heaven, or at any rate to the primordial attic” (CARPELAN, 1993, p.60). A great silence prevails in the attic, the act of listening to which is one the important themes in

distinções entre o presente e as imagens recordadas. As dimensões espaciais e temporais, ou determinantes cronotópicos, em *Urwind* são qualquer coisa menos lineares, pelo contrário, elas são muito estratificadas e são complexas.

As escalas espaciais da experiência são vigorosamente retratadas com referências ao porão (mundo subterrâneo) e ao sótão (céu). Aqui, naturalmente, muitas metáforas e arquétipos estão em jogo. O porão é uma recordação dos anos de guerra, quando a parte subterrânea da casa servia como um abrigo antiaéreo. Estas memórias impõe um caráter opressivo a essa parte da casa. Anos depois da guerra, Daniel visita o porão para pegar um pote de geleia para a sua mãe. O “abismo” sob a casa se torna um espaço medonho:

Eu abro a porta do porão, ela é feita de ferro, eu puxo e arrasto, no interior um vapor de escuridão me golpeia, a luz incide acima dos corredores e dos compartimentos, e eu lembro-me vagamente de como a casa conteve a sua respiração, de como as pessoas de preto se reuniram, de como eles se sentaram ou a ocuparam, e os corpos se apresentam ora como o de homem de barba preta, ora como a mulher de branco, eu sou envolvido, não posso me mover, sou apenas assombro e medo, ansiedade e terror, o porão apoiado por peças frágeis de madeira, longos bancos ocupados por pessoas silenciosas. Aqui o mundo é comprimido até o mero escutar: há aqui as explosões das armas, os tremores do desmaio, os assobios que nos fazem arquear, o pó que rodopia abaixo do teto e é retido em suas tábuas. A vida vai para o submundo, em suas cavernas escuras e passagens, longe, na escuridão um par carinhoso entrelaçou seus braços, o soldado reformado, o piloto que teve um acidente, começam a gritar, saltam com seus pés para fora, as pessoas que estão à volta tentam segurá-los, tudo além daí permanece distante e silencioso, preenchido com o aroma de batatas apodrecidas. (CARPELAN, 1993, p. 51-52)

Ao contrário do porão, o labirinto opressor do mundo subterrâneo, o sótão inspira emoções de esperança e liberdade. O caminho do porão ao sótão é uma passagem “do inferno ao céu, ou para qualquer forma

the novel. Flying to freedom is Daniel's big dream: "Why, really, should I be eternally bound to the earth?" (CARPELAN, 1993, p.84). From the heights of the attic he can throw out his wings:

Pine and basswood, cane and strongest silk fabric is my body, I am Leonardo's ornithopter. I hesitate. The city out there, the wind whistling beneath the roof, it is all a mighty power made of silence. [...] Everything glides swiftly through me, spring air, fear, joy, I throw myself out, I fall through my life, I sink in the darkness, I bump against a crossbeam, I fall into an immense heap of dry hay, I am light as a child and happy as a summer memory. (CARPELAN, 1993, p.84)

For Daniel, the everyday objects are tangibly present: "You wake up, you see that the green lamp is burning quietly, that the simple things have formed up around you: the coffee cup, the pad, the pen, the table, the sofa-bed" (CARPELAN, 1993, p.4). Objects are not indifferent or insignificant. The sad thing is, Daniel thinks, that we tend to forget them; the objects close to us need our care: "Each object needs special attention, they turn away when they know that we do not see them, when we walk past them or thoughtlessly use them, as though they were a matter of course" (CARPELAN, 1993, p.106).

The environment in "Urwind", to a high degree, is a sensuous one. The house, the rooms and the city obtain not only visual but also auditory, olfactory and tactile meaning. In the stairwell:

I sniff the air. At the Bengtssons' they are frying herring, where did they get it? Out under the door it streams, bones, spines, dead heads, dead eyes. At the Pietinens' they are listening to the news, there is the sound of Sibelius, a woman is screaming: 'If you touch me, I'll leave'. (CARPELAN, 1993, p.11)

de sótão primordial" (CARPELAN, 1993, p. 60). Um grande silêncio prevalece no sótão, o ato de ouvir é um dos temas importantes do romance. Voar para a liberdade é o grande sonho de Daniel: "Por que, realmente, devo estar eternamente atado a terra?" (CARPELAN, 1993, p. 84). Das alturas do sótão pode abrir suas asas:

O pinho e a tília, o junco e a seda são o meu corpo, eu sou o ornitóptero do Leonardo. Eu hesito. A cidade lá fora, o vento assobiando sob o telhado, tudo isso compõe o superpoder feito de silêncio. Tudo desliza rapidamente sobre mim, o ar da primavera, o medo, a alegria, jogo meu ego fora, caio através da minha vida, penetro a escuridão, me choco contra a viga mestra, tombo sobre um monte imenso de feno seco, estou leve como criança e feliz como uma lembrança de verão. (CARPELAN, 1993, p. 84)

Para Daniel, os objetos cotidianos estão tangivelmente presentes: "Você acorda, vê que a lâmpada verde queima silenciosamente, que as coisas simples agruparam-se ao redor de você: a xícara de café, a almofada, a caneta, a mesa, o sofá-cama" (CARPELAN, 1993, p. 4). Os objetos não são indiferentes nem insignificantes. É triste, pensa Daniel, que tenhamos a tendência a esquecê-los; os objetos que estão próximos necessitam de nosso cuidado: "Cada objeto necessita atenção especial, eles se desviam quando sabem que nós não os vemos, quando passamos por eles ou os utilizamos irrefletidamente, como se fossem uma coisa natural" (CARPELAN, 1993, p. 106).

O ambiente em "Urwind", é sensual em alto grau. A casa, as salas e a cidade possuem não somente significado visual, mas também, auditivo, olfativo e tátil. No vão das escadas:

Eu aspiro o ar. Os Bengtssons estão fritando arenques, onde o conseguiram? Lá fora, sob a porta, fluem os ossos, as espinhas, as cabeças sem vida, os olhos vidrados. Os Pietinens estão ouvindo as notícias, há o som de Sibelius, e uma mulher gritando: 'Se você me tocar, vou embora'. (CARPELAN, 1993, p. 11).

Many a time it is the sensuous embodiment that gives an impetus to the images of the place. The dark footsteps in the white snow of the yard or the smells in the staircase open up the bolts of memory and call forth the stream of recollections. Perceptions are closely linked with memories of various events. With Aunt Viktoria once again:

We sat again in the familiar silence that was our common estate. We listened and heard the city. There were the metro, the harbour, the trams, the wind from the sea, the odour of fish, the smell of mash, the snow's immense water-scent, the howling of the ambulance, the tango from the radio, the creaking of the dying trees, the voices from city districts like ice floes colliding in the circulation of my blood, voices from long ago, in summer rooms [...] (CARPELAN, 1993, p.179)

THE DANCE OF MEANING

Text is a field of the (endless?) chain of meanings opened up through every sign. In the textual field no one element of meaning is simply present or absent but each is already produced by the traces of all the others. The same holds true with regard to the reading self: even the subject is an outcome of the interplay of difference and trace. The perspective is that of deconstruction: an authentic, fully self-reflective and fully self-conscious subject is impossible (NORRIS, 1998, p.10). Identity is wavering: when the self is here, it is nonetheless already elsewhere; when the self has these characters it has already other characters. Identity does not hold; identity is an interplay of sameness and difference in which no meaning is fixed, in which no meaning always remains the same, but in which everything is continuously changing, now this, but instantly becoming another. As Daniel comes to know, "I contain many 'I's' at once, can see them, they go past me like strangers" (CARPELAN, 1993, p.53).

Em alguns momentos é a personificação sensual que dá um ímpeto às imagens do lugar. As pegadas escuras na neve branca do quintal ou os aromas na caixa da escada que abrem os recantos da memória e provocam uma torrente de recordações. As percepções estão intimamente ligadas às memórias de vários acontecimentos. Com tia Viktoria mais uma vez:

Sentamo-nos outra vez no silêncio familiar que era nosso segredo comum. Escutamos e ouvimos a cidade. Era o metrô, o porto, os bondes, o vento do mar, o odor de peixe, o aroma do malte, o forte cheiro de água de colônia da neve, o som estridente da ambulância, o tango do rádio, o ranger das árvores moribundas, as vozes dos bairros da cidade como banquetas de gelo se chocando na circulação de meu sangue, vozes de há muito tempo, em cômodos de verão [...]. (CARPELAN, 1993, p. 179).

