GEOGRAFIA E ARTE

ALESSANDRO DOZENA
(ORGANIZADOR)

editora CAULE DE PAPIRO®

GEOGRAFIA
E
ARTE

ALESSANDRO DOZENA

(org.)

GEOGRAFIA E ARTE

Prefácio
Paulo César da Costa Gomes

Posfácio
Werther Holzer

editora CAULE DE PAPIRO®

Natal, 2020

editora CAULE DE PAPIRO®

©2020. Alessandro Dozena (org.). Reservam-se os direitos e responsabilidades do conteúdo desta edição aos autores. A reprodução de pequenos trechos desta publicação pode ser realizada por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores, desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n. 9610/1998) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Editora	*Rejane Andréa Matias A. Bay*
Conselho Editorial	*Francisco Fransualdo de Azevedo* *Celso Donizete Locatel* *Evaneide Maria de Melo* *Márcia da Silva* *Alessandra Cardozo de Freitas* *Márcio Adriano de Azevedo* *José Evangelista Fagundes* *Helder Alexandre Medeiros de Macedo* *Júlio César Rosa de Araújo* *Samuel Lima* *Silvano Pereira de Araújo* *Dilma Felizardo*
Revisão	*Ricardo Alexandre e Andrade Macedo* *Joyce Urbano Macedo*
Capa	*José Marinho*
Projeto Gráfico e Diagramação	*Caule de Papiro*

Catalogação da Publicação na Fonte.
Bibliotecária/Documentarista:
Rosa Milena dos Santos - CRB 15/847

D755g

Dozena, Alessandro. Geografia e arte / Alessandro Dozena (Org.). – Natal: Caule de Papiro, 2020.

432 p. : il.

ISBN 978-65-86643-25-1 - (LIVRO VIRTUAL)

1. Geografia na literatura. 2. Geografia. 3. Arte. I. Título.

RN CDU 911:7

Caule de Papiro gráfica e editora
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | 59.068-170 | Natal/RN | Brasil
Telefone: 84 3218 4626
www.cauledepapiro.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

ANTES ARTE DO QUE NUNCA...9

Alessandro Dozena

PREFÁCIO

SOBRE O LUGAR DA ARTE...19

Paulo César da Costa Gomes

CAPÍTULO 1

***CORPO-LUGAR* E AS "CONCHAS DO HOMEM": GEOGRAFIA E ARTE NO COTIDIANO**...29

Marcelo Sousa Brito
Angelo Serpa

CAPÍTULO 2

NUNCA ESTAMOS PRONTOS: REPARAR O CORPO, PRESCREVER GEOGRAFIAS...61

Antonio Carlos Queiroz Filho

CAPÍTULO 3

GEOPOÉTICAS DO LUGAR NAS MARGENS DOS RIOS PARAOPEBA E LOIRE: ARTES (CONTEMPORÂNEAS) DE HABITAR A TERRA...95

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior
Maria Geralda de Almeida

CAPÍTULO 4

***GEOGRAFIAS CHÃS*: ARTICULAÇÕES ENTRE IMAGENS TATUADAS, CORPOREIDADES E ESPACIALIDADES**...141

Valéria Cazetta

CAPÍTULO 5

ENTRE AS GEOGRAFIAS NARRADAS E OS IMAGINÁRIOS GEOGRÁFICOS...175

Carlos Eduardo Cinelli Oliveira de Campos
Marcos Alberto Torres

CAPÍTULO 6

GEOGRAFIA, ESTÉTICA E CRIAÇÃO: PISTAS EPISTEMOLÓGICAS PARA UMA NARRATIVA COMPLEXA...209

Eugênia Maria Dantas

CAPÍTULO 7

"SOU EM UM TRANSISTOR, RECIFE É UM CIRCUITO, O PAÍS É UM CHIP": REPRESENTAÇÕES E TERRITORIALIZAÇÕES DE UMA INDÚSTRIA CULTURAL MANGUEBIT...237

Rodrigo Ramos Hospodar Felippe Valverde
Bruno Picchi

CAPÍTULO 8

DISSOLVER FRONTEIRAS, CONECTAR LUGARES: DEAMBULAÇÕES NA (DA) GEOGRAFIA AO ENCONTRO COM A ARTE...267

Pablo Sebastian Moreira Fernandez

CAPÍTULO 9

E NO CAMINHO HAVIA UMA CHAVE: O ENCONTRO ENTRE LUGAR GEOPSÍQUICO E FOTOGRAFIA...295

Valéria Amorim do Carmo
Juliana Maddalena Trifilio Dias

CAPÍTULO 10

CINE COM ELAS: O FEMININO NA GEOGRAFIA ATRAVÉS DA ARTE CINEMATOGRÁFICA...327

Neusa de Fátima Mariano

CAPÍTULO 11

HORIZONTES GEOGRÁFICO-ARTÍSTICOS ENTRE O PASSADO E O FUTURO...375

Alessandro Dozena

POSFÁCIO

ARTE E GEOGRAFIA: DESAFIOS ONTOLÓGICOS E EPISTEMOLÓGICOS...397

Werther Holzer

APRESENTAÇÃO

ANTES ARTE DO QUE NUNCA

Alessandro Dozena

Foi Carlos Augusto Figueiredo Monteiro que magistral nos deu o mote
De entender que do clima à literatura, em tudo há arte
E na interação da arte com os espaços senti a propensão
De ver que geografia está em tudo que representa, emociona e cultiva a imaginação.

É com enorme satisfação que lhes apresento esta obra, um anseio de realização antigo que agora se concretiza a partir da conjugação dos esforços das autoras e autores que aqui se encontram. A primeira vez que eu ouvi algo acerca das aproximações possíveis entre geografia e arte foi em minha graduação em Geografia, quando tomei contato com os estudos realizados por Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, a partir da perspectiva literária e geográfica expressa em sua publicação na Revista Ciência e Trópico em 1988, intitulada *O conteúdo geográfico em espaços romanescos*.

Posteriormente, eu me aproximaria do tema em eventos geográficos (como relato em meu capítulo autoral), entusiasmando-me com as possibilidades desses diálogos, que gradativamente, foram ganhando vigor em minha essência de geógrafo interessado pelas artes em sua dimensão espacial.

A presente obra se relaciona com a trajetória dos seus autores(as) e suas múltiplas aproximações com as manifestações artísticas. Após a leitura dos capítulos, espero que vocês leitores(as) percebam a potência da arte em evidenciar as forças internas e sensíveis presentes na geografia.

A arte nas cidades, sobretudo em seus espaços públicos, proporciona muitas experiências de encontros entre pessoas e entre as distintas formas de arte. E a obra que lhes apresento operacionaliza muitas das possibilidades desses encontros.

Como cidadãos (ãs) temos o direito de usufruir da arte nas cidades, e esse direito somente pode ser completamente efetivado nos espaços públicos e na convivência por ele suscitada. A música, a dança, as artes de rua, entre outras manifestações artísticas, guardam o potencial de harmonizar a vida coletiva e torná-la mais jubilosa. Compartilhamos em nosso cotidiano público coletivo, por vezes e sem nos darmos conta, performances, coreografias, declamações poéticas, espetáculos musicais, espetáculos de mágica, espetáculos humorísticos e outras expressões artísticas.

Esse fato não desconsidera o esvaziamento ocorrido nos espaços públicos em decorrência da privatização dos

encontros pessoais, das festas, dos saraus, das rodas de samba, das rodas de choro, dos bailes públicos nas praças, das instalações artísticas, manifestações que por vezes se transferiram para as casas. E sem dúvida, a pandemia e o isolamento por ela provocado nos anos de 2020 e 2021 exacerbaram esse esvaziamento, iniciado com as narrativas sistemáticas sobre a insegurança nos espaços públicos.

Mas, por outro lado, a arte nas cidades nos convida à interação, à confluência e à comunhão nas ruas e praças públicas. A arte pode nos auxiliar a pensar, a planejar outras realidades e a colocar em movimento o constante exercício das experimentações.

Ao apresentar essa obra, considero a premissa inicial de que geografia e arte (escritas com letras minúsculas) expressam a possibilidade de se constituírem em experimentações que transcendem os limites do raciocínio acadêmico formalmente instituído, e tornam-se campos capazes do estabelecimento de um interessante diálogo, plural e motivador.

Penso ainda na possibilidade do entendimento de que geografia e arte são transversais à vida humana em suas múltiplas dimensões e envolvem criações: literárias, sonoras, relacionadas a: dança, teatro, desenho animado, arquitetura, escultura, pintura, cinema, *design*, gastronomia, fotografia, vídeos, cartografia e outras elaborações que se constituem em diálogos possíveis de práticas que enredam as experiências vividas espaço-artisticamente.

Ao perceber que as fronteiras disciplinares podem ser momentaneamente rompidas com articulações não hierárquicas, as temáticas comuns entre os dois campos emergem vigorosas e desprovidas de intolerâncias e argumentos acerca da falta de rigor científico; argumentos que, aliás, contribuem para a consolidação das disciplinas científicas como instituições de poder.

Ao contrário, temos visto cada vez mais a manifestação de reflexões no campo da pesquisa e do ensino, sugerindo um caráter lúdico e vívido e arriscando colocar em movimento o exercício da desconstrução de uma ciência geográfica mais afeita às regras e padrões normativos que aprisionam as suas artes. Assim sendo, esta obra contribui com possibilidades e encaminhamentos capazes de afirmar uma ciência-arte geográfica criativa e original.

A obra comprova que a arte atualmente produzida em contextos espaciais distintos pode complementar o conhecimento geográfico e revelar saberes espaciais; sobretudo nos ambientes urbanos. E ainda, que a arte é fundamental para a criação de outras realidades pelas inspirações criativas que dela brotam, permitindo que a geografia se reorganize teórico-metodologicamente em sua relação próxima com e no mundo.

A sensibilidade, o conhecimento e os modos de vida dos artistas nas cidades, com suas criações, olhares e intervenções originais, podem ser ricas contribuições para melhor compreender e intervir nos espaços públicos, fornecendo-nos

parâmetros adicionais para a nossa experiência de mundo e para a invenção de novos cenários diante dos problemas nas grandes cidades.

Os olhares dos artistas nas cidades iluminam os olhares dos geógrafos. Por outro lado, as cidades emergem como lugares de inspiração e de experimentação privilegiada aos artistas, sobretudo as grandes cidades, pela diversidade de seus habitantes, com seus ritmos, seus ruídos e sua complexidade.

Imergindo na cidade diariamente, o criador(a) vê sua inspiração e suas regras de criação profundamente modificadas. Dificilmente ele sai ileso da crise, tanto física quanto social, que afeta o urbano. A cidade é igualmente adornada com novas cores, sons e estéticas com as artes de rua, que representam uma arte efêmera e deambulatória. Com o teatro de rua por exemplo, alguns espaços das cidades tornam-se palcos.

Por isso, a arte em geral e criação artística em particular, a partir de seus lugares, seus atores, sua relação íntima com a cidade, constituem não apenas um objeto de estudo fértil para a geografia, mas também uma entrada relevante para o geógrafo (a) que tenta decifrar as complexidades do urbano.

A obra revela que, nesses horizontes geográfico-artísticos que se anunciam, há fertilizações recíprocas entre a cidade e os artistas, e a arte se renova por suas margens. Tanto na arte quanto na ciência, são frequentemente as margens

que revigoram o centro, em um diálogo contínuo. Para mim, é nítido que essas renovações estão acontecendo, inclusive pelos capítulos aqui manifestos.

O capítulo que abre o livro, de autoria de Marcelo Sousa Brito e Angelo Serpa, aborda as interfaces entre os artistas da cena e a cidade, a partir do conceito de corpo-lugar. Os autores retratam a temática relacionando-a com a pandemia do vírus Covid19 e evidenciando certas transformações na relação entre corpo e lugar; entre corpo e espaço público; e entre corpo e espaço privado.

Antonio Carlos Queiroz Filho, em tom pessoal, retrata suas próprias experiências com a dança e com o seu corpo, que atuam em sua corpo-geo-grafia, ou como escreve o autor, em sua grafia de mundo a partir do corpo. Para o autor, o corpo ganhou centralidade em seus estudos pelo modo arrebatador como a dança contemporânea entrou em sua vida.

O capítulo de Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior e Maria Geralda de Almeida esquadrinha o *Instituto Inhotim de Arte Contemporânea* em Brumadinho-MG, e o Centro de Artes e Natureza do Domínio de *Chaumont-sur-Loire* na França; a partir das poéticas e sentidos do habitar, patentes nas obras dos dois prestigiados museus-parque.

Valéria Cazetta nos propõe uma reflexão sobre as *geografias chãs*, articulando-as com a cartografia e a prática das tatuagens. Para isso, explora a série televisiva *Blindspot*

e o livro *The illustrated man*. Nessa reflexão, "as cartografias também seriam chãs, no sentido de apresentarem registros cotidianos ou de mundos, por aqueles e aquelas que as imaginaram/imaginam e seguem a inventar maneiras de dá-las a ver".

Carlos Eduardo Cinelli Oliveira de Campos e Marcos Alberto Torres destacam o potencial da narração de histórias em evocar imaginários, tanto para aqueles que contam as histórias quanto para os (as) que as ouvem. Nesse processo de elaboração de paisagens imaginadas despertadas pela narração de histórias, são fundamentais as percepções, memórias, cosmovisões e experiências de vida; de quem ouve e de quem fala.

O capítulo de Eugênia Dantas explora as possibilidades da geografia ser encarada como uma narrativa complexa, e dialoga principalmente com Edgar Morin, Félix Guattari, Michel Serres, Merleau Ponty, Martin Heidegger, Conceição Almeida e Paulo César da Costa Gomes. A autora nos demonstra que "próxima da estética, a geografia narra a criação do mundo, apontando a Terra como reservatório das práticas espaciais que religa o humano ao inumano, o poético ao prosaico".

Rodrigo Ramos Hospodar Felippe Valverde e Bruno Picchi versam sobre o movimento *Manguebit* e a sua inspiração para as intervenções sobre a cidade, e para a efetivação de uma cena musical em movimento. Para isso, utilizam-se de letras de músicas de grupos musicais vinculados

ao movimento *Manguebit*, entrevistas com seus artistas, críticos e público; além de traços e registros sobre a indústria cultural decorrente.

Pablo Sebastian Moreira Fernandez retrata a circulação de imagens em redes sociais migrantes e a sua reverberação nos modos de mobilidade e transposição de fronteiras, tendo como motivação a performance "Notícias da América", do artista brasileiro Paulo Nazareth. Nas ações migratórias, o autor busca revelar algumas estratégias de dissolução de fronteiras.

O capítulo de Valéria Amorim do Carmo e Juliana Maddalena Trifilio Dias expõe as relações possíveis entre a arte, a geografia, a fotografia e a psicanálise, na medida em que as autoras buscam desvelar o significado do ato de olhar a geografia de dentro de si, contextualizando o que é essa conduta de olhar de dentro. As autoras nos convidam a assumirmos esse olhar "de dentro", como uma possibilidade de estar implicado por aquilo que nos atravessa.

Neusa de Fátima Mariano relata a experiência do "Cine com Elas", um projeto de extensão realizado na UFSCar-Sorocaba, e organizado por alunas que buscam evidenciar a linguagem do feminino no Cinema e a expressão da grandiosidade de suas personagens nas histórias. O "Cine com Elas" destacou mulheres que foram protagonistas de histórias de violência (física e moral) e também de conquistas, remetendo-se às questões relativas à sociedade e à sua produção espacial.

Por fim, em nosso capítulo autoral, apresentamos algumas premissas e ponderações referentes ao diálogo entre geografia e arte, em um contexto no qual a produção artística, a organização de espaços culturais nas cidades e a economia política cultural local estão interconectados, demonstrando a base de uma relação entre a criação de arte e a conformação dos espaços. Lançamos o convite a que assumamos uma atitude de geógrafos(as) da arte, nos variados contextos espaciais de produção de arte.

Agradeço a todos os autores(as) que responderam ao meu convite enviando as suas reflexões originais, e também a Paulo César da Costa Gomes e Werther Holzer, que gentilmente nos presentearam com os seus textos. Agradeço igualmente o apoio do professor Rubens Maribondo e da Pró-Reitoria de Pós-Graduação Pesquisa - PPg/UFRN, da Rejane e equipe da editora Caule de Papiro, e de José Marinho Neto na elaboração da capa.

E o meu muito obrigado aos realizadores de arte/ciência de todos os tempos, espaços e áreas do conhecimento, por suas abordagens seminais e inspiradoras para todos(as) nós, e que aqui e agora se reverberam, antes arte do que nunca.

PREFÁCIO

SOBRE O LUGAR DA ARTE

Paulo César da Costa Gomes[1]

Os textos contidos neste livro me surpreenderam. O tema geral que o organiza já indica originalidade e ousadia, afinal, a arte não é uma dimensão comum nas análises que nos habituamos a encontrar na bibliografia geográfica. Seria, no entanto, injusto não admitir a existência de inúmeros autores que, às vezes com insistência, têm chamado nossa atenção para as oportunidades e relevância que os diferentes campos

1 Graduado (1980) e Mestre (1988) em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Docteur en Géographie pela Sorbonne - Université de Paris IV (1992). Professor convidado em diversas Universidades da França (La Rochelle, Pau, Lyon e Reims), bolsista-pesquisador na Universidade de Ottawa, Canadá (1995 e 2002), Pós-Doutorado na Université de Paris III (2005), Visiting Scholar do Consortium TEMA-Erasmus Mundus (2014), visiting Scholar da École de Hautes Études en Sciences Sociales- EHESS, (2014/2015), pesquisador visitante no Centre de Recherches en Histoire Internationale Atlantique - CRHIA, Université de La Rochelle, (2016), professor convidado na Universidade de Granada, Espanha (2017), professor convidado na Universidade de Buenos Aires, Argentina (2018). Atualmente é professor Titular no Departamento de Geografia da UFRJ.

da arte podem ter para a geografia. Em muitos casos, essa reflexão se apresenta como uma singela justaposição: literatura e geografia, música e geografia, cinema e geografia, entre outras. É natural que assim o seja. Os pioneiros ou minoritários em uma área devem sempre fazer um esforço suplementar para alcançarem interlocução e respeito pelos seus pares. Para isso, é boa estratégia apresentar formulações gerais e conexões simples para que os propósitos sejam bem explicados e consigam ser aceitos. Por consequência, no desenvolvimento desses temas, é quase incontornável a passagem por uma via preliminar que percorre o campo dos interesses possíveis nas relações entre os domínios variados da arte e os da geografia.

Observo que, durante algum tempo, muitos trabalhos se dedicaram a demonstrar como haveria geografias em romances, pinturas, letras de música, filmes, danças e peças escritas para o teatro. Ainda que esse procedimento seja compreensível, há um problema potente a considerar. Não se pode tomar uma ação artística ou o produto derivado dela unicamente como um documento objetivo. É o estatuto mesmo de obra de arte que fica comprometido. O equívoco de tratar uma obra de arte como um documento objetivo tem dois principais problemas. O primeiro é a falta de justificativa para se trabalhar com obras de arte ou representações do imaginário quando o que se pretende é simplesmente uma figuração de uma pretensa "realidade" externa ao objeto que interrogamos. O segundo problema diz respeito ao estatuto

independente da arte que, desde o Século das Luzes, não confunde mais o belo e o verdadeiro. O sistema da arte tem uma independência legítima em relação à esfera da racionalidade e da objetividade. É essa independência que fica comprometida por esse tratamento objetivo dos produtos estéticos. Um objeto ou ação artística escapa da finalidade prática, ele se dirige à sensibilidade, à emoção e engaja fortemente a subjetividade. Por isso, não há como estabelecer uma comunicação fechada e exclusiva. A obra de arte é sempre, por natureza, polissêmica e se dirige de maneira ampla a um conjunto de sensações e de significações, nem sempre com justeza aprisionáveis. Foi toda essa amalgamada imbricação de sentidos que levou A. G. Baumgarten, em 1750, a distinguir um domínio próprio ao qual ele atribuiu o nome de estética. Arte do belo pensar, ciência do sensível ou metafísica do belo, como aponta Baumgarten, são preocupações que se impuseram, aos poucos, como um campo bem delimitado para a reflexão filosófica (BAUMGARTEN, 1750, 1993). A independência da estética em face aos outros campos do conhecimento levou Kant, alguns anos depois, em 1790, a estabelecer regras próprias de pertinência, valor e sentido, apresentadas em sua famosa Crítica da faculdade do juízo (KANT, 1790, 2012).

Antes disso, talvez o filósofo Denis Diderot tenha sido um dos primeiros a compreender toda a complexa dinâmica envolvida na recepção pública dos produtos artísticos e a oportunidade que isso oferecia ao surgimento de um novo

personagem: o crítico de arte. (DIDEROT, 1765, 1984a; 1765, 1984b). Muitos anos mais tarde, Walter Benjamin transformou completamente o papel do crítico ao conceder-lhe uma esfera de criação, que acrescentaria camadas de significação independentes da busca de uma objetividade estrita e monossêmica, fosse ela derivada da história das ideias, da cosmovisão (*Weltanschauung*), da biografia ou da psicologia dos autores. Uma esfera de legítima liberdade para variadas interpretações foi então concebida e justificada. (BENJAMIN, 2008, 2011, 1928). A crítica abre um campo, um espaço, para Benjamin ela é um "meio de reflexão". Essa esfera aberta é definida pelo intervalo entre a compreensão objetiva, proposta pelas ciências, e a irredutível singularidade da recepção subjetiva. Entre esses dois polos, há um mundo de significações circulando que não se reduz à concepção objetiva científica e tampouco se ajusta à incomunicabilidade pela unicidade dos sentidos, que desperta em cada pessoa. A obra de arte contém um mistério que estabelece a comunicação por "visões da imaginação", escreve Benjamin (2008).

Ao se indagar sobre as relações entre arte e espaço, Heidegger parte do significado da palavra espaço, que originalmente designava um intervalo. Espaçar quer dizer, portanto, instaurar um aberto, criar um lugar. Entretanto, os lugares não são vazios. Eles contêm vazios que os constituem, segundo seu famoso exemplo da jarra. Se não tivesse o vazio, não seria uma jarra ou um lugar que acolhe o vinho: "o vazio acolhe de modo duplo: tomando e retendo" (HEIDEGGER,

1962, 2002, p. 5). Da mesma maneira que a jarra, é próprio à ponte ter vazios por onde flui o rio que ela atravessa. A ponte liga e separa, por meio dela duas margens se unem, ela é uma fronteira e uma fusão. "O lugar não está simplesmente dado antes da ponte. A ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar. A ponte é uma coisa." (HEIDEGGER, 1951).

O que parece estar sendo dito é que a discussão sobre o espaço, quando intermediada pela reflexão sobre as coisas, necessariamente segue um curso muito diverso daquele que é tomado quando é feito pelo crivo objetivo da ciência moderna (HEIDEGGER, 1987). O espaço na ciência é abstrato, não contém a heterogeneidade do mundo, por isso pode ser objetivado. Heidegger parte de um sujeito que está diante e no mundo e o mundo são lugares e/ou coisas: casas, pontes, praças, mas também jarras, giz e outros artefatos.

Para pensar a arte e o espaço, Heidegger utiliza o exemplo de uma escultura. Como qualquer outra coisa, a escultura tem cheios e vazios, nasce de delimitações, é um corpo, mas não esgota seus sentidos na forma (VILLELA-PETIT, 1996, p. 153). Coisas não pertencem a lugares, elas são lugares. Como obra de arte, a escultura não é uma representação de algo que está fora dela e do qual ela guardaria apenas o aspecto, é uma apresentação de algo que está ali presente (HEIDEGGER, 1977, p. 33-34). A obra de arte transforma o lugar onde ela se inscreve, dá novos formatos, novos ritmos, nova vida e significado (SARAMAGO, 2008).

Dentro dessa compreensão, obras de arte não representam outras coisas, elas remetem a si mesmas. Não ocupam lugares, criam lugares. Portanto, toda reflexão sobre a arte deve respeitar, em sua interpretação, a dimensão autônoma ao invés de se fundar em referências que se situam fora dela. As obras de arte como representação tornar-se-iam apenas meios para a evocação de coisas ausentes, simbolizações ou ilustrações. Heidegger ainda nos ensina a proximidade semântica contida no radical comum, em grego, entre as palavras *produzir* e *técnica*: "Produzir, em grego, é *tíkto*. A raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer" (HEIDEGGER, 1954, p. 138-139).

Tudo o que precede pode parecer gratuito, mas não é. Serve para que eu possa justificar aquilo que encontrei nos textos deste livro. A leitura me deixou a impressão de que os autores, em seus diferentes temas, atuaram nesse espaço que convoca a imaginação, que não se confunde com a expressão pura de uma interpretação objetiva científica. Por essa via preservaram aquilo que a arte tem de particular, ou seja, os autores respeitaram a natureza do objeto sobre o qual trabalharam. Encontrei a necessária liberdade nas interpretações e nas expressões que as comunicam. Há originalidade na escrita e no padrão das apresentações. Há

um forte resquício da autoria que não se esconde em formas sintáticas generalizadoras. Há um direto apelo à imaginação.

Foi um grande prazer lê-los. Em muitos momentos me senti interpelado por questões inéditas. Acredito que há, de fato, algo de novo nesse encontro entre a geografia e a arte tal qual aparece neste livro.

Ao longo de anos de observação e análise dos espaços públicos urbanos, pude, muitas vezes, refletir sobre as interações da arte com esses espaços. As intervenções artísticas nos espaços públicos atuam de maneira a recriar os lugares por sua ação de intrusão, pela transgressão dos programas funcionais que ordenam os espaços, pelo desvio de suas funções. Isso coloca em discussão os tradicionais lugares de exposição artística, teatros, salas, galerias, museus etc. Ao mesmo tempo, a figuração de espaços públicos em obras de arte ou a escolha da localização para situá-las dentro do tecido da cidade também já foi matéria de reflexão minha e de meus orientandos. Já fui levado a pensar com eles sobre grafites, pinturas, gravuras, filmes, fotografias, histórias em quadrinhos, romances, monumentos, cenas musicais, festas populares e paisagens sonoras.

O convite para participar desse projeto do livro que discute arte e geografia me conduziu, no entanto, a um novo caminho. Inquiri-me sobre uma possível dimensão estética negligenciada em alguns comportamentos ritualizados que caracterizam nossas vidas nesses espaços. Gestos, distâncias, combinações comportamentais, protocolos de

práticas, conjuntos sequenciados de atitudes, tudo isso é cotidianamente exposto em diferentes lugares públicos, em praças, praias, parques e calçadas. São coreografias coletivas executadas com rigor, sem ensaios e, muitas vezes, sem consciência explicita. São intervenções efêmeras, não há uma exata delimitação, nem no tempo nem no espaço. Em sua vigência, criam-se lugares/coisas.

Um estudo minucioso de Campos (2020) sobre uma praça na cidade do Rio de Janeiro à noite demostrou como o público frequentador se comportava como um verdadeiro corpo de baile. Pessoas executam coreografias rigorosamente associadas a posições na praça, segundo uma distinção por papel de gênero, nos rituais da sociabilidade pública carioca. Souza e Campos estenderam o método a uma área onde estão situados aparelhos de ginástica e musculação, em um grande parque da cidade do Rio de Janeiro, o Parque de Madureira (Souza e Campos, 2020). A observação e o registro rigoroso dos comportamentos dos frequentadores fizeram aparecer um padrão de posições, gestos e atitudes executados por eles, às vezes com matemática precisão, no interior dessa área — uma dança em grupo. Ela surge espontaneamente, aparece em determinados momentos e dissolve-se também discretamente.

Há uma forte tentação em afirmar que, nesses momentos, estamos diante de estetizações, ou seja, de expressões artísticas. Todo o problema é que não há uma autoria definida, uma intenção e nem sempre esses protocolos aparecem

claramente apartados dos afazeres objetiva e conscientemente justificados. Poderiam, ainda assim, ser considerados como expressões artísticas espontâneas? Neste caso, a questão geral é uma pergunta geográfica: onde há arte?

Espero que os leitores, como eu, sintam-se convidados a se dirigir a esses intervalos criados pela problematização da arte e geografia e que nos encontremos todos nesses lugares de liberdade e criatividade interpretativa. Esse é, para mim, o convite que emana da leitura dos textos contidos neste livro.

REFERÊNCIAS

BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, (1993[1750-1993]).

BENJAMIN, W. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe e Anne-Marie Lang. Paris: Flammarion, 2008.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Ed. Autêntica, 1928-2011.

CAMPOS, I. Taying, moving around and enjoying: gender and sociability in a small public space in the southern zone of Rio de Janeiro city. *Geografares*, v. 30, p. 176-203, 2020.

DIDEROT, D. *Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: éd. Hermann, 1765-1984a.

DIDEROT, D. *Essais sur la peinture*. Paris: éd. Hermann, 1765-1984b.

HEIDEGGER, M. *Construir, habitar, pensar.* (Conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1951-1954. Trad. de Marcia

Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf.

HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

HEIDEGGER, M. *O que é uma coisa? Doutrina de Kant dos princípios transcendentais*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1987.

HEIDEGGER, M. "A coisa". *In*: *Ensaios e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 1962-2002.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Nacional, (2012[1790-2012]).

SARAMAGO, L. "Sobre A arte e o espaço de Martin Heidegger". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, p. 61-72, 2008.

SOUZA, A. F.; CAMPOS, I. R. S. "La sociabilidad como juego y el espacio público como escenario". *In*: PAULO C, da costa gomes; LETICIA, P. R. (orgs.). *Formas de la sociabilidad: una geografía de los espacios públicos en Rio de Janeiro*. Col. Eirene, 1. ed Granada, v. 1, p. 111-134, 2020.

VILLELA-PETIT, M. Heidegger's conception of space. *In*: MACANN, Christopher (ed.) *Critical Heidegger*. Londres: Routledge, 1996.

CAPÍTULO 1

CORPO-LUGAR E AS "CONCHAS DO HOMEM":

GEOGRAFIA E ARTE NO COTIDIANO

Marcelo Sousa Brito[1]
Angelo Serpa[2]

1 Bacharel em Direção Teatral, mestre e doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, pesquisador associado ao NETPOP - Núcleo de Estudos em Teatro Popular, desenvolvendo projeto de pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA), intitulado "As narrativas cartográficas do ator-geógrafo", com bolsa PNPD Capes. Atua também, desde 2005, como pesquisador colaborador dos Grupos de Pesquisa Espaço Livre e Territórios da Cultura Popular (do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFBA). E-mail: marcelo.sousabrito@gmail.com

2 Professor titular de Geografia Humana da Universidade Federal da Bahia, instituição na qual atua como docente permanente dos Programas de Pós-Graduação em Geografia (POSGEO-UFBA) e em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-UFBA). É pesquisador nível 1B com bolsa de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenador dos Grupos de Pesquisa Espaço Livre e Territórios da Cultura Popular. E-mail: angeloserpa@hotmail.com

DIÁLOGO ENTRE TEATRO E GEOGRAFIA: O CONCEITO DE *CORPO-LUGAR*

Tebas, Tessália, Maratona, Argos, Delfos, Atenas, Tróia. Essas foram algumas cidades entre as mais importantes para o surgimento do teatro na Grécia Antiga, mais precisamente no século V a.C. Essas cidades estão presentes em quase todas as tragédias que chegaram até nós. Era na *ágora* onde a maioria das cenas se desenrolava. Geralmente a *ágora* se localizava entre a casa ou o palácio de algum rei e a *acrópole*, de onde era possível vigiar e proteger a *pólis*.

É possível, através da leitura das tragédias, conhecer toda a história geopolítica da Grécia Antiga e de localidades fronteiriças de seu território, pois a escrita destes textos teatrais se confunde com a própria formação dessa civilização, como podemos verificar na descrição abaixo, de um dos textos escritos no ciclo miceniano:

> A Argólida é a região do Peloponeso onde se desenvolveu a Idade do Bronze da civilização dita miceniana, que corresponde à idade dos heróis de Hesíodo e à Guerra de Troia, isto é, cerca de 1.200 a.C. As três cidades principais são Argos, Micenas e Tirinto; distantes uns vinte quilômetros uma da outra, dominando o golfo de Náuplia, elas tiveram sucessivamente a hegemonia na região. Muitas vezes a localização precisa deste ou daquele episódio é difícil; via de regra, os poetas empregam o nome de

> "Argos" tanto para essa cidade quanto para a Argólida inteira ou mesmo Micena (THIERCY, 2009, p. 58).

Desse período fazem parte obras como "As suplicantes", de Ésquilo, que se passa na Argólida, próxima ao mar; "Ifigênia em Áulis", de Eurípedes, na qual a ação acontece próxima à tenda de Agamenon no acampamento dos gregos em Áulis, na costa da Beócia, de onde se pode avistar a ilha de Eubeia e a cidade de Cálcis; e "Electra", de Sófocles, cuja ação se passa em frente ao palácio dos átridas em Micenas, entre outras. Era na *ágora* onde planos eram articulados, posições políticas e ideológicas estabelecidas e discursos criados; e era deste lugar que os tragediógrafos tiravam inspiração para criar o que hoje chamamos de surgimento do teatro ocidental: a tragédia grega.

No teatro, desde seu surgimento, a relação com a Geografia sempre esteve presente. É da vida na cidade que surgem os grandes temas tratados no teatro, seja no palco ou na rua, porque até na configuração do edifício teatral a cidade interferiu. As classes sociais precisavam estar bem definidas ao se construir um edifício teatral com lugares específicos, da realeza à plebe, estabelecidos de acordo com a proximidade e a distância do palco; quanto mais rico, mais ilustre e mais próximo do palco ficaria, podendo inclusive se instalar em suas laterais. Centro-periferia e divisão por classe social dentro do espaço teatral é um fenômeno presente até

hoje em muitas salas de espetáculo onde o valor do ingresso define o lugar a ser ocupado.

Das arenas e dos anfiteatros para as feiras, das feiras para os adros das igrejas, dos adros das igrejas para os teatros, dos teatros de volta para a rua, da rua para as casas, os hospitais, canais, as estações de trem, os presídios, praias, prédios abandonados, praças, coretos, igrejas, ruínas, elevadores, banheiros, manicômios e, hoje em dia, também nas telas e plataformas digitais: O teatro se reinventa ao mesmo tempo em que a sociedade também se (re)situa no tempo e no espaço. É uma via de mão dupla: o teatro se inspira na vida cotidiana que fica mais lúdica ao se deixar afetar pelo teatro, pela arte:

> A questão da relação entre teatro e vida, entre o teatro e o real, é incessantemente examinada sob todos os ângulos. Se às vezes os dramaturgos sucumbem aos atrativos de uma imagem emprestada 'da vida', muitos se questionam sobre a distância correta a ser encontrada entre o que parece justo no mundo e o que não o é mais no teatro, sobre o grau de abstração necessário da arte do teatro, sobre o afastamento indispensável entre a escrita e o mundo, entre a cena e a escrita (RYNGAERT, 1998, p. 199).

É a partir deste processo histórico de refletir os acontecimentos do seu tempo que o teatro se aproxima cada vez mais da Geografia. Por isso, uma boa parte de encenadores e encenadoras se tornaram pesquisadores de termos como

território, espaço, lugar, paisagem, fronteira, ambiente; e, para tornar o estudo mais profundo, veio a necessidade de se recorrer a autores e autoras da Geografia. Na aproximação entre essas áreas do conhecimento, grupos como Teatro da Vertigem-SP, Tribo de Atuadores Ói nóis aqui traveiz-RS, Imbuaça-SE, Tá na Rua-RJ, Experiência Subterrânea-SC são algumas referências que trouxeram contribuições importantes na interface teatro-geografia.

Já que o urbano e seus fenômenos começavam a fazer parte mais efetiva na convenção teatral nada mais oportuno que se aliar aos geógrafos e, claro, esse movimento aconteceu também na outra via: geógrafos se interessam cada vez mais pelo que vem sendo produzido no teatro e como os artistas da cena pensam a cidade, como de resto a publicação do presente livro vem confirmar.

Nessa interface há algo que interessa aos dois campos: o corpo! É a partir dos estudos do corpo na cena e na cidade que teatro e Geografia se aproximam, cada um com seus interesses, particularidades e modos de atuação. O corpo é, ao mesmo tempo, obra, suporte, forma e conteúdo, que faz relacionar as diversas escalas espaço-temporais.

> A experiência corporal de cada um é penetrada de lado a lado pelo outro e a Sociedade, como fonte, órgão e suporte de toda cultura. De qualquer forma e paradoxalmente; é sempre mais ou menos esta sociedade que se olha, se aprova e age sobre ela mesma por meio do corpo vivo que eu ofereço e com o qual ela permite o

> nascimento, o crescimento, a educação, a conservação e o desenvolvimento (BERNARD, 1995, p. 139, tradução nossa)[3].

O corpo como acumulador de experiências de vida, experiências trocadas e vividas a partir de sua relação com os lugares e com quem vive esses lugares. Experiências estas que vão se tornando repertório de sensações, emoções e memórias guardadas no corpo, prontas para serem sentidas e expressas no momento em que esse corpo se coloca diante de um lugar capaz de acioná-las. Assim, as experiências de vida se transformam na medida em que são revividas como uma espécie de repetição atualizada pelas emoções sentidas. Nesse contexto, o lugar é revelado ao mesmo tempo em que o ser se revela:

> É no corpo que sua relação com os lugares vai sendo construída ao mesmo tempo em que sua visão de mundo vai se estabelecendo mesmo que, às vezes, de forma violenta através das experiências que ficam marcadas no corpo. Assim chegamos a um *corpo-lugar* que se desloca e se relaciona, ao mesmo tempo em que se constrói, a partir das experiências vividas. No corpo, apesar das mudanças espaciais, os lugares se tornam vivos através da memória,

3 Tradução nossa do original: "L´expérience corporelle de chacun est pénetrée de part en part par autrui et la Société, comme source, organe et suporte de toute culture. En quelque façon et paradoxalement; c´est toujours plus ou moins cette société qui se regarde, s´éprouve et agit sur elle-même par le moyen du corps vivant que je lui offre et dont elle permet la naissance, la croissance, l´éducation, la conservation et l´épanouissement".

> dos rastros e marcas deixados nele (BRITO, 2017, p. 50).

Se deslocar vivendo as experiências de vida que os lugares oferecem faz parte do ofício tanto do artista quando do geógrafo. É vivendo o lugar que experiências e referências são estabelecidas, e é essa cadeia de sensações armazenadas ao longo da vida que nos interessa no conceito de *corpo-lugar.* São sensações que só acontecem quando disponibilizamos nosso corpo a viver o lugar em toda sua complexidade. Ao se relacionar e ao se colocar à disposição para que essa relação aconteça, o corpo absorve informações, sensações, dados e referências importantes a serem acionados sempre que necessário. Essa prática possibilita uma relação mais orgânica com a vida e com a experiência urbana e o armazenamento dessas sensações e experiências no corpo proporciona tanto uma visão crítica quanto afetiva da cidade:

> Viver a cidade, cada lugar que a cidade nos oferece, observar o mundo que se encontra à sua volta, circular, se perder e se encontrar. Passear por lugares desconhecidos, conhecer novas ruas, outras praças, novos caminhos. Visitar os espaços de sociabilidade, dialogar com as pessoas que ali vivem. Fazer da cidade sua própria casa. Participar um pouco mais do que envolve o cotidiano deste lugar e assim fazer de cada dia um novo dia, uma nova experiência que ficará marcada em seu corpo, em sua memória (BRITO, 2017, p. 55).

Sob essa ótica, o *corpo-lugar* surge no momento em que o ser começa a se relacionar com o mundo e a se deslocar, ao se colocar em relação com os lugares que a vida lhe faça percorrer, ocupar e transitar. Em geral é a cidade natal[4] o primeiro lugar a preencher esse corpo e, a partir daí, todos os lugares percorridos e ocupados passam a proporcionar o acúmulo e o encadeamento de lembranças, independentemente de julgamento ou crítica, não importando se boas ou más experiências. O importante é a intensidade como são vividas e ficam marcadas no corpo de quem as vive:

> É o corpo, portanto, a dimensão concreta do vivido e do viver, desta radical adesão ao presente, concretude que se revela no sensorial, no prazer e na dor. O corpo é sedução, o desvio pela dimensão concreta (e também poética) da vida cotidiana (SERPA, 2019, p. 117).

É desta prática de tornar vivo no corpo o vivido e o viver cotidianos que tanto artistas quanto geógrafos alimentam o *corpo-lugar* de experiências e sensações. O *corpo-lugar* compõe, portanto, um repertório necessário nas atividades dos dois campos do conhecimento, pois é da experiência de ser do/no mundo que o mundo e seus fenômenos se revelam a nós, nos colocando na posição de criadores e críticos do que a vida produz diante de nossos olhos. E é esse repertório que pode nos tornar cada vez mais sensíveis e atentos ao mundo,

4 "Em geral", porque a maioria dos seres humanos vive em cidades no período contemporâneo.

com o corpo e os lugares como bases fundamentais para a formação de indivíduos que criam a partir desta interface entre arte e geografia.

DO TEATRO DE VOLTA À GEOGRAFIA: AS POTENCIALIDADES DA APLICAÇÃO DO CONCEITO DE *CORPO-LUGAR* EM GEOGRAFIA HUMANA

É importante salientar que o conceito de *corpo-lugar* foi inicialmente desenvolvido e pensado no campo das artes cênicas, ainda que com "inspirações geográficas e urbanísticas", na tese de doutorado de um dos autores desse capítulo. Assim, o conceito de *corpo-lugar* foi a base para o desenvolvimento de uma metodologia experimental para que atrizes e atores criassem coletivamente intervenções viárias em Salvador. Essa metodologia, de bases fenomenológicas, foi sendo elaborada "a partir da ocupação e da vivência de *corpos-lugares* em um processo de criação e realização de *intervenções viárias*", "com o intuito de revelar *lugares-cênicos*" na cidade (BRITO, 2017, p. 157-158, grifos do autor):

> A categoria *intervenção viária*[5] (...) tira o ator do conforto das salas de ensaio e o coloca em contato e confronto com a própria cidade e a vida cotidiana. (...) Então, para se configurar uma *intervenção viária* é preciso fazer dialogar a prática teatral e o planejamento urbano, ou seja, priorizar, como locais de realização de uma *intervenção viária*, os lugares onde o uso, o fluxo e o acesso estejam comprometidos. Nesse caso, os artistas estariam ocupando o lugar de máquinas, tratores e escavadeiras e, ao invés de abrir buracos, calçar ruas e rasgar novas vias, os *corpos-lugares* dos atores, através da *intervenção viária*, criariam imagens poéticas desse/nesse lugar como forma de favorecer o acesso, o fluxo e a relação entre as pessoas que ali vivem/passam. A *intervenção viária* não propõe uma ruptura nos fluxos urbanos, mas sim pausas no movimento da cidade; e essas pausas, para quem transita na cidade, se tornam momentos poéticos, lúdicos, mas também reflexivos e críticos da própria cidade (BRITO, 2017, p. 113, grifos do autor).

Uma das inspirações geográficas mais significativas para o desenvolvimento do conceito veio do texto "Corporeidade e lugar", de autoria do geógrafo Eguimar

5 A categoria *intervenção viária* foi elaborada a partir do termo *intervenção urbana*: "No campo da arte, o termo 'intervenções urbanas' foi apropriado por grupos específicos de artistas para definir uma prática artística realizada no espaço urbano. A maioria desses artistas veio do campo das artes plásticas com o intuito de estabelecer rupturas, particularizar lugares e recriar paisagens, realizando desde pequenas intervenções, como fixação de adesivos no espaço público, até grandes instalações artísticas" (BRITO, 2017, p. 112).

Felício Chaveiro, como capítulo integrante do livro "Qual o espaço do lugar?" (2012), no qual Brito encontrou

> estímulos para defender o conceito criado [...]. No texto supramencionado, o autor nos apresenta várias combinações, ora com a palavra lugar, ora com a palavra corpo, como, por exemplo: corpo-corporeidade, consciência-lugar, corpo-sujeito, corpo-mundo, corpo-imagem, corpo-espetáculo, corpo-prótese e, claro, corpo-lugar (BRITO, 2017, p. 59).

Nesta seção buscaremos refletir sobre como o conceito de *corpo-lugar* pode ser operacionalizado em Geografia Humana como categoria em várias escalas a partir do corpo e da corporeidade. Vamos buscar aprofundar a questão da articulação de escalas partindo da escala do corpo e das "conchas do homem", de Moles e Rohmer (1998), e discutindo também como o corpo próprio (MERLEAU-PONTY) se transforma em *corpo-lugar* (BRITO) criando espaços como obras (LEFEBVRE) em variadas escalas, do local ao global.

Quando falamos de *corpo-lugar* pensamos em um corpo localizado/situado no espaço-tempo e que está implicado em uma espacialidade diferencial. Essa espacialidade diferencial pode ser representada, em termos imagéticos, através das "conchas do homem", de Moles e Rohmer (MOLES; ROHMER, 1998), e na ideia de que a liberdade dos indivíduos também se expressa nos processos de criação/produção dos espaços cotidianos. As oito "conchas" ou "invólucros" indicam, como lembra Frémont (FRÉMONT, 1980), a paulatina conquista

— da infância à fase adulta — de espaços cada vez mais amplos, a partir de nosso "corpo próprio" (a materialidade inevitável do Ego individual) em direção ao "vasto mundo" (SERPA, 2020a).

As "conchas" — o corpo próprio, o gesto imediato do "tudo ao alcance da mão", a sala da casa ou apartamento, a casa/o apartamento, o bairro, a cidade centrada, a região e o vasto mundo —, embora mais identificadas com os modos de vida da sociedade urbano-industrial, podem servir, de uma maneira mais geral, como a expressão de um agir e um pensar em escala, agir e pensar que embasam uma Geografia do dia a dia (SERPA, 2020b) sem necessariamente serem identificados como ação e pensamento racionais e conscientes, já que essa Geografia se constitui muitas vezes de modo reflexo e através de experiências vividas.

São, portanto, nossas experiências vividas que vão exprimir essa relação entre a conquista de espaço na infância e as "estabilizações" da vida como adultos. Essa maneira em parte reflexa de agir e pensar em termos escalares nada tem de misteriosa e pode ser mesmo compreendida como algo corriqueiro, que praticamos e que é "moldado" no dia a dia sem nos darmos necessariamente conta disso. Por outro lado, é urgente e necessário que nos conscientizemos de sua importância para a constituição cotidiana de nossos espaços vividos (SERPA, 2020a).

Entre as referências do campo da fenomenologia, foi Merleau-Ponty a base principal para o desenvolvimento

do conceito de *corpo-lugar* e sua aplicação como categoria no contexto da metodologia experimental apresentada por Brito no campo das artes cênicas. Segundo Merleau-Ponty, "o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122; BRITO, 2017, p. 60).

Para Merleau-Ponty, a noção de corpo próprio serve para demonstrar que a espacialidade da coisa e o ser da coisa não constituem dois problemas distintos porque "a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 205). Nesse contexto, ser corpo "é estar atado a um certo mundo", o corpo só é "no espaço" (idem). "Usamos" nosso corpo próprio como um sistema de potências motoras e perceptivas: "nosso corpo não é objeto para um 'eu penso': ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 212).

O corpo próprio se transforma em *corpo-lugar* à medida que fazemos existir para nós o espaço, os objetos, os instrumentos e nos conscientizamos do corpo "enquanto o *lugar dessa apropriação*" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 213, grifos nossos):

> Cada um de nós se vê como que por um olho interior que, de alguns metros de distância, nos observa da cabeça aos joelhos. Assim, a conexão entre os segmentos de nosso corpo e

> aquela entre nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 207).

As conchas de Moles e Rohmer são uma importante contribuição, de acordo com Frémont, para o conhecimento das descontinuidades "que separam o 'ponto aqui', o Ego centro do universo, do espaço circundante" (FRÉMONT, 1980, p. 29). No contexto apresentado neste capítulo o "ponto Aqui" é o corpo próprio e é a partir desse "ponto Aqui" que o espaço vivido vai se produzindo/criando, "constituído por uma compactação de estratos sucessivos que se acumulam, se apertam, se esboroam, se esquecem mais ou menos" (FRÉMONT, 1980, p. 28). Frémont lembra ainda que essa estratificação engloba "componentes pessoais, próprios de cada indivíduo, das suas qualidades e virtualidades específicas" (idem), também inseridos em um sistema de contingências sociais e econômicas, entre outras.

O mais importante, em relação às "conchas" de Moles e Rohmer, ressalta Frémont, é que elas recentram o espaço sobre quem o apreende: "Além disso, estabelecem uma dupla relação bastante coerente entre as conquistas do espaço infantil e as estabilizações da fase adulta, entre as contingências do espaço socializado e as pulsões dos comportamentos individualizados" (FRÉMONT, 1980, p. 31-32). E é claro que isso estabelece um jogo de escalas no cotidiano dos indivíduos e da sociedade, já que o espaço vivido adquire dimensões

sociais à medida que se cria e produz. Com a ampliação das escalas ampliam-se as pessoas e os grupos sociais que animam os círculos da vida, da família aos grupos profissionais e aos vizinhos, da sociedade regional ao "vasto mundo da sociedade global" (FRÉMONT, 1980, p. 35).

Nesse contexto, é imperioso constatar, com Heidegger, que o ser-no-mundo é espacial, e ele é espacial em sentido originário, porém, nem o espaço "está no sujeito nem o mundo está no espaço, o espaço está no mundo à medida que o ser-no-mundo constitutivo da presença já sempre descobriu um espaço" (HEIDEGGER, 2012, p. 166). Lugar e região são tratados no pensamento heideggeriano como manifestações dessa espacialidade do ser-no-mundo. Mas, "o lugar e a multiplicidade de lugares não devem ser interpretados como o onde de qualquer ser simplesmente dado de coisas" e as "regiões não se formam a partir de coisas simplesmente dadas em conjunto, mas estão sempre à mão nos vários lugares específicos" (HEIDEGGER, 2012, p. 156), os lugares se constituindo como "indicações privilegiadas de suas regiões" (HEIDEGGER, 2012, p. 157).

O "espaço está fragmentado em lugares", mas a espacialidade do ser-no-mundo, da presença, "dispõe de sua própria unidade através da totalidade conjuntural mundana que está à mão no espaço" (HEIDEGGER, 2012, p. 157). No entanto, é importante ressaltar que o mundo circundante para Heidegger "não se orienta num espaço previamente dado" (idem). Ou seja, o espaço se cria e produz como lugares e

regiões a partir "de uma totalidade específica de lugares referidos à circunvisão" (idem). Sob essa ótica podemos pensar o conceito de *corpo-lugar* como uma manifestação possível dessa totalidade específica mencionada por Heidegger, como um dentro-fora, um "ponto-Aqui", uma espacialidade existencial e multidimensional que articula escalas e experiências através da memória e da imaginação no cotidiano vivido.

Essas experiências e escalas não podem ser captadas, assim como as estruturas do espaço humanizado, sem referência ao conjunto das relações da sociedade, a uma Geografia social e a uma sociologia espacial (como em Henri Lefebvre, por exemplo), o espaço social se constituindo como objeto comum da sociologia e da Geografia (FRÉMONT, 1980, p. 35):

> Como mostrou várias vezes H. Lefebvre, no sistema da sociedade capitalista, o espaço participa na alienação dos homens (...). O velho sentido jurídico da palavra 'alienação' restitui perfeitamente as restrições de uso, a privatização do direito de que o espaço é progressivamente objeto com o desenvolvimento do capitalismo industrial (FRÉMONT, 1980, p. 43-44).

Em Lefebvre, uma teoria sobre a alienação toma corpo, se amplia e modifica, tendendo para uma prática de desalienação e uma crítica das representações. A análise crítica da alienação se transforma assim em exigência de projetos práticos de desalienação, incluindo um modo de produção diferente, outra maneira de viver, aprofundando as diferenças contra as potências homogeneizantes: o saber, a técnica,

a mercadoria, o Estado etc. Explicita-se assim também a necessidade de um processo de desalienação da sociedade como utopia última, transformando a consciência e a vida, deixando de subordinar a experiência e a vivência ao saber, a ação criadora prevalecendo sobre a ação produtora, o cotidiano sobre a tecnologia, a qualidade sobre a quantidade etc. (LEFEBVRE, 2006, p. 302-3; SERPA, 2019).

Estamos aqui diante de um "projeto de espaço", entendido como "obra à escala planetária de uma dupla atividade produtora e criadora (estética e material)", de uma busca de superação, no sentido nietzschiano (o da destruição), "à escala do mundo, capaz de precipitar no abolido os resultados mortos do tempo histórico" (LEFEBVRE, 1976, p. 259). É no espaço-obra à escala do mundo que vão confluir as brechas objetiva (socioeconômica) e subjetiva (poética), é nele que vão se realizar as diferenças, da mais insignificante àquela a mais extrema. O espaço-obra é "o lugar e o meio das diferenças" e "a experiência dos conflitos e a do espaço tendem a coincidir, no caso de tudo o que se afirma e tenta uma 'abertura' (brecha), objetiva ou subjetiva" (LEFEBVRE, 1976, p. 259). Assim, "obra-produto da espécie humana, o espaço sai da sombra, como o planeta de um eclipse" (LEFEBVRE, 1976, p. 259; SERPA, 2019).

E o espaço obra-produto da espécie humana se cria e produz a partir de um *corpo-lugar* situado/posicionado no mundo, que em última instância também pode subverter o instituído e promover a desalienação do espaço:

> Regresso ao homem solitário. Ei-lo na cidade, possante no meio da multidão, trabalhador voltando ao lar, vagabundo abrigado sob o átrio de uma igreja, militante colando cartazes. Ei-lo ainda, camponês no campo, sacudido pelos solavancos do trator, fascinado pela linha reta do sulco que foge. Ei-lo, turista na praia, escutando ou olhando o mar. O espaço envolve-o e participa nos seus sonhos. A imagem do universo vibra sob suas pulsões. E estas, sublevadas pelo desejo, recriam a cada instante o mundo que é a sua obra, ou afundam-se nele (FRÉMONT, 1980, p. 46).

Uma Geografia Humana norteada por princípios fenomenológicos e pela criação/produção de espaços vividos no cotidiano não pode prescindir da corporeidade e do *corpo-lugar* enquanto mediações/instâncias afim de buscar revelar essa produção/criação. Essa produção/criação corporificada e situada pode se constituir também como um processo de "desalienação espacial" que se manifesta em diferentes escalas, passível de ser revelado por um método que assuma o *corpo-lugar* como "ponto-Aqui" e escala "zero": *corpo-lugar* que é a um só tempo dentro e fora, razão e emoção (SANTOS, 1996), lugar e corporeidade e também "lugar de lugares", repertório de lugares que se manifesta através da memória e da imaginação no indivíduo e na sociedade como um todo.

A ARTE DE CRIAR ESPAÇOS NO COTIDIANO: REPETIÇÃO E MOVIMENTO INTERIOR COMO PRÁTICAS ESPACIAIS CRIATIVAS

Nesta terceira seção, vamos buscar evidenciar que a criação/produção de espaços também pode ser vista como "arte", já que enunciamos e comunicamos espaços no cotidiano e na vida nas mais diversas situações[6]. Para isso, vamos relacionar o cotidiano à questão da corporeidade e da repetição, voltando a algumas premissas lefebvrianas inspiradas em Nietzsche.

Conforme Lefebvre (1976), Nietzsche traz, para o primeiro plano de suas reflexões, a noção de "repetitivo" partindo da poesia, da música e do teatro (sobretudo da tragédia), artes que se fundam na repetição. O repetitivo está em toda a parte no cotidiano do mundo moderno e se traduz em um "saber do repetitivo", que se revela, por exemplo, na produção dos números ou na memória. É o repetitivo que permite a intervenção do pensamento e do gesto prático, porque qualquer ação "aposta" na repetição, se

6 Já mostramos em pesquisas anteriores que ao enunciar lugares, em Berlim e Salvador, através das táticas de apropriação dos meios de comunicação, como as rádios livres e comunitárias, a televisão e, sobretudo, a internet, alguns grupos e iniciativas reúnem o falar e o agir de modo indissociável, sendo difícil a separação da unidade dialética entre ação e discurso. Ao adentrarem a esfera pública urbana nas duas cidades analisadas, esses grupos e iniciativas atuam sobre o espaço, enunciando lugares, nas mais variadas escalas, através de um falar investido no agir — e de um agir investido no falar — e construindo trajetórias no tempo e no espaço, através de suas táticas de atuação (SERPA, 2011).

repete ela própria através de "gestos objetivos" (LEFEBVRE, 1976; SERPA, 2019).

Lefebvre e Heidegger, como Nietzsche, estavam muito interessados na noção de "repetição", como nos lembra Elden: "Repetição não é algo que nós encontramos aqui e ali, mas cobre a totalidade da experiência, do real ao racional. [...] Uma das razões do interesse de Lefebvre pela noção nietzschiana de repetição é a problematização das ideias do 'mesmo' e do 'outro' que ela traz consigo"[7] (ELDEN, 2004, p. 179, tradução nossa). Para Elden, Lefebvre, ao combinar o conceito de alienação em Marx com a noção de cotidiano (*Alltaeglichkeit*) em Heidegger, conseguiu apresentar "uma leitura detalhada de como o capitalismo ampliou seu escopo no século XX para dominar o mundo cultural e social assim como o econômico"[8] (ELDEN, 2004, p. 16, tradução nossa).

A vida cotidiana requer repetições: acordar, tomar café da manhã, exercitar-se, cozinhar, almoçar, sair para trabalhar, estudar, pagar as contas, encontrar pessoas, voltar para casa, jantar, dormir, acordar todos os dias e, a cada dia, sua repetição. E é importante manter a repetição "em dia" com os planos estabelecidos e organizar a repetição: Toda

7 Tradução nossa do original: "Repetition is not something that we find here or there, but covers the whole of experience, from the real to the rational. […] One of the reasons that Lefebvre was so interested in Nietzsche's notion of repetition is the problematizing of ideas of the same and the other which it brings with it".

8 Tradução nossa do original: "a detailed reading of how capitalism had increased its scope in the twentieth century to dominate the cultural andsocial world as well as the economic".

quinta-feira ir ao mercado, todas as manhãs se exercitar, comer carne só aos domingos e, dessa maneira, ir seguindo a vida. Mas, dentro dessa aparente monotonia do ato de repetir, é preciso (e possível), como na arte, também descobrir o prazer da/na repetição.

Na arte, como na vida cotidiana, repetir é buscar também a novidade dentro da repetição, dar qualidade às ações, artísticas ou cotidianas, e aos sentimentos, a partir do ato de repetir. Descobrir sensações e novidades e se perguntar: O que me mobiliza? O que existe dentro de mim que me faz reagir e executar a mesma ação várias vezes com qualidades diferentes? São questões, por exemplo, que atores e atrizes fazem quando estão criando personagens, pois é através da repetição que será descoberta a essência da personagem, porque tal personagem age daquela forma e não de outra. São subtilidades, detalhes da vida que só se apresentam quando repetimos e quando temos consciência da repetição realizada, porque é neste momento que percebemos as novidades presentes tanto em um processo de criação de personagens como no cotidiano. Se muitas vezes não percebemos as novidades na repetição é porque não vivemos a repetição, mas sim a executamos mecanicamente. No teatro, é durante os ensaios que esses fenômenos se apresentam:

> O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não

> desejamos. O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continentes, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra a vista, terra submersa (ARAÚJO, 2011, p. 3).

Pensar a repetição de forma dialética como uma prática que nos faz perceber quem somos e como agimos nos dá a possibilidade de aprender com esse ato e entender como nosso corpo se transforma em presença, criando/produzindo espaço no cotidiano. Seguindo este princípio podemos perceber também os movimentos que nosso corpo executa, tanto os movimentos internos quanto os movimentos externos. Enquanto uma ação física não acontece, o corpo, aparentemente em repouso, programa, pensa e organiza o movimento. O mesmo acontece com as emoções: antes de expressar uma emoção/um sentimento nosso corpo elabora o quanto dessa emoção deverá ser revelada e mostrada ao outro. Deste modo, se alguém vive, por exemplo, uma situação de desconforto, é possível organizar o que sente e muitas vezes até disfarçar seu sentimento.

Faz parte dos códigos de convivência em sociedade medir e controlar as emoções e não expor totalmente o que se sente, o que nos exige uma postura no espaço público e

outra no espaço privado, onde podemos extravasar nossas emoções como possibilidade de alimentar o corpo com sensações muitas vezes desaconselhadas de serem sentidas ou expressadas no espaço público. No espaço público, a questão que se coloca é como negociar a diferença sem sobrecarregar o outro de minha identidade. A dialética é, portanto, da identidade e da diferença e como essa dialética se expressa em uma esfera que se quer pública (e processual).

Para Sennett (1998), a impessoalidade não tem valor negativo, é uma pré-condição para o estabelecimento dessa dialética. Impessoalidade quer dizer: controle emocional, negação do culto ao ego e à personalidade (individual e coletiva/territorial), autodistanciamento: seriam esses, sob a ótica do autor, os antídotos para o excesso de intimidade e de emoção que extrapolaram os limites do indivíduo e criam comunidades "emocionais", contra a cidade e o espaço público, em suma, contra qualquer possibilidade de política nos termos como ele propõe[9].

Existe uma dialética entre interior-exterior, público-privado, movimento-repouso que repercute na concepção de *corpo-lugar*. O que sentimos e o que expressamos através de nossas emoções e de nossas ações, como nos revelamos e nos posicionamos no espaço público e no espaço privado fazem parte do que definimos como

9 Segundo Sennett (1998), não há possibilidade de política em espaços psicomórficos, onde os limites identitários se sobrepõem e justapõem territórios fechados, limitados psicológica e emocionalmente.

corpo-lugar. O *corpo-lugar* vive e retém todas essas experiências. Vai se compondo ao se deslocar e viver os lugares ao longo da vida, se mostrando e se revelando ao se relacionar com o outro e se adaptando aos códigos da vida em sociedade.

Os estados de emoção que se manifestam através do *corpo-lugar* nos ajudam a destrinchar e revelar a negociação ou a ausência dela no espaço público. Quando Sennett (1998) fala de impessoalidade ele quer dizer: controle da emoção; e o controle aqui não quer dizer ausência de emoção, mas um estado específico de emoção. Que estados de emoção são acionados, por exemplo, quando vivo o lúdico, que estados são acionados quando trabalho, quando laboro pela minha reprodução? Seja no espaço público ou no espaço privado o *corpo-lugar* se manifesta através da presença de um corpo consciente do lugar que ocupa e cria no mundo:

> A relação do indivíduo com seu corpo se faz sob a égide do controle de si. O homem contemporâneo é convidado a construir seu corpo, conservar sua forma, moldar sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter seu 'potencial saudável'. O corpo é hoje um motivo de apresentação de si (LE BRETON, 2013, p. 32, tradução nossa)[10].

10 Tradução nossa do original: "La relation de l´individu à son corps se fait sous l´égide de la maîtrise de soi. L´homme contemporain est invité à construire son corps, conserver sa forme, façonner son apparence, occulter le vieillissement ou la fragilité, entretenir son 'potenciel santé'. Le corps est aujourd´hui um motif de présentation de soi".

A partir da definição de *corpo-lugar,* entendemos os pares dialéticos aqui enunciados (público-privado, interior--exterior, movimento-repouso) como necessários aos estudos do corpo em teatro e em Geografia, estudos e pesquisas que foquem sua atenção no corpo e em sua construção sociocultural ao longo da história; na vulnerabilidade, nas conquistas, nas transformações estéticas, no posicionamento político de indivíduos e grupos etc. Falamos da relação do corpo com os sentimentos, emoções e sensações que se movimentam e se organizam no espaço de intimidade (privado) para serem sentidos, vividos e revelados ao se relacionar com o mundo (público). Assim, podemos identificar o quanto de nossa intimidade pode ser revelado a partir da vivência/da criação e da produção dos lugares.

Essa intimidade está ligada à nossa essência. Existe movimento no repouso e repouso no movimento. E o que vivemos enquanto experiências de mundo/de lugar pode se dissipar com o tempo e ser algo efêmero, mas também um pouco dessas experiências pode permanecer em nossa memória, permitindo que o individual se revele de algum modo no coletivo. O *corpo-lugar* é uma cadeia de relações, uma espécie de esquema que não é programado, mas sim vivido. Um esquema que também contém uma perspectiva multiescalar já que o corpo se dispõe a viver/criar/produzir espaço do micro ao macro, do apartamento ao bairro, do bairro à cidade etc., como revelam as "conchas" de Moles e Rohmer (1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PANDEMIA E *CORPO-LUGAR* – RASURAS E SUBVERSÃO DE LIMITES ENTRE ESPAÇO PÚBLICO E ESPAÇO PRIVADO

Caminhando rumo à conclusão do capítulo não podemos deixar de lado o momento que vivemos[11], momento esse que tem afetado a vida de milhões de pessoas mundo afora. E é preciso se reinventar e se adequar da melhor forma possível a esta nova realidade. No que se refere à especificidade desse texto, vemos geógrafos que precisam adaptar suas abordagens de pesquisa de campo e artistas que aprendem a utilizar suas casas como salas de espetáculo. Ainda nesse contexto, muitos profissionais das mais diversas áreas estão utilizando o espaço doméstico como lugar de trabalho. É o caso de professores, jornalistas, terapeutas, médicos etc., além de uma infinidade de prestadores de serviços, muitos desses serviços especificamente criados para esse momento. É preciso aprender e se familiarizar com a vida online.

Com o advento da pandemia de COVID-19 e a necessidade de distanciamento social, bem como de medidas de proteção individual no espaço público, transforma-se a espacialidade diferencial do corpo próprio e do *corpo-lugar*. Como o corpo se adapta aos novos códigos sociais e aos

11 Pensamos na pandemia de COVID-19 no Brasil e no mundo no ano de 2020, quando este capítulo foi escrito. No Brasil, a transmissão comunitária nacional foi reconhecida oficialmente em 20 de março de 2020 pelo Ministério da Saúde e, desde então, medidas preventivas como quarentena e distanciamento social passaram a fazer parte do cotidiano do país.

equipamentos de proteção individual? Como se proteger e se preparar para ser e estar no espaço público? Como caracterizar essa nova dinâmica de viver e se relacionar no espaço público? Como tornar público o espaço privado através das plataformas online? O que revelar de nossa intimidade para o público?

A dialética do público-privado no espaço público se transmuta em uma dialética do público-privado no espaço privado. Ainda que muito determinada pela condição e pela posição de cada indivíduo na estrutura social (BOURDIEU, 2003), ou seja, pela classe social, essa nova realidade impõe novos modos de viver e criar espaços no cotidiano. Com o passar dos meses e a experiência de viver o espaço doméstico em todas as suas possibilidades, já é possível perceber certas transformações na relação entre corpo e lugar, corpo e espaço público, corpo e espaço privado.

A casa e o apartamento passam a ser vividos não só como lugares de repouso e intimidade, mas também como lugares de trabalho e lazer. Nas residências maiores, com varanda, jardim ou quintal, essas possibilidades se ampliam, inclusive com estes espaços transformando-se em uma representação reduzida de um espaço aberto, como uma praça ou um bosque, para um banho de sol ou um piquenique. O espaço público passa a ser vivido no espaço privado, muitas vezes sozinho ou no máximo acompanhado por quem vive junto a quarentena/o distanciamento social para se proteger da pandemia. O cotidiano e o *corpo-lugar* se transformam.

Em casa nos preparamos para saídas rápidas para resolver questões urgentes e necessárias. No ato de sair, é preciso se proteger, cobrir um pouco mais o corpo acrescentando máscara e, em alguns casos, luvas, passar álcool em gel nas mãos e se manter sempre distanciado com pelo menos dois metros de distância dos outros corpos. E assim reconfiguramos nossa relação com o espaço público: cada corpo virou uma bolha que só está em maior segurança ao cruzar de volta da rua a porta de casa e fazer o ritual oposto: descartar a máscara, higienizar tudo o que trouxe da rua, trocar de roupa, tomar mais um banho e voltar às atividades diárias no espaço doméstico. Atividades essas que podem incluir acompanhar o filho nos estudos online, participar de uma reunião virtual em *home office*, dar uma aula, conversar com a família e os amigos ou até mesmo participar de confraternizações de aniversário de pessoas queridas, tudo isso separados por telas de celulares, tablets ou computadores; o corpo busca se adaptar à nova realidade, aprendendo a existir com menos espaço que no período anterior à eclosão da pandemia.

Os artistas que criam para espaços fechados já experimentam novas formas de apresentar seus trabalhos se utilizando de salas virtuais onde é possível cobrar ingresso e interagir com o público, cada um na sua casa, através das telas; mas os artistas que criam para a rua e o espaço público ainda não conseguiram encontrar outras maneiras de se expressar com segurança, de modo a garantir a sobrevivência desse

tipo de prática artística. Por outro lado, geógrafos adaptam suas estratégias de pesquisa e levantamentos de campo, potencializando o uso de plataformas digitais para aplicação de questionários e realização de entrevistas, garantindo desse modo a produção de dados primários em suas pesquisas.

Vive-se situação semelhante à descrita por Frémont em relação a determinadas faixas etárias, em determinados contextos espaciais (mundo ocidental): "O espaço da velhice é assim normalmente vivido como um retraimento cujas etapas constituem às avessas as conquistas infantis" (FRÉMONT, 1980, p. 34). Ou seja, subverte-se a sequência das conchas do homem de Moles e Rohmer e, nesse contexto de retraimento, vão sendo produzidas mutações psicológicas profundas: "O espaço imediato adensa-se de todas as espessuras do hábito e, no prolongamento de cada gesto, os objetos carregam-se de valores emocionais" (idem).

Ao final nos questionamos: neste espaço vivido como retraimento e extrema redução onde está o *corpo-lugar*? E como o *corpo-lugar* se apresenta como experiência a um só tempo corpórea e espacial nessa situação?

Arriscamos provisoriamente a afirmação de que memória e recordação sustentam o *corpo-lugar* em tempos de distanciamento e isolamento sociais, o passado se desdobrando na percepção presente "pela própria consciência presente" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 43). Confirma-se assim uma experiência vivida radicalmente no presente através de um

corpo-lugar situado em um mundo transformado pela pandemia e pelo distanciamento social.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. *A gênese da vertigem*: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

BERNARD, M. *Le corps*. Paris: Éditions Points, 1995.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli, Sílvia de Almeida Prado, Sônia Miceli e Wilson Campos Vieira. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BRITO, M S. *O teatro que corre nas vias*. Salvador: EDUFBA, 2017.

ELDEN, S. *Understanding Henri Lefebvre*. Theory and the possible. London/New York: Continuum, 2004.

FERRACINI, R. *Ensaios de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FRÉMONT, A. *A região, espaço vivido.* Portugal, Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução revisada de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

LE BRETON, D. *L'adieu au corps*. Paris: Éditions Métailié, 2013.

LEFEBVRE, H. *Hegel, Marx e Nietzsche ou o Reino das Sombras*. Tradução de Rafael Gonçalo Gomes Felipe. Lisboa: Editora Ulisseia, 1976.

LEFEBVRE, H. *La Presencia y La Ausencia*: contribuicion a la teoria de las representaciones. México. Fundo de Cultura Econômica, 2006.

MARANDOLA JÚNIOR, E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. de (org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção.* Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOLES, A. A.; ROHMER, E. *Psychosociologie de l'espace*. L'Harmattan, 1998.

RYNGAERT, J-P. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço*. Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SENNETT, R. *O declínio do homem público*. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SERPA, A. *Lugar e mídia*. São Paulo: Contexto, 2011.

SERPA, A. *Por uma Geografia dos espaços vividos*: Geografia e Fenomenologia. São Paulo: Contexto, 2019.

SERPA, A. Lugar, paisagem e experiência. *Geograficidade*, v. 10, n. Especial, p. 99-105, Outono. 2020a.

SERPA, A. Uma Geografia que se pratica no dia a dia. *Geosaberes*, Fortaleza, v. 11, p. 437 - 449, jul. 2020b.

THIERCY, P. *Tragédias gregas*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

CAPÍTULO 2

NUNCA ESTAMOS PRONTOS:

REPARAR O CORPO, PRESCREVER GEOGRAFIAS

Antonio Carlos Queiroz Filho[1]

A teoria surge da vida.
DOREEN MASSEY

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.
Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante.
O corpo grave.
CLARICE LISPECTOR

A liberdade de espírito
não só tem a ver com a liberdade de dizer o que se queira
mas, também, de dizer como se queira.
JORGE LARROSA

1 Licenciado em Geografia, Doutor em Geografia, docente e pesquisador no Departamento de Geografia, e no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Agradecimentos: Aos queridos Rafael Borges e Gabriela Camargo, pelo diálogo sincero e amigo. Ao Herbert Farias, pela primorosa revisão.

BULA

Este texto fala em primeira pessoa. Foi escrito sob o efeito de dores lombares e fármacos opioides analgésicos, de potência correlata à morfina. Diferente do texto. A esse não cabe receita, nem restrição de uso, apesar de poder oferecer os mesmos efeitos adversos, dentre eles, confusão e alucinação. Contraindicado em casos de suspeita. Recomendado em caso de dores moderadas ou severas. Assim, não o use para prevenir razoabilidades. Evite. Se persistirem os sintomas, consulte o poeta, mesmo que ele não saiba dançar.

QUADRO CLÍNICO

Inicio este diálogo estabelecendo um esclarecimento importante. Quando falo de Geografias pelo Corpo, não estou me referindo aos estudos que tomam, pela Geografia, o corpo como tema, assunto, objeto ou recorte a ser analisado. De fato, esse tema já tem um adensamento importante. O corpo, como assunto a ser observado e analisado, é atravessado por tais epistemologias e métodos, e disso resultam importantes contribuições para o debate geográfico. Há várias abordagens e perspectivas teóricas das mais diversas. Não é essa a contribuição que tenho buscado oferecer.

Não tenho, por assim dizer, uma Geografia, *aqui*, que busca olhar para o corpo, *lá*. O que eu tenho, como processo, é um *corpo, aqui e agora*, e isso é a (minha) Geografia que tenho

buscado compartilhar, mais até do que propor. Vale, então, demorar um pouco mais no entendimento de corpo com que lido, pois é isso que se desdobrará naquilo que gesta essa Geografia, ou melhor, esse modo de grafar o mundo (grafias).

Começo relembrando um apontamento fundamental, que trata do entendimento do corpo para além das questões fisiológicas. No período entre 2016 e 2019, a questão do corpo ganhou centralidade em meus estudos pelo modo arrebatador como a dança contemporânea entrou em minha vida. Ao longo de três anos, ao estudar o que poderia ser uma geografia como corpo que dança, percorri e, fui atravessado, por estudos que foram desde Deleuze, nos diálogos espinosanos sobre "o que pode o corpo?", até José Gil (1997, 2001), com sua poética e imanência do corpo. Corpo, portanto, não como substância ou sujeito, mas como "modos" (DELEUZE, 2002) que se desdobram na promoção de encontros criativos (QUEIROZ FILHO, 2018).

Foi essa experiência de construir com um corpo para a dança – corpo esse que iniciava tarde, se considerarmos o padrão médio de idade daqueles que iniciam as aulas de dança, um corpo fora do tempo, talvez –, mas foi exatamente, não a descoberta, mas a fabricação desse corpo que dança como potência criativa, como condição de atualização constante daquilo que ele poderia ser e deixar de ser – que me fez vislumbrar aquilo que, certo tempo depois, eu enunciaria como "geografia bailarina", não como delimitação conceitual ou metodológica, como bem diz Eduardo Marandola Jr., no

seu belíssimo e generoso prefácio ao livro *Corporema*: por uma geografia bailarina. Em suas palavras:

> A geografia bailarina, que não é campo nem subcampo, mas experiência, é o verdadeiro desaprendizado, renovado a cada dança, a cada movimento, a cada esforço de oscilação vacilante de conceitos. Talvez por isso seja inútil delimitar que geografia seja esta. Com a força colocada no sensível, potencializa a corporeidade, a arte e a linguagem pela sensibilidade, o que dialoga de tantas formas com esforços e buscas das mais diversas no pensamento e na ciência contemporâneas (MARANDOLA JR. *apud* QUEIROZ FILHO, 2018, p. 15)

A ideia da fabricação (RANCIÈRE, 2009) chama minha atenção, dado o meu interesse na intensificação dos processos de embotamento e captura de nossas sensibilidades e subjetividades, especialmente quando penso nas questões da vida urbana contemporânea e no conjunto das políticas dos afetos que têm se configurado em determinados modos de dizer-ver-sentir. Seria como uma espécie de produção de intencionalidades repetitivas e repetidoras, com fins de automatismo e esterilidade.

Quando pensamos o automatismo pelo ponto de vista fisiológico, compreendemo-lo como mecanismo de salvaguarda do corpo contra um estado de constante tensão e estresse. Disso resultam nossos protocolos cotidianos automáticos, aqueles que cumprimos "sem pensar". Mas não é esse o ponto. Ocorre que, por muitos anos, me dediquei

a pensar essas questões a partir da política das imagens, discursos e visualidades, e somente nos últimos anos o corpo passou a constituir meu horizonte investigativo. A ideia da fabricação do corpo e do sensível, e, por conseguinte, da fabricação do corpo sensível, interessa sob o aspecto da condição estético-política de abertura para outros possíveis.

Seria, por assim dizer, a rasura da fórmula pronta, desadestramento feito de arranjos inacabados, de novos devires, marcados, sobretudo, "pelo caráter plural da verdade, pelo caráter construído da realidade e pelo caráter poético e político da linguagem" (LARROSA, 2010, p. 164). Esse era o anuviado teórico-poético que eu tinha até então. Enlaces e atravessamentos compostos de incertezas e aberturas. Balizas de um horizonte a ser perseguido. Horizonte longínquo, fora de foco, num infinito que resiste ao enquadramento como encerramento de possíveis. Até que...

DIAGNÓSTICO

Hérnias de disco são, por assim dizer, algo que participa objetivamente da construção deste meu corpo e, consequentemente, do modo como estabeleço minha relação com o mundo. Em 2014, depois de quatro crises seguidas de lombalgia, tive que abandonar a prática das artes marciais por efeito daquilo que (GUERRERO, 2001 *apud* RITTER; MARQUES, 2011, p. 3, grifo meu) classifica como lesão de Grau 4. Para o autor, as lesões podem ser classificadas como:

- leve (1)
- moderada (2)
- grave (3)
- **incapacidade desportiva (4)**
- incapacidade funcional (5)

Patrícia Sambaquy Ritter e Marcio Geller Marques explicam: "A incapacidade desportiva refere-se às lesões que têm como consequência de sua gravidade, um tempo muito longo de recuperação, o que desfavorece que o esportista recupere o seu nível anterior à lesão de rendimento no esporte" (RITTER; MARQUES, 2011, p. 3). Em 16 de agosto de 2020, cinco dias depois do aparecimento do sintoma (dor), apliquei-me o Questionário de Roland Morris, que avalia a intensidade da incapacidade do indivíduo com lombalgia. São 24 perguntas, cada uma equivalendo a um ponto, em que zero é a pontuação mínima e 24 a máxima, tendo o número 14 como o ponto de corte (ou seja, os indivíduos avaliados com *score* maior que 14 apresentam incapacidade)[2]. Como resultado, apesar da medicação analgésica de alta intensidade, meu *score* foi **15**.

2 Disponível em: https://www2.fab.mil.br/cindacta2/images/Fisioterapia/fisioterapia_3_rolandmorris.pdf. Acesso em: setembro de 2020.

Desde que iniciei na dança contemporânea, em 2016, até hoje (setembro de 2020), passei por um bloqueio facetário[3], duas rizotomias[4] (procedimento cirúrgico minimamente invasivo) e incontáveis sessões de fisioterapia. A cada nova crise, o receio de novamente precisar desistir de algo, a exemplo do que ocorreu em 2014 com as artes marciais, engendrava em mim um estado emocional que levava à rememoração de todos os agentes endógenos e exógenos que acometeram meu corpo até o limite. Estudos desenvolvidos por (KÜBLER-ROSS, 1997 *apud* RITTER; MARQUES, 2011, p. 4), conforme apontam Patrícia Sambaquy Ritter e Marcio Geller Marques (2011), pontificam: "A reação emocional de um atleta a uma lesão esportiva é similar àquela de pessoas que encaram a morte iminente".

> O atleta lesionado deve compreender que a lesão é um dano causado por traumatismo físico sofrido pelos tecidos do corpo humano, as quais podem ser acompanhadas de experiências psicológicas que afetam o bem-estar do esportista lesionado e podendo vir a afetar, em algum nível, todos os que estão a sua volta (ANDREOLI, WAJCHENBERG; PERRONI, 2003 *apud* RITTER; MARQUES, 2011).

3 Disponível em: https://neurocirurgia.com/infiltracao-na-coluna-bloqueios-diagnosticos-e-terapeuticos/. Acesso em: setembro de 2020.

4 Disponível em: https://www.reumatologia.org.br/orientacoes-ao-paciente/saiba-como-a-rizotomia-trata-dores-de-coluna/. Acesso em: setembro de 2020.

O fato é que, na busca pela compreensão desse processo, tentei trabalhar melhor a aceitação desse corpo que é o meu, e desde então tenho tentado assimilar a ideia de que parar de dançar é apenas questão de tempo. Talvez por esse motivo a nova crise tenha me despertado para um entendimento de que antes eu não dispunha, pensar que a doença me define, mesmo que o fato já tenha provocado efeitos como os relatados e, atualmente, ponha em xeque a possibilidade de continuar dançando.

Exatamente essa experiência com o corpo me fez pensar que isso não é algo negativo. Tempo lento, movimento curto, força comedida. Tudo isso está a funcionar na capacidade máxima daquele que a exerce. Reside uma potência criativa nessa condição, eis a questão. Demorou tudo isso para que finalmente eu reconhecesse os aspectos de movimento, mobilidade, amplitude, tempo, força, dor, silêncio, pausa e quantos outros mais eu possa enumerar como mediados por essa circunstância. Ela está lá. É algo presente. É marca de um contingenciamento que atua na minha corpo-geo-grafia, ou seja, na minha grafia de mundo a partir do corpo. Hoje, 13 de agosto de 2020, ao enfrentar uma nova crise de lombalgia, iniciada em 10 de agosto de 2020, e ao longo do processo de tratamento com o objetivo de reabilitação, percebi como o movimento mais simples, minucioso, pequeno e lento pode ser também entendido como potência de criação. O fato é que demorei bastante tempo para reconhecer e considerar essa escala como elemento participante da geografia que

tenho buscado delinear. O que pretendo agora é cuidar um pouco melhor disso.

PRESCRIÇÃO

O contexto de escrita deste texto me fez perceber como eu estava sendo, de certo modo, displicente com algumas das principais balizas de que trata a ideia da geografia bailarina. Demorei a perceber que questões tradicionalmente geográficas, como *escala* e *posição*, poderiam ter me feito, há bastante tempo, considerar como parte dessa grafia pelo corpo aquilo que acontece com o movimento e a criação, justamente quando ele é retirado da condição de corpo que "pode". Sequer cogitei pensar em como que o impedimento do movimento pode também ser possibilidade do movimento. Agora estou eu aqui, tentando reparar esse corpo para, de algum modo, seguir.

- *saber contingencial, contextual e singular*:

Quando inicio o texto tratando de uma geografia *minha*, faço-o não por imposição autorreferente, mas porque tento diminuir ao máximo a perspectiva que toma os conceitos como anteparo. Então não estou eu *aqui* e os conceitos *lá*. Busco, sobretudo, experimentá-los e especialmente fazer isso a partir dessa perspectiva posicional e reflexiva. Por isso, esse mea-culpa me permite seguir adiante, desobrigado do peso do suposto erro que não pode ser consertado. Encontro, nesse sentido, um afago sensível ao ver que a primeira frase do artigo escrito pela geógrafa britânica Gillian Rose trata de

posicionalidade e reflexividade. A autora perfaz o movimento de reconhecer aquilo que ela chama de "sense of failure". A palavra *sense*, traduzida como sensação, imputa a permanência de um sentimento ainda residente naquele pensamento. Ainda lhe é constituinte. No processo psicanalítico, é quando já reconhecemos o sintoma, mas ainda não somos dotados de elementos suficientes para decidir o que fazer com ele; ou até decidimos, mas não conseguimos sustentar a decisão.

Já sua tradução como senso/sentido indica a percepção a partir de certo distanciamento do sintoma, sugerindo uma tomada, em relação a ele, de consciência e autonomia. Talvez por isso faça mais sentido para mim, sendo coerente com os aspectos do posicional e reflexivo, entender que o reconhecimento do equívoco implica aceitar que, naquele contexto, naquela circunstância, naquela posição espaço-temporal-corporal, foi feito o que pôde ser feito. Ao mesmo tempo, é no atual contexto, circunstância e posição espaço-temporal-corporal que as ações são praticadas como possíveis.

Por isso, meu mea-culpa não acampa no início do texto. Não é essa a minha primeira tomada de posição. Ela está nesse entremeio, justamente porque é essa a situação que eu gostaria de assumir como processo de aprendizagem e produção de pensamento. Afinal de contas, concordando com Rose (1997), não pretendo incorrer no risco de promover radicalismos.

> But although attempts at this particular sort of reflexivity are bound to end in 'failure', […] that the form of this apparent 'failure' is producing further, different radical strategies for situating feminist geographical knowledges (ROSE, 1997, p. 306)[5].

Apesar de importante e fundamental, a questão sobre como essa posição que ocupo implica um mirante de possíveis, associado ao constante exercício de percepção desse processo, não trata dos aspectos ligados à estrutura social de poder, sejam eles relacionados ao gênero ou ao privilégio institucional. A posicionalidade e reflexividade que eu gostaria de enfatizar, para este texto, partilham dos apontamentos feitos por Rose (1997) nos entornos de um saber que se reconhece como *limitado*, *específico* e *parcial*.

Essas ideias foram experimentadas inicialmente no livro *Corporema:* por uma geografia bailarina, fruto da minha pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Minho (Braga, Portugal), em 2017, e estão sistematizadas de modo mais objetivo e pontual no artigo "Geografias pela Dança", publicado em 2019 na Revista Geograficidade. Somente para pontuar:

> Essa Geografia que faço e me faz, aliás, que esse mapa dessa Geografia que estou fazendo e que está me fazendo é fruto desses arranjos e esses

5 Tradução livre: "Mas embora as tentativas neste tipo particular de reflexividade estão fadadas a terminar em 'fracasso', [...] a forma desta aparente 'falha' está produzindo estratégias radicais para situar os saberes geográficos feministas".

> arranjos são os que eu tenho feito agora, hoje, mas que amanhã podem ser outros. Portanto, não há aqui, de forma alguma, a tentativa de apontar para um modelo metodológico, de apontar para uma baliza epistêmica. Que Geografia é essa? É uma geografia contingente. É uma Geografia inventada. Inventada pelo baú que está cheio de contextos e contingências. Um baú cheio de recortes, tanto espaciais, quanto temporais (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 7-8).

Hoje, esse baú guarda e revela novos contingenciamentos. A ideia deste texto é, portanto, pensar "in terms of visibility, then, but also in terms of a particular spatiality. This reflexivity looks both `inward' to the identity of the researcher, and 'outward' to her relation to her research and what is described as 'the wider world'" (ROSE, 1997, p. 309)[6]. Ao evidenciar esse jogo, em sua constante reivindicação dessas escalas menos autoritárias, autoproclamadas e universalizantes, parecem-me bastante caros os apontamentos do geógrafo Igor Robaina, quando, em sua posicionalidade, propõe aquilo que nomeia "microgeografia".

Em suas palavras, isso se daria na reflexão a partir dos "aspectos que compõem a vida cotidiana das pessoas entendidas como sujeitos, especialmente por meio das suas

6 Tradução livre: "Em termos de visibilidade, então, mas também em termos de uma espacialidade particular. Esta reflexividade olha tanto 'para dentro' da identidade do pesquisador quanto 'externamente', para sua relação com sua pesquisa e o que é descrito como 'o mundo mais amplo'".

interações, percepções, concepções e múltiplas trajetórias e coexistências" (ROBAINA, 2019, p. 53). Partilho dos mesmos incômodos que lhe inspiraram tais indagações. Robaina continua interessado no cotidiano e em suas intersubjetividades. Eu persisto aqui, neste texto, com as questões do corpo. Seguimos nossas trajetórias em diálogo, ambos abraçados sobremaneira e, cada um ao seu modo, pelas "perspectivas parciais de mundo":

> to see the whole world while remaining distanced from it, subjugated and critical knowledges work from their situatedness to produce partial perspectives on the world. They see the world from specific locations, embodied and particular, and never innocent; siting is intimately involved in sighting[7] (ROSE, 1997, p. 308).

- o corpo e sua condição como geografia poética: escala intensiva

O poeta Manoel de Barros (2013) define como "matéria de poesia" tudo aquilo que não leva a coisa nenhuma, as coisas jogadas fora, as sem importância. E o que a Geografia tem jogado fora? A poética manoelesca faz disso sua condição primeira: desaprendizagem, escovar as palavras, esticar

7 Tradução livre: "Em contraste com o truque divino de reivindicar ver o mundo inteiro enquanto permanece distante a partir dele, conhecimentos subjugados e críticos trabalham a partir de sua situação para produzir perspectivas parciais do mundo. Eles veem o mundo de locais específicos, corporificados e particulares, e nunca inocentes; a localização está intimamente envolvida no avistamento".

horizontes, palavras tortas, intimidade como medida de importância, descompromisso com a gramática. Essa, sem dúvida, tem sido uma perene interlocução. O fato que constatei, no entanto, foi que, apesar de buscar por tanto tempo entender e criar pontes epistemológicas, experienciais, sensíveis e poéticas a partir do corpo desconstruído, criativo e poético, demorei a perceber como toda essa sua potência de desconstrução, criação e poesia ancorava-se num anteparo que hoje não mais consigo sustentar: o corpo fisiologicamente virtuoso.

De 2016 a 2020, foram quatro anos de exercícios, entre aulas, cursos, ensaios e espetáculos de dança contemporânea – quatro anos atravessados por constante interrupção. Um processo iniciado em 2009 e que hoje completa onze anos. Eis uma verdadeira trajetória de aprendizagem – pela dor e pelo impedimento – daquilo que nomeadamente é a da dança, senão da arte do movimento. É claro que há movimentos pequenos, grandes, lentos, rápidos, com sentidos e propósitos dos mais variados. Não se resume a intensidade e intenção narrativa e poética o que está em jogo aqui; o todo abrange a circunstância em que isso pode ou não ocorrer, em função do arranjo normativo que atribui autoridade e classificação a certos corpos e corpografias, retirando de outros.

O corpo da dança contemporânea desconfigura sua fisiologia e brinca com o que pode e não pode na sua relação com o tempo e o espaço: ele pode e não pode, ao mesmo tempo. Isso, por sinal, é o que ainda sustenta meu interesse

pela dança como modo de grafia de mundo. É a circunstância de não poder, não apenas dançar, mas ter comprometido até mesmo nossos gestos e movimentos mais triviais e cotidianos. Foi assim que percebi como a geografia bailarina que eu buscava delinear considerava um espaço-tempo corporal totalmente diferente desse, da reabilitação no sentido fisiológico. E não é que o tópico não tivesse passado por mim antes. Nesse meio-tempo de dança, não apenas eu, mas muitos bailarinos e bailarinas passam por momentos de pausa provocadas por algum tipo de lesão.

Tenho um colega, por exemplo, que ficou praticamente um ano sem dançar, perdeu espetáculos, ensaios. Inúmeros relatos e exemplos de bailarinos e bailarinas, coreógrafos e coreógrafas dão conta de que, por uma lesão, ou seja, por certo "impedimento", foram em busca da reinvenção de sua dança. Nunca faltarão exemplos desses meandros na trajetória, tendo sido eu mesmo um dos que vivenciaram essa experiência do machucar-se como parte do processo de construção do corpo que dança. Mas não é bem essa a circunstância que quero tratar aqui, apesar de tê-la mantido fora do meu escopo investigativo (um poeta negligente com sua matéria de poesia), mesmo sendo parte constituinte desse jogo normativo.

O corpo lesionado, tratando-se de uma *escala* espaço-temporal e considerando seu espectro de movimento, *só* dispõe daquela circunstância como sua. Ele, vamos assim dizer, *só* pode ser lento. Seu movimento *só* pode ser curto,

pequeno. Sua força *só* pode ser aquela. É como se houvesse uma diminuição da sua potência de variação. O que me interessa então, ao pensar em escala, não se associa ao sentido que lhe é atribuído, como *hierarquia* (CASTRO, 1992; MOORE, 2016)[8], tampouco avaliar "erros e acertos", fragilidades ou supostos deslizes de proposições teóricas sobre ideia, noção, conceito e/ou categoria, como bem fez Moore (2016)[9]. O objeto do meu interesse passa, em vez disso, pelo entendimento de onde o domínio do movimento na construção do corpo virtuoso normalmente é associado à sua amplitude, força e elasticidade, em contraposição ao lugar do corpo lesionado.

Não considero ou desconsidero aqui os aspectos emocionais que impactam a vida particular e social de alguém que vivencia uma situação como essa. Estudos como os de Figueiredo *et al* (2013) demonstram a condição bidirecional entre dor lombar e sintomas depressivos, especialmente em idosos. Apesar do grande interessante e de sua importância

8 Castro (1992, p. 24) afirma que "escala não é hierarquia, não pode haver qualificação valorativa para as escalas geográficas. Esta acepção, se subsumida na análise geográfica, tende a aprisionar a escala 'inferior' à 'superior', esvaziando as possibilidades de avanço do conhecimento do real em suas diferentes projeções". Já Moore (2016) explica: "Howitt (1998, p. 205) has replied that scales should not be conceived as discrete hierarchical levels or platforms, but are defined and politically contested only in relation to one another, as in a musical scale" (p. 205).

9 De acordo com Moore (2016), "Delaney and Leitner (1997, p. 94–95, 97) argue, scale 'is not simply an external fact awaiting discovery but a way of framing conceptions of reality', and it is through the 'fusion of [scalar] ideologies and practices' that political constructions of scale emerge". (p. 205) E conclui afirmando que: "scale is fundamentally an epistemological construct that presents specific sociospatial orderings". (p. 204)

ser decididamente reconhecida, a fisioterapia e a psicologia da reabilitação lidam com aspectos teóricos e metodológicos que eu não teria condições de tratar aqui[10].

Isso porque não é a oposição saúde-doença que norteia a intercessão aqui estabelecida, mas, de forma correlata e a partir disso, o questionamento das emoções e afetos como marcas do corpo e seus espectros de movimento. Por isso, nessa *escala intensiva* o pequeno, o lento e o fraco desse corpo fisiologicamente adoecido alimentam a imensidão íntima como condição poética para um habitar o corpo como potência criativa: habitar o espaço como quem habita um corpo feito de "pequenas percepções" (GIL, 2005), como "caixa de ressonâncias" (GIL, 2001).

EXAMES

Retomo agora uma proposição conceitual iniciada por mim em 2015, quando fui convidado a proferir uma palestra sobre "Trabalho de Campo e Mundo Vivido", durante o VI Seminário Nacional sobre Geografia e Fenomenologia – VI

10 Sabe-se que há fatores psicológicos fortemente atrelados à predisposição às lesões esportivas, bem como ao tempo de reabilitação e ao retorno às atividades desportivas. Os fatores psicológicos também podem interferir no nível de sucesso dos processos de reabilitação (WEINBERG; GOULD, 2001).

Outra questão a ser considerada e avaliada pelo profissional da saúde ao se deparar com uma lesão esportiva é que, quando o atleta se lesiona, esse problema é considerado pelo desportista de alto nível como um dos maiores fatores de stress esportivo (DE ROSE JR., 1999 apud RITTER; MARQUES, 2011).

SEGHUM, em Diamantina-MG[11]. Na ocasião, o título do meu texto, ainda com apontamentos bastante preliminares, foi: "Geografias Impuras: quando a paisagem pega delírio e faz do lugar o seu reflexo (ou o contrário)".

Propus-me pensar numa geografia que se esquiva da presunção de se assumir como estado de pureza. Começaria tal incursão propondo um entendimento impuro de duas categorias geográficas: paisagem e lugar. A ideia era ampliar o horizonte explicativo ao ponto de que *paisagem* pudesse ser compreendida como estética e enunciação, e *lugar* como política da expressão; mais ainda, era pensar como o entendimento de uma ideia recai sobre o da outra, o que pautou a constatação da indiscernibilidade de ambos. A expectativa foi encontrar conceitos para eles, ao serem contaminados um pelo outro, com as respectivas potências de inovação e forças criativas alteradas.

O cerne dessa discussão, como o próprio título da mesa-redonda sugeriu, foi pensar em algo que contribuísse com o que a Geografia considera como uma das etapas mais importantes do processo de análise de determinada problemática: o trabalho de campo. Na ocasião, argumentei que trabalho de campo não é somente empiria, muito menos artifício de impessoalidade e objetivismo. Estaria mais para uma "janela mágica" de um corpo geográfico que se expõe;

11 Disponível em: https://viseghum.weebly.com/progratyumaccedilatildeo.html. Acesso em: setembro de 2020.

por isso, paisagem e lugar como o chão de grafias impuras (QUEIROZ FILHO, 2019).

Foi a partir desse cenário, valendo-me da articulação das reflexões sobre a "tetravalência do agenciamento" (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e a "partilha do sensível" (JACQUES RANCIÈRE, 2009), que propus um procedimento analítico cujo objetivo era compreender melhor como a potência de variação poderia ser diminuída em virtude do incremento da maquinação de constantes. Dito de outro modo, era preciso encontrar um modo de analisar como o *estabelecido se estabelece*, tanto em relação às questões concernentes aos atos estéticos/enunciados (variáveis de expressão), como às relacionadas aos agenciamentos dos corpos, suas ações e paixões (variáveis de conteúdo). Ao propor esse índice, minha intenção foi contribuir com estudos alimentados pela preocupação de compreender como processos de construção de regimes de verdade atuam sobre lugares, paisagens e territórios, merecendo especial interesse nas reflexões sobre a experiência do habitar as cidades a partir das questões do sensível e das narrativas poéticas.

Trabalhos como o de Ana Carolina de Melo Loureiro (2016) – movida pelo interesse no debate sobre paisagem e patrimônio a partir de como a política das imagens e dos discursos efetivam entendimentos e ações –, bem como o de Vanessa Gusmão (2016), sobre o mito fundador do estado do Espírito Santo, problematizam as metanarrativas, e por meio da análise que considerou o índice de agenciamento,

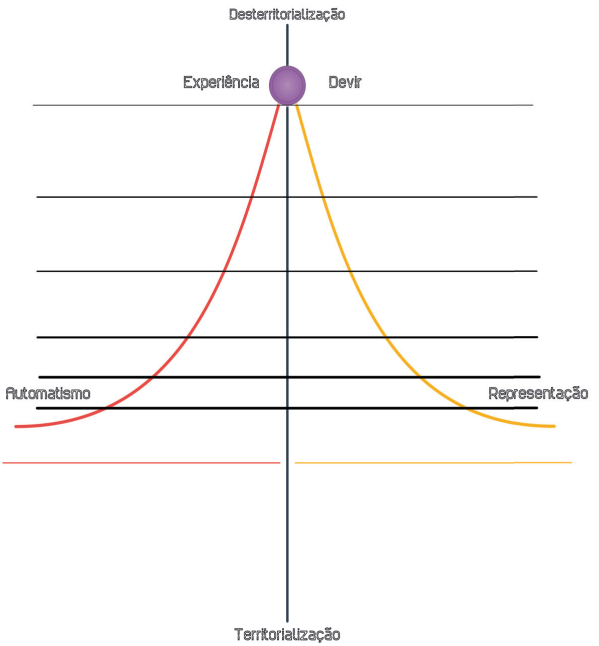
ensejaram um entendimento do lugar para além da "paisagem única". Vanessa Gusmão, por exemplo, amparada em autores como Eduardo Pellejero, Benedict Anderson e Michael Pollac, explica que esse processo se estabelece a partir do arranjo de três dispositivos: *redução*, *repetição*, *naturalização*. Ela esclarece:

> É nesse sentido que a repetição e a redundância nos enunciados nos permitem compreender o modo como o estabelecido se estabelece. No nosso caso específico, ela nos permite refletir sobre como se produz e se estabiliza a imaginação espacial da Prainha como um lugar de fundação e o modo como este postulado do lugar influencia nossos processos de subjetivação e experiência no lugar (SILVA, 2016, p. 37).

Considerando o índice, não como classificação fechada, mas como instrumento de diagnóstico das problemáticas, especialmente dos processos de constituição de grandes verdades e certezas narrativas, discursivas, visuais, imagéticas e, sobretudo, corporais, a autora "perpassou a análise dos enunciados observando o modo como eles agem na produção de automatismos, representações, experiências ou devires" (p. 39). Por meio desse aporte conceitual-metodológico, após vasta e densa identificação e tipificação sobre "o que este lugar conta?" e "quem conta este lugar?", Vanessa Gusmão destrincha a efetividade dos agentes de enunciação relacionando os tipos de instituições e analisando seu papel e força discursiva.

Um tema tem maior poder de agenciamento territorializador à medida que possui concomitantemente maior grau de repetição e de redundância. Quando um tema se enuncia repetidas vezes por diversos agentes, seu poder de produzir automatismos e representação é maior. Em sentido inverso, um tema tem potência de agenciamento desterritorializador quando seu grau de repetição e redundância são baixos, possibilitando uma maior abertura à experiência e ao devir (SILVA, 2016, p. 78).

Figura 1 – Índice de Agenciamento (Tetravalência + Partilha do Sensível)



Fonte: elaborado pelo autor.