A DANÇA DOS SIGNIFICADOS

O texto é o campo da cadeia (interminável?) de significados aberta por cada sinal. No campo textual não há um elemento cujo sentido esteja simplesmente presente ou ausente, mas cada um é produzido por traços de todos os outros. O mesmo se aplica no que diz respeito à leitura do ego: mesmo que o sujeito resulte da interação entre a diferença e os traços. A perspectiva é a da desconstrução: um sujeito autêntico, plenamente autorreflexivo e autoconsciente, é impossível (NORRIS, 1998, p. 10).

A identidade oscila: quando o ego está aqui, está também em outros lugares; Quando o ego tem essa personalidade já tem outras personalidades. A identidade não se sustenta; a identidade é um jogo de mesmice e de diferença sem qualquer significado fixo, em que nenhum significado permanece sempre o mesmo, mas em que tudo está continuamente mudando, agora é isso, mas instantaneamente,

If we now think of the process of writing (bringing out the self by means of writing), there cannot be any point of saturation in this process. It will always be unfinished, never at a definite end. This is because the context is unbounded: there is always something to be added, always something else to be said. In the trace of the meaning and after the association there are always other meanings and associations hiding. The regression is infinite, and the progression is infinite, too.

If the meaning in any one text is not fixed, arrested and finite, the same is the case with the context: the context is not bounded. For us as searchers for meaning there are no possibilities here other than our own discourses, our own wandering paths, despite the fact that we are faced with **aporia** (STEINER, 1989, p.123), a loss of the signposts, the vagueness and dimness of the map, the non-passable way to go, the dead end in which the text (life?) gets into trouble, becomes conflicting, the meaning unanticipated, without a formula. This is to go astray, to see the boundaries and fixed points vanish, the identity fades away. Daniel knows the feeling:

I wipe my tears with the arm of my pullover, Viktoria sits on a stool watching me, I am a grown man after all, an experienced secondhand bookshop owner, a heavy and stubborn bookworm, what am I doing here, in what room of memory do I find myself now, what time is being slowly torn open, like a ripped web? It is all turning into rags and tatters. I want back to the origin, the starting point. (CARPELAN, 1993, p.19)

Now there is no meta-language to rise above but only the writing. There is only the text, and only a wanderer in the text. What does the wanderer look for? He, Daniel Urwind, only tries to preserve the directions, to be on a readable map! But the process of language will never sit still, and the wanderer will never find the ultimate place, the

torna-se outro. Como Daniel fica sabendo, “Eu contendo muitos ‘eu’ de uma só vez, posso vê-los, eles passam como estranhos” (UW, p. 53).

Se pensarmos agora no processo da escrita (que expõe o ego por meio da escrita), não pode haver qualquer ponto de saturação neste processo. Ele estará sempre inacabado, nunca terá um fim definido. Isto porque o contexto é ilimitado: há sempre algo a ser adicionado, sempre algo mais a ser dito. No rastro dos significados e após as associações há sempre outros significados e associações ocultos. A regressão é infinita, e a progressão é infinita, também.

Se o significado em qualquer texto não é fixo, preso e finito, o mesmo acontece com o contexto: o contexto não é limitado. Para nós, como pesquisadores, produzirmos significado não temos outra possibilidade que a de nossos próprios discursos, nossos próprios trajetos de divagação, apesar do fato de sermos encarados com **aporia** (STEINER, 1989, p. 123), a perda dos sinalizadores, a imprecisão e obscuridade do mapa, a maneira não transmissível de como ir, o beco sem saída a partir do qual o texto (vida?) nos coloca em dúvida, torna-se discordante, o significado imprevisto, sem fórmula. Estar fora do caminho, ver os limites e pontos fixos desaparecerem, a identidade desbotar ao longe. Daniel conhece esse sentimento:

Eu limpo minhas lágrimas com o braço de meu pulôver, Viktoria senta-se num banquinho observando-me, eu sou um homem crescido afinal de contas, experiente proprietário de uma livraria de segunda mão, rato de biblioteca pesado e teimoso, o que eu faço aqui? Em que lugar de memória estou agora? Que tempo está sendo lentamente aberto, como uma teia rasgada? Ele todo transformado em trapos e farrapos. Quero voltar à origem, ao ponto de partida. (CARPELAN, 1993, p. 19)

Agora não há qualquer metalinguagem se impondo, somente a escrita. Há somente o texto, e somente um andarilho no texto. O que o andarilho procura? Ele, Daniel Urwind, tenta somente preservar os

ultimately true map: there is always something waiting around the corners. Reflections in the storm-centre called life, in the 53rd week:

The snow stopped falling when I came back from the airport, it brightened up. The wind is stronger, streets open in various directions. I have gone through myself, the unknown in myself, and come out into a cold gateway. [...] This incomprehensible life, it cannot be explained, only built. I have nothing more to say. [...] Each day is a little lighter than the last. In the air, in the wind I sign my name. (CARPELAN, 1993, p.189)

The wor(l)d is written ... the life is not the word ... there is no last word. What about the self? Is the self a trace of all that happens? How to know it, how to capture it? The images show all around, like shadows sometimes hiding the whole scene, while at other times flashing it wonderfully:

Am I the mirror of what happens? (¼) Perhaps I am not a dream at all, perhaps I am the living reality and have attained my final place, while you are still seeking, groping your way through open rooms, have no permanent place, only a labyrinth, echo chamber, the great wind that blows away names and actions, so that only a symphony, a book, a watercolour, a thing of beauty recalls the love that was. [...] The full moon slowly rises above the roofs of the houses, gets caught for a moment on the tower pennant of the corner house, tears itself dreamily free and pours its light over the communal yard. [...] That is Klee and you see his full moon, you see four trees, our wonderful hovering house, divided, but not splintered, into a dark, warm geometry, into an architecture reflected in the eye of a child. If you look there, our window, our curtain, the garden with its fruits, the mountain and paths of memory, all beneath the magnetic silence of the full moon. Klee sits bowed over his memory, the moon is the centre, but there are three smaller, red moons, like echoes, dispersed above the angular houses, the building blocks, the cross gleaming narrow and white in the darkness, Higher, higher the moon rises, and the sky is free from clouds. (CARPELAN, 1993, p.143, 147, 129)

sentidos, para estar em um mapa legível! Mas o processo da linguagem nunca cessa, e o andarilho nunca encontrará o lugar definitivo, finalmente o mapa verdadeiro: há sempre algo à espera nas esquinas. As reflexões no centro da tempestade chamada vida, na 53^a semana:

A neve parou de cair quando voltei do aeroporto, isso me alegrou. O vento está mais forte, as ruas se abrem em várias direções. Caminho para mim, para o desconhecido em mim, dirijo-me para uma passagem gelada. Esta vida incompreensível, não pode ser explicada, só construída. Eu não tenho nada mais dizer. [...] Cada dia torna-se um pouco mais leve que o último. No ar, no vento, eu assino meu nome. (CARPELAN, 1993, p. 189)

A palavra/o mundo não é escrito ... A vida não é a palavra ... não é a última palavra. O que dizer do ego? O ego é um vestígio de tudo o que acontece? Como conhecê-lo, como capturá-lo? As imagens mostram tudo ao redor, como sombras que às vezes ocultam a cena inteira, enquanto outras vezes brilham maravilhosamente:

Sou o espelho do que acontece? [...] talvez eu não passe de um sonho, talvez eu seja a realidade viva e alcancei meu lugar definitivo, enquanto você ainda procura, tateando seu caminho através das salas abertas, não tenho nenhum lugar permanente, somente um labirinto, câmara de eco, o grande vento que liquida nomes e ações, de modo que somente uma sinfonia, um livro, uma aquarela, uma coisa bela que recorde como era o amor. [...] A lua cheia lentamente se levanta acima dos telhados das casas, fica parada por um instante na bandeirola de torre da casa da esquina, livre sonhadora arrebatada e despeja sua luz sobre o quintal comunitário. Aquele é Klee e você vê sua lua cheia, você vê quatro árvores, nossa casa pairando maravilhosa, dividida, mas não estilhaçada, em uma geometria escura, morna, em uma arquitetura refletida no olho de uma criança. Se você olha para lá, nossa janela, nossa cortina, o jardim com seus frutos, a montanha e os trajetos da memória, tudo sob o silêncio magnético da lua cheia. Klee senta-se curvado sobre sua memória, a lua é o centro, mas há três menores, luas vermelhas,

CONCLUDING REMARKS

Olsson (1981, p.126) writes most tellingly about longing: "To yearn for home is to experience a double bond. It is to be torn between irreconcilable identities, sometimes enjoying the illusory freedom of swinging with the wind, sometimes missing the real subjugation of being fettered to the ground." Daniel Urwind wanted back to the origin, the starting point, the ultimate place. He wanted to fly only to be bound to the earth. He wanted to know himself, and he wanted to make others know him. He lived in writing only to come to sign his name in the wind.

Daniel came to understand that in one's life there are no final explanations. He must just go on living, have his place and time as they are given to him.