Minha indagação atual busca agregar a esse índice e a esse procedimento analítico o corpo, no contexto em que ele se presentifica. Isso porque, se em dado momento a dança me fez desistir de pensar numa geografia *pelo* corpo, em benefício da proposição de uma geografia bailarina, hoje, decididamente, ela retorna ao corpo, como centralidade da reflexão e sobretudo, como algo que existe a despeito da dança.

Quero então pensar nesse corpo a partir da sua circunstancialidade, no seu modo de fazer ou agir. É quase como se eu recuasse um pouco com a ideia inicial (QUEIROZ FILHO, 2018), para a qual me amparei em Bruno Latour no intuito de pensar um corpo hipersensível capaz de ampliar sua capacidade de percepção. Fabricar, pelo treino, um super-corpo mediador, capaz de amplificar e apurar melhor seus sentidos. Um corpo-poro, que tudo vê, sente, cheira, toca. Quanto mais, melhor:

> Quanto mais mediações melhor para adquirir um corpo, ou seja, para tornar-se sensível aos efeitos de mais entidades diferentes. Quanto mais controvérsias articulamos, mais vasto se torna o mundo (LATOUR *apud* NUNES; ROQUE, 2008, p. 45).

De fato, foi isso que me ocorreu como bailarino. É uma condição que faz a pessoa sentir-se uma super-pessoa, capaz de dobrar o tempo e esticar o espaço. E uma das consequências foi alçar a dança a esse lugar privilegiado de agenciamentos para o corpo, diferenciando-o, por vezes em

tom de hierarquia: gesto dançado, gesto ordinário. É como se a dança fosse caminho e redenção para esse corpo que está aí, vazio, esperando ser treinado para se tornar um "dispositivo imanente", um corpo sem órgãos, abertura e devir: "Assim, o corpo sem órgãos nunca é o seu, o meu... É sempre um corpo" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 28).

Por mais sedutor que seja para mim considerar o corpo para além da sua fisiologia, ela está aí. Questões como "quanto mais mediações melhor" ou "quanto mais repetição, mais territorialização, automatismo" não me parecem mais fazer sentido. Desorganizar o organismo, talvez possa ser, portanto e inclusive, reconhecer os agenciamentos possíveis quando consideramos o corpo biológico não como fim, mas como conjunção de intensidades que participam efetivamente desse constante devir. Talvez caiba considerar também o corpo, em sua manifestação fisiológica, como escala intensiva: trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo (LATOUR, 2008, p. 39). Afinal, para ter um (seu) corpo, basta estar vivo.

TRATAMENTO

Por vezes, a dor convoca nossa atenção a um ponto específico do nosso corpo. Reparar o corpo para reparar o corpo. Prescrever o prescrever. Diluir ou atravessar índices para fazer variar ações e conteúdos tidos por vezes como incompatíveis. Sentir de perto, como quem sente a dor do semblante franzido, esteja ela manifesta no *close* do cinema

ou na análise sintomática de um paciente[12]. Escalas que se misturam para fazer dizer emoções. Emoções que são a esteira do nosso agir, nossas paisagens e nosso chão.

Auscultar o corpo. De perto: ecos e reverberações de uma paisagem corporal íntima. Corpo como escala intensiva: ritmo, enquadramento de uma grafia em primeira pessoa. Corpo como mediação com o mundo. Corpo como espectro de sensações. Variações de sensações, emoções, afetos e suas alterações como mediação com o mundo. Compreender isso é fundamental. Não para controlar o espectro dos afetos ou emoções, mas para reconhecer o mundo como manifesto contingente. Cada corpo, a seu modo, pode. E é com esse entendimento, presente comigo aqui e agora, que me vejo "travado" na sequência do movimento dessas questões. Travado por não conseguir continuar a mover o pensamento de quando comecei a escrever este texto, o de propor associar o índice de agenciamento a outros instrumentos analíticos que tratam das questões do corpo fisiológico.

Dessa junção, minha ideia inicial era a tentar delinear uma espécie de "roda da posicionalidade emocional". Esse parâmetro começa pelo ajuste aos termos postos por Clare Madge ao listar uma série de tópicos por ela considerados

12 Um dos procedimentos utilizados na avaliação e mensuração da dor considera a expressão facial como critério, tanto como medida fornecida pela identificação de determinados comportamentos quanto pela sua interpretação visualmente codificada. Ver mais em: Behavioural Pain Scale (BPS-Br) (MORETE, 2013) e Circular Normativa nº9/DGCG de 14/6/2003. Disponível em: http://www.dgsaude.pt. Acesso em: 06 out. 2020.

fundamentais no debate sobre a posicionalidade do conhecimento, como explica:

> it is crucial to consider the role of the (multiple) 'self', showing how a researcher's positionality **(in terms of race, nationality, age, gender, social and economic status, sexuality)** may influence the 'data' collected and thus the information that becomes coded as 'knowledge'"[13] (MADGE *apud* ROSE, 1997, p. 308, grifos meus).

O que pensei foi substituir os tópicos relacionados às questões de interesse de Madge por outros relacionados a uma série de procedimentos – *escalas* – utilizados para auferir aquilo que se considera o quinto sinal vital: a dor (SOUSA, 2002)[14]. O que me chamou a atenção foi justamente o entendimento pelas ciências da saúde do seu caráter multidimensional, impreciso e extremamente subjetivo, sem que isso servisse de argumento para deslegitimar seu importante papel no tratamento.

Se, por um lado, os objetivos dessas aferições são o controle de risco e o planejamento da conduta terapêutica

13 Tradução livre: "é crucial considerar o papel do (múltiplo) 'eu', mostrando como a posicionalidade de um pesquisador (em termos de raça, nacionalidade, idade, gênero, status social e econômico, sexualidade) pode influenciar os 'dados' coletados e, assim, a informação que é codificada como 'conhecimento'".

14 Sousa (2002, p. 446) explica que "a Agência Americana de Pesquisa e Qualidade em Saúde Pública e a Sociedade Americana de Dor descrevem a dor como o quinto sinal vital que deve sempre ser registrado ao mesmo tempo e no mesmo ambiente clínico em que também são avaliados os outros sinais vitais, quais sejam: temperatura, pulso, respiração e pressão arterial".

(confiabilidade, eficácia), foi o cruzamento das dimensões, como bem explica Sousa (2002, p. 447), a partir de "índices fisiológicos, comportamentais, contextuais e, também, os autorregistros por parte do paciente", acrescentando-se, por fim, o entendimento da dor como *experiência* (LARROSA, 2015) que me fez desejar encontrar um cruzamento entre essas duas formas de pensar o corpo: o corpo sem órgãos deleuze-guattariano amplamente estudado e difundido pela dança, especialmente a contemporânea; e a fabricação de um corpo que dança e do corpo fisiológico em reabilitação.

Como as emoções e os afetos são fundamentais aos estudos do corpo, e como o aspecto emocional é fundamental na análise da dor, me interessaria também, nessa empreitada de sistematização de um modo de pensar o corpo, tratar de outro índice que me chamou a atenção: a escala de humor de Brunel – BRUMS (ROHLFS, 2008, p. 178):

> o BRUMS contém 24 indicadores simples de humor, tais como as sensações de raiva, disposição, nervosismo e insatisfação que são perceptíveis pelo indivíduo que está sendo avaliado. Os 24 itens da escala compõem as seis subescalas: raiva, confusão, depressão, fadiga, tensão e vigor. Cada subescala contém quatro itens. Com a soma das respostas de cada subescala, obtém-se um escore que pode variar de 0 a 16. O fator tensão refere-se à alta tensão músculo-esquelética, que pode não ser observada diretamente ou por meio de manifestações psicomotoras: agitação, inquietação, etc.

Figura 2 – A Escala de Humor de Brunel (BRUMS)

VERSÃO TRADUZIDA DO BRUMS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA

A Escala de Humor de Brunel (BRUMS)

Abaixo está uma lista de palavras que descrevem sentimentos. Por favor, leia tudo atenciosamente. Em seguida assinale, em cada linha, o quadrado que melhor descreve **COMO VOCÊ SE SENTE AGORA**. Tenha certeza de sua resposta para cada questão, antes de assinalar.

Escala:

0 = nada **1 = um pouco** **2 = moderadamente**
3 = bastante **4 = extremamente**

	0	1	2	3	4
1. Apavorado	☐	☐	☐	☐	☐
2. Animado	☐	☐	☐	☐	☐
3. Confuso	☐	☐	☐	☐	☐
4. Esgotado	☐	☐	☐	☐	☐
5. Deprimido	☐	☐	☐	☐	☐
6. Desanimado	☐	☐	☐	☐	☐
7. Irritado	☐	☐	☐	☐	☐
8. Exausto	☐	☐	☐	☐	☐
9. Inseguro	☐	☐	☐	☐	☐
10. Sonolento	☐	☐	☐	☐	☐
11. Zangado	☐	☐	☐	☐	☐
12. Triste	☐	☐	☐	☐	☐
13. Ansioso	☐	☐	☐	☐	☐
14. Preocupado	☐	☐	☐	☐	☐
15. Com disposição	☐	☐	☐	☐	☐
16. Infeliz	☐	☐	☐	☐	☐
17. Desorientado	☐	☐	☐	☐	☐
18. Tenso	☐	☐	☐	☐	☐
19. Com raiva	☐	☐	☐	☐	☐
20. Com energia	☐	☐	☐	☐	☐
21. Cansado	☐	☐	☐	☐	☐
22. Mal-humorado	☐	☐	☐	☐	☐
23. Alerta	☐	☐	☐	☐	☐
24. Indeciso	☐	☐	☐	☐	☐

Fonte: ROHLFS, 2008.

Esse interesse justifica-se pelo fato de essa escala também considerar a multiplicidade de emoções e fatores internos e externos como valores componentes de sua medição (LANE; TERRY, 2000 *apud* RITTER; MARQUES, 2011, p. 4). Além disso, é fundamental compreender como o *humor* interfere sobremaneira no processo de reabilitação do corpo lesionado, o que novamente demonstra a intercambialidade dos fatores.

No entanto, a exemplo dos protocolos de análise cujo objetivo é voltado para a *performance* e a eficiência no tratamento e no desempenho (de atletas, por exemplo), percebi que novamente eu tentava criar um mecanismo para esquadrinhar o corpo no intuito de propor uma *Corpografia* feita de um supercorpo hipersensível. E não é que isso seja destituído de importância ou utilidade. Talvez alguém possa querer continuar essa ideia, aperfeiçoá-la e utilizá-la de modo a contribuir com a *performance* de proposições aplicadas, pensadas a partir de estudos, por exemplo, voltados ao planejamento urbano com foco nas pessoas, um "urbanismo como uma ciência médica", como bem sugere Gonçalo M. Tavares em *O Torcicologologista, Excelência* (2017). Mas para mim, no aqui e no agora, esse exercício me fez travar.

A questão não é fabricar um supercorpo, mas ao reconhecer que qualquer corpo é mapa, entender quais percursos, atravessamentos e afetos ele registra e reverbera. O corpo desalinhado, como poesia, é belíssimo. O corpo desalinhado pela dança contemporânea é belíssimo. Na prática, cada corpo tem um limite para esse esticar, para esse desalinhar. O meu,

passado esse ponto, quebra, para, lesiona-se. Diante disso, esse corpo me "impôs" outros modos de grafar o mundo, que começam por compreender, por exemplo, os limites de se pensar o futuro como algo totalmente aberto e infinito. O devir já não me atravessa com a mesma intensidade. Ambiguidades e incongruências de um pensar sensivelmente esperançoso, mediado por um corpo, aqui e agora, tem me revelado, em posições e situações, também o seu caráter intensivo, porém finito.

Já não me sinto incomodado ou angustiado com essa indecisão. Não me apetece a exatidão da linha reta, tampouco a "linha labiríntica, retorcida e cruzada mil vezes sobre si própria" (TAVARES, 2017, p. 57). E habitar esse corpo tem me revelado exatamente isto: a importância de se pensar como cada passo, cada pisada no chão, é abertura de possíveis, mas também o modo como esses possíveis, ao longo da quantidade de pisadas – repetição –, aponta para um contingente exequível. Esticar o horizonte, como escolha de trajetória, requer conhecer bem o material de que é feito esse *horizonte*. Esticado demais, ele perde tensão e quebra. Uma quebra fora da poesia, o que normalmente implica o acometimento de forças reativas dominantes. O desafio que tenho buscado é exatamente compreender esse limite, essa recorrência, e como esse rompimento no fluxo pode também engendrar forças criativas.

De um jeito ou de outro, sinto-me liberto de qualquer dos conceitos ou metodologias e de seus correspondentes

modos de fazer e agir. Incorporo nesse meu processo os sentidos de um modo de pensar e fazer, de dizer e agir por uma geografia como grafia que sente, entendida como algo que partilha lentidão e delicadeza, e principalmente, "não apaga o riso nem o enfado, nem suas emoções e evocações" (LARROSA, 2003, p. 110). O que fiz até agora foi compartilhar todos esses sentimentos e convidá-los a me acompanharem nessa caminhada. Afinal, "andar ao mesmo ritmo da marcha do outro é querer ouvi-lo!" (TAVARES, 2017, p. 123). Despeço-me oferecendo, como gesto de agradecimento pela companhia, alguns versos que escrevi na véspera do Natal de 2014, última ocasião em que todos os meus irmãos maternos estiveram juntos na presença do meu pai de criação. Adoecido por problemas de rejeição no *seu* coração transplantado, ele viria a falecer cerca de um mês depois, no dia 25 de janeiro de 2015, com apenas 52 anos. Esse foi o primeiro momento em que a dor me fez sentir raiva e tristeza da poesia e da linguagem. Paradoxalmente, foram elas o meu reconforto:

O fato é que
Nunca estamos preparados
para lidar com a dor e o sofrimento
daquele que amamos profundamente.
Nunca estamos prontos
para permanecer com a última imagem,
o último dizer em silêncio.
Nunca fará sentido
o tempo natural, o fluxo natural

Inventado para nos prorrogar em precipício
Para distorcer a nitidez
do horizonte que teima em se aproximar
E é de perto que sabemos, do modo mais difícil
Que no fundo,
Não somos linguagem
Não somos imagem
Não somos sensibilidade
Não somos essência
Somos, simplesmente
Uma suscetível e finita
Matéria
Em homenagem a Juvêncio Dionizio (2/2/63 – 25/1/2015)

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

CASTRO, Iná Elias de. *Análise geográfica e o problema epistemológico da escala*, 1992. Disponível em: http://www.ppegeo.igc.usp.br/index.php/anigeo/article/download/1505/1394. Acesso em: 30 set. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa*: filosofia prática. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs***:** capitalismo e esquizofrenia. v. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto *et al*. São Paulo: Editora 34, 1996.

FIGUEIREDO, Vânia Ferreira de *et al*. Incapacidade funcional, sintomas depressivos e dor lombar em idosos. *Fisioter Mov*, v. 26, n. 3, p. 549-57, 2013.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

GIL, José. *Movimento total*: o corpo e a dança. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*: estética e metafenomenologia. Tradrução Miguel Serras Pereira. Relógio D'água, 2005.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação e Realidade*, v. 28, n. 2, p. 101-115, jul/dez. 2003.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana*: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LARROSA, Jorge. *Tremores*: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LATOUR, Bruno. *Objetos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Portugal: Edições Afrontamento, 2008, p. 39-60

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco,1998.

LOUREIRO, Ana Carolina de Melo. *Geografias de enunciação*: o lugar a partir do índice de agenciamento da paisagem (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Ufes, 2016.

MOORE, Adam. Rethinking scale as a geographical category: from analysis to practice. *Progress in Human Geography*, v. 32, n. 2, p. 203-225, 2016.

NUNES, J. A.; ROQUE, R. *Objetos Impuros*: experiências em estudos sobre a Ciência. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. *Corporema*: por uma Geografia Bailarina. 1. ed. Vitória: Antonio Carlos Queiroz Filho, 2018, v. 1,

378p. Disponível em: https://rasuraspesquisa.weebly.com/livros.html. Acesso em: 06 out. 2020.

QUEIROZ FILHO, Antonio. Carlos. *Do sensível, poesia*: outros modos de grafar o mundo. 1. ed. Vitória: Milfontes, 2019. 200p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

RITTER, Patrícia Sambaquy; MARQUES, Marcio Gueller. Estados emocionais dos atletas lesionados em tratamento fisioterápico. *EFDeportes.com Revista Digital*. Buenos Aires, Ano 16, n. 161, out. 2011. Disponível em: http://www.efdeportes.com/. Acesso em: 06 out. 2020.

ROBAINA, Igor. "Se quiser eu te empresto, mas depois me devolve?" Considerações sobre cotidiano, posicionalidade e imaginações geográficas. ***Geograficidade***, 9 (Especial), p. 52-60, 2019.

ROHLFS, Izabel Cristina Provenza de Miranda *et al*. A Escala de Humor de Brunel (Brums): instrumento para detecção precoce da síndrome do excesso de treinamento. *Rev Bras Med Esporte*, v. 14, n. 3, p. 176-181, 2008.

ROSE, Gillian. Situating knowledges: positionality, reflexivities and other tactics. *Progress in Human Geography*, v. 21, n. 3, p. 305-320, 1997.

SILVA, Vanessa Gusmão. *Geografias polifônicas*: o perigo da história única na invenção do lugar. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFES, 2016.

SOUSA, Fátima Aparecida Emm Faleiros. Dor: o quinto sinal vital. *Rev Latino-am Enfermagem*, v. 10, n. 3, p. 446-447, 2002.

TAVARES, Gonçalo. M. *O Torcicologologista, Excelência*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

CAPÍTULO 3

GEOPOÉTICAS DO LUGAR NAS MARGENS DOS RIOS PARAOPEBA E LOIRE:

ARTES (CONTEMPORÂNEAS) DE HABITAR A TERRA

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior[1]
Maria Geralda de Almeida[2]

RUMO ÀS MARGENS GEOPOÉTICAS

Como expressão multifacetada, a arte contemporânea tem apresentado interessantes abordagens acerca das diferentes dimensões

1 Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com estágio sanduíche na Université Paris Diderot (Paris VII). Mestre em Geografia pela UFG, Bacharel e Licenciado em Geografia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

2 Professora visitante na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e professora titular aposentada na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde é integrante do Programa de Docente Voluntário. Mestre e doutora em Geografia pela Université de Bordeaux III, graduada em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

do habitar. Artistas que se dedicam a questões ambientais ou que se relacionam à relação com os espaços domésticos indicam caminhos pelos quais a discussão geográfica e ecológica pode percorrer. Particularmente no que se refere às instalações, diferentes abordagens de métodos, materiais ou composição, eles apresentam modos sensíveis de abordar questões relacionadas ao habitar ou à crise ambiental contemporânea.

O *Instituto Inhotim de Arte Contemporânea* em Brumadinho-MG possui um acervo significativo que se correlaciona à proposta de integração ambiental. Assim como esse, o *Centre d'Arts et Nature* do *Domaine de Chaumont-sur-Loire* na França, também se alinha ao objetivo de unir arte e natureza em um contexto de reciprocidade entre a apreciação das obras e sua relação espacial. Ambas as instituições contemplam acervos recentes que incluem instalações que colaboram na promoção de reflexões acerca da dinâmica existencial dos espaços.

Destarte, nos aventuramos pelos sentidos e poéticas do habitar conforme desvelados nas obras *Continente Nuvem* (2007) e *Narcissus Garden* (2009) no *Instituto Inhotim* e em *Entourage* (2012) e *Cabanes dans les Arbres* (2011) no *Centre d'Arts et Nature*. Neste artigo objetiva-se decifrar as dinâmicas sensíveis do lugar que emergem nas expressões poéticas das quatro instalações de arte contemporânea nos dois museus-parques. As duas instituições foram escolhidas em decorrência de suas aproximações no que se refere à proposta curatorial de

integração entre as obras de arte, flora local e jardins. Essa situacionalidade favorece uma interpretação correlacional em que as obras são associadas às suas condições espaciais. Intende-se efetuar um olhar inovador sobre algumas instalações selecionadas e decifrar como elas podem provocar o conhecimento geográfico acerca da experiência sensível da realidade Geográfica.

Para tanto, confluímos pelos campos abertos pelas reflexões fenomenológicas de Abram (1996, 2007, 2010), Casey (1998, 2001, 2005, 2015) e Merleau-Ponty (1960, 2012, 2013, 2014). Associada à Geografia Cultural, esse embasamento filosófico colaborou para que pudéssemos imergir contextualmente em cada obra e entrássemos nos cosmos por elas abertos. Como reflete McDuffie (1995), a experiência fenomenológica da obra de arte implica em se permitir ser levado pelos seus conteúdos sensíveis e imaginativos.

Essa perspectiva conflui com o retorno criativo, movimento contemporâneo que busca retomar as associações arte-geográficas como movo de renovar as metodologias e procedimentos dos geógrafos (ESHUN; MADGE, 2016). Animados pelos prospectos da Geografia Criativa, trilhamos as possibilidades de decifrar sentidos da arte como 'criadora de' múltiplas Geografias (HAWKINS, 2014). Entendemos que as expressões poéticas dos artistas criam mundos pelos quais

entidades e imaginários mais-que-humanos[3] são reunidos. Ao desbravar os caminhos desses cosmos experienciais, intencionamos um recíproco diálogo arte-geográfico para cartografar as reciprocidades de habitar a Terra.

Para Hawkins (2012), os geógrafos devem explorar a arte como uma trama de práticas, performances, experiências e encontros. Ao abordar a arte contemporânea com um olhar aberto e experimental, a Geografia pode desvelar mundos e espacialidades que permitam renovar nosso modo de decifrar a realidade geográfica. Rumo às geografias criativas, o trabalho geográfico deve explorar os limites expressivos do campo poético e geográfico, como motiva Magrane (2015). A prática artística é um caminho importante para decifrar as experiências corporificadas do mundo (HAWKINS, 2011), elemento que nos evoca à criação geopoética.

Compreendemos a geopoética como uma convergência de reciprocidades em que poesia, pensamento e ciência podem colaborar para a compreensão da condição espacial (KOZEL, 2012). Almeida (2003) pondera que o termo *poética* implica naquilo que se produz, em potencialidade criativa. Desse modo, nos encontros com as instalações éramos acompanhados de um caderno de esboços de campo em que registramos poemas, desenhos e outras ilustrações que

3 Expressão popularizada por Abram (1996) e que concerne à multiplicidade de seres humanos e não-humanos (como animais e plantas) que conjuntamente formam cosmos relacionais.

surgiram durante o processo de imersão nas obras. Essas expressões autorais aparecem no texto conforme colaboram na elucidação e reflexão teórico-experimental.

JANELAS PARA O HABITAR ENTRE NUVENS-MORROS

Na perspectiva fenomenológica, o habitar é entendido como o relacionamento mais íntimo de um ente com o meio (SAEGERT, 1985). Ele se efetiva por meio da consciência intencional que se projeta rumo a um espaço. Habitar é uma aproximação, um encontro de intensidade em que sujeito e ambiente se conectam. Eminentemente relacional, vir a habitar um lugar implica em colocar uma parte de si nesse local.

Conforme Tuan (1982, p. 52, traduzido): "para se transformar em uma casa e um mundo para um eu, o espaço deve ser definido". Esse esforço rumo à definição se manifesta de diferentes modos, como na construção de uma casa. Erguer uma edificação significativa na condição de lar ordena uma série de metamorfoses nas estruturas, direções e imaginações sobre um determinado espaço. Tais transformações de diferente carga afetiva, positiva ou negativa (TRIGG, 2017), materializam um cosmo próprio da intencionalidade dos sujeitos a eles relacionados.

Arquitetar uma residência material consubstancia características do mundo vivido de um modo que as tornam presentificadas para os sentidos (TUAN, 1982). Como pondera

Bachelard (2008), a casa é o primeiro universo, um cosmo que se estabelece como canto do sujeito no mundo. Ela é constituída pelos devaneios, sonhos, sentimentos e memórias daqueles que nela habitam. Cada casa é um horizonte de mundo em que houve um esforço na definição espacial.

A casa é um exemplo arquetípico do lugar na medida em que explicita a profundidade das relações que podem se manifestar um determinado microcosmo. De acordo com David (2015, p. 80, traduzido, grifos no original), a casa é esse lugar poético "onde o ser humano é convidado, em um *morar* onde está permanentemente a habitar poeticamente a terra". Os tijolos de sua composição são um componente onírico-sensível pelo qual o sentido de habitar ganha contornos materiais na transformação de um espaço em lugar.

Construída em uma antiga casa do sítio, onde hoje se localiza o *Instituto Inhotim*, *Continente nuvem* (Figura 1) é um convite para imergir-se na imensidão desse universo. Nesse espaço doméstico do Continente nuvem, em que o céu se reconfigura em função da dinâmica cinética da obra, o sujeito é subitamente tomado pelo pequeno local que parece aumentar suas dimensões. Na imensidão do céu que domina o teto da residência, a percepção imergente pode vislumbrar o dinamismo movente do lugar.

Sua intencionalidade é evocar as memórias de uma casa vivida, a obra operacionaliza um sentido de ser-no-mundo. Na condição de que a moradia é um lugar primitivo de acolhimento e intimidade (SATO, 2016), *Continente nuvem*

correlaciona a forma arquitetônica a todo seu sentido afetivo e experiencial. Sentar, observar e sentir corporalmente essa obra implica em entrar dentro dessa casa aparentemente desabitada. É como se nos tornássemos visitantes no mundo que plasma a residência previamente existente à sensibilidade expressiva da artista.

Figura 1 – **Rivane Neuenschwander (1967, Belo Horizonte/Brasil). Continente Nuvem (2007). Instituto Inhotim de Arte Contemporânea (Brasil)**

Fonte: SOUZA JR, 2018.

Se compreendemos, como Merleau-Ponty (1960, p. 83, traduzido), que: "A obra realizada não é, então, aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que alcança o espectador, que o convida a refazer o gesto que a criou

(...)", identificamos que é esse ato de associar-se à obra que colabora para o sentido poético de lugar nela presente. Ao refazer instintivamente o gesto expressivo nela contido, o sujeito imergente funde à casa antiga, à instalação da artista e ao seu próprio sentido de habitar.

Na condição que o espaço doméstico é *privado*, referente ao íntimo (STASZAK, 2001), a alusão constituída pela estrutura da obra favorece a emergência de uma projeção intencional e corporificada daquele que se relaciona com ela. Durante o instante imersivo e relacional, *Continente nuvem* é transmutada em uma casa que remonta a sentimentos e significados particulares a cada sujeito. Ela se transforma efetivamente em uma obra-lugar por onde há uma diferente definição em função daquele que nela imerge.

Elementos topofílicos, topofóbicos ou imaginativos somam-se à sensibilidade original materializada na obra e criam um nexo relacional por onde ela é lugarizada. Trigg (2017, p. 136, traduzido) ressalta que "o sentido de lugar emerge como uma cristalização multissensorial daquilo que nós valorizamos em nós e no mundo". Ainda que no mesmo tempo-espaço geométrico, essa obra-lugar se constitui em vários lugares efêmeros que se associam às experiências e corporeidades daqueles que por ela passam. Ela dá substância para o habitar presente no corpo-sujeito, o que ocasiona no despertar imaginativo de uma relação sensório-espacial expandida.

Em suma, é como se o lugar sentisse e transformasse o movimento – literal e figurativo – dos transeuntes imergentes. A obra-lugar conflui esses diferentes sensos corporificados de modo que direciona um determinado senso de relação com um espaço primal relacionado à imensidão da casa. É como se a constante mudança das nuvens no teto estivesse constantemente mudando para atender aos diferentes habitantes transitórios.

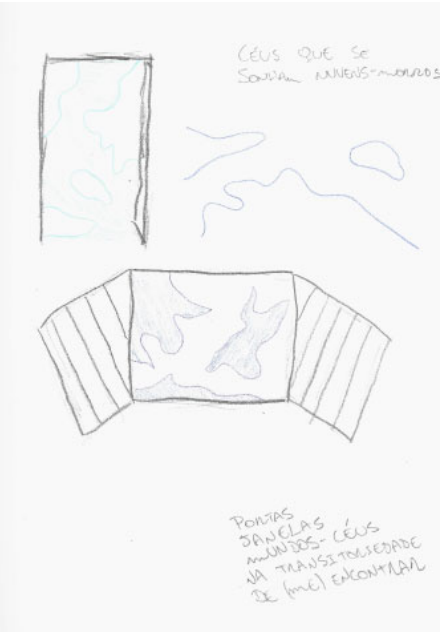
Morris (2004) argumenta que quando um sujeito se conecta a um lugar, essa conexão o faz reconfigurar seu sentido espacial, pois reorganiza seu esquema corpo-atitudinal em função da mudança de direções e sentidos. De um modo similar, *Continente nuvem* transita e se incorpora aos sujeitos que atendem ao convite de imergir na residência. Esse processo recíproco resulta em um nexo transformativo pelo qual os sentidos de habitar se reordenam no circuito ativo da percepção no instante poético de relação com a obra.

Como pondera Hawkins (2014, p. 186, traduzido), a arte "permite-nos habitar e experimentar com diferentes formas de fazer e re-fazer de espaços vividos". Essa característica é utilizada com particular significação em *Continente nuvem* por meio da forma como as alusões também se desconstroem. A porta, como objeto-espaço transicional, apresenta-se inicialmente como um ponto de entrada para o sujeito. Contudo, ao transitar pelo percurso do interior da instalação, começa-se a ver como ela se mistura entremeio à janela e como também colabora na própria espacialidade experiencial da obra.

Fenomenologicamente entende-se que "portas e janelas definem o *dentro* e *fora* de nossa espacialidade existencial. Elas *separam* e ao simultaneamente *conectam* nosso *lebenswelt* espacial" (CHEUNG, 2004, p. 254, traduzido, grifos no original). Dessa forma, essa função existencial das janelas e da porta na obra principia a se amalgamar na percepção incorporada do sujeito imergente. Elas formam pontes imaginativas pelas quais o externo passa a invadir as nuvens dos céus internos. Motiva-nos a esboçar aquilo que flui pela experiência particular de habitar essa obra-lugar (Figura 2).

De janelas e portas abertas, a diminuta residência apresenta-se como um espaço convidativo. Como uma *matriz de ideias* (MERLEAU-PONTY, 2012), ela provoca a imaginação e reflexão daquele que entra na obra. A projeção relacional decorrente da forma arquitetônica ressignificada pela artista denota uma maneira de habitar de um tempo pretérito. Na pequena casa do sítio transformado em museu, o teto-céu embaraça a noção do interno e do externo. Como esboçado, as portas e janelas começam a mesclar as duas dimensões.

Figura 2 – Esboço de campo "Céus que se sonham nuvens-morros".



Fonte: SOUZA JR, 2018.

As nuvens no interior da obra parecem tomar formas que se associam aos mares de morros da região circundante. Da mesma forma que cada sujeito se projeta na obra-lugar, talvez seja nossa condição de Geógrafos que nos faz ver nas nuvens aquilo que nelas queremos ver. Como esboçado, a experiência é de atribuir a esse céu interno a possibilidade de fazer-se um externo por meio de sua relação com o corpo-sujeito.

O escrito no esboço, "céus que se sonham nuvens-morros", sumariza um sentido de que a casa da obra começa a fazer parte, também, de todos que nela habitaram pelos

instantes de imersão artística. Esse lugar, onde interno e externo se plasmam, revela uma conexão inerente na própria separação. Mais que uma cisão, eles se tornam continuações em um habitar poético pelo qual a dimensão onírica da obra-lugar se expande como horizonte de mundo.

Ao transcender as nuvens instaladas pela artista por meio dessa prosa implícita do externo-interno reversíveis, a obra-lugar ganha contornos de geomorfologia poética por onde a imaginação sobe os morros para observar esse continente-céu. As configurações das nuvens que vagam na instalação, mudando a disposição da luz e as formas dos morros que se anunciam, incitam o imaginário de modo reversivelmente dinamizar sujeito-lugar.

Ademais, descreve Trigg (2017, p. 135, traduzido) "corpo e mundo, sujeito e lugar combinam em modos dialógicos, um moldando e afetando o outro. O sentido de lugar não é, logo, uma qualidade objetiva do mundo em si, mas uma dinâmica que emerge de modo complexo". Nesse contexto não é a obra, a artista ou o sujeito que, solitariamente, projeta um mundo solipsista que constitui a obra-lugar em *Continente Nuvem*, mas justamente a própria dinâmica imaginativa em devir. Pela reversibilidade sujeito-obra-lugar que conflui pela intencionalidade cruzada do habitar relacional condicionado a essa experiência, surge um campo aberto pelo qual diferentes formas de ser-no-mundo podem emergir.

Em transcendência às limitações estruturais da pequena casa, a enormidade do continente de nuvens que se estende

para o além-obra – o "exterior" – anuncia um habitar que não se limita ao doméstico. Fronteiras e limites do lar imaginativo instalado pela artista e ativado pela interação com os sujeitos que o significam na condição de lugar implicam uma relação intensa. As alvas paredes não conseguem conter o exterior apartado do interior.

Se, conforme escreve Marandola Jr (2014, p. 236), "o ser-no-mundo intencional dos entes se manifesta no circundante do mundo circundante de forma mais forte e significativa no lugar: afetivo, significado e indissociavelmente ligado à manifestação ontológica do ser", é esse senso existencial que maximiza a experiência fenomenal de lugar desdobrada em *Continente Nuvem*. O horizonte de mundo composto dessa relação sujeito-lugar inerente ao habitar se apresenta como um campo de possibilidades pelos quais os céus da instalação começam a se entrelaçar com os mares de morros.

Essa dualidade presente na reciprocidade obra-lugar encaminha a dimensão de unicidade espacial por onde a experiência se manifesta. Baseado em Dardel (1952-2001), Relph (1985) instiga que a condição de ser-no-mundo está atrelada à existência precedente de um meio que desperta a curiosidade acerca das diferentes características dos lugares na terra. Desse modo, é como se fosse evocado um habitar-arquétipo, um sentido de conexão existencial próprio de *ser-no* e *ser-do*-mundo.

Nas palavras de Dardel (2011, p. 41): "antes de toda escolha, existe esse 'lugar' que não pudemos escolher, onde

ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana". É por meio da dualidade inerente e primal de sujeito-lugar, como expressa no cosmo relacional de *Continente Nuvem*, que o solo terrestre aterra a experiência espacial. Múltiplos lugares estão, portanto, latentes na trama constitutiva e posta à imersão corporificada na obra.

As nuvens-morros que provocam a imaginação se multiplicam como os lugares por elas abertos. Do mesmo modo que todos estão imbricados em um mundo de lugares (CASEY, 1998), os lugares se estendem em direção a um sem-fim número de mundos. Cada modo de habitar implica em uma maneira de ser-no-mundo. Ao mesmo tempo, como ser-do-mundo, cada corpo-sujeito está sujeitado à mundanidade circundante de sua condição de existência, à fundação terrestre a que se refere Dardel (2011).

O imaginário é, logo, um componente atávico do cosmo de habitar o lugar por meio dessa relação primal com a base terrestre. Dufourcq (2012, p. 5, traduzido) elucida que "o imaginário nos faz sentir a mistura íntima entre o eu, os outros e o mundo, mas esses últimos nos assombram em sua estranheza e, logo, o cosmos vislumbrado pode ser uma armadilha". Ele reúne a amálgama por onde sujeito-lugar se dinamiza reciprocamente, como salienta a filósofa. A estranheza de sua mundanidade enreda-o. No horizonte de mundo efetivado pela imaginação poética da arte, é possível que outros modos de habitar sejam expressos e experienciados.

ECOS DAS MARGENS: PARTITURAS MAIS-QUE-HUMANAS DOS LUGARES

Ao relacionar-se com a fundação terrestre, os artistas expressam um sentido primal que associado à tessitura da condição de emergência dos lugares. A relação entre a imaginação poética e a criação ocasiona em um momento fértil no qual a obra é um todo relacional que se desdobra em devir. Entremeio a esse campo de possibilidades expressivas contidas na *poiésis* artística, faz-se importante destacar, como aponta Merleau-Ponty (2013) que:

> O artista lança sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito, se ela poderá destacar-se do fluxo de vida futuro, seja às mônadas futuras, a existência independente de um *sentido* identificável. O sentido daquilo que o artista vai dizer *não está* em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139).

Na virtualidade latente da existência da própria obra, o *sentido* expressivo de habitar imbricado na dimensão experiencial da construção artística é como um grito inarticulado acerca de uma condição no qual o imaginário borra as fronteiras entre a base primal terrestre e a lugaridade da criação. Por meio do mundo imaginativo latente ao potencial imersivo da obra de arte, o senso em fluxo da instalação,

como no caso de *Continente nuvem*, indica condições efetivas de ser-do-mundo.

O habitar que extrapola as fronteiras de externo e interno, desse modo, se expande para horizontes do mundo circundante como princípio e destino de sua própria condição de coisa autônoma. A vivência corpo-experiencial aterrada pelo fundamento terrestre é desdobrada como um modo de corporificar o lugar imaginativo — e por vezes transitório — que é decorrente da obra de arte. Se, como pondera Lang (1985, p. 202, traduzido) "habitar é um ato de incorporação; é uma situação de aquisição ativa e essencial. Incorporação é a iniciativa do corpo ativo que envolve e assimila uma certa esfera de realidade estrangeira a sua própria corporeidade", esse processo continua como assimilativo e re-criativo de sentido para o horizonte de mundo consubstancializado em um determinado lugar-obra.

A questão é que esses lugares *são partes daqueles que por eles passam e vivem*, eles se in-corporam porquanto ser sujeito de um lugar implica em se tornar também uma expressão daquilo que ele é. Diferentes corpos compõem lugares que também são partes das partituras de suas corporeidades. Nas palavras de Casey (2001, p. 415, traduzido, grifos no original) "nós estamos, mesmo muitos anos depois, *nos lugares a que somos sujeitos* porque (e na mesma medida em que) *eles estão em nós*". Essa reciprocidade sujeito-lugar que perpassa o dinamismo do *continente nuvem* também emerge no sentido

fundamentalmente corporificado e terrestre de *Entourage* (Figura 3).

Figura 3 – Patrick Dougherty (1945, Oklahoma/ EUA). Entourage (2012). Centre d'arts et nature du Domaine de Chaumont-sur-Loire (França)

Fonte: SOUZA JR, 2019.

De materiais orgânicos que se confundem entre as árvores do jardim, as pequenas casas-ninhos da obra integram-se no contexto e nos ritmos da natureza no parque-museu. Elas aludem-nos a essa forma básica de um habitar que está entrançado em relações implícitas que percorrem um tempo-espaço cotidiano. Mais que pequenos espaços domésticos em si, elas arquitetam casas que plasmam corpos

não-humanos vegetais e remetem-nos ao habitar de corpos não-humanos.

Relph (1976, p. 39, traduzido) propõe que "lar não é apenas a casa onde você vive, não é algo que pode estar em qualquer lugar e ser trocado, mas um centro único de significância". As casas de gravetos da arquitetura de Dougherty assimilam um modo de proceder e edificar que nos remonta aos saberes-fazeres dos pássaros. Assim como para nós, seres humanos, seus ninhos conformam a situação de centro significativo, de um sentido originário de lar. Como também estuda Despret (2019), o sentido polifônico de lugar dos pássaros reverbera sua condição de ser-no-mundo.

Essas residências não-humanas e ao mesmo tempo erguidas pela sensibilidade de um membro de nossa espécie também estão sujeitas à temporalidade. Conforme passam os meses, estações e anos, os galhos envelhecerão até que a obra se desconfigure. Tal qual os ninhos, ou mesmo moradias de concreto, ela corresponde a uma pequena parte corporificada do habitar que brota do fundamento terrestre de ser-do-mundo.

Entourage é visitada por entidades humanas e não-humanas que percorrem esse local, os mesmos pássaros que inspiraram a arquitetura dessa obra-lugar também a coabitam. Nessa dupla imersão e inspirados pelo momento de encontro com os cantos animais que ecoavam nessa margem do rio Loire, emergiu-nos um haikai:

galhos sem rumo
entre as serras distantes,
uma ave ao prumo.

Rememorando-nos dos mares de morros de Minas Gerais e contemplando o cosmo aberto pelo sentido de habitar que emana na relação com a obra, dos céus oníricos de nuvens-morros em *Continente nuvem*, transladamos para os pássaros que habitam o ninho de *Entourage*. Os retorcidos contornos das residências corporificadas no lugar-obra conectam a nossa percepção entre dois espaços fisicamente distantes, mas fenomenalmente conectados pelo lugar que está no nosso corpo.

Na condição de um mineiro originário de Alfenas/MG, o primeiro autor desse texto projeta o lugar incorporado em seu ser ao assimilar a espacialidade ordenada em *Entourage*. Efetivamente, o somatório de experiências que se realiza nesse momento colabora para a construção de um cosmo onde as aves, as árvores e o rio Loire se fundem em um horizonte mais-que-humano de lugar manifesto no encontro poético com a obra. Entidades e elementos mais-que-humanos se aglutinam e também se incorporam de modo que aparecem como um todo contínuo no haikai.

Essa experiência corpórea-emotivamente movente indica uma partilha entre modos e formas de habitar que transcendem fronteiras domésticas. Assim como *Continente Nuvem* borra-nos o senso de interno-externo, as casas de galhos em *Entourage* embaraçam as distinções entre as

diferentes entidades que compõem o horizonte circundante. As casas construídas são humanas e não-humanas em uma mesma medida, elas são lugares corporificados pela *poiésis* da imaginação do artista e que se multiplicam em sentidos conforme são assimiladas pelas diferentes entidades que a coabitam.

Como descreve Abram (2010), as coisas e seres desse amplo cosmo mais-que-humano organizam seus espaços e dialogam entre si por meio de linguagens que nos parecem desconhecidas. Um atento olhar aberto para captar e deixar-se habitar por esses sinais, como fazem aqueles que se dispõem a imergir na dinâmica de ser-do-mundo, permite ser incorporado a esses diálogos. É esse sentir-viver com os horizontes de mundos mais que humanos que enriquece e transborda pela expressão artística de Dougherty.

Reconhecer que as coisas no mundo não são apenas pontos em um espaço abstrato, mas entidades tributárias e geradoras de lugares, como pondera Morris (2004), colabora para entender a complementariedade implícita à essa dinâmica. Rodeados por lugares que perpassam por linguagens e modos de ser-no-mundo mais-que-humanos, os entes partilham um sentido de habitar originado no fundamento terrestre.

Entourage, em sua situação envolvente e absorvente como horizonte de lugar, evoca a sublimação desses sentidos em instante poético. A casa transitória arquitetada com o saber-fazer dos pássaros indica uma dinâmica intensa pela

qual a partilha do habitar na Terra reverbera na imaginação do sujeito imergente/visitante. A reversibilidade corporificada nesse momento de encontro geopoético ocasiona em associações que remontam aos lugares que cada corpo-sujeito carrega consigo, assim como ocorre em *Continente Nuvem*.

Ar, água, terra e aquilo que é por nós construído se plasmam na realidade geográfica, como escreveu Dardel (2011). Essa reciprocidade originária da trama experiencial terrestre desdobra-se na potência geopoética pela qual os artistas expressam um senso de vínculo a esse horizonte de mundo *enterrado*. Ao aludir, somar e utilizar os distintos aspectos desses elementos primais em suas construções, a artista brasileira e o artista estadunidense estão conectados pela sua distinta forma de dialogar e expressar tal conexão.

Relph (1985, p. 26, traduzido) reafirma que "o espaço geográfico é a fusão dos espaços específicos da terra, ar, água e artefatos humanos com as disposições e imaginações por meio dos quais os experienciamos". Importante ressaltar, logo, que na perspectiva do que concerne a forma como as obras interpretadas apropriam-se desse espaço geográfico, elas também aludem à necessidade de expandir os campos perceptivos para a experiência dessas entidades não-humanas que os circundam. Os ritmos, fluxos, sentidos e incorporações dos mundos não-humanos devem ser também entendidos como partes fundantes da realidade geográfica que assim se apresenta.

Constata-se essa lógica expansiva pela qual lugares mais-que-humanos são constituídos, remodelados, experienciados e dinamizados por meio da forma como as diferentes subjetividades se plasmam no horizonte da Terra. Como também presente em *Narcissus Garden* (Figura 4), esse modo integrativo de habitar contempla as maneiras pelas quais os diferentes elementos – nesse caso os espaços aquáticos, aéreos, terrestres e construídos – se somam aos pássaros do vale do rio Paraopeba em um terraço também tomado por seres vegetais. Essa composição de cosmos abertos pela obra indica um lugar de habitar integrado, assim como as precedentes.

Figura 4 – Yayoi Kusama (1929, Matsumoto/Japão). Narcissus Garden (2009). Instituto Inhotim de Arte Contemporânea (Brasil)

Fonte: SOUZA JR, 2018.

As esferas flutuam entre os ventos que assopram no terraço dessa construção do *Instituto Inhotim*. Elas sobrenadam na água que é também substrato para as plantas com as quais partilham o local. Os elementos da realidade geográfica são cuidadosamente somados por uma sensibilidade que associa um senso primal de habitar à prática de jardinagem. A organização intencional é, ao mesmo tempo, integrada com o ambiente circundante na medida em que os animais que habitam a região também visitam essa obra-lugar junto aos transeuntes humanos do museu.

Nas margens do rio Paraopeba, a obra da artista japonesa transforma os jardins domésticos em um significante que se associa aos céus tropicais e a vegetação dos vales de Minas Gerais por meio do reflexo nas bolas metálicas. O espelho de Narciso, tanto na água quanto nas esferas, faz com que o interior da obra seja um exterior, que a dinâmica relacional do imaginário desse lugar ponha em ordem um sentido aglutinador de habitar. É uma reunião efetiva e simultaneamente transcendente ao meio.

Fazendo uma associação desta instalação com as reflexões de Berque (2016), feitas com base na cultura japonesa, nota-se que há uma homologia entre o doméstico e o ambiente. Ela pode ser sumarizada na forma como o filósofo Watsuji pensava associadamente a casa com o jardim. Essa integração particular e tida pelo filósofo nipônico como indissociável, implica em um modo de habitar que não provoca um apartamento entre arquitetura, entre o espaço construído, e os outros elementos

que compõem a contemporaneidade geográfica. Levada para a obra de Kusama no *Instituto Inhotim*, a unidade fenomenológica do jardim também é somada ao espelho imaginativo em que os diferentes sujeitos mais-que-humanos observam ao imergir no lugar.

Similarmente a *Entourage*, *Narcissus Garden* compõe uma sinfonia polifônica de diferentes lugares que partem do fundamento terrestre. Um sentido expandido de habitar o lugar perpassa pelo dinamismo cinético com o qual as forças da natureza – em particular o ar e a água – movem as esferas. Tal qual ocorre com o céu em *Continente nuvem*, as configurações desenhadas pelas esferas são transitórias, assim como a experiência de lugar vivida no centro significativo e expressivo da obra. Contudo, tal transitoriedade não implica em uma esparsa intensidade. Na medida em que "o mundo constantemente se 'imagina' um outro mundo ou pressente suas convulsões possíveis" (DUFOURCQ, 2012, p. 212, traduzido), as obras participam desse devir imaginativo que presentifica a intersubjetividade do encontro geopoético.

A experiência relevante de obra-lugar das três instalações desdobra-se da conexão corporificada com o cosmo mais-que-humano da realidade geográfica. Fundadas nesse horizonte de ser-do-mundo, elas evocam imaginações geopoéticas que conduzem versos intercorporificados entre os diferentes entes que as coabitam. Sejam os seres humanos ou não-humanos, viventes ou não-viventes, todos se subjazem na mesma base terrestre pela qual estão reunidos em

um horizonte de intercorporeidade inerente à sua condição espacial.

ENTRELACES DOS JARDINS-CASAS: INTERCORPOREIDADE, LUGARIDADE E ARTE

Por intercorporeidade compreendemos uma dimensão particular do habitar, tal como pondera Locke (2015, p. 13, traduzido), "Quer sejamos graciosos ou resistentes, as consequências naturais tornam claro que somos intimamente e corporalmente conectados uns aos outros — amplamente construídos para incluir outras pessoas, animais e nosso habitat, a terra". A associação dessas obras a esse referencial telúrico pela qual os seus mundos emergem na condição de centros existenciais lugarizados decorre da possibilidade de dobra da reversibilidade desses diferentes cosmos mais-que-humanos. Há uma intimidade corporal e intersubjetiva entre as plantas dos jardins de Kusama e as casas de Dougherty.

Ainda que instaladas a centenas de quilômetros de distância, elas reverberam ecos de realidades geográficas marginalizadas no cotidiano humano. As obras-lugares criadas e reproduzidas no constante contato com as fundações terrestres que as embasam são nodos intercorporalmente constituídos. Essa relação atraí o circuito ativo da percepção para a relação primal que fundamenta a forma como os lugares emergem na crosta da Terra. Como expressões de ser-do-e-no-mundo, elas conectam os sujeitos imergentes

à sensibilidade dessa senciência partilhada entre os entes que as coabitam.

O filósofo ressalta: "a Terra é a matriz de nosso tempo e espaço" (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 294, traduzido). É por meio da imaginação terrestre partilhada entre particulares modos de habitar que os artistas conseguem pôr em ordem horizontes cósmicos que partem da imensidão do universo doméstico rumo à intercorporeidade primal dos lugares. Na inseparabilidade relacional terra-lugar expressa pelas obras há uma reconfiguração constante especialmente presente em *Narcissus Garden* e *Continente Nuvem*.

O que faz com que essas obras adquiram uma dimensão relevante de lugaridade e possam despertar sentidos geopoéticas é sua capacidade generativa de expressar o embasamento e horizonte terrestre. Na condição de obras telúricas, elas convergem em uma relação em que o ambiente e os diferentes seres mais-que-humanos são parte integrante de suas composições. Elas colaboram com o que propõe Abram (1996, p. 131, traduzido), que escreve: "(...) quando deixamos tempo e espaço se combinarem em um espaço-tempo unificado, nós redescobrimos a terra envolvente". Elas cooperam na gênese de um sentido geopoético que nos toma corporalmente pela intercorporeidade terrestre.

Do mesmo modo em que o corpo é produtivo de lugares, como discorre Casey (1998), a intercorporeidade orienta um dinamismo cinético pelo qual esses lugares tomam contornos e potencialidades latentes à realidade geográfica.

O autor (CASEY, 2005, p. 45, traduzido, grifos no original) argumenta que "*a terra, incluindo qualquer obra telúrica criada em sua superfície, é feita de lugares*". Essa correlação, evidente nas obras em interpretação, implica na noção de que os múltiplos lugares expandidos pelo senso de habitar em cada expressão artística é também um olhar para a diversidade relacional entre sujeito-lugar na condição do fundamento terrestre.

A intercorporeidade composta por essas diferentes vozes e linguagens implícitas em cosmos mais-que-humanos decore da carnalidade que os reúne enquanto entes. Em tal cosmos, explica Abram (2010, p. 271, traduzido), "Cada entidade participa nessa consciência envolvente por meio de seu próprio ângulo e orientação, de acordo com as proclividades de sua própria carne". A partilha dessa senciência intercorporal de coabitar a Terra desdobra do princípio encarnado do ser. As obras-lugares se compõem, portanto, como dobras que corporificam sentidos interconectados de ser-do-mundo no qual a carnalidade necessária para sua emergência é também aquela que a proverá de um horizonte relacional no embasamento terrestre.

Como uma espécie de "elemento" do ser (MERLEAU-PONTY, 2014), a carne é o elemento pelo qual a intercorporeidade e intersubjetividade permite emergir no mundo. A carnalidade reúne mundo-sujeito-ente como transcendentes e interdependentes entre si. É na carnalidade de reciprocidade entre visível-invisível e entre aquele que percebe e o

percebido que se faz possível compreender as convergências mais-que-humanas do fazer-lugar.

Na medida em que "Meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a *reflete*, ambos se imbricam mutuamente" (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 225), toda criação poética/artística decorre também dessa conexão primal. Ao emergirem como geopoéticas indissociáveis de seus meios, as três obras-lugares são corporificadas pelos ritmos da natureza e da experiência sensível dos seres que as coabitam. Elas estão carnalmente conectadas aos infinitos mundos por elas gerados assim como às realidades geográficas que fazem parte delas.

Cada lugar, como escreve Abram (2010), tem seu pulso particular, seus ciclos, ritmos e transformações. Eles têm modos únicos de brotar, aflorar e se relacionar com as mudanças dos mundos em que orbitam. Os diferentes modos de fazer-lugar das obras de arte, como explorados no potencial geopoético de *Entourage* e *Narcissus Garden*, criam histórias, sensibilidades e modos de ver que podem colaborar para a reflexão geográfica acerca do habitar.

PASSARAM PÁSSAROS: PLURIVERSOS NAS DINÂMICAS DE SER-NA-TERRA

As expressões artísticas conseguem criar cosmos densos em que a sensibilidade aflora para universos que abarcam outros modos de ser no horizonte terrestre. Destarte,

são pluriversos de ser-na-Terra que se desvelam entre os enredamentos de cada obra. Nas suas associações e entrançamentos de espaços habitados e vividos entre diferentes entes co-habitacionais, elas expressam lugares que transcendem as divisas entre humanos e não-humanos. Elas formam um esforço de partilha recíproca na carne do mundo.

Rumo a uma noção aberta de sentido de lugar, é importante ter em consideração, como discorrem Larsen e Johnson (2012, p. 641, traduzido), "uma ética baseada em encontros nas margens do mundo vivido onde a condição paradoxal do ser — a absurdez de pertencer a uma finitude contingente — é utilizada para a transformação, o crescimento e a compaixão". Concerne, destarte, como as margens e beiras dos diferentes mundos de entidades mais-que-humanas perpassam por sua condição de ser-na-Terra. Dinamizado por uma ética centrada na transformação recíproca entre aqueles que coabitam e co-arquitetam cada lugar, essa noção reconhece a pluriversalidade inerente ao fundamento terrestre do habitar.

As esferas-espelhos de Kusama são uma crítica sobre a fascinação dos humanos acerca de suas aparências e elas evocam um outro modo de sentir e viver com o meio. *Narcisus Garden* é uma retomada da unicidade jardim-casa presente na forma nipônica de habitar em transcendência à cisão natureza-sociedade presente nas sociedades ocidentais. Sua obra, tal como as casas de *Entourage*, forma um esforço estético de dar voz e materializar esse horizonte aberto de um lugar mais-que-humano.

Se, como propõe Simms (2014, p. 14, traduzido), imergir no lugar perpassa por "entender seus ritmos e teia de seres: a troca de luz sob os rios no amanhecer, a migração dos pássaros, os primeiros lírios da primavera, o fluxo e refluxo de seres humanos e não-humanos que são meus vizinhos", é possível compreender que ambas as obras perpassam por uma incorporação desse lugar sentido pelos artistas e simultaneamente se tornam lugares para tal observação. Elas se associam, dialogam e transpassam por um cosmo em que os fluxos mais-que-humanos se tornam efetivamente parte da arte.

De modo similar, *Cabanes dans les Arbres* (Figura 5) alça residências às alturas do topo das árvores. As construções de madeira que aludem a moradias humanas fundem-nas também à forma como os pássaros constroem seus ninhos. Como em *Entourage*, a projeção do habitar a uma condição de transitoriedade implícita ao saber-fazer não-humano arquiteta uma metáfora poética acerca da condição de ser-na-Terra. As cabanas arbóreas de Kawamata fundem as práticas arquitetônicas interespécies e provocam aquele que as observa a refletir acerca das convergências desses pluriversos do habitar.

Figura 5 – Tadashi Kawamata (1953, Mikasa/Japão). Cabanes dans les Arbres (2011). Centre d'arts et nature du Domaine de Chaumont-sur-Loire (França)

Fonte: SOUZA JR, 2019.

Emaranhada nos galhos da árvore e contraposta ao céu, a casa inacessível ao transeunte é um desafio-convite para projetar-se em uma corporeidade não-humana. Pela reciprocidade posta em ordem no vidente-visível relacional de sujeito-obra, a unicidade sensível da natureza e da arte em *Cabanes dans les Arbres* destoa do modo de habitar humano de *Continente Nuvem*. Ambas tratam de um tema similar, mas Kawamata a arquiteta de modo a colocar em suspensão não somente a estrutura física da residência, mas o sentido de a quem ela serve. Suas cabanas sugerem um espaço doméstico animal.

Assim como o pássaro chama seu ninho, o ninho clama pela sua presença. Se "habitar uma casa é estar nela como se você não estivesse lá e não estar lá como se você estivesse nela" (DAVID, 2015, p. 82, traduzido), há um nexo de reversibilidade que ancora essa relação. A casa dos pássaros sugere em um sentido de lugar não-humano, mas com o qual há uma intensa reciprocidade com nosso modo de habitar. Ainda que com variação de modalidade e intensidade na carnalidade decorrente das distinções corporais, as obras de Kusama e Kawamata aludem modos de definir e dar sentido ao espaço. Elas in-corporam o ambiente ao metamorfoseá-lo em lugar.

Os lugares contidos nos corpos dos animais também contribuem para a ressignificação em devir da obra. Os encontros mais-que-humanos propiciados aos pés das árvores que carregam essas cabanas indicam dimensões carnais de outro ser-da-Terra. Nossa reciprocidade de sermos ambos sujeitos ao mundo circundante e também agentes ativos nele nos enreda em uma situação de partilha. A obra artística, o sujeito perceptivo, os pássaros que a sobrevoam e a árvore estão encarnados em uma relação intercorporificada e geopoética de fazer-lugar.

As polifonias dos pássaros, insetos e outros animais que fizeram parte desse encontro não podem ser excluídas ou distinguidas da imersão na obra-lugar. Para Casey (2005, p. 21, traduzido), "Esse ser com/no mundo sensível, a terra material, é uma condição de possibilidade para habitar qualquer região ou lugar particular daquela terra ou mundo". São

esses distintos seres-com dotados de seus próprios mundos e corpos que conformam a teia por onde a criação artística de Kawamata consegue emergir. Mais que uma coisa solta em um espaço congelado, ela se transforma em um elemento que habita e mundaniza sentidos terrestres. Tal como *Narcissus Garden*, ela possui um caráter sinestésico com o lugar.

O lugar não é um todo fixo e congelado (CASEY, 1998). Ele é um cosmo dinâmico e relacional. Ele é uma teia de des-encontros que se perpetuam nos diversos horizontes de mundos que operam por meio e para além dele. Mais que um ponto abstrato no espaço, indica uma consciência intencional que a ele se projeta. Os corpos que se aglutinam nos sentidos de *Cabanes dans les Arbres* indicam uma conexão inter-espécies no qual os diferentes modos de habitar das árvores, pássaros e humanos são reunidos de forma a favorecer encontros com o fundamento terrestre da realidade geográfica.

De acordo com Abram (2007, p. 167-168, traduzido, grifos no original), é apenas *aqui*, "nesse mundo terrestre de engajamentos terrestres que nós continuamente entramos em contato com seres (pessoas, alces, aranhas ou águias) com quem Podemos ter certeza que não são nossas próprias fabricações, que são realmente *outros* — outros 'eus', outros centros de experiência ricamente diferente da nossa". Engajar-se com esses outros entes com os quais compomos nossos lugares implica em imergir, também, nas tessituras de seus habitares. Mais que territórios decorrentes de ações instintivas, a forma como os pássaros constroem espaços domésticos inspira-nos

a alçar e suspender casas, como em *Cabanes dans les Arbres* e *Entourage*. Ao mesmo tempo, a arquitetura dos pássaros contempla os universos de possibilidades de um espaço aéreo de difícil alcance para nossos corpos humanos – como o refletido em *Continente Nuvem*.

Esse chamado para explorar uma outra forma de subjetividade desafia tanto nossa maneira corporificada de viver nos/com os lugares quanto de perceber o mundo. Como provoca-nos *Narcissus Garden*, é preciso ir para além do espelho de narciso do especismo humano e se deixar partilhar dessa intersubjetividade mais-que-humana. James (2009, p. 130, traduzido, grifos no original) disserta que "Apreciar a presença de subjetividades não-humanas é ter seu mundo transformado. Por uma razão: isso afeta nossa percepção da *realidade* do mundo". Se aquilo que é fenomenalmente real revela-se como detentor de um horizonte (MERLEAU-PONTY, 1960), imergir nesses mundos e presenças abre universos plurais de encontros possíveis.

Ao contemplar a dimensão aberta pelos pluriversos mais-que-humanos dos lugares que se expandem na condição de ser-na-Terra, uma polifonia de sentidos começa a se apresentar. Tal modo de habitar decorre de um voo simultaneamente literal e poético. Essa situação cria uma atmosfera corporalmente distinta da humana e que coabita a experiência da realidade geográfica. Inspirados pelo encontro geopoético com as obras nas margens do rio Loire, os versos percorrem a folha:

Os ecos da Terra
fluem nos rios
como aquele que me altera
ouço-sinto-vejo seus mundos,
presença que me aterra:

Conforme flor,
a vida que passa
transborda pelas margens.

Nesse ser-com os mundos sensíveis da terra material, nesse contato entre espaços aquáticos, terrestres, aéreos e construídos, afloram percepções sobre a rede de intersubjetividade na qual estamos inseridos. As folhas que balançam entre os ventos que percorrem as margens dos rios são partes integrais de um lugar que nos reúne enquanto entidades carnais. Os componentes que se somam formam essa senciência terrestre pela qual entendemos ao partilharmos um encontro intercorporificado nas obras-lugares.

Abram argumenta que cada lugar é um estado mental, e que "os vários poderes que constituem e habitam aquele local – as aranhas e os sapos não menos que os humanos – todos participam e comungam na mente particular do lugar" (ABRAM, 2010, p. 132, traduzido). Tais modos de ser-na-Terra e de ser-do-mundo imbricam na realidade geográfica vivida no momento de encontro geopoético. Sentimentos, percepções e intensidades da carne são assimilados na mente – transitória ou não – do lugar formado pela relação sujeito-mundo-Terra no contexto da obra. As residências não-humanas de *Entourage* e *Cabanes dans les Arbres* convidam-nos a morar imaginativamente em uma outra forma de corporeidade. Na

margem das geopoéticas dessas obras, lampejam vivências de corpos animais.

Despret (2019) aporta uma reflexão neste sentido com o estudo acerca do sentido de habitar dos pássaros em que demonstra como seus cantos transformam-se em expressões de lugares. As sinfonias expressivas deles indicam musicografias em que variações de intensidade cantam acerca de caminhos, direções, rugosidades ou outros sinais acerca do espaço em que habitam. Mesmo entre diferentes espécies, a comunicação musicográfica dos pássaros indica um senso de lugar decorrente de suas intencionalidades como seres-no-mundo.

Na medida em que "criaturas viventes possuem um sentido de lugar e, por meio de suas ações repetidas, dão ao lugar algumas de suas características mais significativas" (LORIMER, 2006, p. 502, traduzido), a reciprocidade com essas entidades que coabitam mundos sobrepostos na realidade geográfica possibilita um sentido amplo de ser-na-Terra. É por meio dessa reversibilidade carnal em que os entes se encontram no horizonte do embasamento terrestre que a unidade projecional do fenômeno de fazer-lugar é adensada.

A Terra é também o ar, a atmosfera não-humana que invade nossos pulmões. Como escreve Abram (2010, p. 60, traduzido): "O mais íntimo contato entre o corpo e a terra não se desdobra apenas nas solas de nossos pés, mas por toda a superfície porosa de nossa pele". O elusivo espaço aéreo de que trata Dardel (2011) perpassa por esse elemento carnal

que promove encontros com outros entes. Particularmente nas obras de Kusama e Kawamata, a cinética atmosférica é um aspecto corporificado que nos reúne à carne de mundos mais-que-humanos.

Na medida em que "a carne do mundo é toda-envolvente e indivisível, amalgamando os diversos modos de carnalidade de tudo aquilo que se situa na terra" (CASEY, 2015, p. 86, traduzido), a intercorporeidade decorrente da carnalidade converge as criaturas terrestres rumo a seu coabitar. O mundo é incorporado e transformado por meio da carne que reúne o sensível senciente e os lugares por onde seu corpo habita e é habitado. Como seres-na-Terra, os diferentes entes possuem modos distintos de carnalidade que os associam na realidade geográfica.

Cada morro, nuvem, jardim, árvore ou colmeia de abelha é uma variação distante de nossa textura e pulsar. Nossa carne é uma variação de todas essas coisas. Como argumenta Abram (2010), cada uma dessas coisas é uma intensificação, variante ou flutuação da carne do mundo. O indivíduo não é um ser solipsista, mas um ser integrado e costurado na tessitura sensorial do cosmo em que coabita. A realidade geográfica – em todo seu sentido mais-que-humano – decorre do entrançamento carnal dimensionado no lugar.

Enquanto desenhávamos (Figura 6), um pássaro pousou no caderno. Talvez curioso e com certa estranheza ao humano sentado no chão, contemplamo-nos por um breve instante até que alçou voo novamente. Inadvertidamente

e não-intencionalmente ele alterou o fluxo do esboçar e a percepção da obra. Como pode ser evidenciado ao longo do texto, a recepção desse habitante das cabanas de Kawamata, inspirou-nos a sentir e ouvir um cosmo mais-que-humano. No silencio de nossa troca de olhares, nessa conversa corporificada, nossos mundos se embaralharam e metamorfosearam a dinâmica de experiência de lugar. É, por vezes, esse silêncio mútuo que indica nossa filiação ao arco telúrico original.

Figura 6 – Esboço de campo "Habitar em suspensão/Aqui passou um pássaro"

Fonte: SOUZA JR, 2019.

Como parte da mente do lugar, ambos fomos reunidos em horizontes sensíveis da carnalidade terrestre. Na medida em que cada lugar tem sua psiquê (ABRAM, 1996), nossa associação foi um momento curto, porém fenomenalmente significante, em que externo-interno/eu-outro se confundiram como parte de um processo fecundo de fazer lugar. Essa reunião intensa colaborou para que nosso habitar fosse, tal qual a cabana, posto em suspensão.

Na medida em que o corpo é uma entidade aberta e entrelaçada com solos, águas e ventos que por ele passam (ABRAM, 2010), ele é a porta pela qual somos visitados por outras vidas com as quais co-arquitetamos lugares. O corpo vivido, como no caso do instante de encontro com o pássaro durante o processo de desenhar o entrançamento árvore-o-bra-lugar, desperta as latências do senso de habitar a Terra.

A casa no topo da árvore em que não conseguimos esboçar a distinção entre onde uma entidade começa (a obra ou a planta) e a outra termina, mescla um interno-externo que alude à um borrar de fronteiras similar ao *Continente Nuvem*. Uma com o céu que invade e toma o teto da casa e a outra que é alçada rumo a abóboda celeste. Tramada nos galhos arbustivos a residência imaginativa que faz parte do lar-terrestre do pássaro visitante, também joga com nosso modo de compreender a condição de ser-na-Terra. Os lugares se desdobram no mundo entre atravessamentos de diversas influências (TRIGG, 2012).

Convém considerar o que disserta Abram (2010, p. 192, traduzido): "Há um sutil enredamento e confusão entre todos os seres da terra, uma consequência não somente de nossa ancestralidade comum e das similaridades celulares de nossa composição, como também de nossa subjeção a aspectos variantes de um mesmo mundo em rotação". O dinamismo carnal de ser-na-Terra e de ser-do-mundo decorre dessa filiação dos lugares de nossas vidas à carnalidade do existir. No devir do entrelace em que os entes se aludem enquanto partícipes de universos distintos, eles manifestam geografias sensíveis que afloram do fundamento terrestre.

Boccali (2018) destaca que a Terra é o arco original de toda espacialidade. Ela não é apenas um objeto ou local, mas a raiz de onde parte todo fazer-lugar. Por partilharmos essa presença corporificada e intima com o todo terrestre, os lugares que criamos, dividimos e vivemos estão circunscritos a nosso modo de ser-da-Terra. Contudo, eles transcendem sua decorrência fenomenal e desdobram-se em maneiras de ser-na-Terra, em um potencial transformativo que efetivamente cria *mundos a serem explorados e coabitados*. As obras de arte interpretadas são criações engajadas de seres ativos na medida em que esses expressam experiências e sentidos advindos de cosmos e pluriversos relacionais.

Dardel (2011, p. 43) escreve que: "A Terra é, por excelência, para o homem, como destino, a *circunstância* (*circumstare*), aquilo que se ergue à sua volta e mantém sua presença como engajamento no Ser". Como habitat primordial, a Terra é

também esse *a priori* estrutural que funda a unidade carnal e intercorporal dos mundos mais-que-humanos (BOCCALI, 2018). A carnalidade de senciência partilhada desse lugar iminentemente presentificadas em ser-na-Terra decorre da filiação do corpo vivente à Terra, como posto por Merleau-Ponty (1960).

Ao partirem do fundamento terrestre e integrarem-se em uma dinâmica metamórfica com a Terra, as quatro obras-lugares se tornam centros irradiantes de encontros geopoéticos latentes. Os seres mais-que-humanos que nelas coabitam, seja por períodos longos ou curtos de tempo, fazem parte de um dançar sensível de contato com esse arco original. No fenômeno criativo que permitiu que elas emergissem na crosta terrestre, estão contidas geografias poéticas de pluriversos imaginativos e intercorporificados.

ENSAIO EM SUSPENSÃO: APONTAMENTOS À GUISA DE ENCERRAMENTO

Presenças evocativas da Terra se desdobram da prática artística contemporânea e provocam-nos, na condição de geógrafos, a explorar as diferentes tramas que delas decorrem. Afloram pluriversos que ocasionam em obras-lugares ricas em latências poéticas acerca dos múltiplos entes implicados em nosso habitar. A conexão dos artistas e de suas criações com os ambientes e seres circundantes revela uma atenção

distinta aos mundos incorporados na carne daqueles com quem coabitamos os lugares.

A experimentação criativa por meio de esboços e poemas possibilitou um olhar distinto acerca das variações da carnalidade de entes não-humanos. Suas formas de se relacionar e fazer-lugar exigem um outro modo corporificado de proceder e se deixar sentir durante o processo de pesquisa. Por meio do instante de encontro poético fomos carregados pelos versos e enredamentos das polifonias dos mundos que nos cercavam. Ecos geopoéticos nos assimilaram entre as margens dos rios Loire e Paraopeba.

Sentir e se projetar rumo a corpos não-humanos, cujos diferem nos modos de ser-da-Terra, é um desafio que pode colaborar de modo fértil para a Geografia. A sensibilidade dos artistas que tratam de tais temáticas é uma janela pela qual podemos vislumbrar esses modos outros de fazer-lugar e se relacionar com a rede de senciência terrestre. Relacionar-se, criar e mover-se nas obras-lugares produzidas no contexto da arte contemporânea é uma oportunidade para vislumbrar a intersubjetividade dos espaços aquáticos, terrestres, aéreos e construídos.

Na aproximação com questões referentes à reciprocidade entre o ente sensível e a terra, nessa conexão visceral da carne do mundo, compreende-se a reversibilidade de ser-na-terra como condição fundamental da realidade geográfica. Um sentido aberto e mais-que-humano de lugar colabora no desvelar das reciprocidades dos diferentes entes

com os quais partilhamos e coabitamos diferentes mundos. Praticar geografias criativas em mundos marginalizados pelo paradigma ocidental é, portanto, um esforço para desconstruir divisões artificiais que justificam a crise ambiental contemporânea.

REFERÊNCIAS

ABRAM, D. *Becoming Animal*: an earthly cosmology. New York: Vintage Books, 2010.

ABRAM, D. Earth in Eclipse. *In*: CATALDI, S. L.; HAMRICK, W. S. (Org.). *Merleau-Ponty and Environmental Philosophy*: Dwelling on the landscapes of though. New York: State University of New York Press, 2007, p. 149-176.

ABRAM, D. *The spell of the sensuous*: perception and language in a more-than-human world. New York: Vintage Books, 1996.

ALMEIDA, M. G. Em busca do poético do sertão: Um estudo de representações. *In*: ALMEIDA, M. G.; RATTS, A. J. P. *Geografia*: Leituras Culturais. Goiânia: Alternativa, p.71-88, 2003.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERQUE, A. *Histoire de l'habitat idéal*: de l'Orient vers l'Occident. Paris: le félin, 2016.

BOCCALI, R. The Geology of movement: The Earth and the dynamic of phenomenalisation in Merleau-Ponty and Patocka. *In*: SMITH, W. S.; SMITH, W. S.; VERDUCCI, D. (Orgs.). *Eco-phenomenology*: Life, human life, post-human life in the harmony of the cosmos. Gewerbstrausse: Springer, 2018, p. 255-261.

BRETEAU, C. S. *POÈME*: la POïesis à l'Ère de la MEtamorphose. 2018. Tese (Doutorado em French Studies) – School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds-UK.

CASEY, E. S. Finding Architectural Edge in the Wake of Merleau-Ponty. *In*: LOCKE, P.; MCCANN, R. (org.). *Merleau-Ponty*: Space, place, architecture. Columbus: Ohio University Press, 2015, p. 65-89.

CASEY, E. *Earth-Mapping*: artists reshaping landscape. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

CASEY, E. S. Body, Self and Landscape: A geophilosophical inquiry into the Place-World. *In*: ADAMS, P. C.; HOELSCHER, S.; TILL, K. E. (orgs.). *Textures of place*: exploring humanist geographies. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 403-425.

CASEY, E. S. *The Fate of place*: a philosophical history. Berkley: University of California Press, 1998.

CHEUNG, C. Separation and connection: phenomenology of Door and Window. *In*: CARR, D.; CHAN-FAI, C. (orgs.). *Contributions to phenomenology*: Space, Time and Culture. Amsterdan: Springer science+business, p. 253-262, 2004.

DARDEL, E. *O Homem e a Terra*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DAVID, P. *Habiter la terre*: L'écologie peut-elle échapper au règne de la technique? Éditions Manucius: Paris, 2015.

DESPRET, V. *Habiter en oiseau*. Arles: Actes Sud, 2019.

DUFOURCQ, A. *Merleau-Ponty*: Une ontologie de l'imaginaire. New York: Springer, 2012.

ESHUN, G.; MADGE, C. Poetic world-writing in a pluriversal world: a provocation to the creative (re)turn in geography. *Social & Cultural Geography*, v. 7, n. 3, p. 1-9, 2016.

HAWKINS, H. *For creative Geographies*: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds. Routledge: London, 2014.

HAWKINS, H. Geography and art. An Expanding field: Site, the body and practice. *Progress in human geography*, v. 37, n. 1, p. 52-71, 2012.

HAWKINS, H. Dialogues and Doings: Sketching the Relationships between Geography and Art. *Geography compass*, v. 5, n. 7, p. 464-478, 2011.

JAMES, S. P. *The presence of nature*: A study in phenomenology and environmental philosophy. London: Palgrave Macmillan, 2009.

KOZEL, S. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a 'natureza'. *Caderno de Geografia*, v. 22, n. 37, p. 65-78, 2012.

LANG, R. The dwelling door: towards a phenomenology of transition. *In*: SEAMON, D.; MUGERAUER, R. (orgs.). *Dwelling, place and environment*: towards a phenomenology of person and world. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, p. 201-214, 1985.

LARSEN, S. C.; JOHNSON, J. T. Toward an open sense of place: Phenomenology, affinity, and the question of being. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 102, n. 3, p. 632-646, 2012.

LOCKE, P. Introduction. *In*: LOCKE, P.; MCCANN, R. (org.). *Merleau-Ponty*: Space, place, architecture. Columbus: Ohio University Press, p. 1-21, 2015.

LORIMER, H. Herding memories of humans and animals. *Environment and Planning D*: Society and space, v. 24, n. 1, p. 497-518, 2006.

MAGRANE, E. Situating Geopoetics. *GeoHumanities*, v. 1, n. 1, p. 86-102, 2015.

MARANDOLA JR, E. Lugar enquanto circunstancialidade. *In*: MARANDOLA JR., E; HOLZER, W.; LÍVIA, O. (orgs.) *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Perspectiva, p. 227-247, 2014.

MCDUFFIE, M. F. Art as an enclave of meaning. *In*: CROWELL, S. G. (org.). *The prism of the self*: Philosophical essays in honor of Maurice Natason. Springer: Dordrecht, 1995, p.205-220.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, M. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

MORRIS, D. *The sense of space*. Albany: State University of New York Press, 2004.

RELPH, E. Geographical experiences and being-in-the-world: the phenomenological origins of geography. *In*: SEAMON, D.; MUGERAUER, R. (orgs.). *Dwelling, place and environment*: towards a phenomenology of person and world. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, p. 15-32, 1985.

RELPH, E. *Place and placelessness*. London: Pion Limited, 1976.

SAEGERT, S. The role of housing in the experience of dwelling. *In*: ALMAN, I.; WERNER, C. M. (orgs.). *Human behavior and environment*: advances in theory and research. New York: Springer, p. 287-310, 1985.

SATO, M. Ecofenomenologia: uma janela ao mundo. *Revista eletrônica do mestrado em educação ambiental*, p. 10-27, jul. 2016.

SIMMS, E. Going Deep in Place. *Environmental & Architectural Phenomenology*, v. 25, n. 3, p. 13-14, 2014.

STASZAK, J. L'espace domestique: pour une géographie de l'intérieur. *Annales de Géographie*, v. 110, n. 620, p. 339-363, 2001.

TRIGG, D. Place and non-place: A phenomenological perspective. *In*: JANZ, B. B. (org.). *Place, space and hermeneutics*. Cham: Springer, p. 127-141, 2017.

TRIGG, D. *The Memory of Place*: a phenomenology of the uncanny. Athens: Ohio University Press, 2012.

TUAN, Y. *Segmented Worlds and Self*: Group life and individual consciousness. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

CAPÍTULO 4

GEOGRAFIAS CHÃS:

ARTICULAÇÕES ENTRE IMAGENS TATUADAS, CORPOREIDADES E ESPACIALIDADES

Valéria Cazetta[1]

INTRODUÇÃO

Este texto é tributário de nossa participação na mesa-redonda intitulada "Cartografias (im)possíveis", no contexto do V Colóquio Internacional "A educação pelas imagens e suas geografias", ao abordarmos um de nossos flancos investigativos, situado na fronteira entre tatuagem e espacialidade. Ao pensarmos no paradoxo das possibilidades e impossibilidades cartográficas buscamos, naquele momento, tão somente cruzar esses dois assuntos, adensados em torno de duas grandes áreas das ciências

1 Licenciada em Geografia, Doutora em Geografia, docente e pesquisadora na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e nos Programas de Pós-graduação em Estudos Culturais e Mudança Social e Particpação Política (Promuspp), ambos na EACH-USP.

humanas, Geografia e Educação, e, uma outra, completamente porosa, que diz respeito ao estudo das imagens.

Expandiremos agora aquele modesto ensaio para compor o livro "Geografia e Arte" por meio de três impossibilidades cartográficas arbitrárias, no tocante às conexões entre imagens, geografias e educação. Na segunda parte do texto apresentamos os dois materiais sobre os quais nos debruçamos, quais sejam, o livro *The illustrated man*[2], publicado em 1951, de autoria do romancista norte-americano Ray Douglas Bradbury (1920-2012), e a série televisa *Blindspot*[3], roteirizada pelo suíço-canadense Martin Gero (1977 -), lançada em 2015. Na terceira parte, esboçamos o gesto arquivístico como tentativa de dispor as referidas obras (anacrônicas entre si), conectando-as justamente pela força de sobrevivência temática com a qual foram enunciadas textual e visualmente. Por fim, na última parte, apresentamos, via iconologia dos

2 Traduzido em Portugal sob o título "O homem ilustrado" (1955), e no Brasil por "Uma sombra passou por aqui" (1969), mesmo ano de lançamento do filme nos EUA, com título homônimo ao livro. *The illustrated man* também pode ser encontrado como *The exiles*, "publicado em 15 de agosto de 1949 e intitulado *The mad wizards of Mars*, em *Maclean's Magazine*. Posteriormente, em 1950, Bradbury o reescreve e o publica em *The Magazine of fantasy and science fiction*. Em seguida, em 1951, lança-o no livro de contos *The Illustrated Man*, com o título de *The exiles*" (AZEVEDO, 2016, p. 95).

3 Traduzido no Brasil como "Ponto Cego" - série televisiva digital (canal fechado) comercializada e distribuída pela *Netflix*, empresa transnacional fundada em 1997 e sediada nos EUA, vendedora de filmes e séries televisivas, cuja forma de transmissão do conteúdo multimídia (dados digitais) ocorre de maneira *on demand*.

intervalos, três motivos que, a nosso ver, conectariam as duas obras ficcionais.

TRÊS IMPOSSIBILIDADES CARTOGRÁFICAS E AS *GEOGRAFIAS CHÃS*

A primeira impossibilidade consiste em considerar a geografia e a cartografia apenas no singular. Tanto uma quanto outra situam-se numa zona indiscernível de saberes imiscuídos uns nos outros. A geografia na cartografia e a cartografia na geografia, cujas coordenadas materiais/empíricas, tornadas concretas no *modus faciendi* do tecido social, operam como artefatos escriturais e visuais do arquivo do mundo. Tal arquivo seria portador de *geografias chãs*. Pensamos essa noção, inspiradas em *Écorces*, ensaio lançado em 2011[4] por Georges Didi-Huberman após viajar para Auscwitz-Birkenau e, em seguida, escrever sobre sua experiência espacial, fotográfica e, por conseguinte, visual, ao pisar as *coisas chãs* do local onde outrora funcionou um "lugar de barbárie". Em entrevista recente, o autor afirma:

> Levei anos até considerar a possibilidade de ir a Auschwitz, onde desapareceu boa parte de minha família materna. Eu escrevera Imagens apesar de tudo[5] sem nem mesmo conseguir

4 No Brasil foi traduzido e publicado com o título Cascas (Didi-Huberman, 2017).

5 Publicado recentemente pela Editora 34 sob o mesmo título da tradução portuguesa, datada de 2012; a publicação original em francês, *Images malgré tout*, foi realizada em 2003 pela *Éditions de Minuit*.

> visitar o local. Como disse Diane Arbus[6], e certamente muitos outros fotógrafos, a câmera introduz algo semelhante a uma interface, um distanciamento no impacto emocional de uma situação real. Isso é tão verdadeiro que quase todas as fotografias que tirei em Birkenau foram às cegas: na verdade, não via nada no visor da minha câmera digital, em virtude da luminosidade específica — ao mesmo tempo cinzenta e intensa — daquele dia. Fotografar, então, era defender-se de um possível desmoronamento. Nenhum projeto num gesto assim. Nenhum projeto de texto. Apenas um percurso no local com a câmera como mero atestado de efetivamente estar lá. Como todo mundo, portanto, turistas apáticos ou peregrinos perturbados. Foi a copresença dessas fotografias, quando voltei para casa e as observei, que desencadeou a ideia de um relato daquele percurso, só isso. Aqui, portanto, a experiência fotográfica não se associa apenas a um desejo de conhecimento, porém, mais interiormente, mais poderosamente, a um desejo de escrita: tentar escrever uma emoção por intermédio de uma sequência de imagens afinal terrivelmente banais[7].

As *coisas chãs* são as "primeiras coisas a serem vistas, as coisas que temos 'debaixo do nariz'" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28). Cremos haver, assim, certa proximidade teórica

6 Fotógrafa (1923 - 1971) e escritora norte-americana, que possuía uma política e estética voltada à produção de fotografias em preto-e-branco de pessoas comuns e marginalizadas.

7 Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum-13/compreender-por-meio-da-fotografia/. Acesso em: 18 ago. 2020.

entre as *coisas chãs* com as *geografias* e as *cartografias*. No que concerne às *geografias*, estas são necessariamente o entrecruzamento com as *coisas chãs*, constituídas de trajetórias de espaços-tempos e de corporeidades humanas e inumanas. Daí *geografias chãs*. Estas podem ser consideradas também como "uma forma de pensar", "de organizar o pensamento" (GOMES, 2017, p. 13), em torno de como forjamos cotidianidades e de como damos a vê-las. Assim, as cartografias também seriam chãs, no sentido de apresentarem registros cotidianos ou de mundos, por aqueles e aquelas que as imaginaram/imaginam e seguem a inventar maneiras de dá-las a ver.

As *geografias chãs* seriam, portanto, aquelas coisas sobre as quais pisamos diariamente com nossos próprios pés; seriam também aquelas coisas que vemos e que também nos olham, afetando-nos, seja no sentido de provocar um efeito incômodo, produzir um efeito desapercebido, ou ainda provocar um efeito intrínseco a nós, em *delay*[8]. Com a noção de *geografias chãs*, pretendemos conectar as corporeidades aos espaços-tempos dos acontecimentos, entendendo que a tríade corpo, espaço, tempo é inerente a todos os acontecimentos, por mais ínfimos e imperceptíveis que sejam, afinal, as corporeidades (humanas e inumanas) são como uma espécie de dobra do espaço-tempo e vice-versa. Espacialidades, temporalidades e corporeidades formariam então um tríptico

8 Em alusão ao texto "Diálogos em *delay*: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico" (Aquino, 2017a).

gestual, uma maquinaria discursiva, que, vertida nas diversas linguagens por nós inventadas, enunciam as coisas do mundo, sendo, portanto, capazes de nos educar ao instituir realidades. Basta ver como a prática da tatuagem, antes relegada a determinados contextos geográficos, está cada vez mais imiscuída e espraiada na pele do tecido social, aprovemos ou não a referida prática.

A segunda impossibilidade concerne pensar a educação como um processo restrito somente às ambiências escolares, pois, o contexto atual tem sido alicerçado em torno da sociedade educativa, de tal modo que o conhecimento, ao ser convertido em força motriz da sociedade pós-capitalista, implicou "uma transformação na forma de pensar a educação: esta não pode mais ser um monopólio das escolas" (NOGUERA-RAMÍREZ, 2011, p. 14), mas condição *sine qua non* das "cidades educativas". Noção esta que se refere ao

> processo de compenetração íntima da educação e do tecido social, político e econômico, nas células familiares, na vida cívica. Implica que os meios de se instruir, de se formar de se cultivar a sua própria conveniência podem ser colocados em todas as circunstâncias à livre disposição de cada cidadão, de tal modo que o sujeito se encontre com relação a sua própria educação numa posição fundamentalmente diferente: a responsabilidade substituindo a obrigação (FAURÉ *apud* NOGUERA-RAMÍREZ, 2011, p. 15).

Não estamos com isso defendendo o fim da escola, mas tão somente a dizer que esta não possui mais a coordenação central dos processos de ensino e aprendizagem. Basta observar, especialmente no contexto de pandemia de COVID-19, que as ambiências de ensino e aprendizagem foram radicalmente deslocadas das escolas para o ensino remoto emergencial e, ao mesmo tempo, desterritorializadas das escolas para serem reterritorializadas nas casas[9] de cada estudante. Entretanto, antes mesmo da pandemia, os artefatos que circulavam no tecido social já se equivaliam a outras formas culturais e, portanto, tão pedagógicas quanto a escola. Ou seja,

> Se é o conceito de "cultura" que permite equiparar a educação a outras instâncias culturais, é o conceito de "pedagogia" que permite que se realize a operação inversa. Tal como a educação, as outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma "pedagogia", também ensinam alguma coisa. Tanto a educação quanto a cultura em geral estão envolvidas em processos de transformação da identidade e da subjetividade (SILVA, 2010, p. 139).

Nesse sentido, a tatuagem tornou-se uma potente pedagogia cultural, cuja prática, nos dias atuais, transmutou-se em moda/regra independente de sexo, classe social ou grupos

9 Somos sabedoras de que há contextos geográficos nos quais não há equipamentos de internet banda larga instalados no território, impossibilitando muitas criancas e adolescentes de seguirem estudando neste momento. Isso mereceria um estudo à parte.

etários; ser excêntrico hoje é ter toda a superfície da pele tatuada, inclusive a esclerótica. A tatuagem tem adensando múltiplos interesses, inclusive o da indústria de materiais e instrumentos, envolvendo um amplo modelo de negócios num mercado competitivo e em expansão.

Por fim, a terceira impossibilidade: esgotar as possibilidades de leitura e interpretação das imagens em um único lance de olhar ou em vários deles. Olhar este cada vez mais acostumado a não escavar as imagens. Escavar aqui não diz respeito à busca incansável dos detalhes estéticos de uma dada imagem, mas à sobrevivência deles na iconologia dos intervalos (DIDI-HUBERMAN, 2013), ou seja, na iconologia associativa das camadas de tempos e espaços nas imagens. Assim, "os detalhes só se revelam importantes por serem portadores de incerteza, de não saber, de desorientação [...]. O não-saber traz o mais crucial que há em nós — ou em nossa cultura —, bem como o mais 'combatido', mais recalcado, ou até mais foracluído[10]" (p. 413). Os detalhes são aqueles elementos textuais e/ou visuais que aparecem, desaparecem e depois reaparecem numa determinada época e sob uma dada

10 "Conceito forjado por Jacques Lacan para designar *um mecanismo específico da psicose, através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito.* Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído. Não é integrado no inconsciente, como no recalque, e retorna sob forma alucinatória no real do sujeito. No Brasil também se usam 'forclusão', 'repúdio', 'rejeição' e 'preclusão'" (Dicionário Rede Psi, disponível em: https://www.redepsi.com.br/2008/02/14/foraclus-o-ou-forclus-o/#:~:text=Conceito%20forjado%20por%20Jacques%20Lacan,produz%2C%20o%20significante%20%C3%A9%20foraclu%C3%ADdo. Acesso em: 3 out. 2020.

ordem discursiva imanente. Mas, como ir ao seu encalço? Por meio de quadros associativos de imagens e/ou linguagens, nucleados em torno de determinadas temáticas.

Partindo, assim, dessas três impossibilidades cartográficas, tentaremos daqui por diante, operar com um quadro associativo em torno de um conjunto imagético modesto sobre tatuagem: um livro do gênero da literatura de ficção científica (*The illustrated man)* e uma série televisiva. O que conectaria o livro de ficção científica à série televisiva, separados por um intervalo de tempo de 64 anos? As imagens de tatuagens e suas corporeidades discursivas, que, ao criarem espacialidades, nesse caso, via literatura de ficção científica e via série televisiva, instituem um modo de viver e um modo de pedagogizar os corpos. As espacialidades são aqui compreendidas ora como "percepções espaciais que habitam o campo da linguagem e se relacionam diretamente com um campo de forças que as institui", ora "como acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 33).

Objetivamos pensar, portanto, *The illustrated man* e *Blindspot* como arquivos textual e visual, respectivamente, de uma prática milenar que, em determinados grupos sociais, adquiriu sentidos e significados bastante diversos daqueles que correm nos dias atuais. Se hoje os catálogos de imagens tatuadas que circulam nos mais variados suportes, desde os analógicos até os espaços digitais, virtuais e *online*, oferecem uma variedade considerável de estilos, cores e traços, é porque

essa prática se tornou tanto objeto de conhecimento, quanto objeto de saber e poder, à medida que, por exemplo, o Estado brasileiro estuda um conjunto de normativas para regulá-la, governá-la e pedagogizá-la.

THE ILLUSTRATED MAN E *BLINDSPOT*

Em *The illustrated man*, o romancista norte-americano Ray Douglas Bradbury anunciou, por meio do gênero da literatura de ficção científica, seu encontro com um certo homem esfíngico, no início do mês de setembro de um momento histórico indefinido, ao realizar suas andanças pelas áreas rurais do estado americano de *Wisconsin.* Ao desencadear a conversa com aquele homem, este, de pronto indaga-o:

> Sabe onde poderei encontrar trabalho?
>
> Lamento, mas não sei – respondi.
>
> Ainda não consegui um emprego durável nestes últimos quarenta anos.
>
> Fazia calor. No entanto, o colarinho da sua camisa de lã estava abotoada e as mangas fechadas em redor dos grossos punhos. O suor coria-lhe pelo rosto, mas não abria a camisa (BRADBURY, 1955, p. 3).

O autor-narrador ao elogiar o sítio no qual estavam, bem como a paisagem noturna, pergunta se pode fazer-lhe companhia, pois ainda tinha alguma comida que gostaria de repartir com ele. O homem responde:

> Vai arrepender-se de me pedir para ficar. Toda a gente se arrepende. É por causa disso que não paro. Estamos em princípios de Setembro, a melhor época para divertimentos. Ganharia montões de ouro numa feira de qualquer pequena cidade. Mas estou aqui, sem qualquer contrato […] (BRADBURY, 1955, p. 3).

> Geralmente, aguento-me num emprego dez dias. Depois, acontece sempre a mesma coisa e despedem-me. Nesta altura, em nenhuma feira da América me quereriam tocar, nem sequer com a ponta de uma vara (BRADBURY, 1955, p. 4).

Bradbury após ouvir as lamúrias daquela figura misteriosa acerca da impossibilidade de seus empregos não durarem mais do que dez dias, inquire-o novamente:

> Mas o que é que se passa consigo?

> Como resposta, desabotoou lentamente o apertado colarinho. Com os olhos fechados, abriu a camisa e, com a ponta dos dedos, tacteou o peito.

> […] Tenho sempre a esperança de que um dia desaparecerão. Durante horas seguidas caminho ao Sol, sob o mais escaldante calor, queimo-me, na esperança que o suor as faça desaparecer, que o Sol as derreta; mas a noite ainda cá estão.

> Voltando ligeiramente a cabeça na minha direção, mostrou-me o peito.

> Ainda cá estão. As ilustrações.

> Uma outra razão por que conservo o colarinho abotoado são as crianças […]. Perseguem-me pelos caminhos, pelos campos. Querem ver as imagens e, todavia, ninguém, a não ser elas, tem curiosidade nisso. […]
>
> Sou inteiramente ilustrado. Veja! (BRADBURY, 1955, p. 4).

O homem ilustrado também contou a ele como encontrou a tatuadora: "Tinha visto na beira de uma estrada uma tabuleta pintada: 'Ilustrações sobre a pele!'. Ilustrações e não tatuagens!" (BRADBURY, 1955, p. 5). Bradbury continua:

> Foi no decorrer de uma noite que as agulhas mágicas da mulher o morderam como vespas, o picaram como abelhas, o sugaram como sanguessugas. Chegada a manhã, tinha o aspecto de um homem que tivesse passado sob uma prensa polícroma, muito liso, multicolor, cintilante (BRADBURY, 1955, p. 5-6).

Após ter seu corpo tatuado no decorrer da madrugada, a sensação de o homem ilustrado ao despertar é semelhante àquela de Jane Doe, personagem central da série Blindspot, cujo roteiro, composto por cinco temporadas[11], também aglutina-se em torno da tatuagem. No episódio inaugural da primeira temporada, a protagonista e personagem amnésica Jane Doe (*Jaimie Alexander*) é abandonada dentro de uma mala

11 Até a conclusão deste texto, a última temporada ainda não havia sido lançada no Brasil; cada uma das temporadas anteriores possui entre 22 a 23 episódios.

de viagem, na qual lemos: *Call the FBI*. Esta cena ocorre em uma das avenidas da *Times Square*, em *Manhattan*, na qual nos é revelado seu corpo, inteiramente tatuado. Os signos, distribuídos em aproximadamente 200 desenhos, remetem a cenas de crimes e ao nome do personagem *Kurt Weller* (*Sullivan Stapleton*) — agente do *Federal Bureau of Investigation* (FBI) —, cuja imagem de seu rosto foi tatuada no centro do dorso de Jane, que, por sua vez, desconhece como aquelas tatuagens foram inscritas em seu corpo. A narrativa e a coligação entre os episódios ocorrem tendo as tatuagens da personagem como epicentro de uma investigação em que periodicamente uma das tatuagens remete a alguma pista a ser investigada. Somente no início da segunda temporada o espectador descobrirá como e quem tatuou o corpo de Jane.

Após essa breve apresentação, como poderíamos pensar em pontos de imbricação desses dois materiais, um livro de ficção científica e uma série televisiva, tendo a temática da tatuagem como liame de um diálogo em *delay* (Aquino, 2017a) de mais de seis décadas entre a publicação da primeira edição (em inglês) do livro de Bradbury, e o episódio inaugural da primeira temporada de *Blindspot*?

Antes de apresentar os três motivos de imbricação entre as duas obras, esboçamos a tentativa de um gesto de pensamento via arquivo.

ESCAVAR UMA PRÁTICA TORNADA IMAGEM-ARQUIVO

A prática da tatuagem está espraiada no tecido social, transformando-se também, nos dias atuais, em um atlas imagético. Basta inserir a palavra tatuagem na plataforma do *Google imagens* que teremos a tela de nosso computador tomada por um álbum de desenhos tatuados. Nesse texto, encontramos um modo de escavar essa prática, via uma disposição anacrônica de nosso modesto arquivo composto pelo livro *The illustrated man* (BRADBURY, 1951) e pela série televisiva *Blindspot* (GERO, 2015). Por meio desse conjunto de materiais, ponderamos como uma linguagem pode reverberar na outra, considerando inclusive o teor por vezes paradoxal da lida arquivística, tendo em vista que o arquivo ora "sobeja empoeirado nas prateleiras das bibliotecas — em situação de repouso forçado, decerto, mas sôfrego para ganhar a estrada mais uma vez, diferente do que antes era" (Aquino, 2017b, p. 687); ora embaralha os *bolsões de tempo*[12]. Se hoje é possível escolher uma tatuagem maori no atlas disponibilizado pela plataforma do *Google imagens*, é porque vivenciamos a

12 Noção oriunda das anotações da palestra "Defender a escola das pedagogias contemporâneas", ministrada pelo professor Júlio Groppa Aquino, no dia 29 de agosto de 2017, referente à mesa-redonda intitulada "As pedagogias contemporâneas em xeque: de qual liberdade se fala?", ocorrida em São Paulo (SP), como parte da programação do evento científico "Jornadas de História e Filosofia da Educação: democracia, escola e infância", realizado na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), no período de 28/08 a 01/09/2017. Programação disponível em: http://www3.fe.usp.br/secoes/inst/novo/eventos/detalhado.asp?num=3066&cond=4a. Acesso em:

possibilidade de migração dessas imagens e de seus sentidos na pele, bem como dos lugares do corpo onde são tatuadas, os quais alteraram-se profundamente.

Nesse baralhar, vergamos presente, passado e futuro, tripartidos como se empunhássemos uma vareta de estilingue, cujos dois elásticos, presos à forquilha, podem lançar, via nossas próprias mãos, projéteis nos espaços-tempos de nossas vidas arquivadas. Aquelas não arquivadas, vagueiam por entre os projéteis disparados como partículas sólidas em suspensão. O escritor e romancista paulistano Fernando Bonassi (2007, p. 190), indaga: "Os arquivos mortos devem ou não devem ser remexidos enquanto fenecem no conforto estonteante dos fundos das estantes enferrujadas?". Não se trata de responder sim ou não à inquirição, mas tão somente pensá-la de modo paradoxal. Afinal, porque os arquivos mortos, com suas espurcícias, podem "incomodar até os mais justos, que tinham por certo que tudo isso estava liquidado ou transitado em julgado"? (BONASSI, 2007, p. 190). Ironicamente, o autor continua:

> [...] os juízos nem sempre estiveram em cima dos pescoços; quer porque foram decepados, quer porque encontravam-se num coldre acolchoado. Politicamente, a aridez de um arquivo morto pode até fertilizar o húmus de algumas mentes, mostrando-lhes, por exemplo, que certos doentes, por mais errados que estivessem, ainda não se encontravam curados quando foram entocados em sepulturas indigentes. Os arquivos mortos estão mortos, mas podem ser necrológicos

> muito transparentes em seus relatórios quanto ao estado fisiológico dos pacientes abatidos. Os pacientes foram perdidos, mas seus prontuários podem estar bem metidos nesses arquivos de pareceres fedidos. Há mesmo arquivos mortos malcheirosos, que ficam exalando por baixo das lajes, dos armários, dos tapetes e topetes. Há os que asseguram ser os arquivos mortos aqueles documentos da transição da podridão desse presente histórico para a glorificação inocente do passado histriônico, faraônico ou simplesmente inventado (BONASSI, 2007, p. 190).

Dentre as possibilidades de articulações com os arquivos mortos-vivos, podemos coligar diferentes camadas de sentidos, sensibilidades e também de fabulações. Ao ponderarmos acerca de nossas problemáticas de estudo e/ou das cotidianidades da vida a partir de arquivos, estamos vergando temporalidades por meio desses materiais que sobreviveram a inúmeras intempéries, possibilitando-nos promover "diálogos que podem explodir e alargar estruturas e cronologias [...], podemos (ou não) conjuminar esses materiais a nossas vidas, dialogar com eles, tomando-os como petrechos para compor" (GONÇALVES, 2019, p. 15).

> Daí um paradoxo: são os arquivos "mortos" que podem produzir vida, são eles os sobreviventes às histórias do mundo, dos homens e mulheres. Os encontros com arquivos podem abrir múltiplos caminhos composicionais por meio dos quais pensamos, aprendemos e forjamos nossas existências, ao mesclarmos as ressonâncias dos

> arquivos ao tempo e ao espaço nos quais as acessamos. As forças desses "projéteis" talhados em suportes, podem alcançar e fazer ondular outros tempos, além de ensejar composições com outras forças, porventura não previstas no momento de sua grafia (GONÇALVES, 2020, p. 59).