In my article I have let the setting change: the object of description (mimetic place) is turned into a description of the experience of life in place (hermeneutic place). Finally, the journey has taken us to the halls of mirrors and the chambers of echoes in which the images tell about other images (textual place). In *Urwind*, Bo Carpelan writes about the human condition. In Bakhtinian terms, the real life chronotopes are shown as imaginative artistic chronotopes. ☉

REFERENCES

BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Austin: University of Texas Press, 1981. 444p.

BERMAN, Art. **From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-Structuralism**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988. 344p.

como ecos, dispersos acima das casas angulares, dos blocos de apartamentos, a cruz reluzindo estreita e branca na escuridão, Alta, alta a lua se eleva, e o céu está sem nuvens. (CARPELAN, 1993, p. 143, 147, 129).

OBSERVAÇÕES FINAIS

Olsson (1981, p. 126) escreve reveladoramente sobre o desejo: "Ansiar por uma casa é experimentar uma ligação dupla. É estar dividido entre identidades irreconciliáveis, às vezes gozando a liberdade ilusória de balançar com o vento, às vezes abandonando a subjugação real de estar restrito ao chão". Daniel Urwind quis voltar à origem, ao ponto de partida, ao lugar final. Ele queria voar apenas para estar ligado à Terra. Ele quis conhecer a si mesmo, e quis que outros o conhecessem. Ele passou a vida escrevendo só para assinar o seu nome no vento.

Daniel compreendeu que na vida não há explicações finais. Ele só deve levar a vida, ter seu lugar e seu tempo como lhe foram dados.

Em meu artigo deixei o cenário mudar: o objeto da descrição (lugar mimético) é transformado em uma descrição da experiência da vida no lugar (lugar hermenêutico). Finalmente, a jornada nos levou para as salas de espelhos e câmaras de ecos nas quais as imagens falam sobre outras imagens (lugar textual). Em *Urwind*, Bo Carpelan fala sobre a condição humana. Em termos Bakhtinianos, os cronotopos da vida real são revelados como cronotopos da imaginação artística. ☉

BROSSEAU, Marc. Geography's literature. **Progress in Human Geography**, v. 18, n. 3, p. 333-353, 1994.

CARPELAN, Bo. **Homecoming**. Manchester: Carcanet Press, 1993. 143p. (Translated from the Finland-Swedish by David McDuff.)

_____. **Urwind**. Manchester: Carcanet Press, 1996. 189p. (Translated from the Finland-Swedish by David McDuff.)

CRESSWELL, Tim. **Place: A Short Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 153p.

HOLLSTEN, Anna. **Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen**. [No ceiling, no walls. Perspectives on Bo Carpelan's concept of literature.] Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2004. 344p.

KLEE, Paul. **Modernista taiteesta**. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, 1987. 64p.

KROHN, Leena. **Tribar: huomioita inhimillisestä ja ei-inhimillisestä**. [Tribar: Notes on the Human and the Non-Human.] Porvoo: Werner Söderström, 1993. 237p.

LOWENTHAL, David. Past time, present place: landscape and memory. **The Geographical Review**, v. 65, n. 1, p. 1-36, 1975.

MCDUFF, David. Eye of the storm. **Books from Finland**, n. 4, p. 272-273, 1993.

MUEHRCKE, Phillip C.; MUEHRCKE, Juliana O. Maps in literature. **The Geographical Review**, v. 64, n. 3, p. 317-338, 1974.

NORRIS, Christoffer. Deconstruction, post-modernism and the visual arts. In: NORRIS, Christoffer & BENJAMIN, Andrew. **What is Deconstruction?** London & New York: Academy Editions & St. Martin's Press, 1988. p. 7-32.

OLSSON, Gunnar. On yearning for home: an epistemological view of ontological transformations. In: POCOCK, Douglas C. D. (ed.) **Humanistic Geography and Literature**. London: Croom Helm, 1981, p. 121-129.

PORTEOUS, J. Douglas. Intimate sensing. **Area**, v.18, p.250-251, 1986.

STEINER, George. **Real Presences: Is There Anything in What We say?** London: Faber & Faber, 1989. 246p.

TUAN, Yi-Fu. Place: an experiential perspective. **The Geographical Review**, v. 65, n. 2, 1975, p. 151-165.

WALTER, E.W. The place of experience. **The Philosophical Forum**, v. 12, p. 159-181, 1980-81.

Submetido em Novembro de 2011.

Aceito em Maio de 2012.