Desde o encontro com esses projéteis de outrora, diríamos que o procedimento de escavar arquivos corresponderia ao gesto do não-saber, entendido aqui não como ausência de saberes, do conhecimento de algo, alguém ou alguma coisa, conforme mencionado anteriormente na primeira parte desse texto intitulada "Três impossibilidades cartográficas e as geografias chãs". Lidamos, amiúde, com o saber das coisas (e não

com o não-saber) e com supostas problemáticas de estudos[13]. Diríamos, ainda, que o escavar arquivos, consiste no gesto de compor enquanto caminhamos por uma estrada, tendo em vista que caminhar difere de sobrevoar um percurso. Desse modo, caminhar implica embarcar em fluxos mais adensados, à medida que "a estrada se imponha para nós

13 Na esteira de Walter Benjamin, Giorgio Agamben (2007) diferencia *estudo* de *pesquisa* ao problematizar, de modo oportuno, a substituição do uso do primeiro pelo segundo termo que, segundo ele, foi incautamente transferido das ciências da natureza às ciências humanas. "A pesquisa nas ciências naturais implica, acima de tudo, o uso de equipamentos tão complicados e custosos que nem mesmo é pensável que um pesquisador individual possa realizar suas pesquisas sozinho; além disso, implica direções, diretivas e programas de inquirições que resultam da conjuntura de necessidades objetivas – por exemplo, o aumento do número dos tumores, o desenvolvimento em curso de uma nova tecnologia ou as exigências militares – e de interesses correspondentes nas indústrias químicas, informáticas ou bélicas. Nada de comparável acontece nas ciências humanas. Nestas, o 'pesquisador' – que de modo mais próprio poderia ser definido 'estudioso' – tem necessidade apenas de bibliotecas e de arquivos […]" (2007, p. 2). Nesse sentido, se as especificidades "dos dois âmbitos aconselharia reservar o termo pesquisa às ciências naturais, também outros argumentos sugerem restituir as ciências humanas ao estudo que as caracterizou por séculos. A diferença do termo 'pesquisa', que remete a um girar em círculo sem ainda ter encontrado o próprio objeto (*circare*), o estudo, que significa etimologicamente o grau extremo de um desejo (*studium*), desde sempre já encontrou seu objeto. Nas ciências humanas, a pesquisa é apenas uma fase temporária do estudo que cessa uma vez identificado seu objeto. O estudo é, ao contrário, uma condição permanente. Aliás, pode-se definir o estudo como o ponto em que um desejo de conhecimento atinge sua máxima intensidade e se torna uma forma de vida: a vida do estudante - melhor, do estudioso. Por isso - ao contrário do que está implícito na terminologia acadêmica, na qual o estudante é um grau mais baixo em relação ao pesquisador - o estudo é um paradigma cognoscitivo hierarquicamente superior à pesquisa, no sentido que esta não pode atingir seu objetivo se não é animada por um desejo e, uma vez que o atinge, só pode conviver estudiosamente com este, transformar-se em estudo." (2007, p. 2-4).

com uma certa autoridade, que ela conduza o nosso olhar e nos apresente uma realidade dramática em suas diferenças, uma evidência que domina" (MASSCHELEIN, 2008, p. 38). Nesse relacionar-se com o mundo, o qual implica deixar-se misturar às intensidades de uma estrada, teremos aí suas forças compondo conosco. Nessas imbricações, interpeladas pelas forças composicionais arquivísticas, pensamos (n)as múltiplas nuances que podem ganhar existência ao caminharmos por e com arquivos, os quais, arrastam-nos ao caos dos acervos (analógicos e digitais) das bibliotecas, bem como, podem daí, catapultar-nos rumo a inúmeras outras possibilidades de abordagem.

Em uma investida tradutória[14] concernente ao procedimento arquivístico, Aquino (2017b), Aquino, Corazza e Adó (2017) e Aquino e Val (2018) têm operacionalizado o referido procedimento em seus estudos, com a finalidade não de comprovar uma dada verdade educacional, mas de compreender a emergência de algumas problemáticas na contemporaneidade.

Eis, portanto, a plataforma de nosso encontro com *The illustrated man*, outrora publicado no formato analógico, ganhando agora a estrada novamente, aquela do arquivo digital, ambiência partilhada, ainda que restrita entre muitos/

14 "Todo traduzir abre, para as palavras e o mundo, novas possibilidades de existência, a pesquisa demostra que a tarefa precípua dos professores é, no fundo, traduzir, inventivamente, a própria vida" [...] (CORAZZA, 2016, p. 1319).

as de nós, via cabos de fibra óptica - esses filamentos flexíveis e transparentes empregados como transportadores de alto rendimento concernentes à luz, transportando imagens e tantos outros impulsos codificados. O mesmo tipo de encontro houve com *Blindspot* (2015), série materializada em uma ambiência televisiva digital, cujo diálogo em *delay* (AQUINO, 2017a) com *The illustrated man* ocorreu via tatuagens da personagem Jane Doe. Nas tramas de ambas as produções, seus personagens não escolheram os tipos e nem os motivos dos desenhos inscritos em suas epidermes. Ademais, os dois conjuntos de imagens tatuadas predizem o que está por vir. Arriscamos dizer que *Blindspot* constitui uma reverberação audiovisual de *The illustrated man* (1951). Os motivos são três, explicitados no próximo item.

ENCONTROS IMAGÉTICOS E EPIDÉRMICOS – NARRATIVAS IRRUPTIVAS EPIDÉRMICAS

As 18 histórias de *O homem ilustrado* contam acerca de cada uma de suas ilustrações/tatuagens movediças e, portanto, "ninguém gosta de as ver, tanto mais que nas minhas ilustrações se passam coisas espantosas […]. Em três horas verá desenrolar-se uma vintena de histórias sobre o meu corpo. Poderá ouvir vozes, aperceber pensamentos" (BRADBURY, 1955, p. 6). Mas quando permanece muito tempo com alguém, seu dorso "cobre-se de sombras […]. Se estou com uma mulher, a sua imagem surge ao fim de uma hora

no meu dorso, e ela vê aí retratada toda a sua vida: como vai viver, como morrerá, como terá o rosto aos sessenta anos" (BRADBURY, 1955, p. 6).

Defronte à multiplicidade de imagens, os olhos do autor-narrador esgazearam-se.

> Como descrevê-las? Se Greco, no auge do talento, tivesse pintado miniaturas não maiores que a mão, com as suas cores sulforosas, com a sua morfologia especial, a anatomia alongada, talvez tivesse aproveitado o corpo deste homem para a sua obra. As cores brilhavam em três dimensões. Dir-se-iam janelas abertas sobre uma realidade exuberante. Aí, reunidas como numa parede, recortavam-se as cenas mais extraordinárias do Universo. Este homem era um museu ambulante (BRADBURY, 1955, p. 5).

Em *Blindspot*, as tatuagens sobrepõem-se. Uma das personagens da série, *Patterson* (*Ashley Johnson*) - chefe da Unidade de Ciência Forense do *FBI* -, encontrou essas mesclas ao escanear o corpo de Jane em vários ciclos dos canais infravermelhos. "Há letras escondidas, números aleatórios, partes de mapas sem contexto, nem nomes. É um quebra-cabeça"[15].

O corpo de Jane e do homem ilustrado foram montados para serem arquivos vivos, em carne viva, operando como arquivos epidérmicos agenciados no espaço-tempo

15 Excerto de fala do personagem Kurt Weller: minutagem 9:15 da primeira temporada de *Blindspot*, episódio piloto.

do presente, mas ancorados naquilo que está por vir. Na flecha do tempo de ambas as produções, entrecruzam-se fluxos de acontecimentos e de trajetórias de vida, os quais são conectados pela força do corpo-pele. Esse órgão frágil e simultaneamente resistente às tintas das ponteiras dos/as tatuadores/as, é delével ao ácido derramado pelo ponteiro incansável do tempo, o qual inscreve nos corpos linhas outras, quais sejam, "signos que, à primeira vista, escapam-nos por completo, já que em permanente estado de devir" (AQUINO, 2017a, p. 316), e, de esmaecimento de uma vida, que, se vivida em uma temporalidade outra, num tempo intensivo, poderá colorir o sempre desbotado, empoeirado, e desatualizado arquivo do mundo.

O corpo do homem ilustrado opera como um jogo de *tarot*, cujas cartas estão em sua pele, na qual fundem-se imagens de homens e mulheres do futuro. Na pele de Jane Doe, crimes irrompem antes como inscrições do espaço-tempo, desdobrando-se e ganhando forma à medida que seu arquivo epidérmico arrasta os agentes do FBI pelas geografias de Nova Iorque. E assim, arquivos textuais e imagéticos são produzidos para decifrar as tatuagens de Jane Doe.

DIÁLOGO EM *DELAY* DAS "FICÇÕES": *THE ILLUSTRATED MAN* E *BLINDSPOT*

Empregamos a ideia de ficção entre aspas, no sentido atribuído por Michel Foucault, particularmente nas entrevistas por ele concedidas entre 1977 e 1979. Destaquemos 3

excertos. No primeiro, ao ser entrevistado por Lucette Finas, em 1977, para *La Quinzaine Littéraire*, Foucault afirma:

> [...] me dou conta claramente que nunca escrevi nada senão ficções. Eu não quero dizer por isso que estas estejam fora da verdade. Me parece que é possível aí fazer trabalhar a ficção na verdade, induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, e de fazê-lo de tal forma que o discurso de verdade suscite, fabrique qualquer coisa que não existe ainda, e assim "ficcione".[16]

No segundo, o autor assevera praticar *um tipo de ficção histórica*:

> De uma certa maneira, eu sei muito bem que o que eu digo não é verdade [...]. Eu pretendo provocar uma interferência entre nossa realidade e o que nós sabemos de nossa história passada. Se eu sou bem-sucedido, tal interferência produzirá efeitos reais sobre nossa história presente. Minha esperança é a de que meus livros tragam sua verdade uma vez escritos e não antes.[17]

E, por fim, no terceiro excerto, o autor comenta sobre os efeitos de seus textos/livros nos leitores e nas leitoras:

> [...] as pessoas que me leem, em particular aquelas que apreciam o que eu faço, me dizem

16 A tradução dessa declaração é de autoria Guaracy Araújo (2011, p. 58) a partir dos *Dits ét Ecrits*, vol III, p. 236.

17 A tradução dessa declaração é de autoria Guaracy Araújo (2011, p. 59) a partir dos *Dits ét Ecrits*, vol III, p. 805.

> frequentemente, rindo: "no fundo, você bem sabe que isso que você diz é só ficção." Eu sempre respondo: "Seguramente, não se discute que isso seja outra coisa além de ficção." [...] Meu problema é o de fazer eu mesmo, e de convidar os outros a fazer comigo, através de um conteúdo histórico determinado, uma experiência disso que nós somos, do que não é somente nosso passado mas também nosso presente, uma experiência de nossa modernidade tal que nós sairemos dela transformados.[18]

Isso posto, as obras ficcionais *The illustrated man* e *Blindspot* constituem uma espécie de flecha do tempo, cujo projétil lançado pelo bodoque alcança agora os corpos, inscrevendo neles, em *delay* (AQUINO, 2017a), desenhos/ilustrações/imagens, convertidas em tatuagens, cujos sentidos e significados circulam hoje, de modo voraz, pela internet e aterrissam na pele do tecido social urbano contemporâneo. A autor-narrador de Bradbury, ao descrever as tatuagens do homem ilustrado, conta-nos sobre as geografias desses desenhos e suas impermanências na pele de seu personagem, antevendo inclusive a proliferação das tatuagens geográficas (CAZETTA, 2014), bem como dos/as tatuadores/as:

> Era um turbilhão de astronaves, fontes e gentes, com tão entrelaçados pormenores e cores que se podiam ouvir os murmúrios e as vozes abafadas das multidões que habitavam aquele

18 A tradução dessa declaração é de autoria Guaracy Araújo (2011, p. 59) a partir dos *Dits ét Ecrits*, vol. IV, p. 44.

> corpo. Quando estremecia, as pequenas bocas animavam-se, os minúsculos olhos verdes ou dourados moviam-se, as pequenas e rosadas mãos agitavam-se. Havia prados amarelos, rios azuis, montanhas, estrelas, sóis e planetas, dispersos numa Via-Láctea que lhe descia pelo peito. As figuras estavam dispersas, em grupos de vinte ou trinta, nos braços, nas espáduas, no dorso, nos flancos, nos punhos, no plexo solar. Havia-as, também, numa floresta de pêlos, escondidos entre uma constelação de sardas, espiando do fundo das cavernosas axilas, os olhos faiscando como diamantes. Cada grupo parecia ter uma actividade própria; cada um era constituído por uma galeria diferente de figuras […]. Não era o trabalho tricomado de um tatuador de feira, de hálito avinhado; era a obra-prima inspirada, vibrante, límpida e bela de um gênio (BRADBURY, 1955, p. 4).

Na ambiência da série televisiva de Martin Genro, as tatuagens de Jane auxiliam o FBI a desvendar os crimes por vir. No entanto, aquelas tatuagens não fazem parte do catálogo de ilustrações frequentemente decodificadas por esse tipo de instituição, obrigando-a a lidar com o não-saber daqueles códigos. Essas grafias na pele de Jane, outrora uma prática vista com ressalvas pelos grandes poderes de Estado, operou ali como um mapa epidérmico, arrastando os investigadores aos acervos analógicos e digitais das bibliotecas americanas e do próprio FBI. E Jane tornou-se, ao longo da primeira temporada, agente daquela instituição, isto é, sujeito e, ao mesmo tempo, objeto de saber e poder.

DA TATUADORA E FEITICEIRA DE BRADBURY QUE VOLTOU PARA O FUTURO, NO PRESENTE HISTÓRICO DE *BLINDSPOT*

Bradbury (1955, p. 4), cada vez mais curioso e inquieto, segue interpelando o homem ilustrado: "Desde quando está tatuado?", "Quem o tatuou? O que aconteceu ao artista?".

> Em 1900, tinha eu vinte anos, trabalhava numa feira e parti uma perna. O acidente imobilizou-me. Tinha de arranjar trabalho para me manter. Então decidi fazer-me tatuar. (BRADBURY, 1955, p. 5).
>
> Ela voltou para o futuro… [...] (BRADBURY, 1955, p. 5).
>
> Se assim não fosse, como poderia conhecer as histórias que pintou no meu corpo? […] (BRADBURY, 1955, p. 6).
>
> É exatamente isso que quero dizer. Uma velha mulher, numa casinha algures no Wisconsin, em algum sítio não longe daqui. Uma velha e pequena feiticeira que tinha o ar de ter mil anos em certos momentos e vinte no instante imediato. Mas afirmou-me que podia deslocar no tempo […] (BRADBURY, 1955, p. 5).

Martin Gero, criador de Blindspot, em entrevista concedida a Digital Trends, afirma:

> As ideias para as tatuagens vieram organicamente. Quando pensei na abertura, em uma

mulher que estivesse em uma mala, também pensei que seria ótimo ter algo que a conectasse a outra pessoa no mundo. Talvez uma tatuagem do nome de uma pessoa nas costas. E então fui: "E se não for apenas um nome — e se for um mapa inteiro do tesouro em seu corpo?" Você percebe que há *Memento* (2000), e *The Illustrated Man* (1969). Estamos em pé nos ombros dos gigantes quando tentamos fazer algo por conta própria. Eu tenho tentado fazer um show sobre tesouros e mapas de quebra-cabeças há anos. Eu morava na *Times Square* quando um atentado próximo ao edifício da Viacom aconteceu, e eles evacuaram a área. Foi uma imagem visceral para mim, vendo um lugar que é conhecido por estar cheio todo o tempo. Pensei: "Em vez de haver uma bomba, e se houver uma pessoa lá?" Esse foi realmente o começo do show para mim. Tudo decolou de lá.[19] (Tradução nossa).

19 "The ideas for the tattoos came organically. When I thought of the opening, I thought of a woman being in a bag, and I thought it would be great to have a connective thing, where she was connected to someone else in the world. Maybe she has a tattoo of some person's name on her back. And then I went, 'What if it's not just a name — what if it's a whole treasure map on her body?' Then you realize there's *Memento* (2000), and there's *The Illustrated Man* (1969). We're standing on the shoulders of giants as we're trying to do something on our own. I've been trying to do a show about treasures and puzzle maps for years. I lived in Times Square when the attempted Viacom bombing happened, and they cleared it out. It was a visceral image for me, seeing a place that's known for being full all of the time. I just thought, 'Instead of there being a bomb, what if there's a person in there?' That was really the start of the show for me. It all took off from there". Disponível em: https://www.digitaltrends.com/movies/interview-with-the-creators-of-nbcs-blindspot/#/2. Acesso em: 20 fev. 2019.

Esse diálogo em *delay* (AQUINO, 2017a) entre Bradbury e Gero, transmutou-se de impossível a compossível via arquivos. O primeiro, não encontra-se mais entre nós, no entanto, sobrevive como literatura, como canto ecoado repetidas vezes, mas traduzido e fabulado de modo distinto pelas mãos de Gero, afinal, "Estamos em pé nos ombros dos gigantes quando tentamos fazer algo por conta própria"[20]. Ou seja, caminhamos por entre os arquivos mortos, fazendo-os viver quando nos dispomos a pelear com eles de um modo outro: profanando-os[21].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, nesse texto, uma ideia de geografia mais afeita ao modo como a praticamos e imaginamos no dia a dia. Entre aquilo que se passa pela nossa imaginação e o chão pisado diariamente por nós, uma miríade de acontecimentos irrompe no encontro entre as coisas chãs, as nossas experiências geográficas ordinárias e os arquivos empoeirados produzidos por aqueles e aquelas que nos antecederam. Nesse texto, em especial, consideramos duas dessas obras *The illustrated man* e *Blindspot*, bastante apartadas no tempo. Procedemos desse modo não com o intuito de pensar e escrever um estudo vanguardista em torno do

20 "We're standing on the shoulders of giants as we're trying to do something on our own". Disponível em: https://www.digitaltrends.com/movies/interview-with-the-creators-of-nbcs-blindspot/#/2. Acesso em: 20 fev. 2019.

21 Na acepção de Agamben (2007).

que podem as geografias e as tatuagens, mas com o fito de experimentar um outro jeito de montar e dispor as cartas sobre a mesa. Cremos que imagens acopladas ao corpo, e vice-versa, estão a operar uma espacialidade cada vez mais em torno das geografias chãs.

Se, num primeiro momento, partimos de três impossibilidades cartográficas arbitrárias, foi com o objetivo de cruzar as fronteiras do mapa, cujas linhas "político-administrativas" entre corpo, espaço, imagem e educação, estavam bem consolidadas. Ao cruzarmos essas quatro fronteiras, movemo-nos entre territórios indiscerníveis quando perspectivados desde as geografias chãs. Daí uma espécie de vertigem nos acometeu, causando um efeito fora de foco. Ao longo de todo texto, buscamos ajustar o tal fora de foco, à medida que as urdiduras se faziam necessárias. Assim, delineamos três considerações gerais: a) o tecido social contemporâneo tem inscrito cada vez mais a epiderme dos corpos com tinta permanente; b) nossa imaginação é necessariamente povoada de pensamentos espaciais, não importando suas escalas de abrangência; e, c) antes restritas aos álbuns analógicos dos tatuadores, as imagens de tatuagem nos dias atuais têm circulado em suportes *online* variados, pedagogizando de modo ininterrupto os corpos e ensejando, por outro lado, a regulação e, por conseguinte, o governo desses corpos tatuados.

Entre a publicação de *The illustrated man* e o lançamento da série *Blindspot*, houve alterações no modo de conceber as

corporeidades humanas; estas adquiriram o mais alto grau de investimento e sofisticação, tanto em termos de máquinas sociais quanto de máquinas técnicas. Se apresentamos ao longo do texto os motivos pelos quais *Blindspot* constitui uma reverberação audiovisual de *The illustrated man* (1951), concluímos que não foi porque haveria um ciclo de continuidade de uma forma de narrativa na outra concernente à tatuagem, mas justamente o contrário, o *delay* do diálogo entre a narrativa de ficção e a série televisiva, ambas tributárias de geografias chãs.

O anacrônico *The illustrated man* sobrevive como arquivo de *Blindspot*, e ambos, seguem dialogando em *delay*. O livro que chegou até nós, via arquivo digitalizado (PDF), está com aspecto surrado – decerto, muitos caminhantes cruzaram suas páginas quando em papel, e esses fluxos ora seguem de outros modos, perfilando trajetórias propulsionadas por meio das plataformas digitais. Para acessar a série televisiva, precisamos atrelar nosso corpo a um feixe de fibras ópticas a transportar os arquivos digitais, compostos de milhares e milhares de *pixels*. Se outrora, o Código de Endereçamento Postal (vulgo CEP), adensava modos de endereçar, no contemporâneo, o *Internet Protocol* (IP), define agora novos fluxos e diálogos compossíveis, afetando incluso, os modos de caminhar sobre os arquivos: com ou sem fibra óptica, logo, com ou sem *internet*.

Desses modos, navegamos em meio às velocidades e acelerações de nossas conexões de internet. Vivemos a cruzar

fluxos de dados, movimentando-nos porventura, como um cartógrafo ao cruzar linhas de latitude e longitude. Tal qual a tatuadora do homem ilustrado, baralhamos paralelos e meridianos, criamos mundos sintetizados em linhas e cores, sublevamos temporalidades, e, experimentamos, assim, desde os entrelaçamentos de e com os suportes arquivísticos, modos de produzir e de viver cartografias (im)possíveis.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estudantes*. Tradução de Vinícius N. Honesko, 2017. Disponível em: http://flanagens.blogspot.com.br/2017/05/estudantes-giorgio-agamben.html. Acesso em: 16 fev. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. *In*: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo, SP: Boitempo, p. 65-80, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. 2011. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo, SP: Cortez.

AQUINO, Júlio Groppa. Diálogos em *delay*: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, SP, v. 43, n. 2, p. 311-326, 2017a. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ep/v43n2/1517-9702-ep-S1517-9702201608146649.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.

AQUINO, Júlio Groppa. Defender a escola das pedagogias contemporâneas. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 19, n. 4, p. 669-690, out./dez. 2017b. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8648729/16858. Acesso em: 16 fev. 2019.

AQUINO, Júlio Groppa; CORAZZA, Sandra Mara; ADÓ, Máximo Daniel Lamela. Por alguma poética na docência: a didática como criação. *Educação em revista*, n. 34, 2018.. Belo Horizonte, MG. (Impresso).

Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/edur/v34/1982-6621-edur-34-e169875.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.

AQUINO, Júlio Groppa; VAL, Gisela Maria do. Uma ideia de arquivo: contributos para a pesquisa educacional. *Pedagogía y Saberes*, Bogotá, Colômbia, n. 49, p. 41-53, 2018. Disponível em: http://www.scielo.org.co/pdf/pys/n49/0121-2494-pys-49-00041.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.

ARAÚJO, Guaracy. Ficção e experiência, ou Foucault reconta a história. *Aisthe*, Rio de Janeiro, RJ, v. 5, n.8, p. 58-72, dez. 2011. Disponível em: http://www.aisthe.ifcs.ufrj.br/vol%20V/Araujo.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.

AZEVEDO, Cláudia Chalita de. 2016. *Um estudo sobre a obra The Fireman, de Ray Bradbury*. 283 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina.

BONASSI, Fernando. De como vivem os arquivos mortos. *In*: *A boca no mundo*: 100 crônicas de Fernando Bonassi. Osasco: Novo Século Editora, p. 190-192, 2007.

BRADBURY, Ray. *The illustrated man*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2012.

BRADBURY, Ray. *O homem ilustrado*. Tradução de Eurico da Costa. Lisboa: Edição Livros do Brasil (Coleção Argonauta – número 18), 1955.

CAZETTA, Valeria. Tatuagens geográficas. *Geografares*, Vitória - ES, n. 17, p. 81-95, 2014. Disponível em: http://www.periodicos.ufes.br/geografares/article/view/8056. Acesso em: 16 fev. 2019.

CORAZZA, Sandra Mara. Currículo e Didática da Tradução: vontade, criação e crítica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, RS, v. 41, n. 4, p. 1313-1335, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/edreal/v41n4/2175-6236-edreal-58199.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos ns de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, São Paulo. Editora 34, 2020.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. *Arquivo-vida na contemporaneidade*: composições de modos de viver nas fronteiras entre audiovisual, arquivos pessoais e educação. 2020. 215 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Diálogos com a chama viva dos arquivos mortos. *In*: KOYAMA, Adriana Carvalho; PARRELA, Ivana Denise. (org.). *Arquivos, memórias sensíveis e educação*. 1. ed. Belo Horizonte: ECI/UFMG - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, v. 1, p. 10-24, 2019.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Uma dança dos corpos fílmicos. *ETD - Educação Temática Digital*, v. 18, n. 4, p. 835-856, 2016. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646440/14501. Acesso em: 20 fev. 2019.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, RS, v. 33, n. 1, p. 35-48, 2008. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6685/3998. Acesso em: 16 fev. 2019.

NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. *Pedagogia e governamentalidade ou Da Modernidade como uma sociedade educativa*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade:* uma introdução às teorias do currículo. 3a Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FILMOGRAFIA

BLINDSPOT. Criação Martin Gero. *Série original National Broadcasting Company (NBC)*. S.l.: Media Rights Capital; Panic Pictures, 2015. Primeira Temporada exibida pela Netflix. Acesso em: 24 mai. 2017.

CAPÍTULO 5

ENTRE AS GEOGRAFIAS NARRADAS E OS IMAGINÁRIOS GEOGRÁFICOS

Carlos Eduardo Cinelli Oliveira de Campos[1]
Marcos Alberto Torres[2]

NARRAR AS VIDAS QUE VIVEMOS: CONTO, LOGO EXISTO

> *Seja sua família velha, jovem ou ainda em formação, seja você amante ou amigo, são as experiências compartilhadas com os outros e as histórias que se contam depois sobre essas experiências, além daquelas que se trazem do passado e do futuro, que criam o vínculo definitivo.*
>
> (ESTÉS, 1998, p. 38)

1 Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Doutorando em Geografia no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná, Brasil.

2 Licenciado e Bacharel em Geografia, Doutor em Geografia, docente e pesquisador no Departamento de Geografia e no Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná, Brasil.

Pensar sobre os lugares e as culturas neles existentes, remete a uma reflexão acerca dos processos constitutivos da imaginação, o que nos aproxima das percepções e memórias das pessoas e dos valores erigidos ao longo do tempo, bem como do compartilhamento das informações acerca dos mesmos. O espaço imaginado tem raízes nas vivências e experiências de cada indivíduo. As identidades — que resultam na cultura, mas que são também resultado dela — pautam-se nos valores edificados no cotidiano compartilhado e, sobretudo, nas construções simbólicas que permeiam as vidas das pessoas. Claval (2001) entende a cultura como a soma dos comportamentos, dos saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas e, em uma outra escala, pelo conjunto dos grupos de que fazem parte, sendo transmitida de uma geração a outra. Neste trabalho, nosso foco está em uma das possíveis formas de transmissão, que é a narração de histórias.

Quando se conta uma história, uma pessoa, em contato com outra(s) pessoa(s), traz para o momento presente através da linguagem (verbal, gestual, corporal), uma experiência humana para ser vivenciada, na tentativa de se reaproximar, ao recontar daquilo que foi vivido, daquilo que foi experienciado, num esforço de compartilhamento de algo que lhe foi imprescindível, marcante, tocante ou, no mínimo, curioso. Ao se contar uma história o momento presente ganha a vivência do passado ou do futuro, o tempo é suspendido e o cruzamento das temporalidades no aqui e agora é encarnado

pela presença do contador de histórias. A pessoa que encarna a voz de personagens, humanos ou não humanos, os traz para o presente e faz disso um tempo sem tempo, mas que acontece no agora. Ao contar um fato, mesmo que da vida ou de uma ficção contada por outrem, transforma essas narrativas em "nossas" memórias, que dignificam a "nossa" existência alçando a significados incompreensíveis, misteriosos, muitas vezes cheias de revelações e aproximações com os nossos afetos. Pode-se reconhecer-se humano mais uma vez ao se escutar uma história. Tal como na resposta dada pelo neurologista Oliver Sacks ao roteirista e escritor Jean Claude Carrière quando perguntado o que seria para ele uma pessoa normal:

> [...] talvez, seja aquele que é capaz de contar sua própria história. Ele sabe de onde vem (tem uma origem, um passado, uma memória em ordem), sabe onde está (sua identidade) e acredita saber onde vai (ele tem projetos e a morte, no final). Está, portanto, situado no movimento de um relato, ele é uma história e pode dizê-la para si mesmo (CARRIÈRE,1998 p. 11).

A capacidade humana de dizer sobre si, de estruturar em narrativa aquilo que acontece consigo no sentido mais íntimo e ao mesmo tempo coletivo, dá sentido à sua existência e reconfigura as realidades. É a capacidade de organizar através das histórias, com seus símbolos mais obscuros e misteriosos uma aproximação das questões fundantes

sobre a existência da humanidade, da vida, deste planeta e do próprio cosmos.

Desde tempos imemoriais há a presença desta prática no dia a dia de se contar algo para outrem, de se contar um sonho, um fato vivido, uma mensagem, uma história de alguém de muito longe, ou uma história que se sabe que não é real, mas que se reconhece nela indícios de humanidade. Histórias que fundam, edificam e estruturam aquilo, tal como dito pelo neurologista Sacks, como a possibilidade de situar a pessoa enquanto pessoa.

O contar histórias só foi possível com o advento da linguagem oral. Ou teria sido o advento da capacidade humana de contar histórias que tornou possível a linguagem oral? A resposta, como nos contos das antigas tradições que atravessam os tempos, não aparece, porque pouco importa. Porque são mais interessantes as perguntas e as inúmeras discussões que possam suscitar a partir delas do que exatamente uma resposta definitiva. Mas o contar histórias foi fundamental para uma série de transmissões de saberes, práticas, conhecimentos, valores, morais que estabeleceram inúmeros agrupamentos humanos como sociedades. Nessas narrativas, que trazem elementos dos mitos fundadores, são transmitidos nos mínimos detalhes, os aspectos que constituem, diferem, moldam um grupo de pessoas, uma comunidade, uma população, uma etnia. Inclusive são nessas transmissões orais que se estabelecem as realidades geográficas. Territórios são demarcados, atravessados, conquistados,

destruídos... Lugares e paisagens são ressignificadas, e se tornam povoadas por histórias, pelas pessoas do tempo presente, passado e inclusive do futuro.

Adotamos aqui o termo histórias no mesmo sentido de narrativas ou contos, porque está mais no sentido de se importar com a dimensão da força implicada no ato de contar histórias que esse material (contos, histórias e narrativas) tem, e menos com a dimensão e análise do gênero literário, uma vez que não se trata aqui neste trabalho de discutir sobre isso.

O contar histórias traz, enquanto ato, a presença de alguém com o poder de fala, autorizado para ser escutado. As palavras evocam imagens de lugares, paisagens, objetos, pessoas, seres que passam a ser presentificados pela mediação de alguém que conta e de outrem que escuta. Tanto aquele que conta quanto o que escuta, imaginam o que estão "vendo" através dessa testemunha ocular da história. A habilidade humana da narrativa ao estabelecer culturas também autorizou, de alguma forma, a presença em sociedades, de distintas formas, das contadoras e dos contadores de histórias. Essas pessoas se tornam extremamente importantes nas sociedades em que a cultura oral é eixo de transmissão da vida.

> Nós sabemos que o Branco Europeu traz uma história diferente. Mas a nossa história, todos os sonhos, o sonhar, os segredos, as coisas, você não tem como perder. Essa história você tem que pegar pra você, pras crianças, pras crianças novinhas, não importa se for uma nova geração, e o quão nova é essa geração. Você tem que

> pegar essa velha história porque a Terra, esse chão, a terra em que você foi trazido, essa terra cresce, e você cresce pouco a pouco, a árvore cresce com você também, a grama (NEIDJIE, 1989, p. 166).

Bill Neidjie é um exemplo de um contador de histórias, da população Alawanydajawany no nordeste do que conhecemos hoje como território australiano. No seu relato podem ser observadas suas perspectivas fundantes de sentido com a vida, de como se encara a própria existência individual e coletiva, como se estabelece a sua geograficidade, nessa comunhão que é o seu próprio viver com o seu mundo vivido, em outro saber e epistemologia. Seu relato foi transcrito por Keith Taylor, fato curioso já que Bill, o contador de histórias, não o escreveu. Suas palavras transformadas em texto pelo homem branco ocidental ganharam status de palavra escrita, e alcançou outros espaços, mundos e formas de viver. Bill faz lembrar a outras pessoas, de outros modos de viver, como existem outras possibilidades de existir. A população aborígene na Oceania é uma das mais antigas populações que ainda existem no mundo. Ter o relato das palavras de Bill é encontrar, como num processo arqueológico, resquícios, por meio de aproximações e empatia de uma cultura que, com muito custo, genocídio e opressão, ainda se mantém viva. Seria sua capacidade de contar sobre si mesmo?

Cultura e espaço estão diretamente relacionados, visto que cada lugar tem expressado na paisagem a cultura do povo que o habita e, ao mesmo tempo, cada habitante traz

em si aspectos e valores que remetem ao lugar onde vive. As vivências de cada um são a base de toda imaginação e memória simbólicas. É na relação com o espaço que o indivíduo percebe uma paisagem e a ressignifica a cada nova experiência. As experiências de cada pessoa definem a construção da percepção, que estão diretamente relacionadas às memórias e à imaginação, e se vinculam às experiências compartilhadas entre os integrantes de um mesmo grupo de convívio social ou, ainda, de outros grupos, dependendo dos meios acessados para que a comunicação se estabeleça.

No contato imediato do indivíduo com o objeto/fenômeno a partir das sensações e percepções, perpassam a memória e a imaginação - elementos que constituem a capacidade humana de significação simbólica que, quando compartilhadas, encontram no outro possibilidades para a reconstrução do fato/fenômeno a partir de suas experiências. As sensações e as percepções acerca dos fatos e fenômenos ocorrem diretamente no indivíduo, e é a partir da experiência que significados são atribuídos e podem, assim, integrar suas memórias. A memória é uma faculdade decorrente de uma organização neurobiológica da qual todo ser humano é dotado, salvo em casos patológicos. Remete à capacidade de recordar experiências outrora vivenciadas, e pode ser desencadeada através da interação social, ou do contato com objetos ou situações que remetam a tais experiências. Quando compartilhada dentro de um grupo, a memória pode contribuir para a união dos seus integrantes, bem como para

a construção ou fortalecimento dos valores individuais e/ou de uma coletividade. A memória é uma faculdade individual, mas que se perpetua e se reconstrói no contato com os outros. A memória dialoga com o ausente (imaginado) e o real (presente vivenciado), sendo que no processo que envolve a percepção e a memória está presente a imaginação, o que torna essencial a linguagem para a comunicação das imagens que resultam desse processo. As narrações de histórias, portanto, são capazes de desencadear tais processos, conduzindo-nos às mais ricas geografias imaginárias possíveis, seja na rememoração de um lugar outrora experienciado, como na organização mental e imaginária daqueles onde nunca estivemos, mas que podemos, sob a condução de quem nos conta a história, experimentar diferentes sensações ao conhecer novos lugares, ainda que sem sair fisicamente do lugar onde estamos.

AS INFINITAS MIL E UMA FORMAS DE CONTAR HISTÓRIAS

A figura dos contadores de histórias ganha cores e encarnações diferentes pelo globo. São como uma casta importante, os Dielis ou Dialis, em alguns territórios da África Ocidental, que se tornaram mais conhecidos como Griots.

> Nas culturas orais, o conhecimento adquirido por várias gerações ao longo dos tempos é armazenado na memória. Nessas culturas, os anciões têm um lugar privilegiado porque representam a memória viva de seus antepassados.

> Referindo-se a eles, os povos africanos, que guardaram muito dos valores e das tradições da cultura oral, costumam dizer: "Na África, cada velho que morre é uma biblioteca que se queima." Isso porque nesse modelo de cultura, em que as mudanças de uma geração a outra são mínimas, são eles que melhor poderão transmitir às novas gerações a riqueza cultural de seu povo. (MATOS; SORSY, 2013, p. 3).

Pessoas que aprendem desde pequenos a ser Dielis ou Dialis tem a possibilidade de se tornar narradores das histórias, conselheiros, juízes, brincantes, dançarinos, músicos, guardiões da memória. No norte da África entre os "imazighenes" ou homens livres na língua tamazight as mulheres são as contadoras de histórias, portadoras dos conhecimentos ancestrais (HAMADI, 2001, p. 11). Os contadores de histórias podem ganhar encarnações inspiradoras, como a da personagem Sherazade, que na famosa obra literária "As mil e uma noites", ao contar histórias, sobreviveu ao terror do tirano Shariar, impedindo-o de matá-la por meio das histórias que só terminavam nas noites seguintes e, assim, eram encadeadas uma após outra, o que transformou o algoz em ouvinte atento e finalmente amoroso. Ou simplesmente como os avós que contam as histórias para as crianças no aconchego do seu lar permeados de afeto na tecelagem do tempo que se fia na confiança de que vai cuidá-los. Os contadores de histórias foram ganhando e ainda ganham cara, corpo e voz em diferentes grupos, de diferentes formas. Foram, são e serão mulheres e homens, que assim como todo

mundo, tem essa habilidade de trazer para a linguagem oral e gestual a encarnação de uma narrativa. Essas mulheres e homens acabam ganhando destaque, seja por um pequeno ou grande período - o momento em que a história é contada ou a vida toda -, pois adquirem o papel social de ser escutados, tidos então como os responsáveis por contar histórias. Tal qual a mãe que é convocada, mesmo depois de uma semana intensa de trabalho, a recontar mais uma vez as aventuras dos antepassados ou mesmo um fato extraordinário do cotidiano. O imaginário humano é inclusive povoado por essa imagem desse alguém que conta histórias. Como você, que está lendo, imagina essa figura do contador de histórias? Ela tem uma cara só? Ou tem muitas formas?

No mundo que se tornou letrado (para uma minoria) no norte global eurocêntrico na Modernidade, com o Iluminismo, construiu-se também um desmerecimento que relega o relato das histórias e das narrativas ao campo das crendices, a um passado longínquo, ou a uma crença num mundo mítico que estava mergulhado na escuridão (como caiu no senso comum a ideia de como foram os tempos medievais). Muitos séculos antes, não foi diferente o que se percebe. Até mesmo no auge do movimento dos textos teatrais da Grécia Antiga, há a presença desse desmerecimento ou diminuição ao que era a crença nos mitos e narrativas referentes às Deusas e Deuses mais antigos. Se percebe isso quando, por exemplo, se referem a Medeia como uma sacerdotisa, vinda de longe, com hábitos, crendices e costumes antiquados, uma estrangeira

de um lugar que ainda acreditava nos antigos deuses, que ainda adoravam o Deus Hélio, e que chega em Corinto com seu amante Jasão, numa cidade que já se questionava sobre essas crenças (EURÍPEDES, 1976).

Nas espirais dos tempos históricos percebemos o ir e vir das considerações às narrativas, das histórias contadas, e no que tange a sociedade ocidental do norte global, esse ir e vir ganha contrastes conforme o pensamento institucionalizado hegemônico, desloca para o campo daquilo que não é crível e de puro obscurantismo, a infinitude das narrativas das muitas culturas orais. No século XIX, com o Romantismo há um novo interesse pela cultura do povo, o Folklore. Os folcloristas também foram usados ou manuseados para agregar, coletar, transcrever muitas das narrativas dos mitos fundantes de algumas localidades, que se encontravam em processo de formação de nações. O sentimento nacionalista, tão exaltado no Romantismo, provocou (e ainda provoca mesmo depois de tanto tempo), a emoção da unidade e pertencimento a um lugar, a um país, com suas paisagens nacionais. Através da literatura, das artes plásticas, do teatro, da música os imaginários foram atravessados por essas narrativizações (LINDÓN, 2012 p. 78) embebidas desses mitos fundantes. O que dizer, sem desmerecer a qualidade e importância literária de José de Alencar, escritor brasileiro do século XIX, ao retratar o personagem Peri em O Guarani, como um ser tão forte tal qual um herói clássico?! Ou mesmo numa adaptação cinematográfica do final do século XX, o mesmo

personagem ganha a encarnação nas telas através de um ator, o Márcio Garcia, sem nenhuma relação de semelhança com nenhuma pessoa dos povos guaranis da América do Sul. Por que escolher essa perspectiva das histórias? Por que contá-las desse jeito? Aqui trata-se de narrativização, no entendimento de Alicia Lindón (2012) em sua Geografia dos Imaginários, ao se referir a essas grandes narrativas hegemônicas que se utilizam dos imaginários coletivos para manter, conservar e, se não muitas vezes, oprimir a pluralidade das vozes dos povos originários, populações marginalizadas e grupos de minorias (ou maiorias minorizadas), que se tornaram em algumas ocasiões guardiões das histórias.

O sentimento nacionalista do romantismo atravessa o início do século XX, e o uso das narrativas orais dos mitos fundantes, para a narrativização em favorecimento da supremacia ariana (TIERNO, 2017, p. 24), fortalece o movimento nazista na Alemanha entre a I e a II Guerras Mundiais. Tamanha é a força desse movimento que a repulsa à palavra contada na Alemanha no pós-guerra é imensa.

No entanto, no pós-guerra, na década de 60 do século XX, com o processo de descolonização dos territórios africanos e com o crescimento da contracultura na Europa, surge um movimento emergente na França interessado nas narrativas e histórias pertencentes às inúmeras tradições, saberes e conhecimentos das culturas orais de várias partes do mundo. Esse movimento dos "novos contadores de histórias" (PATRINI, 2005, p. 34), atravessa instituições entre

os espaços acadêmicos, centros de cultura e arte, além de escolas e bibliotecas. A atividade de contar e ler histórias por bibliotecários, professores e algumas pessoas voluntárias dentro dos espaços das bibliotecas, era visto até então como um desdobramento ou continuidade do trabalho escolar e pedagógico, se não muitas vezes referenciado como uma atividade extracurricular, com fins educativos, ou religiosos, ou puramente de preenchimento das horas vagas. Com o movimento dos novos contadores de histórias, e no contexto em que surge, há uma abertura para a escuta de outras vozes e com outras finalidades para este contar histórias até então. Saberes ancestrais, epistemologias outras, conhecimentos para além dos hegemônicos dados pelas ciências e o positivismo eurocêntrico, e até mesmo outras abordagens pelas narrativas de tradições orais locais são temas de interesse do movimento. E além do mais, há um interesse especial a esse fenômeno que ocorre ao se ouvir uma história em público. Artistas, educadores e pesquisadores de diversas áreas passam a se interessar pelo tema e começam a se desenvolver artisticamente como contadores de histórias, alguns inspirados nessas figuras tradicionais de um narrador em sua comunidade, e outros trazendo à tona outras personas de si mesmo como esse contador de histórias, só que mais atualizado ao contexto urbano em que está inserido o movimento da renovação do conto.

Esse movimento atravessa as fronteiras francesas e se fortalece inicialmente em países como Bélgica e Canadá

e, ao longo das décadas de 1970 e 1980 alcançam outras partes do norte global ocidental. Seminários, simpósios, conferências, festivais, encontros de artes e de contadores de histórias se tornam frequentes no calendário desses países. Um movimento profissional nessa área se fortalece, com as trocas, críticas e sistematizações das formas e maneiras de se contar histórias.

A figura da pessoa que conta histórias, que se fortalece a partir do movimento iniciado na França na década de 1960, que hoje se entende como um artista cênico ou mesmo artista performativo, ganha ao longo do anos o nome de contador de histórias, que se torna ofício de atuação na sociedade contemporânea. Bem diferente daquela pessoa que simplesmente conta suas histórias em sua comunidade ou grupo social de forma despretensiosa, ou mesmo daqueles que foram designados a terem essa função por pertencerem a uma casta dentro de um reino, como no caso dos Dialis em Burkina Faso e Mali na África. Essa figura do contador de histórias, que surge no final dos anos 1960, se torna o ponto de partida referencial para que em outras partes do mundo, posteriormente, se consolidem outros movimentos que vão trazer pessoas que irão atuar profissionalmente se intitulando como contadoras de histórias.

Aqui há um interesse em fazer mais um recorte sobre como o movimento no Brasil se estabelece mais precisamente na região Sudeste. Inicialmente havia algumas vertentes, duas delas receberão destaque neste texto. Uma ligada às

primeiras iniciativas de fomento à leitura promovido pelo antigo MEC (Ministério da Educação e Cultura), ainda no tempo da ditadura no final da década de 1970 e início dos anos 1980, capitaneados pelos escritores Afonso Romano de Sant'Anna e Francisco Gregório Filho, que mais tarde com a abertura democrática, estabelecem o PROLER, um programa de incentivo à leitura como política pública de cultura de alcance nacional. Com a implementação do PROLER, ocorreram uma série de formações de novos agentes de leitura e contadores de histórias por todo o Brasil entre os anos 1980 e 1990. Cabe frisar que o trabalho desenvolvido estava voltado à ideia de que contadores de histórias podem ser promotores à leitura e ao livro. A existência do PROLER até início dos anos 2000 permitiu a consolidação de inúmeros grupos, profissionais, assim como a realização de eventos, conferências e encontros para os contadores de histórias. A segunda vertente, tão importante quanto, ocorre em paralelo e vem com as iniciativas de alguns artistas que não se vinculam à ideia de que contar histórias tem como objetivo principal o de incentivar ou promover à leitura e ao livro. Esses artistas narram as histórias porque encontram nelas pilares que discutem a condição humana, e colocam a partir das suas performances enquanto narradores essas questões. Geralmente trabalham, até hoje, com contos de tradições orais de diversas partes do mundo. Esse movimento inicialmente fica localizado na região sudeste do Brasil, representados aqui neste texto como referências pelo grupo Os Trovadores, da Escola Granada, coordenados por Nícia Grilo no Rio de

Janeiro, Regina Machado em São Paulo e Gislayne Avelar Matos em Belo Horizonte.

Ambas as vertentes marcaram profundamente maneiras e soluções estéticas a todo o movimento de contadores de histórias que surge no final do século XX e que seguem se desenvolvendo no início deste século XXI. Assim, com esta breve contextualização do movimento de narração de histórias no ocidente, apresentamos elementos para podermos circunscrever e situar este trabalho no tocante às narrações de histórias e suas relações com as geografias vividas, para que sejam então delineadas as *geografias das histórias contadas*.

POR UMA GEOGRAFIA DAS HISTÓRIAS CONTADAS: NARRAÇÃO DE HISTÓRIAS E EXPERIÊNCIA

Como dito anteriormente, a narração de histórias com suas evocações com a palavra falada atua nos processos imaginativos tanto daquele que conta a história quanto daquele que escuta. Tratar a narração de histórias e as espacialidades evocadas por ela pode ser uma chave para abordarmos os processos imaginativos pela geografia. De antemão precisa ser dito que a noção de imaginário a ser trabalhada aqui é de que "o imaginário agrupa as representações que as pessoas constroem em relação ao mundo que as rodeia e aquelas que nascem das pulsões de seu ser profundo" (CLAVAL, 2012, p. 29).

O contador de histórias se coloca como uma referência num determinado tempo e espaço, para um grupo de pessoas que está ali para escutá-lo e assisti-lo, enquanto este se expressa simbolicamente com seu corpo, voz e gestos através de sons, palavras e movimentos, trazendo para seus ouvintes/espectadores uma narrativa, e estes podem, então, imaginar, vivenciar e experienciar aquilo que é narrado. Algo acontece no processo imaginativo daquele que escuta uma história e também daquele que a conta. Esse algo se refere ao sentido do experienciar a vida que se relaciona tanto com o que Larrosa fala sobre esse pensar junto que se dá quando estamos experienciando em relação com a arte ou mesmo num processo educacional (LARROSA, 2002) - que no caso deste trabalho é a narração de histórias como fenômeno da experiência.

Larrosa (2002) vai pensar a experiência, o experienciar, em contraponto a um mundo do presente que bombardeia constantemente os seres humanos com dados, imagens e informações no sentido de formá-lo, forjá-lo em aparente intelectualidade, ou aparente imagem de si, ou mesmo numa superficial formação adequada, com um tom de eficiência de prontidão, sem exageros, comportada, que pode contribuir para o sistema e convívio social. Larrosa (2002) trata, portanto, da experiência, do experienciar, como o que vai na contramão da superficialidade de relações que são postas na contemporaneidade, e localiza o experienciar com as percepções, apreensões do mundo em consonância com os

repertórios já adquiridos, como se o tempo todo estivéssemos aptos para sermos forjados pela vida, pela experiência, num caminho rumo ao que não se sabe, ou o que se pode saber. Podemos ainda dizer que o autor corrobora com a ideia de que podemos ser forjados por essa qualidade de *experienciação* da vida.

O narrador de histórias, ou o contador de histórias, se torna aquela pessoa que com suas palavras, gestos e objetos se torna um abridor de mundos, levando o seu ouvinte e a si mesmo a "visualizar", ao imaginar os acontecimentos da história narrada, como se todos fossem testemunhas dela, reconhecendo-se, experienciando a narrativa contada.

Os contadores de histórias de povos originários, como em localidades da América do Sul, África Ocidental ou grupos na Austrália são os guardiões da memória ou dos sonhos. Um exemplo é o povo Xavante que habita a região central do Brasil, para os quais os sonhos direcionam a vida da comunidade. Todos os dias, ao amanhecer, os líderes e anciões da aldeia se reúnem na área central da aldeia para o *Warã*, reunião onde compartilham os sonhos que tiveram durante a noite, discutem-nos e interpretam-nos para, então, retomarem as discussões tratadas no *Warã* do pôr do sol anterior e, assim, decidirem sobre as questões que envolvem toda a comunidade. Essa dinâmica, retratada no documentário intitulado Estratégia Xavante (2007), nos mostra que, para o povo Xavante, os sonhos orientam suas vidas e, por meio deles, sua cultura é alimentada. De maneira semelhante, nos

povos originários na Austrália, os aborígenes são algumas das pessoas responsáveis em contar seus sonhos, e nessas narrativas não há a separação do que é realidade e sonho, tal como entendemos numa perspectiva positivista. As narrativas aparecem como realidades e são trazidas para o coletivo como histórias, conversas, mensagens, premonições, ou contatos diretos com os mistérios da vida, como em outra das narrativas de Bill Neijdie:

> Terra...exatamente como seu pai ou irmão ou mãe, porque você vai a terra, você se torna terra, seus ossos... porque seu sangue é terra aqui. A árvore é a mesma coisa. Ela está te vendo e você diz "Oh!". Aquela árvore te escuta, "E você?". Ela não tem dedo, não pode falar, mas sua folha está pulsando ela. (NEIDJIE, 1989, p. 22-23).

Nessa perspectiva que vai ao encontro de que o ato de contar histórias, como experiência, transmite a sensação e o reconhecimento de que uma vez partilhada, remete à condição coletivizada, hereditária e de que a humanidade é uma espécie (MATOS; SORSY, 2013). Em comunhão com as palavras de Bill Neidjie, a via da Psicologia Analítica também reconhece que nos símbolos encontrados nas imagens enunciadas pelas palavras dos contadores de histórias, são como chaves, pistas para lembrar da condição de natureza, que remete à lembrança de que nos seres humanos os ossos são heranças de muitos outros que vieram antes, e que passaram pelos mesmos medos, etapas e processos de lidar com o tempo, a maternidade, o nascimento, a puberdade e

as mortes (VON FRANZ, 2002). As narrativas ganham ainda mais contorno na voz e no corpo do contador de histórias, porque este encarna os personagens, seus dramas convidando os ouvintes/espectadores a experienciarem se envolvendo, mas mantendo o mínimo de distância para perceberem que ali é ainda um momento da vida diferenciado de quando se vive o acontecimento na própria pele.

De alguma forma, como escreve Walter Benjamin, o narrador, ou o contador de histórias, com a palavra restauradora da narração de histórias, se torna diante dos tempos atuais alguém que lembra da vida e da experiência do existir, alguém que tenta reparar os destroços dos tempos modernos.

> [...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Cabe aqui retomar a problematização gerada sobre as narrativizações (LINDÓN, 2012) em relação àquilo que foi implantado do que deveria ser o papel do contador de histórias como um mero transmissor de cultura, ou como um promotor das artes e da leitura sem um olhar crítico

sobre o seu próprio fazer. Sem as devidas autocríticas ou reflexões sobre os seus propósitos, contadores de histórias podem também colaborar com a manutenção dos sistemas de opressão e conservação. Por exemplo, no Brasil dos anos 1990, renascido dos tempos ditatoriais, cambaleando para não entrar no sistema neoliberal tão cedo, ainda se adotava o termo "folclore", e contava as histórias das tradições orais de povos originários como se todas essas histórias fossem "brasileiras". Hoje em dia no mínimo precisa-se saber de qual etnia se trata ou ao menos fazer o recorte a qual tal mito fundante pertence, se a este ou àquele grupo. Ou que as histórias da tradição oral africana vieram de muitos lugares do continente africano, cabendo fazer o recorte e a devida localização. Depois da primeira década do século XXI há uma reformulação do papel do contador de histórias, que nos países latino-americanos muito se tem pensado e revisto para que possam ser mais do que meros mantenedores de tradições ligadas a sistemas opressores, e a própria ideia de tradições passa a ser vista como sistemas culturais que carregam muitas sabedorias e conhecimentos de transformação social e individual. Tais como os narradores de povos originários, os contadores de histórias nos centros urbanos podem se tornar símbolos, pessoas atuantes capazes de transformar através da palavra oral processos imaginativos e com isso ressignificar as narrativizações mantenedoras dos nossos papéis e das espacialidades sócio culturais. Como se diz no jargão popular que "A palavra tem poder", e tal como os personagens heróis de algumas histórias, vide no caso da

saga cinematográfica Star Wars, devemos estar com a Força, o que implica lidar com ela.

NARRAÇÃO DE HISTÓRIAS, GEOGRAFICIDADES E PAISAGENS IMAGINADAS

Unimo-nos aqui à Eric Dardel (2015) e sua geograficidade para entremear o fazer artístico daquele que conta como uma possibilidade de geografar a vida através da narração de histórias, tornando o contador de histórias como também um sujeito que em sua arte está o tempo todo se relacionando com as muitas possibilidades espaciais. Tais espacialidades podem ser físicas, concretas, como o lugar em que se apresenta para um grupo de pessoas, mas também podem ser espacialidades evocadas pela palavra, pelos lugares e espaços presentes nas narrativas, dessas espacialidades imaginadas que, uma vez encarnadas, convocadas à presença pelo narrador, ganham no imaginário de todos os presentes (os ouvintes/espectadores) uma encarnação, mesmo que no âmbito da imaginação.

Seguindo o desenlace desse pensamento, caminhando em companhia da reflexão do que está sendo exposto aqui como num passeio por uma estrada, onde a cada ponto fosse "visto" e, dando-nos conta que está sendo visto, pensando sobre, associando a vivências, a outras coisas que já foram estudadas anteriormente, é como se fossem visualizadas as paisagens desse discurso. Pode-se fazer a mesma analogia

com o percurso do pensamento e suas paisagens que geram reflexão com o que pode ocorrer com a história narrada e o processo imaginativo do ouvinte/espectador e do contador de histórias. Ao longo da narrativa, algumas espacialidades, personagens, coisas e sensações são encarnadas na imaginação. São essas espacialidades que interessam, porque elas dão a possibilidade de pensar espacialmente a narrativa, numa *geografia da história contada*. É como se o caminho imaginativo do conto narrado oralmente pudesse também ser uma encarnação da geograficidade daquele que conta, e também daquele que escuta/vê com sua imaginação. As relações afetivas com as espacialidades imaginadas dão vazão às paisagens imaginadas.

Por estarem imbuídas de relações afetivas com essas espacialidades, esses espaços imaginados ganham contornos e detalhes de cada pessoa que o imagina, de cada sujeito, cada coletivo, com características próprias. Pois é característico do processo simbólico, em que está inserida a recepção da narração oral de histórias, a polissemia. Ao invés de ter que restringir os sentidos ou mesmo significados que os símbolos despertam aos serem contornados pelas palavras do contador de histórias, pelo viés polissêmico do símbolo, estes explodem em imagens, sensações, sentimentos, percepções, lembranças e memórias. É justamente por conter esse conteúdo simbólico que as narrações de histórias se tornam como chaves e portais para abertura e expansão dos seus significados. Pela perspectiva da Psicologia Analítica, as

narrativas orais funcionam do mesmo modo que os sonhos, possuem inclusive estruturas parecidas, tocando e emergindo a mitologia pessoal e coletiva (VON FRANZ, 2001). Para Marie Louise Von Franz, colaboradora de Carl Gustav Jung, muitos dos temas encontrados nos contos de encantamento transmitidos oralmente por gerações, além de possuírem representações de temas arquetípicos e, portanto, coletivos, também possuem o que vai ser discutido por ela e também pela Dra. Nise da Silveira (2001) como Mitologia Pessoal – um arcabouço, ou mesmo um manancial de símbolos relacionados à experiência de vida de cada indivíduo, modelando e ressignificando imagens simbólicas, mitos e códigos. Por exemplo, se para um grupo social o sol representa a vida, a fonte primordial, e de um modo geral em muitas culturas o sol é símbolo de um deus fundamental que rege e fornece a vida, para algum indivíduo ele pode estar conectado ao proibido, seja porque lhe foi incutido por uma política de intolerância religiosa, que se refere a qualquer símbolo com o sol ao "demônio", ao paganismo, ao que não deve sequer ser mencionado.

As paisagens imaginadas podem ganhar essas características, rearranjadas entre as mitologias pessoais e as coletivas. Pode se imaginar o bosque da Chapeuzinho Vermelho carregado do que se entende e do que faz parte do imaginário do que é um bosque, somadas a algumas características apresentadas por aquela pessoa que está contando a história, assim como há outros aspectos, detalhes, configurações que se

associam às percepções, memórias, experiências e "mitologias pessoais". No texto Morfologia da Paisagem e Imaginário Geográfico: Uma Encruzilhada Onto-Gnoseológica, Caio Maciel, numa atualização e releitura de Sauer, propõe:

> [...] a paisagem pode ser compreendida como um trabalho discursivo de ordenamento da imagem do mundo a partir do ambiente próximo, concreto e apreensível pelos sentidos humanos, mediante estruturas mentais correntes no universo cultural de cada época e de cada povo. É a unicidade de nossa existência no mundo da materialidade física transformando-se em manifestações simbólicas que não se reduzem umas às outras. Apesar de representação, liga-se de modo contundente às formas objetivas da natureza. Esta via de conceber o espaço seria constantemente reelaborada pelas mudanças ocorridas na sociedade, sobretudo aquelas referentes às técnicas e à comunicação. Dessa maneira, possuiria tanto uma dimensão palpável quanto um componente de imaginação, todavia inextricavelmente correlacionados (MACIEL, 2009, p. 11).

Em sua reflexão, Maciel abre a possibilidade de abordar aqui também sobre essas paisagens imaginadas. Daí o esforço em tentar entender que essa paisagem também possa existir como uma espacialidade no âmbito da imaginação provocada pelas histórias que nos são contadas. Como exemplo, podemos pensar no famoso personagem da tradição oral Sufi, o Nasrudin, o louco sábio que atravessa um deserto

montado numa mula; quando dito isso, constrói-se para além de um lugar (o deserto), uma paisagem imaginada do que seria este deserto para cada um, como num recorte, num jogo de afecções entre memórias e percepções, entre o mundo vivido e o mundo interno.

Quantas outras paisagens imaginadas pela narração oral das histórias não há? Desde as paisagens que compõem as histórias dos avós, que contam, como também daquelas paisagens daqueles tempos que viviam suas mocidades, ou como também as paisagens pertencentes aos contos de encantamento de tradições orais europeias ou afro amerín-dias. Uma pessoa contadora de histórias pode trazer para um público de pessoas, de forma profissional e artística ou mesmo informal, uma história que se passa numa cidade fantasma, em que espíritos se escondem nas sombras e que só ao anoitecer é que eles vagam pelas ruas abandonadas. Ao escutarem isso, os ouvintes/espectadores elaboram suas paisagens imaginadas com base em suas experiências diretas ou indiretas, evocam sentimentos que se relacionam ao lugar narrado e, assim, constróem as imagens das cidades que possam ser fantasmas, seus espíritos, suas ruas abandonadas e o que é vagar a noite. Esta elaboração está em companhia das bagagens de experiências de cada uma dessas pessoas, somadas às suas mitologias pessoais e coletivas.

Deve-se considerar que no processo de construção das paisagens imaginadas, as mesmas não são elaboradas à revelia de nossas experiências de vida, percepções, memórias

e cosmovisões. Em torno das imagens construídas e elaboradas nas imaginações há toda uma série de imaginários construídos culturalmente, estabelecidos e mantidos através da perpetuação e manutenção hegemônica. A possibilidade de superação de tais atributos só acontece, de maneira lenta e gradual, se somos colocados diante de situações que nos revelem e questionem tais elementos que compõem nossa realidade.

NARRATIVIZAÇÕES, NARRATIVAS E A PALAVRA (AINDA) TEM PODER

Retomamos a evocação do jargão popular: "A palavra tem poder", mas que/quais poder/poderes? Neste trabalho assinalamos tanto o poder de transformação contido na palavra, como também o de perpetuação, manutenção e controle. Assim, cabe perguntar o quanto as narrativas orais, transmitidas de geração em geração não se transformaram em "narrativizações" (LINDÓN, 2012) de controle social, e perpetuação de um pensamento ou cultura hegemônicos? O quanto dessas paisagens imaginadas, elaboradas nas nossas imaginações, a cabo de nossos imaginários, já não são imaginários oriundos e contagiados de narrativizações de processos hegemônicos de controle, dominação cultural?

> Num mundo onde a nossa visão se torna cada vez mais silenciada pelo domínio de um único modo cultural e onde tal domínio ameaça a sobrevivência de outras maneiras de pensar e ser, há uma urgência de necessidade para mais

> histórias como essa (TAYLOR, 1989, no prefácio do livro *Story about feeling*).

Keith Taylor chama a atenção para legitimação e acolhimento de perspectivas de se estar e conhecer o mundo dos povos originários do território australiano. Esses povos sofreram um genocídio e até hoje repercutem as mazelas dessa violência em forma de racismo, exclusão social e desmerecimento e não reconhecimento cultural, por mais que haja uma constante e vigilante luta de setores da sociedade australiana que se esforçam para modificar isso a favor de seus povos originários. A situação no Brasil também não é diferente. Não seria também como parte da luta de reconhecimento cultural atentar para as narrativizações construídas nos imaginários sobre essas populações? Não seria essa a possibilidade de revisitar e se aproximar com o devido respeito e consideração das realidades vividas ao longo da história pelos povos originários e tradicionais?

Seguem três exemplos de pequenas narrativas para pensar sobre as paisagens imaginadas que podem ser suscitadas numa narração oral de histórias com as problematizações causadas pelas narrativizações, no entanto, deve ser levado em conta que aqui há o limitante que não é uma oralidade e sim uma escrita e que isso pode ser um implicador de problema. Por conta disso, imagine que alguém conta essas narrativas. A primeira: "Nasrudin, naquela manhã, saiu para atravessar o deserto montado na sua mula". Quais desertos você conhece? Que narrativizações temos sobre

os desertos? Que narrativizações eurocêntricas temos dos desertos como uma paisagem do exótico e de um oriente estranho e distante de nós, como uma espacialidade de uma cultura completamente oposta à nossa? Uma segunda narrativa: "E Chapeuzinho Vermelho saiu pelo bosque em direção à casa da vovó..." Que paisagem é essa de bosque que foi imaginado? O quanto não se está contagiado também por narrativizações oriundas de desenhos animados que idiotificam a infância, reduzindo o seu espectro de fase da vida de produção de conhecimento para um momento de apenas reprodução de informação? Que imaginário é esse que foi plantado dos bosques temperados europeus, que nublam o imaginário para corresponder com as perspectivas de biodiversidade de bosques e florestas que possam estar ao redor de pessoas de outras localidades do globo terrestre? Por que não trazer de forma mais eficaz e proposital na reelaboração de das paisagens imaginadas aspectos do mundo ao nosso redor?

E a terceira narrativa: "Era uma vez uma cidade fantasma, onde só viviam espíritos que habitavam as sombras, e ao anoitecer perambulavam pelas ruas sem rumo". Quais as cidades imaginadas? Curitiba? Salvador? Cuiabá? Ou aquelas estadunidenses que costumeiramente estão nos filmes e séries de ficção científica ou de terror, cheias de prédios, arranhas céus, com uma névoa, calçadas acimentadas e bem pavimentadas, com cores cinzentas?

Não serão essas narrativizações, pequenas ou grandiosas que através de inúmeros meios (vídeos, filmes, propagandas, livros, histórias contadas, séries, discursos de telejornal, púlpitos, altares, espaços - virtuais ou não, de exposição e opinião) promotoras da manutenção da hegemonia da cultura do medo, do poderio bélico, da força do estado, da supremacia branca, heteronormativa e masculina? Ou mesmo tantas outras hegemonias, que tem em suas narrativizações a manutenção de seus poderes.

Alicia Lindón (2012), em seu texto no livro Geografias do Imaginário aponta, como saída, reencontrar nas geografias imaginárias o reconhecimento e a tomada de consciência das narrativizações, para se tomar as narrativas do cotidiano como uma nova possibilidade do fazer geográfico. Nesse viés de pensamento, deve-se considerar as geografias das histórias contadas a partir das espacialidades imaginadas, para que de certa forma que se possa problematizar as narrativizações que estão em companhia das narrações orais das histórias, tanto de quem conta quanto de quem escuta.

É o caso de muitos contadores de histórias pelo mundo que vem repensando seus papéis nos espaços urbanos, uma vez que estes estão deslocados dos espaços rurais ou daquilo que se comenta como paisagem do campo ou da natureza. Na cidade esses contadores ganham importância, para não mais evocarem, como se fazia, um saudosismo pelo espaço do campo, ou de como a vida era melhor junto a natureza nos tempos remotos. Sem uma romantização da paisagem do

campo associada ao lazer, ou das populações indígenas como habitantes de um tempo de ingenuidade e inocência, novos movimentos de contadores de histórias vêm se perguntando sobre essas narrativizações, problematizando-as e, principalmente, repensando o papel do contador de histórias no espaço urbano, não só no sentido profissional de ser contador de histórias, mas no ato de contar histórias na cidade.

Como a escritora nigeriana, Chimamanda Ngozie Adichie, no famoso discurso que fez ao TED Talks em 2009 intitulado como "O perigo de uma história só" em que contava sobre o imaginário criado por ela, em sua infância, de como deveriam ser os animais, as princesas, as cidades, as paisagens das histórias contadas e lidas para ela. Que narrativizações já não estavam ali, senão de uma personificação daqueles que estão no poder? Chimamanda, como escritora, em seus livros traz outras perspectivas, outras possibilidades de olhares sobre o mundo, sobre esses animais, princesas, cidades e paisagens. Como autora, quer se repensar sobre essas histórias que podem ser contadas aos outros, contribuindo para a reconstrução de novos imaginários que sejam, pelo menos, mais plurais.

Nesse sentido, para concluir, admite-se que "as palavras têm poderes" (no plural, e não no singular), e que é essencial conscientizarmo-nos cada vez mais de quais são esses poderes e, em algumas situações, até mesmo aceitarmos a impotência ou inabilidade diante de alguns deles. Tal consciência é importante para restaurar e pensar no poder

transformador das palavras contadas, em suas capacidades de fazer geografias a partir das histórias contadas, em que essas *paisagens, lugares e espacialidades imaginadas* possam também ser atravessadas, habitadas, confrontadas por personagens, igualmente imaginados, mas com potencial simbólico e provocador de mudanças no *status quo* do mundo vivido.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CARRIÈRE Jean Claude. *Le cercle des menteurs*: Contes philosophiques du monde entier. Paris: Pocket, 1998.

CLAVAL, Paul. *A geografia cultural*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

CLAVAL, Paul. Mitos e imaginários em geografia. *In*: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel. (orgs.). *Geografías de lo imaginário*. Barcelona: Anthropos Editorial; Iztapalapa, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *O Dom da História*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

EURÍPEDES. *Medéia.* São Paulo: Abril Cultural, 1976.

HAMADI. *Histórias dos homens livres*. São Paulo: Marins Fontes, 2001.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Abril, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 4 jul. 2018.

LINDÓN, Alicia. Geografías de lo imaginário o la dimensión imaginaria de las geografias del Lebenswelt? *In*: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel. (orgs.). Geografías de lo imaginário. Barcelona: Anthropos Editorial; Iztapalapa, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel. *Geografías de lo imaginário*. Madrid: Anthropos, 2012.

MACHADO, Regina. *Acordais*: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004.

MACIEL, Caio. (2009). Morfologia da Paisagem e Imaginário Geográfico: Uma Encruzilhada Onto-Gnoseológica. *In*: GEOgraphia, Niterói, v. 3, n. 6, 2001. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13412. Acesso em: 28 ago. 2019.

MATOS, Gislayne Avelar; SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

NEIDJIE, Bill. *Story about feeling*. Broome: Magabala Books, 1989.

PATRINI, Maria de Lourdes. A renovação do conto. São Paulo: Editora Cortez, 2005.

TIERNO, G. Ensaio com a praça pública ou Sobre o conto nas cidades complexas. *In*: TIERNO, G.; ERDTMANN, L. (orgs.). Narra-te cidade: Pensamentos sobre a arte de contar histórias hoje. São Paulo: A Casa Tombada, 2017.

VON FRANZ, Marie Louise. *O caminho dos sonhos*. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 2002.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ESTRATÉGIA XAVANTE. Direção: Belisario Franca. Produção de Angela Pappiani, Belisario Franca, Jurandir Siridiwê Xavante e Luis Antonio Silveira. Brasil: Giros Filmes, 2007. DVD.

CAPÍTULO 6

GEOGRAFIA, ESTÉTICA E CRIAÇÃO:

PISTAS EPISTEMOLÓGICAS PARA UMA NARRATIVA COMPLEXA

Eugênia Maria Dantas[1]

PISTA 1 – TERRA-MUNDO PELOS MEANDROS DA CRIAÇÃO

Este artigo registra um conjunto de reflexões sobre a geografia como uma narrativa complexa e o espaço como religação do não-vivo com o vivo, do caos com a ordem, do infinito com o finito, da estética como amarra primitiva do real. Essa ideia é discutida teoricamente à luz de autores que aparecem, simultaneamente, como fundamento e exemplos-demonstração desse raciocínio. Trata-se de criar pistas epistemológicas mais do que explicações, noções abertas mais do que conceitos, religação mais

1 Professora Titular - Departamento de Geografia (UFRN-Natal).

do que especialização. Com esse perfil o método é urdidura, sutura, costura invisível que cose as linhas desse texto com Edgar Morin, Félix Guattari, Michel Serres, Merleau Ponty, Martin Heidegger, Conceição Almeida, Paulo César da Costa Gomes, dentre outros.

Em 1997 Edgar Morin é convidado por Claude Allégre, então ministro da Educação na França, para coordenar um "conselho científico" com o propósito de subsidiar a reforma do ensino naquele país. Resulta desse desafio, entre outras coisas, o livro *A religação dos saberes: desafio para o século XXI*, organizado por Morin. Neste livro de religação, os artigos *O que dizem as pedras*, do geólogo Maurice Mattauer e *A Terra, matriz da vida*, do químico Auguste Commeyras, chamaram a atenção. No primeiro, o alerta do autor para as mensagens contidas nas pedras e que, recorrentemente, são esquecidas nas narrativas teóricas elaboradas distantes da observação e das experiências simples (2002); no segundo, a ideia de que a vida, tal como a concebemos hoje, decorre de uma centena de moléculas "'predispostas' que souberam cooperar entre si" (COMMEYRAS, 2002, p. 84). Tais artigos, além do *sparsa colligo*, título dado ao prefácio do livro *A via: o futuro da humanidade*, de Edgar Morin, configuram-se como inspirações epistemológicas para pensar o espaço como experimento de religação do não-vivo com o vivo, do caos com a ordem, do infinito com o finito, da narrativa com a estética, das amarras primitivas com o real.

Se é possível que a compreensão temporal seja adquirida posteriormente à experiência, tal fato não pode ser extensivo à dimensão espacial, estejamos tratando do que ocorre no mundo físico, químico, biológico ou antropológico. Do infinitamente pequeno, como é a bactéria, ao infinitamente grande como é o universo, a dimensão espacial é uma invariante à experiência dos corpos em suas múltiplas variações.

O espaço talvez seja a dimensão mais perene da vida das espécies em seus longos processos de adaptação, dependência, concorrência e sobrevivência na Terra. Muito antes de ser objeto de estudo da geografia, de ter uma função acadêmica ou escolar, ele se fez matéria-prima para a experimentação dos corpos em suas recorrentes gestualidades e trajetórias. Muito antes de qualquer sistematização filosófica, teórica ou metodológica, o espaço instruiu e se colocou como dispositivo assegurador da possibilidade de continuidade, metamorfose e extinção da vida.

Das sociedades mais arcaicas àquelas tidas como as mais modernas, o espaço esclarece sobre o agir no mundo, emergindo como um compósito da estética imbricada à vida. "Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo..." (GUATTARI, 2000, p. 157). Como tal, tem dimensões além do visível ou do pragmático, para ser, também, uma "máquina de sentido" (GUATTARI, 2000, p. 158), uma experiência estética, um "ponto de negociação entre a complexidade e o caos" (GUATTARI, 2002, p. 141).

> Antes do mar e da terra, e do céu que tudo cobre, era uniforme em todo o orbe o aspecto da natureza, à qual chamaram Caos: massa confusa e informe, apenas peso inerte, amálgama discordante de elementos mal unidos. [...] Assim, a terra era instável, inavegável o mar, o ar privado de luz. Nada mantinha a própria forma, cada um se opunha aos outros porque, num único corpo, o frio lutava com o quente, com o seco lutava o úmido, o mole lutava com o duro, o pesado com o sem peso" (OVIDIO, 2017, p. 44-45).

O fragmento poético do livro I das *Metamorfoses*, de Ovídio (43 a.C.-17d.C), demonstra a técnica da criação espacial enredada na negociação entre caos e ordem, finito e infinito, material e transcendental. Estaria o poema narrando a existência pré-biótica, que os químicos modernos vão descrever como a existência de uma química originária sobre a qual a Terra pode ser compreendida? Seria esse pedaço uniforme e indiferenciado, imaginado poeticamente, a pedra portadora de sentido, uma espécie de berçário sobre o qual as variações estéticas são agenciadas por acasos, intencionalidades, desejos, necessidades, valores, para criar o mundo por meio das narrativas possivelmente imaginadas pelas ciências dos homens?

> Enquanto os outros animais olham a terra inclinados sobre ela, ao homem deu um rosto ereto e determinou-lhe que olhasse o céu e elevasse para os astros a sua face. Assim, a terra, que até a pouco fora tosca e sem forma, transformou-se

> e revestiu-se de figuras humanas desconhecidas
> (OVÍDIO, 2017, p. 49).

Fazendo parte do caos criador, como sugere o poema, o ser humano experimenta à deriva e precisa encontrar uma rota. Como reencontrá-la? Busca se enraizar à Terra e, como um viajante, experimenta a estrangeiridade. Como encontrar um caminho? Uma geografia a ser decifrada se desenha. Por onde começar a descrever essa experiência originária complexa, se não é possível identificar onde tudo começou, mas apenas situar-se como narrador?

Para o narrador, as questões exemplificam aspectos da condição humana naquilo que ela tem de espacial e de ancoradouro: o desejo de saber onde está, para aonde está indo, por onde começar. Um sentido de direção e de localização se instauram como matrizes perceptivas à necessária descrição das trajetórias das espécies no espaço, em sua dispersão (DANTAS, ARKOS, 2018). Localizar e se deslocar são matriciais à incansável reelaboração de um imaginário "Livro das Fundações" (SERRES, 2001, p. 315), descrito como uma paisagem "enevoada, tigrada, zebrada, pintalgada, adamascada, exatamente historiada, denominada lugar transcendental da história, constituída de pedaços e peças, de localidades. O transcendental apresenta-se como o nosso mundo: o mais abstrato e ao mesmo tempo o mais imediato" (SERRES, 2001, p. 315-317).

A descrição cria emendas sutis religando, por suturas invisíveis, descontinuidades que não param de acontecer,

nesse processo contínuo de acumulação de experiências espaciais implicadas nas percepções dos indivíduos com o mundo humano e inumano. Por isso, o ato discricionário diz da "[...] percepção de uma coisa, de uma forma ou de uma grandeza como reais [...]" (PONTY, 1999, p. 407), implicadas em um sistema de experiência em que o corpo e os fenômenos estão rigorosamente ligados. O sistema de experiência descrito "[...] é vivido por mim de um certo ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção" (PONTY, 1999, p. 408).

Se coube ao *sapiens* desenvolver a habilidade de falar de si e das outras espécies, cabe a ele criar estratégias narrativas explicitadoras das negociações complexas tecidas no enredo da vida. Caos e ordem assombram e desafiam a criação da linguagem para o mundo sensível que, por sua vez, é, também, o mundo perceptivo. Resultante disso, a linguagem não é apenas o meio de comunicação oral, escrita, artística, que "[...] transmite o evidente e o que se oculta, enquanto é pensado em palavras e proposições" (HEIDEGGER, 1997, p. 233), mas o que perfura o ser rarefeito dela.

As rochas, as ligações químicas, as moléculas de proteínas, os solos, as montanhas, os rios não dispõem de uma linguagem acessível, da perspectiva humana, sendo um espaço vazio de significados, até que ocorra uma nomeação. Esse ato de nomear torna a linguagem o

> [...]acontecimento daquele dizer essencial que promove a origem histórica do mundo de um povo, permitindo que a Terra, como o que é reservado, permaneça resguardada. O dizer projetado é aquele que, ao preparar o dizível, revela também o indizível. Nesse dizer essencial são preparados, para um povo histórico, os conceitos de sua essência, ou seja, seu pertencer à História do mundo (HEIDEGGER, 1997, p. 234).

A descrição narrativa, mesclando-se do visível, do sentido, do perceptível e do que pode ser dito, e considerando as amarras dos corpos as suas linguagens e experiência, é uma estratégia de comunicação aproximativa com a matéria. A insatisfação de Claude Lévi-Strauss de nunca ter se comunicado plenamente com um pássaro, denota que a trama narrativa está sujeita a transgressões e impedimentos. Como um observador da natureza humana, esse antropólogo sabe que a comunicação direta com o mundo sensível é uma "fronteira intransponível" que ele vivencia na descrição etnográfica. Para ficar mais próximo do que consegue ver, sentir, mas jamais experimentar, fora de sua espécie, há que ter dispositivos de mediação. Lévi-Strauss expressa-se assim:

> É quase doloroso [...] saber que jamais poderei descobrir do que é composta a matéria e a estrutura do universo. Isso significaria: ser capaz de falar com um pássaro. Mas eis a fronteira instransponível. Atravessar tal fronteira seria uma grande felicidade para mim. Se puderem me arranjar uma fada boa capaz de realizar

> um dos meus desejos, é esse que eu escolheria" (LOYER, 2018, p. 11).

O impedimento revelado por Lévi-Strauss é, por contraposição, o complemento à criação do mundo como um acontecimento da linguagem que deseja iluminar a origem da Terra. Nesse processo, a obra criada ganha extensão ao ponto de querer, muitas vezes, iluminar toda a superfície, como é o caso da criação científica, esquecendo que o mundo é uma obra inacabada da Terra. Esta se apresenta como reserva que se fecha para se manter como potência à tecitura narrativa.

> O mundo que está nascendo traz à luz aquilo que ainda não está decidido e que ainda é sem medida, e, assim, revela a recôndita necessidade de uma medida e de decisão. Mas quando o mundo se abre, a Terra se ergue. Ela se mostra como aquilo que tudo abarca, como aquilo que permanece sempre hermético, resguardado em sua lei. O mundo reclama a sua própria decisão e a sua medida e permite ao ente chegar ao aberto dos seus caminhos. A Terra, surgindo e resguardando-se, pretende manter a sua reserva para tudo submeter a sua lei. O combate não é nenhum traço [...] no sentido de abrir violentamente um simples abismo, mas o combate é a intimidade da interdependência das partes combatentes. Esse traço reúne os adversários na origem de sua Unidade, a partir de uma afinidade essencial. Ele é o plano fundamental, que delineia os traços essenciais da origem da iluminação do ente. Esse corte não permite que os contrários se destruam reciprocamente, mas

> conduz o que é adverso em medida e em limite à unidade de um mesmo contorno (HEIDEGGER, 1997, p. 225-226).

A relação mundo-Terra, Terra-mundo repousa como a produção da obra; que não se confunda com a mão do artesão ou do artista produtores da arte, nem tão pouco se reduza a noção de utilidade ou de execução prática.

> O mundo é visto como localidades rodeadas de vizinhanças, circunstâncias, conectadas entre si pelos trevos que viram lugares, ligados entre si pelas vias que irradiam no global, cujos *status* mais os menos local não sabemos decidir. Essas proposições valem para o inerte, o vivo, simples e complexo, para as cem espécies de coletivos, para a obra e o pensamento formal ou belo, rodeados de condições ou guirlandas; deveríamos seguir para uma teoria global dos trevos e das circunstâncias, vizinhanças e misturas, coroas de trocas em torno do lugar ocelado, válido para a paisagem, mas em busca da universalidade (SERRES, 2001, p. 311).

A produção desse mundo diz da eclosão; algo emerge e se faz presente a partir dela mesma, como a escultura na pedra, o enredo na página, o gesto no corpo, o desenho na tela, o voo no pássaro, o pólen na abelha, a areia no vento. "Na verdade, existe um traço na natureza, como medida e limite aos quais um poder criador está ligado: a arte". (HEIDEGGER, 1997, 231). Criar é, em certa medida, reconhecer no traço da

natureza a reserva imagética da arte como um dispositivo criativo que procede sem cisão, separação ou cortes.

Para Morin (2017), a produção artística aflora no estado poético alterando o estado prosaico da vida (caracterizado sem prazer), para fazer emergir a

> [...] emoção estética, que pode ser sutil como um pequeno prazer e amplificar-se até à exaltação ou à beatitude e, de modo extremo, ao êxtase [...]. As grandes obras que amamos na pintura, na música, na literatura, no teatro, no cinema, nos dão, quando nos encontramos no auge da emoção estética, o sentimento do sublime e nos conduzem às portas do êxtase (MORIN, 2017, p. 22).

Próxima da estética, a geografia narra a criação do mundo apontando a Terra como reservatório das práticas espaciais que religa o humano ao inumano, o poético ao prosaico. A sua criação experimenta a matéria e, portanto, a etimologia da palavra *aisthesis*, que sugere sensação, sentimento, emoção com as formas, as cores, os traços, os movimentos, faz sentido. Pensada assim, a geografia tem na estética a estratégica para criar a narrativa do mundo integrando o poético à dimensão prosaica da vida. Onde encontrar pistas dessa narrativa geográfica?

PISTA 2 – NARRATIVAS ESTÉTICAS, GEOGRAFIA COMPLEXA

Podemos crer que as sociedades mais tradicionais e afastadas das modelagens modernas (herdeiras do paradigma industrial do século XVIII), experimentaram o conhecimento do espaço como uma produção estética incorporada a uma técnica de ser. Objetos, tatuagens, danças, pinturas corporais, máscaras, cerâmicas não foram forjados arbitrariamente, mas configuram um corpo informacional estético "[...] em estado indiferenciado em sua natureza mágico-religiosa ou na sua forma plástica [...]" (MORIN, 2017, p. 23).

Claval (2014) relaciona essa práxis à geografia presente no cotidiano de alguns povos como os Inuítes, "que vivem no arquipélago ártico e no norte do Canadá, na parte oriental do Nunavut" (COLLIGNO, 1996 *apud* CLAVAL, 2014, p. 25). Esse grupo não possui um vocabulário muito extenso para nomear as coisas; as informações são lacunares e espaçadas; por serem nômades, esses povos associam a geografia aos deslocamentos.

> É necessário participar de uma expedição de caça ou de pesca com um inuíte experiente para compreender a maneira como ele avalia as distâncias, distingue os lugares e estabelece pontos de referência: tudo repousa sobre a observação e a memorização de uma grande quantidade de detalhes. [...] Nenhuma toponímia é necessária para conter essas anotações. Tais saberes-fazeres se transmitem mais pela imitação do que pela

> palavra. Os jovens inuítes os adquiriam participando, desde cedo, dos deslocamentos de seus pais. Eles observam os detalhes significativos que estes lhes mostravam e a maneira como mudavam de acordo com a hora e a inclinação dos raios do sol. Eles descobriam como fica a percepção do mundo quando a tempestade se eleva e as picadas do vento sobre o rosto tornam-se dolorosas. É pelas pernas, que se tornam pesadas, que eles têm a medida da progressão das horas (CLAVAL, 2014, p. 26-27).

Na narrativa mítica a indissociabilidade estética/espaço é reverberante, a exemplo do que está descrito sobre o mito *Quetzalcoatl*. Nesse registro, *Quetzalcoatl* é a *serpente emplumada* que unifica o que rasteja com o que voa. Nessa narrativa, "a ave não luta contra a serpente. Assume-a como parte de si própria, cria-se como ser híbrido e opera a conciliação vital dos pares opostos terra/céu, humano/divino, paixão/transcendência, ciência/arte, sujeito/comunidade, fogo/vento" (VERGANI, 2003, p. 97).

O mito requer uma espacialidade reconciliada à natureza e à cultura. E mais: requer atenção ética daqueles que o ritualizam em favor da vida das espécies e não apenas do *sapiens*. Não por acaso as serpentes estão presentes nos mitos de origem de muitos lugares, crenças religiosas, ensejando atenção, perigo, criação e libertação. "Nas civilizações pré-colombianas a serpente (*Coatl*) era símbolo de nomadismo. O que não tem morada fixa, os mercadores ou os guerreiros eram associados a este signo errático. [...]. Nas práticas

xamânicas da Guatemala e do México, a serpente aparece ainda hoje ligada a uma energia vital sagrada" (VERGANI, 2003, p. 97).

O que está em jogo é uma estratégia de conhecimento alicerçada em operações que se contaminam pelo ideal *sparsa colligo*. Baseado nisso, homologias "interconectam propriedades e atributos advindos de domínios e ordens existentes" (ALMEIDA, 2017, p. 114), fazendo emergir um campo sobre o qual a prática espacial se torna um exercício integrador.

O exemplo do intelectual da tradição, sintetizado por Almeida, opera nesse registro. Formatado na premissa de que "tudo que o homem descobre a natureza já inventou há muito tempo" (SILVA, 2007 *apud* ALMEIDA, 2017, p. 73), ela dialoga com esse leitor do mundo, encarnado nas vivências de Francisco Lucas da Silva. Observar, criar hipóteses e descrever aquilo que lhe chega por meio de plantas, de animais, de rochas, de rios, de temperaturas e de chuvas, faz desse intelectual da tradição um narrador do mundo que vive a "co-dependência entre pensamento e meio ambiente" (ALMEIDA, 2017, p. 127).

Francisco Lucas da Silva[2] registra o ritmo do espaço determinado pelo ritmo da natureza na paisagem do sertão,

2 Francisco Lucas da Silva é um intelectual da tradição que tem, nos últimos trinta anos, sido um interlocutor para as pesquisas sobre saberes da tradição e saberes científicos desenvolvidos por Maria da Conceição de Almeida, no Grupo de Estudos da Complexidade, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal-RN).

na região do Vale do Açu, no Rio Grande do Norte (Brasil). A sua narrativa regional abre-se aos diálogos profícuos com a pesquisadora Conceição Almeida, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que deseja compreender os operadores que impulsionam a necessidade de conhecer dos humanos. A ciência, nesse enredo, constitui-se em um registro da complexidade, como estratégia de retroalimentação entre os saberes da tradição e os saberes científicos.

Francisco Lucas da Silva, com os seus experimentos e as suas coletas de rochas cria hipóteses, estabelece comparações, elabora sínteses, revestindo a natureza das leituras que impregnam um intelectual da tradição. A formação desse intelectual está determinada pelos ritmos da natureza, que lhe fornecem pistas, vestígios, lembranças, deixando entrever que, para conhecer, é preciso aprender a tornar potente a vigília, a cautela e o rigor do pensamento (ALMEIDA, 2017). Como diz Francisco Lucas, "a natureza ensina", mas somente a decodifica aqueles que modelam a observação com procedimentos minuciosos, olhares aquilinos, repetições à exaustão, sínteses que combinam sem reduzir campos distintos da matéria. O físico, o humano e o cultural podem transitar de um campo para outro, sendo esse tráfego a condição para criar correspondências, analogias, simetrias, dissimetrias, metáforas expressadas em escalas, níveis e organizações diversas do conhecimento. Francisco Lucas teria feito a escolha para habitar as sombras e se tornar um leitor contemporâneo da paisagem?

No laboratório de Francisco Lucas o campo (meio em que vive) serve-lhe de experimentação para suas ideias. Assim, um fenômeno está inserido num contexto em que as relações entre os elementos condicionam o campo de decifração e de predição, mas também de incertezas. A falta de algum elemento ou sua insuficiência compromete a explicação, já que o observador é dependente daquilo de que dispõe para experimentar e a partir disso poder afirmar. As ideias ressoam a dependência que se estabelece entre o observador e o meio observado. Seria Francisco Lucas um intérprete da paisagem, tal como pensado por Serres (2001), como aquele que é capaz de ler o entorno dispondo apenas do que ele lhe fornece?

Observar os ritmos da natureza, descrevendo-os como exercício da memória que se alicerçou a partir dos acordes da própria experiência, torna a paisagem repercussão, um mergulho e uma emersão, a invenção da narrativa sertaneja a partir de outros critérios. Aqui Francisco Lucas narra com a autoridade de quem vive, com o corpo, os cheiros, os barulhos, as presenças dos animais; ele não é um retirante; a região não lhe pesa nos ombros; antes ela é o cenário para a montagem do seu repertório imaginativo concreto. A objetividade do dito na subjetividade do vivido instaura-se de maneira que Francisco Lucas não vive no limite, mas na fronteira do experimentado.

Com Chico Lucas (como é mais conhecido), a região faz-se laboratório; por isso a natureza não é algoz, mas fonte de um conhecimento que forma *uma cabeça bem-feita*

> [...] que, em vez de acumular o saber, é mais importante dispor ao mesmo tempo de:
>
> – uma aptidão geral para colocar e tratar os problemas;
>
> – princípios organizadores que permitam ligar os saberes e lhes dar sentido (MORIN, 2003, p. 21).

A tarefa de religação sugerida por Morin supõe reconhecer reservas que podem nutrir práticas de "cultivar (e não cultuar) a diversidade como princípio maior", reduzindo ou mesmo dificultando atitudes mercadológicas "que insistem em transformar a diversidade cultural em moedas exóticas e ofertas de saberes para todos os gostos" (ALMEIDA, 2017, p. 5); e aí se incluem os saberes da tradição.

O diálogo que Lévi-Strauss estabelece com etnógrafos e historiadores pode também ser ampliado para os geógrafos que desejam exercitar a religação e esclarecer um pouco mais sobre a geografia como conhecimento do mundo. Diz o antropólogo que a única coisa que se pode pedir aqueles intérpretes é que expandam as experiências particulares para que possam ser vistas de modo geral, para que se torne "[...] acessível *enquanto experiência* a outros homens de outras

terras ou outro tempo. E conseguem fazê-lo graças as mesmas condições: exercício, rigor, simpatia, objetividade" (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.31. Grifos do autor).

Ainda buscando encontrar pistas para essa práxis geográfica, as ideias desse antropólogo são reverberantes. Em seus estudos sobre os povos mais afastados dos ideais modernos ocidentais, ele acentua que "um povo primitivo não é um povo atrasado ou retardado [...]". Também não pode "ser considerado um povo sem história".

> A verdadeira questão não se coloca assim. Quando consideramos no presente tal ou qual população aparentemente arcaica, seria possível determinar critérios cuja presença ou ausência permitiria decidir, não pela afirmativa – visto que a hipótese é ideológica e não passível de demonstração – mas pela negativa? Se tal demonstração negativa puder ser feita para cada caso conhecido e invocado, a questão estará decidida praticamente, se não teoricamente. Mas então surgiria um novo problema a ser resolvido: uma vez excluída a consideração do passado, quais seriam as características formais, relativas à estrutura, que distinguem as sociedades ditas primitivas daquelas que chamamos modernas ou civilizadas? São essas as questões que gostaríamos de evocar, discutindo o caso de certas sociedades sul-americanas em relação às quais a hipótese de um arcaísmo original foi recentemente renovada (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 115-116).

Os distintos modos de compreender e decifrar o mundo que as sociedades desenvolveram compõem um registro ampliado para levar a um entendimento do todo pela diferença. É preciso reconhecer que a variação denota as qualidades que um mesmo corpo tem para se mostrar especializado. Desta feita, trata-se de se afastar, não para enxergar o exótico ou particular isolado geograficamente. O afastamento diz respeito a uma estratégia narrativa que acontece pela montagem, cujas variáveis indicam os resíduos das inúmeras experiências que decodificam a Terra.

A memória dos mais antigos, as inscrições sobre as rochas, os corpos soterrados, os artefatos desgastados, os desenhos em pergaminhos, as enciclopédias, os livros configuram um conjunto que pode ser organizado pela união, intersecção ou diferença. A cada movimento descritivo as delimitações podem se alargar, diminuir ou reduzir de tamanho, criando margens, exclusões, sobras, distâncias, aproximações, lembranças e esquecimentos. O invariável se deixa revelar por partes apreendidas apenas em nuances. As experiências são caixas de ressonância que multiplicam estruturas pouco numerosas.

> Acrescente-se que tais estruturas, além de serem as mesmas para todos, e para todas as matérias a que se aplica a função, são pouco numerosas, e compreender-se-á por que o mundo do simbolismo é infinitamente diverso em seu conteúdo, mas sempre limitado por suas leis. Muitas línguas existem, mas muito poucas leis

> fonológicas que valem para todas as línguas. Uma coletânea dos contos e mitos conhecidos ocuparia um número impressionante de volumes. Mas eles podem ser reduzidos a um pequeno número de tipos simples que operam com algumas funções elementares, por trás da diversidade de personagens. E os complexos, mitos individuais, também podem ser reduzidos a alguns tipos simples, moldes em que se prende a fluida multiplicidade dos casos (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 220).

Os tamanhos dos territórios variam em mapas de registros epistemológicos. Enxergar, neles, as disputas que colocam esses campos em posições de protagonismo, em alguns momentos, e de ostracismo, em outros, mostra, em parte, que o espaço é uma linha de força às narrativas coletivas e individuais, mitológicas e do mundo sensível. Pelo espaço passa a experiência estética e de criação do mundo. Auguras como guerras e destruição, vicissitudes como frio e calor, necessidades como trabalho e diversão desenham a paisagem como persistência da estética na superfície da Terra.

O mundo revela-se como o campo tatuado pela mobilidade ancestral e pelo desejo humano de delimitar territórios. Nomadismo e fixação tornam-se a gangorra para as lembranças e os esquecimentos. Nesse ir e vir, entre partidas e chegadas, não nos livramos do espaço, de sua natureza corpórea. Talvez por isso Guattari esteja sempre abordando o corpo no duplo movimento da desterritorialização, para nos fazer lembrar do nosso nomadismo ancestral, que nos

faz ser criativos em terrenos inóspitos e desconhecidos; e da territorialização, para nos fazer esquecer do enraizamento, aliviando o peso que este tem para a manutenção das fronteiras, seus limites, poder e coerção.

> A mobilidade é ancestral e contemporânea, e se atualiza mediante trocas com os resíduo que se mantém ao longo dos percursos. Ela é uma estratégia que matiza a condição humana, evidenciando que está aqui ou acolá se mantém como um dispositivo arcaico ou na concepção de Edgar Morin uma arkê que, atravessada pela necessidade, pela curiosidade, pela liberdade, pela revolta, pela insatisfação ou outras sentimentalidades e materialidades imprevisíveis, impulsionam os passos da espécie humana em várias direções (DANTAS, 2018, p. 27).

Nesse contexto, a geografia se coloca entre roteiros mais abertos e flexíveis para montagem de uma "trama espacial" complexa. Matizada pela experiência, nessa trama, finalizamos esse texto apresentando a educação pelo olhar e a imagem como produção criadora. Em que consiste essa perspectiva?

PISTA 3 – O ESPAÇO EDUCA O OLHAR, A FOTOGRAFIA O INTERPELA

A hipótese de que a imagem cria, recria e amplia os significados existentes favorece raciocínios geográficos integradores, complexos e multiescalares. Gomes (2013, p. 7) argumenta que "os geógrafos [estão] obsessivamente

preocupados com a questão espacial, ou seja, com o possível papel que a trama das localizações pode ter na construção e manifestação de um fenômeno", considerando que a organização espacial dos objetos interfere na percepção e atenção que dispensamos a ela. Com isso chama a atenção para o processo de observação como integrante da prática geográfica, afirmando que "a observação faz parte da descoberta", que a aprendizagem pode ocorrer por meio de imagens e que estas são "instrumentos para pensar, ao mesmo tempo que são objetos do olhar" (p. 9). Ainda nessa direção, o autor afirma que "uma análise espacial é necessária e rica, uma vez que mostra a dependência da produção de sentido relativamente ao universo posicional dentro do qual os objetos, as pessoas e os fenômenos se inscrevem (...) segundo um sistema de referências espaciais" (p. 32-33).

A construção de caminhos para a interpretação da "trama locacional" requer estratégias flexíveis ancoradas em roteiros de navegabilidade em que a maleabilidade das fronteiras, a imprecisão dos limites e a força da imaginação sejam elementos constitutivos na produção do conhecimento (HISSA, 2006). Nessa direção, ancora-se a interpretação geográfica em contextos que estejam mais próximos da relação imaginação-invenção, abrindo outras veredas.

Esses itinerários se articulam a uma abordagem complexa e dialógica, que envolve distintas áreas do saber, conforme defendida por Edgar Morin (1991). Para esse pensador da ciência contemporânea, é necessário colocar em

movimento o significado do termo *complexus*, que é tecer em conjunto. Nessa direção, "Os espíritos parcelados são cegos às Inter retroações e às causalidades em círculo e, comumente, consideram os fenômenos vivos e sociais a partir de uma causalidade linear e segundo a concepção mecanicista/determinista que vale unicamente para as máquinas artificiais. A maneira de pensar que utilizamos para encontrar soluções para os problemas mais graves de nossa era planetária constitui, em si mesma, um dos mais graves problemas que devemos enfrentar". Para esse pensador da complexidade, a multidimensionalidade assumida pelos problemas revela a necessidade de uma reforma do pensamento com perfil multidimensional. De forma enfática, sentencia: "a inteligência cega se torna, assim, inconsciente e irresponsável, incapaz de encontrar o contexto e o complexo planetário" (MORIN, 1999, p. 11-12).

Assim, ao aproximar as ideias de Morin às de Paulo César e de Eduardo Viana Hissa estamos querendo afirmar a necessidade de refletir sobre os caminhos abertos pela ciência na confecção de uma linguagem que diz, projeta, interfere e cria realidades, abrindo outras possibilidades de trajetórias no ensino de Geografia. Para isso, precisamos saber selecionar, dentre o que está disponível, aquilo que é significativo, o que torna a seleção, simultaneamente, um exercício objetivo e subjetivo, estético. Ensinar Geografia em uma perspectiva Complexa, considerando a relação imagem-ensino como um par dialógico que impulsiona a produção de "regimes de

visibilidade" integradores e multiescalares, significa projetar *epistemes* que evidenciam trajetórias afeitas à incorporação do que é produzido socialmente, sem descartes ou cisões. Opera-se à maneira de um "*bricouleur*" que cria a partir da matéria existente as possibilidades de ensinar. Assim uma Geografia Complexa é simultaneamente material e virtual, existência e projeção, afirmação e hipótese.

Para experimentar essa condição selecionamos a fotografia e o olhar na medida em que a primeira tem como característica dar visibilidade a algo que já existe, ou seja, há sempre um referente, um ponto de partida, uma materialidade; e o segundo constitui a ferramenta pela qual o sujeito reconhece e tece os caminhos a serem percorridos e contextualizados à leitura geográfica.

Poderíamos perguntar se existem limites para análise geográfica a partir da imagem fotográfica? Ou como as imagens fotográficas se revelam campos de experimentação geográfica? Ou ainda se todas as imagens fotográficas podem encenar aspectos relativos a Geografia? Inúmeras são as possibilidades para responder aos questionamentos feitos. Porém, na direção de uma abordagem complexa é experimentando a imagem como criação-invenção que se apreende a sua força ou seu conteúdo.

A abordagem que considera a imagem como dispositivo que favorece a compreensão da realidade está imersa no cotidiano como uma extensão real/virtual dos sujeitos. A sua inserção no âmbito do ensino de Geografia induz o

olhar para encontrar a posição dos objetos em um sistema de referências que diminui a possibilidade de uma interpretação única. Mais do que um programa que elenca passos a serem seguidos, na leitura da fotografia propõe-se uma estratégia. Nesta, os passos não desaparecem, porém, são flexibilizados pelo olhar do leitor que assume uma posição intransferível na condução desse processo. Para além das intenções do fotógrafo e do professor, há que se dar vez às referências do aluno como leitor. No âmbito do ensino, ele passa a ser um condutor especial que manipula a imagem revelando enigmas na medida em que expressa a sua compreensão geográfica do mundo.

Na sala de aula a inserção da fotografia deve atender diferentes ideais desde a ilustração ou confirmação de fatos ou acontecimentos até a produção do conhecimento. Este último se constitui o desafio maior e o nosso interesse nesse trabalho. Se a leitura de uma fotografia parte de um ponto que um determinado objeto ocupa no espaço, a escolha desse ponto não deve estar *a priori* definida no processo inicial de sua leitura. A escolha desse ponto deve ser um exercício a ser feito, visando evidenciar não uma escolha, mas as diferentes referências que estão na sala de aula, possibilitando a emergência de visões distintas de uma mesma imagem.

O exercício de visibilidade é uma estratégia que favorece a produção de hipóteses e explicações mais amplas e variadas de um mesmo contexto. Possibilita a ligação de diferentes escalas de abordagem de um mesmo problema,

conduzindo a Geografia por suas variadas espacialidades, possibilitando ao professor estimular múltiplas possibilidades de leitura de uma mesma imagem, o que requer também escolhas didáticas no processo de ensino-aprendizagem. As leituras fazem emergir a Geografia como uma experiência que, associada aquela que é ensinada por meio de manuais ou livros didáticos, promove uma interpretação mais próxima da realidade.

Da aproximação olhar-imagem evidencia-se que, longe da desmaterialização do espaço, a fotografia religa a "trama locacional" a sua imaterialidade, tornando-a mais próxima da realidade; a criação imagética se constitui uma ferramenta estratégica para compreender essa "trama" a partir da produção de significados, tornando flexíveis às fronteiras e imprecisos os limites espaciais; as escalas de abordagem dos fenômenos são aspectos que a realidade assume, imbricando elementos de entendimento local, regional, nacional e global. Para além das trajetórias geográficas que marcam os distintos modos de ensinar Geografia, na contemporaneidade, impõe-se a necessidade de construir caminhos mais abertos, em que conteúdo e conceitos possam ser flexíveis para abranger as mudanças que marcam a sociedade. Desta feita, o ensino de Geografia deve ser capaz de navegar nesse oceano de transformações aportadas no espaço como receptáculo e condição para a ação humana e a imagem como síntese reveladora e mobilizadora para a sua invenção e (re)criação.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria da Conceição de. *Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição*. 2. ed. ver. e ampliada. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2017.

CLAVAL, Paul. *Epistemologia da geografia*. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

GOMES, Paulo César da Costa. *O lugar do olhar*: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. São Paulo: Edições 34, 2000.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MORIN, Edgar. *Sobre estética*. Rio de Janeiro: Pró-saber, 2017.

MORIN, Edgar. *A via*: o futuro da humanidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MORIN, Edgar (org.). *A religação dos saberes*: desafio para o século XXI. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita*: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MATTAUER, Maurice. O que dizem as pedras. *In*: *A religação dos saberes*: desafio para o século XXI. MORIN, Edgar (org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.

COMMEYRAS, Auguste. A Terra, matriz da vida. *In*: *A religação dos saberes*: desafio para o século XXI. MORIN, Edgar (org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

VERGANI, Tereza. *A surpresa do mundo*: ensaios sobre cognição, cultura e educação. Natal: Editora a Flecha do Tempo, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HEIDEGGER, Martin. Trecho de "A origem da obra de arte". *In*: *O belo autônomo*: textos clássicos de estética. DUARTE, Rodrigo (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

LOYER, Emmanuell. *Lévi-Strauss*. São Paulo: edições SESC São Paulo, 2018.

CAPÍTULO 7

"SOU EM UM TRANSISTOR, RECIFE É UM CIRCUITO, O PAÍS É UM CHIP":

REPRESENTAÇÕES E TERRITORIALIZAÇÕES DE UMA INDÚSTRIA CULTURAL MANGUEBIT

Rodrigo Ramos Hospodar Felippe Valverde[1]

Bruno Picchi[2]

Os fenômenos mais correlatos ao Mangue Beat que se tem notícia — ainda que em estágios de desenvolvimento sejam distintos — são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-Tropicalismo.

(FRED ZERO QUATRO E RENATO L., *QUANTO VALE UMA VIDA*, 1997).

1 Doutorado em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor Doutor do Departamento de Geografia da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Geografia Cultural e Social (GPGEOCS).

2 Geógrafo, Pedagogo e Mestre pela Universidade Estadual Paulista. Especialista e Doutorando em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Professor, pesquisador e responsável pelo programa *Manguelist* da dAdA RAdiO, disponível em dadaradio.net.

A arte costuma ser apontada como objeto de apreciação da beleza, mas raramente é definida em limites mais detalhados. Somos frequentemente convidados a identificá-la em quadros, livros, filmes, peças teatrais, danças e esculturas; porém, na Geografia, evitamos discutir os seus significados e as suas estruturas. Ao definir a arte pelos seus suportes e pelos lugares nos quais esta é consumida (galerias, museus e outras salas fechadas) ou pelos espaços que representa, muitas vezes consideramos que os limites da procura da beleza que promove são fixos. Um simples espelho da realidade seria criado para fins de sensibilização de seu público consumidor. De modo bastante geral, sugerimos aqui que a arte não depende totalmente destes suportes e destes espaços elitizados e que os modos da sua procura da beleza têm se alterado significativamente desde o início do século XX, permitindo uma ampliação de seus agentes, de seus processos, de seus suportes e de seus significados.

Naquilo que nos interessa mais diretamente, convidamos a todos a uma investigação que parte do pressuposto de que a produção artística do Manguebit ultrapassou os limites da representação artística mais tradicional, ao produzir efeitos materiais, direta e indiretamente. Indicamos que, para além da sua preocupação de revelar a beleza de sua representação artística do Recife ou de Olinda, ou mesmo do mundo, o Manguebit inspirou ou realizou intervenções sobre a cidade, sob os limites de uma indústria cultural (POWER e SCOTT,

2004; VALVERDE, 2015; LIPOVETSKY, 2015). Para tanto, usaremos as letras das músicas de diversas grupos musicais vinculados ao movimento Manguebit, entrevistas com seus artistas, críticos e público, além de traços e registros sobre a indústria cultural que promove intencionalmente.

Argumentamos aqui com fundamentos em uma proposição artística multifacetada (música, poesia, indumentária, cinema, games, quadrinhos) que foi associada a uma perspectiva de negócios (softwares, inovação tecnológica, turismo cultural, bares e restaurantes) e de gestão urbana (requalificação urbana, núcleos artísticos, pólos de carnaval) ao longo dos últimos 20 anos. A visão artística do mangue urbanizado, tecnificado, foi então a metáfora necessária para colocar uma cena em movimento, tanto pelas suas novas representações, quanto pelas suas novas materialidades. Tal cena (e os seus espaços) era, ao mesmo tempo, crítica ao capitalismo e às desigualdades, e produtora de novas formas e valores a serem comercializados.

Assim, esperamos que a discussão acerca da indústria cultural do Manguebit seja um exemplo de como a Geografia pode desenvolver estudos sobre espaço e cultura através da análise de modificações na paisagem, ressignificação de pertença ao lugar, revaloração da região (no caso, o Nordeste) e apropriação das redes de informação e comunicação em vista da transmutação de uma cidade incrustada na lama dos manguezais. Quando Chico Science tem a epifania de que "o nome da parada é Mangue" (TELES, 2019, p. 472),

ao incutir o nome de um ecossistema nesta cena artística, promove uma bricolagem de elementos locais aos globais a sua matriz estética, reconhecemos neste um presente para ciência geográfica se debruçar.

MUTAÇÕES E TENDÊNCIAS DOS CARANGUEJOS-COM-CÉREBRO

O movimento Manguebit, cena Mangue ou Manguebeat, como elegeu a MTV e emissoras de rádio em razão da sonoridade das batidas (*beat*) das alfaias de maracatu que se impõem no arranjo, é considerado um marco na cultura brasileira em razão de uma inovadora estética apresentada que funde elementos locais, como ritmos musicais tradicionais da região Nordeste e elementos das paisagens litorâneas, com os do fluxo global de informações, relacionados com a internet e signos no âmbito da pós-modernidade.

O ano é 1991, para sermos mais precisos, 1º de junho de 1991, quando Francisco de Assis França, que à época era conhecido pelos amigos como Chico Vulgo e começava a ser chamado de Chico *Science*, procurou o Jornal do Commercio do Recife para divulgar uma festa intitulada *Black Planet*. Neste evento se apresentariam os DJs Mabuse e Renato L, uma banda chamada Loustal e um grupo de percussionistas do bairro de Peixinhos cujo nome era Lamento Negro. Essa festa simboliza o início do movimento Manguebit (TELES, 2019).

Um grupo de jovens interessados em música com nomes como Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L.,

Hélder Aragão (DJ Dolores), Hilton Lacerda, Jorge Du Peixe, H. D. Mabuse e Xico Sá, comungavam com a vontade de transformar o que consideravam marasmo na produção cultural da cidade, que conforme aponta Vargas (2007), foi fruto de políticas culturais limitadas com escolhas pouco ousadas e de uma forte concentração da mídia no eixo Rio-São Paulo.

A afirmação de uma limitação quanto às políticas culturais pode ser analisada a partir do que relata Picchi (2011), sendo que o tradicionalismo estético nordestino talvez tenha preservado uma espécie de arcaico cenário cultural em um suposto pedestal de pureza, como que curtido em garrafas de cachaças típicas. O movimento Armorial encabeçado por Ariano Suassuna (1927-2014) pode ser apontado como um responsável por essa forma de pensamento. Segundo Vargas (2007), essa visão tradicionalista foi criticada por Fred Zero Quatro, pois ele criticava o que considerava um uso oportunista de temas e formas de cultura popular, como numa forma de pilhagem cultural. "Polêmicas à parte, as posições de Suassuna e do Manguebeat se aproximam por usarem as tais raízes como importante fonte estética e cultural" (VARGAS, 2007, p. 18).

> Essa perspectiva um tanto determinista começa a apresentar rupturas no final do século XX, sendo que na década de 1990, na cidade do Recife, materializa-se através de uma cena cultural independente, tendo como símbolo uma antena parabólica incrustada na lama de um manguezal (PICCHI, 2011, p. 13).

Depois do surgimento da cena udigrudi na década de 1970, a música local imergiu numa fase errática; não que faltassem novos artistas, mas sim inovação ou algo que fugisse ao paradigma do momento: Alceu Valença. Ele, como reconhece o jornalista José Teles (2012, p. 225-226), "passou a ser o 'espelho cristalino' em que a maioria desses cantores ou compositores se miravam" (TELES, 2012, p. 225-226).

> Os manguebeats haviam detectado o estado lamentável das veias e artérias do Recife, mas viam saída para o marasmo cultural. Pretendiam livrar-se dos grilhões do tradicionalismo abandonando a energia negativa do melaço de cana e energizando o ambiente fértil da lama (TELES, 2012, p. 258).

Com o adensamento do fenômeno da globalização a partir do último quartel do século XX, a entrada de empresas transnacionais no setor fonográfico nacional facilita o acesso a LPs de outros gêneros musicais, impactando os ouvidos daqueles referidos jovens que, inspirados pelo lema do movimento punk "faça você mesmo" (*do it yourserf*), começam a articular uma espécie de cooperativa das artes.

> Jorge Du Peixe contou que certo dia viajava com Chico num ônibus de Rio Doce para o Centro do Recife, quando o amigo se voltou para ele e disse: o nome da parada é mangue. As versões variam, mas sempre concordam num ponto: foi Chico Science que surgiu com essa história de batizar de mangue a cooperativa, ou seja lá o que fosse, que eles estavam formando" (TELES, 2019, p. 472).

Esse grupo de jovens era composto por estudantes, jornalistas, profissionais da área da comunicação, funcionários públicos e músicos amadores de diversas localidades da Região Metropolitana do Recife que se encontravam no bairro do centro antigo e que, através de uma brincadeira levada a sério, conforme aponta Renata Calábria (2019), refletiam acerca do dilema "mudar de lugar ou mudar o lugar?".

> O mundo desenvolvia novas ferramentas, a grande rede mundial de computadores espalhava-se a passos largos pelos continentes, aproximava as pessoas e as culturas, contribuída para incrementar o intercâmbio cultural. Aquele garotos e garotas se propunham a mudar o clima do depauperado Recife, cujo apogeu como terceira capital do país acontecera em meados dos anos 1960, e que um órgão das Nações Unidas, em estudo de 1991, classificara como a quarta pior cidade do mundo em qualidade de vida" (TELES, 2019, p. 154).

> A ideia central do Manguebeat era equiparar a produção musical pop recifense com que havia de mais criativo no pop internacionalizado, ao mesmo tempo em que aceitavam e utilizavam um rico e diversificado material sonoro tradicional da própria região consubstanciado nos gêneros, ritmos e instrumentos pernambucanos que mais se aproximavam das formas musicais afro-americanas globalizadas (*rock*, *funk*/*sou*l e *rap*) e, mais tarde, das músicas produzidas por músicos africanos (Fela Kuti, Manu Dibango, entre outros) ou com que melhor se mesclava com elas (VARGAS, 2007, p. 63).

Chico Science, à frente da banda Chico Science e Nação Zumbi, e Fred Zero Quatro, com a Mundo Livre S/A passam a ser os principais articuladores desta nova movimentação na cidade interessada pelas artes plásticas, sonoridades, contracultura e moda, cuja inspiração se deu pelo espaço habitado. O lugar é enaltecido através das referências ao ecossistema manguezal, e suas problemas relacionados à falta de planejamento urbano e desigualdades socioeconômicas são combustíveis para as críticas nas letras musicais. "Parem as máquinas! O cenário é *hellcife*, ou manguetown. Os militantes são os mangueboys e as manguegirls. Seu símbolo ideológico é uma antena parabólica enfiada na lama" (BEZERRA e REGINATO, 2017, l. 557).

> Maternidade, salinidade, diversidade
> Fertilidade, produtividade
> Mangue!
> Água salobra desova e criação
> Matéria orgânica da qual vem produção, reprodução
> Recife cidade estuário, és tu!
> Recife cidade
> O mangue injeta, alimenta, abastece
> Recarrega as baterias da beleza
> Esclerosada, destituída
> Debalterada, engrudecida
> Mangue, mangue, Manguetown
> Cidade complexo, caos portuário
> Mangue, mangue, Manguetown

Berçário, caos, cidade estuário
Cidade estuário.
(Fred Zero Quatro, *Cidade Estuário*, 1994)

A cena Mangue é dotada de intencionalidade e as primeiras evidências podem serem vistas pelo *release* escrito por Fred Zero Quatro e lançado à imprensa o ano de 1991 que, em tom de manifesto, apresenta a inspiração de seus idealizadores a partir da ideia de alçar um ecossistema ao patamar de símbolo cultural, assim como suas ideias, vontades e ações. Intitulado de "Caranguejos com Cérebro", é composto por três partes (Mangue – o conceito, Manguetown – a cidade, e Mangue – a cena), sendo considerado um documento fundador.

> Hoje, os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em *hip-hop*, colapso da modernidade, caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo

> desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da *Manguetown* (ZERO QUATRO, 1992).

Um segundo texto foi lançado também aos moldes de um manifesto no ano de 1997 e publicado no Jornal do Commercio com o título de "Quanto vale uma vida" — título esse inspirado em discurso do Subcomandante Marcos do levante indígena de Chiapas (México), sendo também escrito por Zero Quatro, agora em parceria com Renato L. Além da natureza retrospectiva, pois trata-se de um balanço do que havia sido o Manguebit para o Recife, transparece agora a dor da perda de Chico Science, morto em acidente de carro no mesmo ano, assim como a vontade de estabelecer novos voos.

O primeiro manifesto é impresso no encarte de "Da lama ao caos", primeiro disco da banda Chico Science & Nação Zumbi, que é acompanhado pela história em quadrinhos intitulada "Chamagnatus granulatus sapiens", que conta a feita de uma fábrica de cerveja que utiliza a água dos manguezais para produzir tal bebida. Acontece que essa água, contaminada com a mistura de baba de caranguejos e radiação solar, faz com que as pessoas que consumiram a cerveja sofressem mutação, se tornando a espécie que dá nome à HQ, popularmente chamados de caranguejos-com-cérebro. Em entrevista com Hilton Lacerda e DJ Dolores, responsáveis pela arte, eles falam de suas impressões.

> Senti um carinho enorme por essa história. A cidade tomada por homens-caranguejos. E tem uma dose de ironia, de sarcasmo, não sei se as

> pessoas perceberam. Imagina se esse negócio de Manguebeat desse certo e as pessoas começassem a se vestir e sair na rua com roupa de maracatu?", divaga Dolores. Hilton esclarece: "Nós éramos extremamente críticos em relação à cultura oficial, ao Armorial. Estávamos tirando onda com a mutação, com o jeito diferente de se comportar (CALÁBRIA, 2019, p. 101).

Segundo Herom Vargas (2007, p. 70), "o conceito mangue também indica outra opção feita pelos mangueboys, que é a substituição simbólica da monocultura de cana-de-açúcar pela diversidade dos manguezais como símbolo cultural de 'identidade'", sendo possível atribuirmos a essa escolha mais uma evidência desse caráter intencional do movimento em estabelecer rupturas e desenvolver um tipo de produção cultural autêntico.

Numa projeção escalar, o movimento Manguebit insere Recife, Pernambuco e a região Nordeste do Brasil em um contexto diferente ao que se conhecia, produzia e vivia até então. Tais lugares passam podem ser tidos enquanto evidência empíricas da ideia de aldeia global.

> Sou eu um transistor
> Recife é um circuito
> O país é um chip
> Se a terra é um rádio,
> Qual é a música?
> Manguebit!
>
> (Fred Zero Quatro, *Manguebit*, 1994)

Segundo Teles (2019, p. 104), "o Manguebit eclodiu quando se acreditava que o tropicalismo passaria à história como derradeiro movimento relevante da cultura brasileira do século XX", o que faz pensar que se não houvesse surgido na década de 1990, por conta do avanço da tecnologia aplicada aos meios de comunicação e intensificação do mercado global, provavelmente não teria passado dos limites das cidades vizinhas Recife e Olinda, pois "as gravadoras não investiriam numa música que trafegava na contramão das facilidades comerciais do axé music, do pagode ou do sertanejo, que dominavam o mercado" (TELES, 2019, p. 109). Também a rebote do fenômeno da globalização, Teles (2019) salienta ainda que foram beneficiados pela nova conjuntura mundial do mercado musical, que abriu as portas para a *world music*.

A capacidade do Manguebit de sintetizar elementos da contemporaneidade em registros artísticos definitivamente potencializou os seus efeitos sobre a realidade. Sua estética entre o local e o global, entre o tradicional e o pós-moderno, mostrou-se capaz de sensibilizar diferentes classes sociais e renovar os modos de comunicação. A renovação estética que promoveu já foi anteriormente comentada; porém, nem sempre se ultrapassa o domínio das representações nessas análises. O Manguebit quebrou uma barreira que normalmente é atribuída à arte e a sua crítica ao permitir o sentido de um movimento e, como consequência, adentrar aos domínios da territorialização, da materialização. Diferentes ações simultâneas de ordem cultural, econômica e política

são produzidas inspiradas pelo Manguebit, adentrando e modificando a cidade do Recife. Afinal, a "cidade se apresenta no centro das ambições" para "coletivos, automóveis, motos e metrôs, trabalhadores, patrões, policiais, camelôs"[3].

MANGUETOWN: A TERRITORIALIZAÇÃO DE UMA INDÚSTRIA CULTURAL DO RECIFE

O entendimento do Recife como indústria cultural a partir do Manguebit exige algumas precisões. A territorialização da Cena Mangue sugerida por Lúcio Maia demandou que os princípios da indústria cultural de Adorno e Horckheimer fossem relativizados. Para os alemães da Escola de Frankfurt, a indústria cultural era uma ideologia pela qual a cultura massificada via meios de comunicação produziria a homogeneidade de comportamentos e impediria em última análise a formação de indivíduos plenos, capazes de um olhar crítico, vanguardista e transformador do mundo. Este seria o último elo de uma cadeia de dominação: para os referidos autores, a obra de arte seria então impossível, convertida em mercadoria e igualada em modelos pré-concebidos. Breve, Adorno e Horckheimer sugeriam a impossibilidade da "arte verdadeira" na sociedade industrializada (ADORNO; HORCKHEIMER, 2002). A letra da música "Propaganda" (2002), da Nação Zumbi, parecia dialogar com essa visão:

3 Fragmentos da música "A cidade" (1994), de Chico Science.

"Como pode a propaganda ser a alma do negócio / Se esse negócio que engana não tem alma".

Entretanto, a indústria cultural a partir do final do século XX tem sido revisada como categoria de análise na medida em que seus arranjos são muito mais variados do que aquilo que havia sido previsto na Escola de Frankfurt (POWER & SCOTT, 2004; VALVERDE, 2015). O finalismo e o elitismo artístico presentes na concepção de Adorno e Horkheimer foram contestados na medida em que os limites do próprio consumo da cultura se alteraram. No plano da música, por exemplo, o dirigismo por parte das gravadoras era tônica até a década de 1990. A partir de então, a multiplicação de selos musicais independentes, novas formas de divulgação, suportes digitais, eventos de pequeno e médio portes e a diversificação dos tipos de registros musicais e de suas estéticas modificaram significativamente as oportunidades de investigação. As contradições e os desafios do capitalismo não deveriam ser impeditivos de uma análise mais complexa e variada entre arte, cidade e sociedade.

De acordo com Valverde:

> as formas espaciais da economia da cultura precisam de novos modelos geográficos que ultrapassem a simples referência ao imperialismo cultural norte-americano ou europeu, ou ao peso de uma única tecnologia para a hierarquização do mundo. Por diferentes vias, é possível encontrar trabalhos geográficos referentes às indústrias culturais, entendidas como diferentes combinações de esforços de agentes públicos e

> privados no qual as formas, processos e ideias mais constantemente referenciadas pelos modelos de padronização encontrados no fordismo e no toyotismo passariam por modificações através da introdução de novas bases culturais, com diferentes resultados possíveis. Por vezes, esse processo se constituiria no fortalecimento de um processo de customização, ao refletir valores que dialogam com a escala local e/ou regional. Em outros momentos, eles ganhariam uma dimensão transformadora do espaço, ao reordenar mais diretamente os seus elementos físicos e simbólicos (VALVERDE, 2015, p. 407).

De fato, a representação do espaço do Recife e a sua reorganização material pela influência artística são realizadas em uma relativização de um discurso estético conservador. Os instrumentos de difusão e repercussão ao menos tensionam as formas pelas quais a cultura era pensada e consumida. Em uma cidade sem um valor industrial significativo no Produto Interno Bruto (PIB), o peso da produção e consumo das atividades culturais tende a ser maior: entre os 51 bilhões de reais que compõem o PIB do Recife, estimava-se em 2013 que menos de 18% correspondia à indústria ou agropecuária, contando com ampla concentração em serviços (aproximadamente 56%). Cultura e turismo seriam partes importantes destes serviços e poderiam ser mobilizados como instrumentos de capitalização. O ex-secretário municipal de cultura do Recife, João Roberto Peixe, argumentava que o "crescimento do turismo cultural no mundo estimulou o Recife, que tem uma rica diversidade nessa área, a olhar experiências bem-sucedidas de cidades

que estão dando um tratamento à cultura, incluindo-a como tecido da sua base econômica" (PEIXE, 2020).

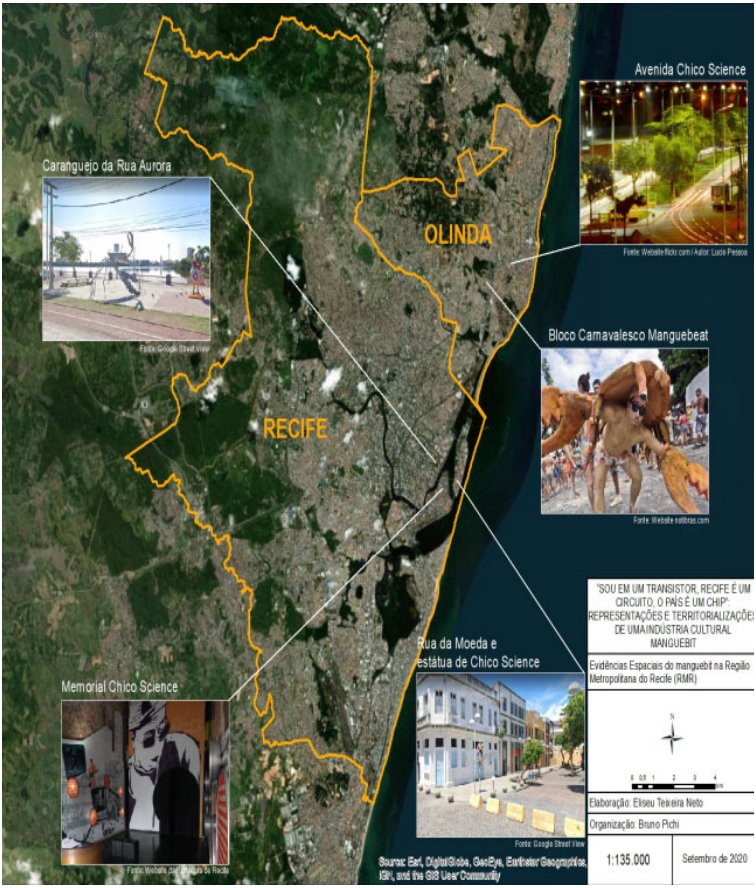
Ao entendermos o Manguebit como indústria cultural, reconhecimentos que indivíduos de diferentes classes sociais passam a ser agentes do processo não apenas identitário do Recife, mas também de produção de novas sinalizações para as formas espaciais. Nesse sentido, a indústria cultural Manguebit estimulou o próprio processo de revitalização do bairro do Recife, ao convidar não apenas representações artísticas, mas também uma apropriação da sua estética para projetos variados, de ordem econômica e/ou política. Prefeitura, empresários e outros artistas (cineastas, artistas plásticos, gravadoras etc.) articularam suas formas na consolidação de resultados materiais para a cidade do Recife, dentro dos limites contraditórios da contracultura e do capitalismo. É justamente nesse sentido que Valverde sugere novos modelos de indústria cultural:

> O primeiro modelo de indústria cultural que chamamos atenção é aquele que pressupõe que o seu surgimento e difusão podem se caracterizar em um vetor de refuncionalização da cidade. Significa dizer que um certo grau de articulação e de concentração de agentes privados e públicos em uma área deteriorada da cidade podem ser reconhecidos como via de desenvolvimento. Nesse reconhecimento, é indicado que o poder municipal estimula a concentração de atividades, pois a indústria cultural muitas vezes não depende de grandes cadeias logísticas, de emissões de gases ou de amplas áreas para produzir. Com isso, as áreas periféricas do

> centro da cidade podem servir de base para a sua atividade produtiva. Antigos galpões, prédios abandonados, estacionamentos, bairros residenciais deteriorados, entre outras formas, podem rapidamente ser convertidos às novas finalidades, com preços relativamente baixos. Além disso, a área frequentemente já conta com amplos serviços, facilitando a implementação dos negócios (VALVERDE, 2015, p. 407).

Expressões espaciais na cidade do Recife e mudanças influenciadas pelo Manguebit são verificadas desde o final do século XX na geografia da urbe desta capital, que inclui também sua Região Metropolitana (Figura 1). Picchi (2011) aponta alguns exemplos: duas esculturas, uma do Chico Science que passou a integrar o Circuito da Poesia do Recife localizada na rua da Moeda, outra de um caranguejo feito de metal pelo artista plástico Augusto Ferrer na rua da Aurora (Figura 2); fechamento para a circulação de carros na rua da Moeda e ampliação da área de pedestres, sendo esse o *point* original das festas e ponto de encontro dos idealizadores do movimento; nomeação de via pública no bairro do Bultrins de Avenida Chico Science, no município de Olinda; abertura do Memorial Chico Science em casarão no Pátio de São Pedro, vinculado à Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife na praça.

Figura 1 – Evidências espaciais do Manguebit na Região Metropolitana do Recife (RMR)



Legenda: Além da costumeira predileção das análises sobre o movimento Manguebit que recai unicamente sobre a cidade do Recife, os municípios que compõem a Região Metropolitana do Recife, também referida por Grande Recife, são importantes para o estudo geográfico da Cena Mangue, com destaque para o fato de que a maioria dos mangueboys não eram recifenses. Exemplos marcantes são que a banda Mundo Livre S/A nasceu no bairro de Candeias, município de Jaboatão dos Guararapes, assim como Chico Science era do bairro do Rio Doce, município de Olinda. O fato da origem periférica é fundamental para

o entendimento da diversidade de referências musicais calcadas nas realidades sociais diversas da Grande Recife.

A influência na política da cidade também foi verificada através de cargos oficiais que foram lotados por pessoas que integraram esse núcleo do movimento. Roberto Peixe (2001 a 2004) e Renato L (2009 a 2012), ambos diretamente ligados ao movimento Manguebit, foram secretários de cultura do município de Recife, regularizando e normatizando diversas políticas culturais a partir da estética da qual participaram, com destaque para os festivais e eventos relacionados ao carnaval da cidade.

Figura 2 – Caranguejo da Rua da Aurora - Recife-PE

Legenda: A escultura "Carne da minha perna", de autoria de Augusto Ferrer, é, segundo o próprio autor, uma homenagem à Recife, a Josué de Castro e a Chico Science. A apropriação artística e intelectual dos mangueboys chega a uma segunda fase, na qual suas próprias produções estéticas retornam materialmente

ao mundo, gerando variados efeitos econômicos e sociais. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Caranguejo_da_Rua_da_Aurora_-_Recife-PE_-_Brasil.jpghttps://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Caranguejo_da_Rua_da_Aurora_-_Recife-PE_-_Brasil.jpg. Acessado em: 21 ago. 2020. O uso desta imagem foi regulamentado e permitido pela licença Creative Commons cc-by-2.0.

Como reconheceram Bezerra e Reginato: "O manguebeat foi igualmente decisivo na revalorização da região próxima ao marco zero da cidade. A ocupação por jovens intelectualizados atraiu investidores e hoje o local reúne uma concentração de micro e pequenas empresas de games e softwares, apelidada de Porto Digital" (BEZERRA; REGINATO, 2017, l. 1554). Tal visão pode ser corroborada por Mabuse, outro dos precursores do Manguebit, ao conectá-lo ao desenvolvimento do Porto Digital da cidade do Recife. Este polo de inovação estimulado pela Secretaria de Cultura da cidade e criado no ano 2000 no bairro do Recife Antigo, contava com a mediação de Sílvio Meira e do Instituto CESAR e, entre outras instituições, o Centro de Inovações da Universidade Federal de Pernambuco (Figura 3). Apesar dos assaltos que eram comuns no Recife Antigo, estes agentes salientavam que não sairiam do bairro e que contavam com um efeito irradiador da sua localização e estética (MEMÓRIA DO FUTURO, 2020b). A jornalista Maria Duda destacava que o "espírito de guerrilha que tinha no movimento Mangue, que tinha com o pessoal de cinema, era uma coisa contagiosa (...) surgiu também com o pessoal de tecnologia" (MEMÓRIA DO FUTURO, 2020a). O próprio ex-diretor do Porto Digital,

Francisco Saboya, reconhecia a conexão com o Manguebit, ao salientar a sinergia na expansão do seu planejamento e implementação para outras indústrias culturais - design, games, audiovisuais etc. (CRUZ, 2012). Segundo Mabuse:

> Eles [Sílvio Meira, Instituto Cesar] olhavam o que um monte de moleques estavam fazendo com uma indústria pesada igual à fonográfica, modificando o seu paradigma. Então esses professores de informática chegaram à conclusão, segundo Silvio, que também daria para fazer isso com a indústria de software (MABUSE *apud* MEMÓRIA DO FUTURO, 2020).

A própria definição de um conjunto de eventos mediados e regulados por parte de estímulos do Estado de Pernambuco e da cidade do Recife indica uma estratégia espacializada de difusão e de capitalização. Festivais como Abril Pro Rock e REC BEAT, o Pólo Mangue do Carnaval Multicultural, a localização de eventos na Rua da Moeda, entre outras ações, mobilizam novos equipamentos e recursos para áreas antes deterioradas, definidas por um apelo à preservação das arquiteturas coloniais ou neoclássicas e mobilizadas apenas por um turismo mais tradicional (Figura 4). De fato, o consumo artístico e difuso promovido pela estética mangue ampliou e multiplicou os efeitos da economia da cultura no Recife.

Figura 3 – Bairro do Recife Antigo com Marco Zero

Legenda: O Manguebit e o Porto Digital não foram o início do processo de requalificação do centro da cidade do Recife, iniciado mais de uma década antes do surgimento de suas expressões estéticas e materiais. Porém, a lentidão e o caráter de recuperação de fachadas de imóveis e do apelo ao folclore e ao artesanato mais tradicionais, característicos da primeira fase da requalificação, apresentaram poucos efeitos reverberadores sobre a estrutura urbana do bairro. A partir da segunda metade da década de 1990, a capacidade de atração de novos agentes parece ser motivada pela Cena Mangue. Bares, centros culturais, esculturas e outros negócios ali se instalam em ritmo acelerado. Fotografia de Hans von Manteuffel. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bairro_de_Recife_Antigo_com_Marco_Zero.jpg. Acessado em: 21 ago. 2020. O uso desta imagem foi regulamentado e permitido pela licença Creative Commons cc-by-2.0.

Figura 4 – Bloco Mangue Beat de Olinda, originalmente tirada em 17/02/2012

Legenda: A cenarização realizada pelo casario colonial da cidade de Olinda é reforçado pela origem de vários músicos e pela própria forma de se vestir, similar à de Chico Science. O bloco convida a uma atividade cultural que renova proposições estéticas e ativa potenciais de exploração econômica durante o carnaval, como efeito de territorialização. Ainda se pode notar um convite à consciência ambiental, que já existia desde o Manifesto e que se renovava neste Bloco. Foto de Laila Santana/Prefeitura de Olinda. Bloco Mangue Beat. Fonte: https://www.flickr.com/photos/prefeituradeolinda/6897647607. Acesso em: 21 ago. 2020. O uso desta imagem foi regulamentado e permitido pela licença Creative Commons cc-by-2.0.

A vitalidade desta indústria cultural não ocorreu sem conflitos e hesitações. Se o hibridismo cultural, o mutualismo entre os seus agentes e a necessidade da sobrevivência e da inovação moveram o Manguebit, após quase 30 anos, nota-se uma tendência à estagnação. Os fenômenos artísticos, por definição, possuem uma capacidade de representação e

materialização que perdem suas capacidades de sensibilização ao longo do tempo. Teria, como citava Chico Science, Recife acordado com a mesma vitalidade do dia anterior?

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PODE A BELEZA DO CARANGUEJO (E DO MANGUE) SALVAR O MUNDO?

A pergunta lançada por Gilles Lipovestky ("pode a beleza salvar o mundo?") é uma provocação em relação à perspectiva de uma arte marginal e contestatória e também às possibilidades de uma real transformação do mundo em uma perspectiva integrada à indústria cultural, fase que o autor classifica de transestética. A proliferação da arte e o aumento do consumo cultural no mundo tal qual evidenciados por Lipovestky (2015) indicam impactos sobre o mundo, mas que necessitam de ponderação. Entre os impactos positivos, a arte expande os seus suportes e as suas localizações, alcançando novos públicos, novos fluxos de troca e novos sentidos, para além de um formalismo e elitismo que já a havia dominado no passado. À beleza tradicional trazida pelas galerias de arte, seus artistas acadêmicos, mecenas e colecionadores, contrapõem-se formas de intervenção na sociedade que utilizam outros materiais, técnicas e suportes de difusão incomuns nas universidades e galerias seriam capazes de sensibilizar o homo aestheticus e recapitalizar diferentes partes das cidades. Porém, estas novas belezas das ruas e de todos tendem a ser "commodificadas", banalizadas e

civilizadas em um tempo bastante efêmero, exigindo uma renovação mais rápida da atividade do consumo. Apesar dos traços materiais (obras, produtos, novos espaços) e imateriais (fluxos econômicos, modas, ideias etc.) que estas novas formas artísticas deixam ao mundo, Lipovetsky diminui as expectativas dos seus leitores ao afirmar que a beleza dessa arte é incapaz de "salvar o mundo".

Esta reflexão de Lipovetsky talvez seja importante ao considerar os poderes e limites de uma indústria cultural Manguebit. Fred 04 conclamava em seu manifesto que "Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife" para gerar "uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown" (ZERO QUATRO, 2009). A força desta estética é encontrada na variedade material e imaterial de seus produtos e agentes: diferentes classes sociais, música, cinema, quadrinhos, moda, galerias, bares, restaurantes, esculturas, blocos de carnaval, eventos musicais, rádio, softwares, entre diversos outros se fazem notar. Naquilo que interessa com maior ênfase a um trabalho de Geografia, esta força é demonstrada pela capacidade de reorganizar a cidade, de reverberar para além da sensibilidade de um artista e de um pequeno grupo de consumidores de arte. De fato, o movimento Manguebit não apenas refletiu Recife, mas

também exigiu que a cidade reagisse a ele (PICCHI, 2011). O efeito desta proposição estética consolidada sobre a cidade talvez seja um bom exemplo do que Lipovetsky chamou de estetização do mundo e daquilo que Valverde qualificou como uma indústria cultural.

Porém, a difusão e a repercussão desta indústria cultural foram avaliadas negativamente por grupos diversos em Recife e no Brasil. Já mencionamos anteriormente o papel cumprido por Ariano Suassuna ao questionar a antena sobre o mangue e o hibridismo o mesmo que sugeria. Toda uma nova geração de bandas de rock ou de ritmos tradicionais também se preocupava em se afastar do rótulo Manguebit, como a banda pernambucana Volver revelava em sua canção Mangue Beatle (2011): "Eu não sou caranguejo/.../ Não consigo mais viver/ Nessa lama com vocês". O mesmo se observava nas bandas Cordel do Fogo Encantado e Mombojó, de gerações mais recentes do que o Mundo Livre S/A e a Nação Zumbi. Ambas reconhecem o Manguebit pela abertura do mercado e a visibilidade da arte de Pernambuco, mas questionam a conexão estética. Incorporados os seus precursores à própria gestão política da cidade do Recife a partir do século XXI, o movimento passa a ser confundido com os partidos políticos e suas polêmicas (sobretudo o Partido dos Trabalhadores e o Partido Socialista Brasileiro, que se alternam no poder), o que afeta a própria legitimidade de suas proposições entre os cidadãos. Há, por exemplo, polêmicas que surgiram entre a proposição desta indústria cultural e

os produtores e agentes do teatro, que consideravam que não estavam tendo suas demandas contempladas na política cultural da cidade. A própria conversão do Manguebit como patrimônio cultural imaterial do Estado de Pernambuco indica um reconhecimento, mas também uma tendência de estagnação formal. Territorializada, esta indústria cultural se expandiu, mas, como preço a ser pago, perdeu parte do seu poder provocador.

Se o registro artístico é transcendente e seus efeitos materiais podem ser duráveis, há algo de geracional e de efêmero na agitação causada por um movimento artístico (ou intelectual) que não pode ser evitado. A lama tende a se reconcentrar, absorvendo a nova matéria que a havia energizado pouco antes. Porém, a realidade ganhou novas sensibilidades, agentes, objetos e possibilidades de capitalização - a sociedade foi provocada e reagiu a esta provocação. A beleza dos caranguejos não salvou o mundo, mas definitivamente deixou marcas sobre o mesmo, como pode ser entendido pela música de Chico Science e Nação Zumbi : "Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar[4]".

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W; HORCKEIHEIMER, M. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

4 Fragmento da música "Passeio no Mundo Livre" (1996).

BEZERRA, J; REGINATO, L. *Manguebeat*: guitarras e alfaias da lama do Recife para o mundo. São Paulo: Panda Books, 2017.

CALÁBRIA, L. *Chico Science & Nação Zumbi*: da lama ao caos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CRUZ, R. A expansão do Porto Digital. *Jornal Estado de São Paulo*, 22/01/2012. Disponível em: https://link.estadao.com.br/blogs/renato-cruz/a-expansao-do-porto-digital/. Acesso em: 24 ago. 2020.

LIPOVETSKY, G. *A estetização do mundo*: Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MEMÓRIA DO FUTURO. Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar. *Projeto Memória do Futuro*. Disponível em: https://www.memoriadofuturo.com.br/2019/01/31/mabuse-porto-digital-manguebeat/. Acesso em: 19 ago. 2020a.

MEMÓRIA DO FUTURO. Nós não vamos sair daqui. *Projeto Memória do Futuro*. Disponível em: https://www.memoriadofuturo.com.br/2018/05/12/escolha-o-lugar-onde-vai-morrer/. Acesso em: 20 ago. 2020b.

PEIXE, J.R. A Economia da Cultura: entrevista com João Roberto do Peixe. *Negócios PE*. Disponível em: http://www.revistanegociospe.com.br/materia/A-Economia-da-Cultura. Acesso em: 25 ago. 2020.

PICCHI, B. *De homens e caranguejos ao caranguejos com cérebro*: a região cultural do movimento Manguebit e o Recife contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2011.

POWER, D.; SCOTT, A.J. *Cultural industries and the production of culture*. London: Routledge, 2004.

TELES, J. *Da lama ao caos*: que som é esse que vem de Pernambuco? São Paulo: Edições Sesc, 2019.

TELES, J. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2012.

VALVERDE, R. R. H. F. A Indústria Cultural como objeto de Pesquisa Geográfica. *Revista do Departamento de Geografia*, v. 29, p. 391-418, 2015.

VARGAS, H. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ZEROQUATRO, F. Manifesto caranguejos com cérebro. *Memorial Chico Science*. Recife, 1992. Disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html. Acesso em: 08 jul. 2020.

ZEROQUATRO, F; LINS; R. Quanto vale uma vida. *Manguenius*. Recife, 1997. Disponível em: https://www.terra.com.br/manguenius/ctudo-manifesto-2.html. Acesso em: 16 ago. 2020.

CAPÍTULO 8

DISSOLVER FRONTEIRAS, CONECTAR LUGARES:

deambulações na (da) Geografia ao encontro com a Arte

Pablo Sebastian Moreira Fernandez[1]

DEAMBULAÇÃO...

A paisagem junta lugares, página de páginas. O deserto sem lar, nem lugar, leva o global, nunca nada de novo aparece no espaço homogêneo. O método atravessa o deserto, a paisagem incomoda o método, todo lugar constitui obstáculo. A estrada que passa pela paisagem chama-se rodeio.

MICHEL SERRES.

Um homem caminha "de costas", sozinho em um deserto: inicialmente em linha reta, prosseguindo em um caminhar sinuoso. A

1 Licenciado em Geografia (UEL), Doutor em Geografia (UFG), docente e pesquisador no Departamento de Práticas Educativas e Currículo na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil. Pesquisador da Rede de Internacional de Pesquisa Imagens, Geografias e Educação.

paisagem é constituída de um céu em azul profundo; o solo, em tons róseos esbranquiçado, é aparentemente arenoso; o vento barulhento é incômodo, a amplitude do horizonte indica desolação. Pausa. Em um segundo vídeo, o mesmo personagem aparece sentado na areia (o ponto de vista da tomada agora é a dos seus olhos) enquanto calça um par de sapatos "ao contrário", e agora caminha de "frente" como se cada passo dado fosse em sentido oposto. Esta sequência termina com a câmera no chão captando, em primeiro plano, as pegadas "ao contrário" enquanto o corpo/caminhante desaparece em profundidade no horizonte. Estes vídeos de "baixa" qualidade geram em nós estranhamentos, inquietações, dúvidas, sensações que não almejam fundar um tipo de explicação sobre tais produtos (artísticos? poéticos?), pois as imagens assumem o sentido de exercício de linguagem e tentativa de expressão de trânsitos e deambulações de fronteiras.

Figura 1 – Trechos dos vídeos *Para Cuando Ellos me Busquen en el Desierto* e *Para que No Encuentren Mis Huellas en el Desierto* da série "Notícias de América", de Paulo Nazareth

Fonte: Youtube, 2012.

A imagem do deserto povoa este texto, enquanto metáfora dos limites das ciências (aqui explicitamente da Geografia) em busca de uma ampliação de seus horizontes ao buscar uma aproximação com as artes. Assim, insurge um espaço aberto, desconhecido e, por muitas vezes, inóspito, que ecoa em um chamado à descoberta, à construção do conhecimento, que mobiliza naquele(a) que se propõe a atravessá-lo um conjunto de riscos, de incertezas e perigos. Nesta tensão do espaço homogêneo global (o método), emerge um desejo de "habitação do mundo" nas paisagens e lugares, por um método de convergência, inspirado nos deslocamentos enquanto marca significativa no mundo contemporâneo: de

nomadismo, de êxodos, de estratégias de fuga, dispersão, desvio das normas.

O método positivista traça um caminho em linha reta amparado em pretensa objetividade, ao revés disto, é o caminhar sinuoso, incerto, que conduz nosso fazer a uma deambulação, ou ao que o filósofo Michel Serres chama de rodeio: o caminho como uma afluência de circunstâncias. Dessa maneira, a dissolução de fronteiras de um campo de conhecimento pode ser dar em um conjunto de ações "transitivas" que permitam movimentar conceitos e teorias, redefinindo "modos de fazer" investigativos e de criação de espaços para a construção do conhecimento, estratégias que podem se valer dos instrumentos conceituais e experimentais disponíveis às ciências (GARCÍA, 2009, p.11).

Não se trata aqui de a Geografia enquadrar a Arte com as mesmas lentes, ferramentas e/ou linguagem científica, mas sim de uma mirada epistemológica "alternativa ao conhecimento hegemônico da ciência, lugar para aquela experiência que não cabe no conhecimento científico e que normalmente é posicionada em categorias estéticas, poéticas ou simplesmente subjetivas" (MARQUEZ, 2019, p. 2). Assim, o espaço geográfico é uma convergência do fazer científico e do artístico, do filosófico e do político, como marca do imprevisto, da diversidade e da multiplicidade, de processos e experimentações, da geografia enquanto um tipo de encantamento.

Para este exercício de deambulação epistemológica, elegemos como mote a performance "Notícias de América" (2011-2012), do artista brasileiro (mineiro) Paulo Nazareth, obra acessada durante a realização de uma pesquisa de doutorado sobre a circulação de imagens em redes sociais migrantes e sua reverberação nos modos de mobilidade e transposição de fronteiras no mundo contemporâneo (FERNANDEZ, 2017). Desde este encontro, temos buscado construir uma cartografia sobre obras artísticas que revelam um conjunto de geografias experimentadas por corpos e corporeidades inspiradas (ou praticadas) em ações migratórias, cujas poéticas revelam espacialidades estratégicas de dissolução de fronteiras.

ATRAVESSAR O DESERTO: A EXPERIÊNCIA E AS IMAGENS COMO CONSTITUIDORES DO ESPAÇO

Neste texto-travessia, percorre-se ou atravessa-se um espaço no qual somos povoados por uma gama de paisagens e lugares alimentados pela experiência. O caminho é uma expressão de descentralização e inquietação, não se tem um ponto ou uma coordenada fixa, o que não se configura, necessariamente, desorientação, perda de referenciais espaciais. Aqui, o próprio percurso com sua densidade de significados, suas pausas e encontros, desvios e rastros, constituem o espaço "como um ato de sobrevivência".

Se estamos "a viver, agir e orientar-nos em um mundo que é ricamente e profundamente diferenciado em lugares" (RELPH, 2008, p. 6), pode-se compreender que é a complexidade e as características indivisíveis da experiência humana o que diferencia os espaços e é expressão da existência. O mundo vivido carrega significativas geografias, as quais são tomadas como partes de uma geografia de relações, de conexões ímpares a produzir um conjunto de significados e identidades, como o alcance da consciência humana.

O que se propõe não é o esquadrinhamento das experiências espaciais em um conjunto de categorias ou conceitos, mas sim uma tentativa de compreender que a existência ocorre no interior dos lugares, ou que o sujeito, tomando consciência de sua existência a partir de um lugar, torna-se referência para a compreensão do espaço. Isso nos leva a pensar que para além de uma reelaboração de conceitos ou uma reclassificação de categorias comuns, vislumbra-se uma nova epistemologia fundada na mudança de olhar para o objeto: o espaço abrangendo um amplo leque de concepções, experiências, particularidades e ações, tal como problematiza Edward Relph:

> Os significados do espaço existencial são, portanto, como aqueles de uma cultura experimentada por um indivíduo, em vez de um somatório dos significados dos espaços perceptuais individuais, embora em muitos casos os dois provavelmente coincidam. Além disso, o espaço existencial não é meramente um espaço

> passivo à espera de ser experimentado, mas está constantemente sendo criado e recriado por atividades humanas (RELPH, 2008, p. 12, tradução nossa)[2].

De modo a consolidar esse caminho, o espaço existencial (e a experiência espacial) expressa uma ligação íntima com o corpo e as corporeidades, igualmente com a subjetividade e as identidades, e permite, no campo da Geografia, refletir e pensar sobre os modos em que a ação humana (em sua materialidade e imaterialidade) produz, reproduz e dá sentido ao espaço geográfico, assim, uma geograficidade se estabeleceria. Para Yi-Fu Tuan (1983), o lugar assume centralidade para o desvelamento de uma tomada de consciência da realidade e de si (pelos sujeitos), pois a experiência é uma aprendizagem. A tentativa de compreender uma totalidade espacial a partir do lugar (ou de um corpo situado nele), "significa atuar sobre o dado e criar a partir dele [...]. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento" (TUAN, 1983, p. 9-11).

2 The meanings of existential space are therefore those of a culture as experienced by an individual, rather than a summation of the meanings of individual perceptual spaces, though in many cases the two probably coincide. Furthermore existential space is not merely a passive space waiting to be experienced, but is constantly being created and remade by human activities.

Deste conjunto de indicações de uma geografia "experiencial[3]", torna-se significativa a influência dos estudos humanistas, fenomenológicos e/ou culturais, visto o seu interesse pelas linguagens e outros produtos culturais que atuam na "atual partilha do sensível, realizada também nas narrativas em imagens acerca do mundo no qual vivemos" (OLIVEIRA JR., 2009, p. 18). Essa inclinação evidencia o contato e o diálogo com a arte, com as imagens (técnicas, imaginativas, ...) e outros produtos imagéticos como o cinema, o vídeo e a fotografia (LOWENTHAL, 1982; AITKEN, ZONN, 2009).

A indicação das linguagens e produtos culturais como caminho para a experiência espacial, também entendidas como "grafias do espaço", podem "ser tomadas tanto como parte das práticas discursivas – signos de uma linguagem -, quanto como objetos do mundo – obras da/na cultura" (OLIVEIRA JR., 2009, p. 17-18). Desse modo, as imagens instituem uma premissa ontológica e um caminho expressivo (poético, político) conforme indicado por Renata Marquez, ao analisar a relação imagem e corpo na fundação de um diálogo entre a Geografia e a Arte:

3 Nestas linhas, toda conceituação de experiência é inspirada no filósofo exilado Walter Benjamin, que constrói uma de suas teses a partir da distinção entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), onde o sujeito aberto à experiência "[...] é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar" (BENJAMIN, 1991).

> A imagem é um elemento recorrente na geografia. Ela não é exatamente a realidade do espaço, é apenas uma manifestação deste, uma representação efêmera e aberta. Sua complexidade nos obriga a tecer cruzamentos com outras áreas do conhecimento [...]. As categorias geográficas de lugar, paisagem e território constituem intermediações possíveis entre a imagem e o espaço real. Mas o corpo insere-se nos lugares, esquadrinha os territórios, compara paisagens, tece a realidade vivida. A análise geográfica é contaminada pelo estar-no-mundo. [...] Tais processos externos atravessam lugares, paisagens e territórios e imprimem neles temporalidades e significados móveis. Toda imagem é discurso, pois é o mundo praticado, a práxis do sujeito no mundo. As imagens são sempre pontos de vista, fragmentos de um todo que não existe independente de nós. A ciência geográfica é também uma geografia do corpo: o corpo produz conhecimento espacial (MARQUEZ, 2006, p. 12).

Esta coexistência entre imagem (enquanto apresentação) e corpo (como agente produtor) nos leva a compreender o espaço geográfico enquanto convergência de sujeitos - seus corpos e corporeidades - e os elementos "invisíveis" que "grafam" a paisagem com suas sensações, gostos, atitudes, subjetividades e imaginações, os quais adquirem o sentido de geograficidade. Ainda, para compreender esta relação, faz-se necessário esclarecer que o corpo e a experiência se apresentam em processos de escrita e leitura da imagem, e por isso ela é viva, dinâmica; e que ambos trazem um sentido

de materialidade à imagem, aproximando tal concepção de Oliveira Junior (2009, p. 19), para quem:

> Se tomarmos as imagens como grafias diversas das materialidades que gravam desenhos em superfícies quaisquer, podemos dizer que a pintura é a língua das cores a desenhar formas e sentidos, as fotografias são desenhos de luz, tendo o cinema movimentado estes desenhos luminosos.
>
> [...] "imagem" é sempre material, é sempre uma obra palpável aos olhos. Material porque diz das formas impressas ou presentes em telas. Palpável aos olhos porque é a eles que elas se destinam prioritariamente, são nossos olhos que elas desejam... (OLIVEIRA JR., 2009, p. 19).

Assim, a imagem configura-se um tipo de texto que adensa inúmeros sentidos, significados e ideologias já pré-estabelecidas pela técnica (aparatos óticos, câmeras, a pintura e/ou o desenho) pela perspectiva e/ou pela cultura visual. O sujeito, ao produzir estas imagens, apropria-se de linguagens pré-existentes e narra suas experiências como forma de compartilhar conhecimentos, de atribuir sentido à própria existência, como agente de um produto cultural, ou até mesmo para mapear ou reconhecer um trajeto. Assim, poderíamos iniciar um primeiro exercício sobre a relação imagem/conceito com a seguinte indagação: um sofá situado em meio a uma paisagem inóspita pode dizer "quanto" de um conceito como lugar?

Figura 2 – Composição com sofás, 2012

Fonte: Paulo Nazareth, 2012.

A imagem da paisagem com sofá quando compreendida por uma perspectiva da experiência espacial e imagética se daria, de modo sucinto, em três dimensões: enquanto "presença" imagética (aqui a imagem é material, porém é também feita de uma paisagem e um objeto que são fidedignos à realidade), enquanto leitores (algum estranhamento, desorientação ou sensação mobilizada em nós) e os agentes produtores da linguagem/imagem (o artista com auxílio da técnica). De todo modo, ela indica um abrigo, e ao mesmo tempo um "desejo" de habitação comum nos lugares de pertencimento: seja para o leitor que adentra a fotografia ou para "aquele" que atravessa o deserto em sua realidade objetiva, física.

A VIAGEM *PERFORMANCE* COMO PROJETO DE ATRAVESSAMENTO DAS FRONTEIRAS

A escolha pela performance como objeto de leitura geográfica é fundada em um entendimento de que o corpo é ponto de partida para a compreensão do mundo, e por uma compreensão de que esta linguagem artística se vale de um repertório corporal, que além de estratégico e político, fluído e móvel, é um modo de questionar a normatização dos corpos e dos espaços. O corpo é fundamento para a performance, que se vale de gestos, coreografias, ações, a serem impressas no espaço, constituindo-se em um campo poético, criativo e expressivo, tal como indica Kristine Stiles (2004):

> A performance se aproxima da pintura, especialmente da *action painting*, mas também tem raízes na escultura, música, dança, poesia, fotografia e as novas mídias. Performances podem ter estruturas complexas ou simples, incluírem narrativa e roteiros ou ser apenas ações e gestos que atendem às condições fenomenológicas de lugar, tempo, espaço e interação com objetos (STILES 2004, p. 186).

Desse modo, a viagem/performance se constitui em uma trajetória espacial que conecta distintos lugares a partir da experiência do artista com "outras" experiências de lugares, paisagens, território, espaços, estabelecendo um tipo de interação fenomenológica do sujeito/objeto com o percurso,

os migrantes, os desertos, os camponeses, evocando situações de risco e instabilidade.

O espaço geográfico experienciado pelo artista nestes percursos de viagem é registrado, narrado e/ou cartografado com o auxílio de um diário, mapas rasurados, croquis e roteiros de ação. A experiência do artista indica ao geógrafo uma ampliação do olhar sobre o objeto, de suas concepções de mundo, visto que ressignifica categorias e conceitos geográficos, pois indica uma experiência singular de travessia, de transposição de fronteiras, de reivindicação política pelas estratégias e usos utilizados para alcançar os "EUAmerica", ou seja, meios "de produzir espaços".

A obra performática "Notícias de América" de Paulo Nazareth integra um projeto "maior" intitulado "Arte Contemporânea S.A." e se desenvolve enquanto uma proposta de viagem (que durou cerca de 1 ano) pelo continente americano. O artista partiu de Minas Gerais, percorreu e "parou" por países da América do Sul e Central, atravessando o México (povoados, hotéis, o deserto, o rio Grande,

os muros...) e finalizando nos Estados Unidos da América[4]. Tal percurso é nomeado pelo autor como "residencia en transito + residency by accident", cujo objetivo, "segundo suas palavras", foi: "atravessar a América Latina antes de chegar aos EUA: e que toda poeira do caminho permaneça em meus pés" (NAZARETH, 2012).

4 A viagem ou uma ação de trânsito não é nova ou algo original deste trabalho, visto que a teoria da deriva e as proposições dos situacionistas podem ser entendidos como referências. O que nos mobiliza em Nazareth é a proposta da viagem como ato/ação de transposição de fronteiras e limites, de uma personificação da alteridade que lança olhares e questiona as desigualdades sociais e econômicas, as configurações geopolíticas do Norte-Sul, as migrações e as fronteiras políticas que excluem e separam povos, culturas, afetos. Sobre a produção artística contemporânea e sua proposta de compreensão do espaço geográfico, é de grande relevância a pesquisa de Verónica Holmann e Flaviana Gasparotti (2019) que analisam a obra dos artistas (de nacionalidades e linguagens distintas): Jean René (JR), Alejandro Iñárritu, Josh Begley e Francis Alÿs, construídas em torno de um espaço de fronteira. Para as autoras, estas imagens/obras construídas *in loco* (porém acessadas de modo digital na internet), teriam a potência de suscitar "outros modos de pensar e estar no mundo", visto que articulam linguagens distintas, estratégias de apropriação e sublevação, de modo a revelar uma experiência que tensiona a ideia de nação e de fronteira, de cerceamento e de trânsito. Ainda, é essencial a dissertação de Maldez (2012) sobre coletivos artísticos na fronteira México-EUA, que territorializa um conjunto de práticas e produções "em trânsito" na cidade de Tijuana - México, em áreas de expressão como a literatura, poesia e artes plásticas.

Figura 3 – Artexperience - Panfleto (Giveaway), 2009

Fonte: Paulo Nazareth, 2012.

Ao nosso ver, esse panfleto denominado "Artexperience" torna-se um tipo de projeto ou roteiro que sistematiza um conjunto de ações para a realização de um atravessamento de fronteira: do Sul subdesenvolvido x ao Norte desenvolvido, do México aos EUA; ao mesmo tempo em que realiza um trânsito de identidade: de sudamericano, índio, mestiço, brasileiro, ilegal, clandestino x artista reconhecido e com uma exposição agendada em Miami. Nesta senda, o artista-pesquisador "cria geografias" e um deslocamento de poder entre lugares

(SAYAD, 1998, p. 14) típico de processos migratórios, tal como visto em seu trajeto: iniciado em seu lugar de origem, a região de Governador Valadares em Minas Gerais (referência quanto ao envio de migrantes para os EUA), circunstancial na transposição de fronteiras, e que será concluído em uma feira/galeria de arte em Miami e/ou Nova York, lugares para "comercializar" sua arte.

Nesta *performance*-percurso, Paulo Nazareth problematiza questões como identidade, pátria, desterro, imigração e a clandestinidade a partir da criação de desvios: seu corpo resiste ao adestramento, à disciplina, à norma! Por outro lado, revela encontros com sujeitos em condição de trânsito ou em situação de risco, expressando laços de solidariedade, pertencimento, da alegria de um trabalho temporário ou do sucesso no atravessamento da fronteira. O corpo do viajante torna-se potência em busca de sentidos e significados para a compreensão de uma subjetividade andarilha, produzindo imagens migrantes que criam conexões entre lugares (FERNANDEZ, 2017).

Tal trajetória aponta para uma centralidade móvel, viva, aonde seu corpo será "a matriz de qualquer outro espaço existente" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 30), visto que "se movimenta no espaço, aprende com ele" (DANTAS, 2018), mesmo que seja em uma educação de resistência e transgressão para resistir e "aguentar" as adversidades. Esta educação do corpo em viagem pode ser encontrada em normas e estratégias migratórias ou de atravessamento clandestino, diferente, por exemplo, da corporeidade do

turista, que busca na viagem um tipo de "conforto físico e tranquilidade psicológica" (AUGÉ, 2010, p. 74).

Alguns dos registros e/ou ações que compõe a performance de Nazareth, remetem a um tipo de aprendizagem presente em processo migratórios, que é a dissimulação[5], a qual se daria a partir dos acordos tácitos sobre o reconhecimento da realidade objetiva que cerca o migrante em seu cotidiano, como se ele "assumisse uma atitude para impressionar ou iludir" aquele que vê suas imagens. Através de uma "atitude" real ou fingida, o corpo inscreve "novos" sinais (saberes, aprendizados, intuições etc.) na paisagem, escondendo uma situação de instabilidade (trabalhista, de moradia, cultural etc.), onde ambos (o migrante ou o artista) se apropriam da realidade, construindo uma realidade imagética que "desejam" habitar ou representar.

Na obra do artista, a dissimulação torna-se uma ironia e um modo de expressar a compreensão de que sua presença é um ato político, como visto em uma série, em que posa com pessoas e cenários distintos, portando um cartaz com os dizeres: "Vendo Minha Imagem de Homem Exótico". Esta postura é parte de uma estratégia de construir segurança na instabilidade, configurando-se a partir de um entendimento

5 A dissimulação pode ser intencional no início como "estratégia de sobrevivência", e conforme pesquisa realizada com imagens produzidas por migrantes, a partir de um tempo, ocorre sem premeditação, dada a incorporação de bens culturais e simbólicos, quando seu corpo se torna referência enquanto expressão deste processo (podendo ser através de suas roupas, posturas, gestos, expressões tranquilas, seguras (FERNANDEZ, 2017).

da migração enquanto gerador de uma contradição entre um estado provisório e um sentimento de 'provisoriedade'" (SAYAD, 1998, p. 45), que atua na construção de um espaço em rede, onde os lugares "seguros" se conectam na mobilidade e no trânsito, tal como pode-se ver no uso de sofás como um emblema dos lugares de descanso, de pausa, de tranquilidade.

Figura 4 – Sem título, da série "Notícias de América" (2011-2012)

Fonte: Paulo Nazareth, 2012.

Novamente vê-se a imagem do sofá, porém não mais vazio e inserido em um horizonte amplo. O artista personagem agora se senta encostado, calça chinelo "Havaianas" (que ironicamente, "não protegeriam os pés" em uma travessia), segura um cartaz e encara a câmera com um semblante tranquilo. O plano da fotografia agora é fechado e levemente

inclinado. Não se vê mais o horizonte, agora cortado pelas chapas de metal que constroem o muro "norte-americano". O que salta desta imagem é uma atitude segura em um lugar de interdição, o gesto comparece como ato político: resistência diante da vigilância, da tecnologia de controle[6], da militarização das fronteiras, da violência e dos riscos.

A partir desta experiência, pode-se ver na produção artística de Paulo Nazareth (2012) a viagem como um tipo de substrato, um elemento de "atravessamento" próximo da migração enquanto um ato, que permite o contato do sujeito com dispositivos de inserção social e espacial, mecanismos "ao mesmo tempo prescritivos e normativos e, enfim, largamente performativos" (SAYAD, 1998, p. 14). Assim, a viagem enquanto movimento físico, simbólico e subjetivo de trânsito, e/ou como marca do mundo contemporâneo, "se dá no espaço" e constrói espaços a partir da experiência, pois estes são uma "composição de objetos ou corpos e dos deslocamentos ou trajetórias que eles descrevem, promovendo des-encontros, transpondo limites e transitando entre distintos territórios" (HAESBAERT, 2013, p. 67).

6 Poderia citar como exemplo o "Blue Servo", serviço de vigilância, cujos usuários de Internet colaboram com a polícia online através de câmeras espalhadas por diversos lugares da fronteira. Neste site, além das câmeras online, encontra-se uma galeria de vídeos, onde se vê como exemplo, um vídeo captado em infravermelho de um grupo de pessoas se afogando no Rio Grande; em outra imagem, pode-se ver pessoas pulando um muro na região de Tijuana, Norte do México (BLUESERVO, 2009).

No caso da arte, e não do fenômeno migratório em si, poder-se-ia dizer que os processos de territorialização (experiências com o (e no) território), trazem para o campo epistemológico uma mobilidade entre saberes, conhecimentos, modos de fazer e de refletir sobre o espaço. Desse modo, a imagem que segue promove uma mobilidade no campo conceitual, visto que a paisagem adquire "todo" um sentido de território[7] mediante um "corpo que questiona".

Figura 5 – Nosotros tenemos derecho a este paisaje, da série "Notícias de América"

Fonte: Paulo Nazareth, 2013.

7 Para Homi Bhabha, o território é um conceito etimologicamente estável, pois: "deriva tanto de terra, como de terrere (amedrontar), de onde territorium é 'um lugar do qual as pessoas são expulsas pelo medo" (BHABHA, 2007, p. 147).

Uma imagem publicada no diário-registro do artista mostra apresenta um lugar "referenciado" por uma placa de boas-vindas ao estado do Arizona (o estado do *Grand Canyon*), indicando a fronteira entre México e E.U.A. Nesta fotografia, ele se insere propositalmente na paisagem como um corpo intruso, um alienígena que traz consigo um gesto de reivindicação, questionando a posse e/ou domínio deste recorte espacial. Vista rapidamente, poderia até se assemelhar a uma fotografia de viagem turística diante de um monumento, porém, este sujeito que encara a câmera com expressão séria carrega um cartaz (símbolo político) no qual se imprime no espaço almejado: a paisagem em disputa. Este posicionamento do corpo no espaço é parte de uma "estratégia estética" para a criação, produção e circulação da obra de arte, cuja perspectiva indica um entendimento da performance como linguagem, pois:

> Cada comunicação entre seres humanos aumenta a possibilidade de haver agenciamento da arte entre a sociedade, a cultura e a política com os artistas e o público. Além do mais, a ênfase sobre o artista tanto como sujeito quanto como objeto torna a convencional fixação histórica-artística na biografia e originalidade redundante. Na verdade, a performance tensiona a percepção de volta ao ato, à ação artística e ressalta o processo imaginativo particular do artista (STILES, 2004, p. 186).

Destarte, a performance "Notícias de América" e seus desdobramentos parece dinamizar a apresentação,

representação e recepção na formação do significado estético, o que faz com que a performance estabeleça uma troca entre as experiências dos sujeitos (a biografia, a trajetória) e o sentido social da arte. Seu corpo e corporeidade produzem como obra um conjunto de rastros, cujas marcas revelam uma experiência singular de travessia, de transposição de fronteiras, de reivindicação política. É como se o seu corpo materializasse a paisagem, porém, a paisagem o abriga como um intruso: a cor da sua pele, os pés descalços, a fisionomia que transmuta e agora se assemelha a de um "árabe", (como relatado em seu diário), desvelam uma intenção de seu projeto na tentativa de encarnar a alteridade: "*quemar mi piel al sol hasta quedarme como un "mouro*" (NAZARETH, 2013). Ou como irá conceituar sua identidade nacional:

> [...] mi concepto de patria todos los dias se expande... nascido en Brasil soy latino americano, siendo latino americano soy tambien mexicano... soy parte de cada tierra por donde pisaron mis pies... no hay como separar estas tierras con una linea imaginaria llamada frontera... quiza sea por eso que llevantaron el muro al norte: un intento de impedir que Mexico siga siendo Mexico adentro de Estados Unidos (NAZARETH, 2013, s/p).

UM CAMINHO QUE SE ABRE: OS PÉS, O GESTO

A imagem apresentada a seguir conclui este texto, a obra de arte a ser vendida no primeiro mundo na exposição/

vernissage coloca em cena os pés marcados, carcomidos, sujos, pés que carregam a poeira do caminho e novamente tornam-se referência e metáfora. Pés descalços que atravessaram desertos, cidades, fronteiras, repousam sobre a bandeira e o mapa dos Estados Unidos da América, até serem lavados nas águas do rio Hudson, integrando a obra e revelando sua concepção de mundo (também suas convicções políticas). Estes pés sobre a bandeira remetem, por um instante, às mãos pintadas na pré-histórica caverna de Lascaux: momento iniciático no qual o gesto, além de fundar a imagem, funda sua identidade em um regime de separação (Homem x Natureza) e sua subjetividade, ao se deparar com seu "duplo" na parede. Aqui o gesto transformado em fotografias a serem comercializadas como objeto de arte reivindicam um lugar de resistência e "unem estas terras cortadas com uma linha imaginária chamada fronteira" (NAZARETH, 2012), versando sobre uma identidade em trânsito e de alteridade.

Figura 6 – Sem Título, da série "Notícias de América"

Fonte: Paulo Nazareth, 2017.

Esta imagem revela que tal obra de arte é mobilizadora de uma perspectiva que evidencia a centralidade humana no entendimento do espaço: aqui, o sujeito — artista, pesquisador, viajante — com suas singularidades e suas particularidades, com seus mundos, suas esperanças, torna-se produtor de espaços e de espacialidade. Essa compreensão corrobora com um entendimento de mundo, que reconhece a existência de uma conexão do corpo com o mundo, e que pode acontecer através das relações afetivas, sociais, espaciais, culturais, associando a performance à inúmeras forma de produção dos espaços.

Acompanhando o artista em sua errância-obra, vê-se que ele constrói modos de "grafia" diversas, articulando o registro de viagem e produção de seus "objetos" artísticos, adequando-se às condições em que se situa: de folhetos, fotografias, desenhos, diários, *souvenirs*, cartas, vídeos em formato público na internet, blog (latinamericanotice), instalações construídas com objetos coletados no caminho. Porém é seu corpo "de intervenção" o principal produtor e produto imagético. Desta forma, as imagens produzidas por Nazareth, em sua expressão de contradições e experiências espaciais, permitem compreendermos algumas estratégias de sobrevivência, de mobilização de saberes e ações, caminhos seguros em contextos de trânsito (ou seriam de migração?). Suas imagens, por fim, orientam-nos e nos localizam não em um terreno firme, exato, mas em um campo imaginativo e poético que inspira o trânsito e a transposição de fronteiras: o artista e sua obra geram uma instabilidade nos modos de pensar e produzir conhecimento.

REFERÊNCIAS

AITKEN, Stuart C; ZONN, Leo E. Re-Apresentando o lugar pastiche. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Tradução de B. Cavalcanti e R. Barros. Maceió: EdUFAL: UNESP, 2010

BHABHA, Homi K. *O lugar da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DANTAS, Eugênia. *El Espacio como Cuerpo, el Cuerpo como Espacio*: Un ensayo sobre formación. Revista Paradigma, v. 39, Extra 2, p. 38–58, dez. 2018.

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

FERNANDEZ, Pablo S. M. La Conexión entre lugares: construción de una red de imagenés y lugares migrantes entre Goiânia (Brasil) y San Francisco (Estados Unidos). *In*: Beatriz Nates Cruz. (org.). *Memoria y Territorio*. 1. ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, v. 1, p. 89-102, 2017.

GARCÍA, Iliana Hernández. *Poéticas y críticas del devenir*: Pensamiento de frontera sobre las formas de habitar. Bogotá: Editorial Javeriana, 2009.

HAESBAERT, Rogério. Territórios em Trânsito. *In*: BORDAS, Marie Ange. *Geografias em Movimento*. Caderno SESC_Videobrasil. São Paulo, n. 9, 2013.

HOLLMAN, Verónica; GASPAROTTI NUNES, Flaviana. Fronteiras e nação: (in)tens(ç)ões em imagens artísticas. *Revista Cardinalis*, Año 7, n. 13, p. 32-59, 2° semestre 2019. Disponível em: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cardi/issue/current. Acesso em: 13 ago. 2020.

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. *In*: CHRISTOFOLETTI, Antonio (org.). *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, p.103-141, 1985.

MALDEZ, Aurelio Meza. *La Frontera Silenciada*: Aproximación narrativa a tres colectivos artístico-literarios en Tijuana y San Diego. Maestria en Estudios Culturales. COLEF: Tijuana, 2012.

MARQUEZ, Renata. Arte e Geografia. *In*: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (org.). *In*: *Imagens marginais*. Natal: Ed. UFRN, 2006.

MARQUEZ, Renata. Arte como prática de fronteira. *In*: BETHÔNICO, Mabe (org.). *Provisões*: uma conferência visual. Belo Horizonte: ICC, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria E. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NAZARETH, Paulo. *Arte Contemporânea/LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó. 2012.

NAZARETH, Paulo. Mendes Wood DM. Paulo Nazareth. *Portfolio*. Disponível em: https://mendeswooddm.com/pt/artist/paulo-nazareth. Acesso em: 02 jan. 2017.

NAZARETH, Paulo. *Para Cuando Ellos me Busquen en el Desierto*. 2012. (11m57s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wr16yJ-D2RJw. Acesso em: 02 jun. 2015.

NAZARETH, Paulo. *Para que no encuentren mis huellas en el desierto*. 2012. (08m31s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=Wr16yJD2RJw. Acesso em: 02 jun. 2015.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. *In*: *Pro-posições. Dossiê*: A educação pelas imagens e suas geografias. Organização: Oliveira Junior, W. Machado. Universidade Estadual de Campinas. FE – Campinas – SP, v. 20, n. 3, 9600, set./dez. 2009.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Vídeos, Resistências e Geografias Menores: linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. *In*: *Terra Livre*. São Paulo/SP. ano 26, v. 1, n. 34, p. 161-176, jan./jun. 2010.

SAYAD, Abdemalek. *A imigração ou os Paradoxos da Alteridade*. Tradução: Cristina Muracho. São Paulo: EdUSP, 1998.

SEAMON, David. Body-subject, time-space routines, and place-ballets. *The Human Experience of Space and Place*. Edited by Anne Buttimer and David Seamon, London: Croom Helm, 1980.

SERRES, Michel. *Os Cinco Sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

CAPÍTULO 9

E NO CAMINHO HAVIA UMA CHAVE:

O ENCONTRO ENTRE LUGAR GEOPSÍQUICO E FOTOGRAFIA

Valéria Amorim do Carmo[1]
Juliana Maddalena Trifilio Dias[2]

1 Professora aposentada do Departamento de Geografia do IGC/UFMG; Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Geografia Humanista - NPGEOH do Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. vamorimbh@gmail.com.

2 Professora da área de Ensino de Geografia na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Líder do grupo GhEnTE (Geografia Humanista-Ensino-Teoria-Experiência). juliana.maddalena@ufjf.edu.br.

Fonte: Valéria Amorim, set. 2016.

Chão
Luta
Lama
Chave
Terra
Desastre
Morte-vida
Vida-morte
Onde é a porta?
Onde foi a porta?
Onde está a porta?
De quem é a chave?
O que guarda a chave?
Quem encontrou a chave?
E o que a chave representa?
A quem a chave se apresenta?
Quais serão as palavras-chave?

A palavra abre. Circula. Move. Pelo menos é dessa forma que a consideramos. A chave abre este trabalho porque alguém a fez circular. Valéria Amorim, com seu olhar, apontou, nos apontou suas lentes para que pudéssemos nos encontrar com essa chave. O que é essa chave? Impossível responder com exatidão, mas com todas as possibilidades de abertura, ela favoreceu este texto, este encontro, esta tessitura, este fazer. Essa chave encontrada e trazida por Valéria nos abre portas. Sabe-se lá quais serão estas portas... Aqui, ela abre a porta para um grande encontro entre fotografia e lugar geopsíquico. Um encontro entre Valéria e Juliana. Um encontro autoral tecido e submetido à Linguagem, apresentado em muitas linguagens. Neste encontro, ora estamos em primeira pessoa do singular, ora estamos em primeira pessoa do plural, juntas. Por um motivo: foi assim. Foi dessa forma que vivemos este capítulo, com marcas vividas em cada de uma de nós e em nós duas. Esse será o mesmo convite. Para que você esteja conosco neste tecer e com suas chaves, em seu caminhar.

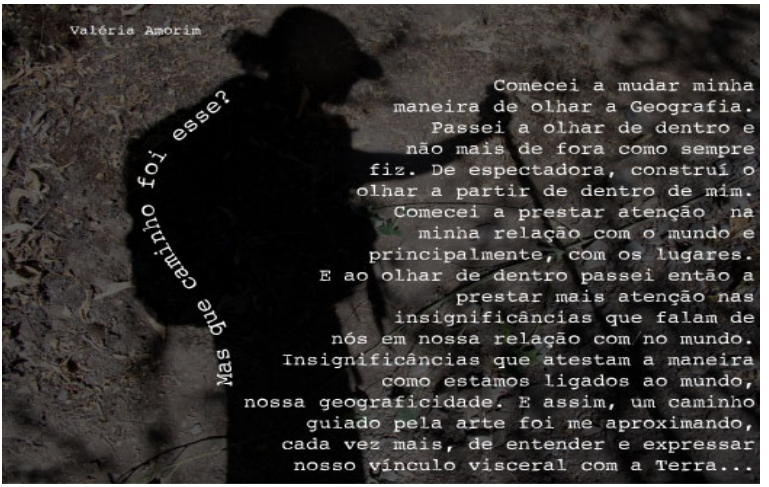
*****

Você conhece a **Pedra do Cachorro**? Ao ler esse nome alguma imagem lhe veio à mente? Vamos com sua imagem, com esse nome e com uma cena descrita do interessante filme Árido Movie e a cena da Pedra do Cachorro[3].

3 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EO1oaaafLoU&feature=youtu.be. Acesso em: 29 set. 2020.

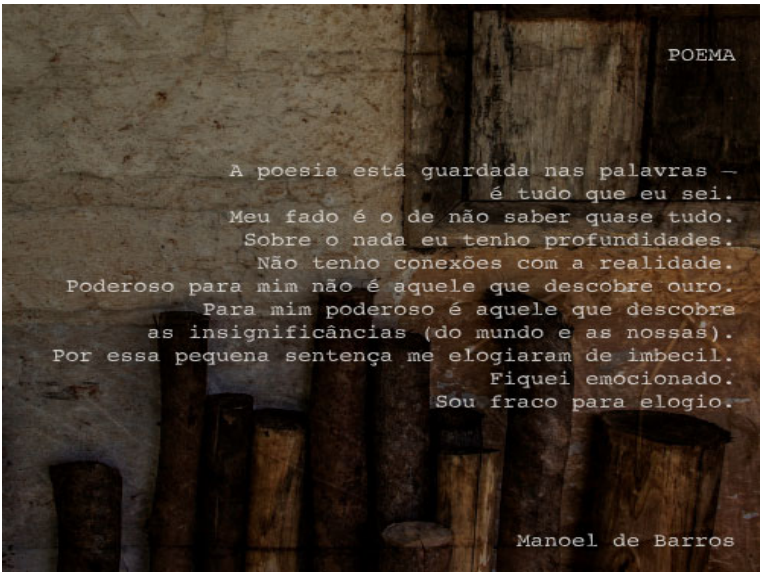
"Não sei se você entende, as coisas estão aí e a gente não consegue ver... Não é que não consegue ver, não consegue é entender... Tava aí, sempre teve ... Tá vendo, as coisas estão por aí e a gente não vê ... Sabe por quê?... Preconceito ... As pessoas só querem ver o que deixam ... É preguiça e preconceito ... Se aquilo sempre teve por ali e eu não consegui ver, quanta coisa não existe pelo mundo que tá embaixo do nariz e a gente nem vê ... Negócio é o seguinte: cabeça aberta e estar alerta".

Inspiradas em Manoel de Barros, estamos em um exercício de transver o mundo, em um **caminho** possível com nossos saberes, com a suspensão de conhecimentos, com o ato de estranhar a nós mesmas e nossos saberes-fazeres no mundo e com vontade de experienciar. Esta pode ser uma maneira de nos colocarmos abertas e mais disponíveis ao novo, ou dito de outra forma, disponíveis para ver as coisas de uma maneira diferente do habitual.



Fonte: Valéria Amorim, set. 2020.

Como diz Manoel de Barros em seu poema...



Fonte: Valéria Amorim, set. 2020.

E ainda inspirada pelo poeta, Valéria lhe escreve:

Me lembro das fotos de um outro poeta, meu pai e de me sentir incomodada com o que se apresentava estranho aos meus olhos. Não compreendia o sentido daquele microcosmo retratado por ele. Pena não ter tido oportunidade de lhe perguntar isso. Provavelmente porque naquele momento e ao longo do tempo que se arrastou depois, não havia em mim o incômodo que trago agora.

No começo, a experiência com a fotografia se desvelou unicamente estética. Não que isso fosse algo menor, mas com certeza esse era o lugar para onde ela me levava. O belo para mim sempre foi importante e com ele a harmonia "coisificada" pelas escolhas ao

pensar em composição e enquadramento. No começo, "o que pode ser avistado ao longe" compõe preferencialmente cada uma de minhas imagens. Vez por outra, como uma exceção à regra, apareciam sorrateiramente imagens parecidas com tropeços de memória como se de repente, fossem sussurros de meu pai.

Mas como disse, caro poeta, apenas exceções no meio de tantas. Ao rever minhas primeiras fotografias e ao compará-las com as atuais percebo a transformação na maneira como hoje "olho" para o mundo. Sorrateiramente, o que era fotografia decorrente de um olhar distante, se aproximou. O que eu tentava alcançar na fotografia foi se desvelando em miudezas... no aparentemente escondido, pelas coisas que não são consideradas pelo olhar desavisado...desatento.

Mesmo te conhecendo apenas em 2014 e me encantando desde o primeiro encontro, o desvelar só veio a acontecer mais tarde. Caro poeta, tua maneira de ver o mundo, de dizer do mundo me toca fundo porque fala de algo que hoje trago como caminho para chegar à essência do que penso ser minha forma de dizer sobre como sou/estou no mundo. Tua poesia me trouxe ao caminho e com suas iluminuras, pude entender e me regozijar com o que se desvela em relação à transformação do meu olhar.

Caro mestre, com sua ajuda consegui escutar o que minha fotografia procurava de alguma forma me dizer ou que eu procurava dizer. De cada canto, de cada detalhe, tal e qual uma brincadeira de criança, ela me espreitava o tempo todo. Mas agora, depois de conhecê-lo um pouco mais, sou capaz de entender porque ao olhar, não via e não vendo, muito menos enxergava. De alguma maneira precisei me ajoelhar no chão e com cuidado, procurar, uma a uma,

cada coisa escondida e, finalmente, ao encontrá-las, poder rir de contentamento por esse encontro. Me refiz crianceira e com sua ajuda fui capaz de retirar o primeiro véu que havia sobre elas, as imagens. Agora entendi que para ver, preciso fechar os olhos e abrir os ouvidos para sentir o que só um poeta é capaz de dizer. Dizer de um mundo que há muito esquecemos. Precisamos nos atentar para tantas coisas desimportantes que nossa vida inautêntica se incumbiu, com maestria, de esconder.

Na fotografia procuro de alguma maneira, falar de algumas "desimportâncias" insistentemente escondidas, e aliado ao desejo de que através de uma experiência estética possa (porque não...) levar cada um a pensar sobre a nossa condição humana, nem que para isso precise convidar um a um a se ajoelhar no chão e a deitar o corpo na terra para que através de cada fotografia, simplesmente desperte!

Me despeço aqui com minha eterna gratidão por me não me deixar esquecer do quanto é importante esse brincar. Agora não mais com a venda que me cobria os olhos, vou continuar a travessia e convidar, agora sem medo, aqueles que encontrar ao longo do caminho. Sei que ainda tenho muito chão, mas ficarei de joelhos sempre que for necessário e levantarei pedra por pedra porque aprendi que só assim poderei encontrar o que busco: entender minha relação com a terra...minha geograficidade!!!!

Ao mestre, minha eterna gratidão!...

Foi assim que a fotografia se tornou parceira, não só ela como também a poesia. Meu/nosso propósito é que pela arte eu/nós possa/possamos chegar às tais insignificâncias do

poeta, pois ali, ao rés do chão, estão guardadas "desimportâncias" que nos ajudarão a compreender o que os lugares sutilmente escondem e revelam.

Mas vamos trazer à tona algumas questões que agora, após escrever este trecho, nos veem com mais clareza aos olhos: **o que significa olhar a geografia a partir de dentro de mim? O que é esse olhar de dentro?**

Com uma abordagem psicanalítica, podemos assumir esse "de dentro", como uma possibilidade de estar implicado por aquilo que nos atravessa. É um modo de experienciar ou se deixar experienciar neste atravessamento para posteriormente poder nos interrogar sobre esta experiência.

Este experienciar de dentro não está localizado em mais uma forma dualística entre aquilo que está dentro e aquilo que está fora. Esta perspectiva em que nos encontramos é vivida na dobra topológica (DIAS, 2019), onde dentro e fora fazem parte da mesma banda com inspiração na topologia lacaniana. Um processo vivido entre o mundo interno e o mundo externo, com as dinâmicas terrestres e as dinâmicas psíquicas (DIAS, 2019).

Palavra. Fotografia. Arte. Geografia. Psicanálise. Estas são algumas de nossas marcas internas vividas nessa dobra topológica. Diz do mundo. Diz do nosso mundo. Diz dos mundos internos e externos.

Acompanhe na próxima imagem a fotografia de uma escultura em madeira do artista Valin Branco, de uma banda

de Moebius. Nesta banda, dentro e fora fazem parte da mesma faixa. Procure seguir com o dedo e poderá perceber que ora estará dentro e ora estará fora, mas sempre na mesma peça de madeira. Este é o princípio do lugar geopsíquico (DIAS, 2019), onde nossos mundos externos e internos são vividos juntos, na mesma banda topológica.

Fonte: Juliana Maddalena Trifilio Dias, set. 2020.

Com e entre. Dentro e fora. Este princípio do lugar geopsíquico também tem inspirado Valéria em suas fotografias aqui presentes. Então, sigamos com a experiência de Valéria Amorim e a fotografia.

Fonte: Valéria Amorim, set. 2020.

Mas a qual fotografia me dirijo? O que procuro ver em uma fotografia está além da superfície como elucida Flusser (1985).

> O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser "aprofundar" o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. (...) Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já

> vistos. Assim, o "antes" se torna "depois", e o "depois" se torna o "antes". O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno (FLUSSER, 1985, p. 7).

É precioso um olhar "atravessante... mergulhador e explorador" que esteja disposto a não ficar apenas na superfície da fotografia, que não se prenda apenas à materialidade retratada, mas que possa mergulhar mais fundo em busca do desvelamento e talvez de uma (re)velação.

Ao percorrer para além da superfície, ao mesmo tempo nela mesma, onde se mostram a aparência das coisas, várias imagens ocultas se revelam (memórias, mundo interno, sujeito psíquico, inconsciente) a partir daquela que nossos olhos inicialmente capturaram.

A fotografia nos possibilita participar de algo estranho. Algo que, num primeiro momento, não somos capazes de explicar, mas que sentimos. Uma fotografia que na verdade possa nos levar para outras fotografias imaginadas ou mesmo lembradas. E que esta imagem poética imaginada não se trata de mera fantasia ou ilusão. Um olhar implicado, atravessado pela fotografia e seus efeitos.

Como dizia o Mestre Manoel de Barros, que possamos olhar uma fotografia com os olhos de "transver"!!!

Fonte: Valéria Amorim, set. 2020.

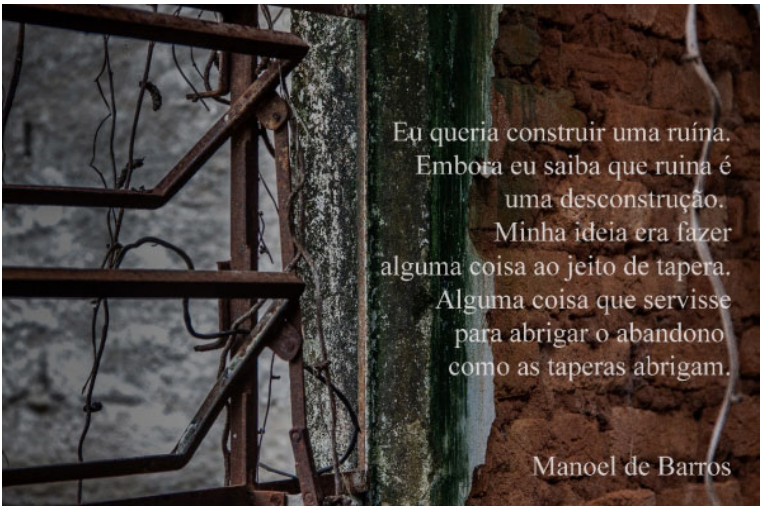
As lições de R.Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja: deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar - como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo

Manoel de Barros



Fonte: Valéria Amorim, março 2019.

Ruína

Um monge descabelado me disse no caminho: "Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas um homem debaixo da ponte, mas pode ser também um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho de monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como um lírio pode nascer de um monturo". E o monge se calou descabelado.

Manoel de Barros

Neste entrelaçar, podemos seguir com um parêntese? Não porque estamos fazendo um parêntese, mas porque recebi de Valéria uma riqueza entre parênteses. Veio literalmente dessa forma: "(Juliana ...aqui teve um **ato falho**. No lugar de escrever que a lama não destruiu aquele lugar, escrevi primeiro que a **CHAVE** não destruiu aquele lugar...)". Vamos por este fio. Ato falho, chave e lugar.

Fonte: Valéria Amorim, set. 2016

Valéria me diz que algo falhou e um ato falho se produziu. Ela destaca que sua intenção era escrever a frase "a LAMA não destruiu aquele lugar", no entanto, ela percebeu que "errou" e trocou lama por chave, "a CHAVE não destruiu aquele lugar". Nesta troca, por ela identificada, reside a riqueza.

Algumas vezes estamos seguramente falando ou escrevendo e repentinamente trocamos um nome ou uma letra em alguma palavra ou dizemos o contrário do que pretendemos dizer e isto é percebido. Estas trocas não são aleatórias e poderiam estar presentes em um trabalho analítico, mas neste caso, vamos seguir apenas com o que a própria autora do ato falho identificou: a troca de lama por chave.

Para Lacan,

> o inconsciente é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem. E não somente o significante desempenha ali um papel tão grande quanto o significado, mas ele desempenha ali o papel fundamental. O que com efeito caracteriza a linguagem é o sistema do significante como tal. [...] O significado não são as coisas em estado bruto, aí já dadas numa ordem aberta à significação. A significação é o discurso humano na medida em que ele remete sempre a uma outra significação (LACAN, 1955, 1956,1988, p. 142).

Nosso inconsciente fala em nós. Algo fala em nós. Algo pode ser dito em nosso dizer. Para Freud (1916, 1917, 2014), o inconsciente se manifesta nos chistes, atos falhos, sonhos e sintomas. Uma manifestação que, na perspectiva lacaniana, ocorre na e pela linguagem. O que temos no exemplo de Valéria? Um ato de linguagem produzido com algum equívoco, alguma falha. Justamente no dizer é que foi possível nos encontrarmos com algo que já falava em Valéria. A lama já nos trazia a chave.

Quando Valéria percebe sua troca entre lama e chave, a frase se apresentou com outro sentido e passamos a nos perguntar por esta chave que não destruiu o lugar. Abrindo a reflexão, por que a chave não destruiu o lugar? Que lugar? O que se faz presente na presença da chave?

Uma chave suja de barro que abria uma porta que hoje não existe mais. A chave suja com o barro que destruiu a porta, que derrubou a casa, que demoliu as casas dos que ali viviam em Paracatu de Baixo. Mas a lama não destruiu aquele lugar. Para nós, a chave não destruiu aquele lugar.

Uma chave que leva a reflexão para porta, para a casa e para todas as casas de Paracatu. Uma chave que faz pensar sobre a vida na casa, no quintal, na escola, na comunidade. Uma chave que provoca movimento reflexivo. Uma chave que abre. Uma chave nos leva. Que nos leva ao poeta Carlos Drummond de Andrade.

> *[...] com a chave na mão*
>
> *quer abrir a porta, não existe porta*
> *[...]*

Este trecho do poema *José* me leva para o mesmo sentimento que a fotografia daquela chave me causou. Digo que a fotografia, e não a chave em si, porque somente diante da fotografia e da pausa necessária é que aquela imagem teve tempo para dizer-me algo. Em outras palavras, a pausa foi possível porque penso a fotografia também como possibilidade de experiência.

Retomamos aqui, pedindo licença a Jorge Larrosa Bondía, um trecho de um texto seu que, de maneira clara, nos ajuda a caminhar:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Em que direção escuta?

O que te chama no mundo?

O que move o teu olhar?

Como você experiencia o mundo?

O que te move?

No exercício de olhar e saborear, Valéria nos presenteia com um importante momento de sua história com a fotografia. Ao ler um Trabalho de Conclusão de Curso, se

deparou com a história da Fazenda Pontal de propriedade do poeta que foi vendida para seu irmão, Altivo em 1926. Em 1973, esta fazenda que estava na área na mineradora Vale, teria sua sede destruída para dar lugar à construção de uma barragem. Diante disso, um dos irmãos foi até a casa da fazenda antes que fosse destruída para pegar uma recordação e veio de lá trazendo uma chave. Ao entregá-la a Drummond, anos mais tarde, o poeta fez com que de dentro daquela chave nascesse um poema que foi publicado no livro *Corpo*. O poema recebeu o nome de A chave.

A Chave

E de repente o resumo de tudo é uma chave.

A chave de uma porta que não abre para o interior desabitado no solo que inexiste, mas a chave existe.

Aperto-a duramente para ela sentir que estou sentindo sua força de chave.

O ferro emerge de fazenda submersa.

Que valem escrituras de transferência de domínio se tenho nas mãos a chave-fazenda com todos os seus bois e os seus cavalos e suas éguas e aguadas e abantesmas?

Se tenho nas mãos barbudos proprietários oitocentistas de que ninguém fala mais, e se falasse era para dizer: os Antigos?

(Sorrio pensando: somos os Modernos provisórios, a-históricos…)

Os Antigos passeiam nos meus dedos.

Eles são os meus dedos substitutos ou os verdadeiros?

Posso sentir o cheiro do suor dos guarda-mores, o perfume-Paris das fazendeiras no domingo de missa. Posso, não. Devo. Sou devedor do meu passado, cobrado pela chave.

Que sentido tem a água represada no espaço onde as estacas do curral concentram o aboio do crepúsculo? Onde a casa vige?

Quem dissolve o existido, eternamente existindo na chave?

O menor grão de café derrama nesta chave o cafezal.

A porta principal, esta é que abre sem fechadura e gesto.

Abre para o imenso. Vai-me empurrando e revelando o que não sei de mim e está nos Outros.

O serralheiro não sabia o ato de criação como é potente e na coisa criada se prolonga, ressoante.

Escuto a voz da chave, canavial, uva espremida, berne de bezerro, esperança de chuva, flor de milho, o grilo, o sapo, a madrugada, a carta, a mudez desatada na linguagem que só a terra fala ao fino ouvido.

E aperto, aperto-a, e de apertá-la, ela se entranha em mim. Corre nas veias.

É dentro em nós que as coisas são,

ferro em brasa – o ferro de uma chave.

Carlos Drummond de Andrade

E, "de repente, o poema iluminou a minha fotografia".

Aquela imagem da chave se desvelou como chave para abrir uma outra porta que, até então, não havia despertado em Valéria. "Uma outra porta se coloca diante de mim: a porta que aquela chave finalmente abriu e trouxe com potência, o 'desejo' de pensar sobre o lugar".

Não falamos mais apenas sobre um lugar específico possível de ser localizado em algum ponto da superfície terrestre com a ajuda de um conjunto de coordenadas. Falamos sobre lugares que estão dentro e fora ao mesmo tempo. Mas a qual lugar nos referimos?

Resposta direta: **lugar geopsíquico**. "O lugar geopsíquico é constituído e vivido na dobra topológica entre o mundo interno e o mundo externo, com as dinâmicas terrestres e as dinâmicas psíquicas" (DIAS, 2019, p. 156).

Então, temos outra pergunta direta: Fotografia e lugar geopsíquico?

Para seguirmos com esta relação, antecipamos que consideramos a fotografia em sua potência para nos dizer sobre os lugares-dentro-fora, sobre os lugares geopsíquicos. Vamos seguir o fio com três experiências em oficinas.

Elas surgiram a partir de um minicurso que ministramos em 2016 durante o VII Seminário Nacional sobre

Geografia e Fenomenologia – SEGHUM com o tema Educação Fenomenológica em Geografia. Naquele momento ficamos envolvidas com uma atividade ligada à linguagem poética trabalhando com o poeta Manoel de Barros, a fotografia e a relação desta linguagem com nossa geosofia e o ensino-aprendizagem da Geografia. O potencial da fotografia se presentificava para nos ajudar a pensar, viver, sentir e a dizer de uma geografia interior.

A fotografia como linguagem e em sua potencialidade poética nos diz sobre nossa relação com o mundo. Será que ela pode trazer à tona geografias esquecidas ou talvez melhor dizendo, geografias guardadas e por que não, recalcadas?

As oficinas de curta duração, com cerca de três horas, possibilitaram, no mínimo, sensibilizar aqueles e aquelas que se sentiram tocados pelas imagens. Um ponto forte foi a atividade do Varal quando os oficineiros tomaram contato com diversas fotografias para em seguida, depois de um tempo com elas, falar/escrever sobre esses encontros.

Os relatos, em sua maioria, trouxeram na palavra memórias e referências de experiências vividas em suas geograficidades a partir do que a fotografia lhes mostrou e provocou. Raros foram os depoimentos restritos à descrição do que estava estampado na imagem. Os oficineiros disseram sobre suas leituras em termos de cores, tons, texturas, formas e padrões, mas principalmente, disseram sobre seus lugares. Pensar a fotografia como aqui propomos, vai muito além do

simples registro da radiação refletida pelos objetos. Mas é ela também.

Com a perspectiva dos lugares geopsíquicos, as fotografias conduziam o encontro e o dizer sobre os mundos internos e mundos externos dos oficineiros. Diziam sobre algum ponto na superfície terrestre, mas sobretudo, diziam sobre suas experiências e geograficidade.

Pensando a fotografia e sua potencialidade para nos dizer dos lugares geopsíquicos nos aproximamos também do filósofo Gaston Bachelard. A fotografia como imagem poética se aproxima dos conceitos de repercussão e ressonância que ele nos apresenta na obra Poética do Espaço. Em suas palavras:

> As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos. [...] é como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas de nosso ser (BACHELARD, 2008. p. 7).

Como imagem poética, a fotografia possibilita ressonar em quem a olha e a partir daí aprofundar nossa existência pela repercussão: [...] é depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado (BACHELARD, 2008, p. 7). Ou em uma perspectiva psicanalítica, a fotografia pode produzir marcas e efeitos no sujeito, como pode colocá-lo a dizer. Um dizer que não precisa estar delimitado a uma imagem

literal, mas um dizer que na perspectiva geopsíquica, em que o mundo interior pode ser dito a partir e com um afeto provocado pela fotografia.

Fonte: Valéria Amorim, set. 2020.

Retomamos a imagem da chave para trazer uma nova reflexão em torno da fotografia. Agora com a imaginação, o sonho, o devaneio, a arte pelos escritos de principalmente de Gastón Bachelard noturno. "Inovador da concepção de imaginação, explorador do devaneio, exímio mergulhador nas profundezas abissais da arte, amante da poesia" (BACHELARD, 1994, p. 6).

Mais uma pergunta direta: Fotografia e imaginação? A imaginação [...] é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade (BACHELARD, 2018. p. 17-18).

Vamos seguir com o olhar de nossa fotógrafa. "Sempre procurei enquadrar ou trazer as coisas vistas e que estão na frente da objetiva da câmara para compor uma fotografia que não seja óbvia. É como se quisesse construir, a partir da escolha dos elementos que vão entrar na fotografia pelo enquadramento, um texto visual para que ao observá-la, o espectador fosse para além do que a imagem está mostrando, ou seja, que aos moldes do que mencionei anteriormente, que ao ressonássemos a imagem pudéssemos repercuti-la aos moldes do poema".

E no meio do caminho tinha um curso. Outra chave. Outro fotógrafo.

Robert Scott MacLeay, fotógrafo, artista de novas mídias, compositor e escritor canadense, hoje, depois de tantos outros lugares no mundo, reside em Florianópolis. Este encontro aconteceu em função de um curso realizado recentemente, em agosto e setembro de 2020 e que me proporcionou uma nova maneira de pensar a fotografia. A proposta do curso foi provocar o questionamento do *status quo* nos levando a experimentar outras possibilidades em relação às diferentes expressões artísticas, mas principalmente à fotografia. E foi através desse curso que me propus ir ao encontro da fotografia como algo que, através da imaginação,

me possibilite criar imagens que ultrapassem a realidade e que me faça cantá-la, assim como disse Bachelard. Esta nova maneira de pensar e realizar a fotografia me aproximou ainda mais do que penso ser uma expressão autêntica da minha relação com os lugares, dos lugares geopsíquicos. Afinal, como o fotógrafo norte-americano Duane Michals bem disse: "nós não somos o que estamos vendo. Não somos nossos olhos, somos nossa mente".[4]

Fonte: Valéria Amorim, set. 2020.

Com o enfoque psicanalista de lugar geopsíquico (DIAS, 2019), percebi que minha fotografia, após o curso mencionado, passou a se aproximar do conceito freudiano de

4 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5FN_1XjcJXA&list=PL2BC6ED-608833963D&index=65&t=0s. Acesso em 15 de setembro de 2020.

condensação. Então, outras formas de fazer imagens foram se tornando possíveis.

Para Freud (1916, 1917, 2014), no mecanismo psíquico da condensação, elementos latentes podem se apresentar como reunidos em uma unidade no sonho manifesto. Estamos tratando de um processo onírico de formação de imagens ligadas à consciência e ao inconsciente. Imagens que se juntam, se sobrepõem, se entrelaçam e se tornam outra.

No processo de condensação a possibilidade de criar ligações entre elementos é constante. Para Freud (2019 [1900]), este processo se repete e a intensidade da presença dos elementos se faz presente em uma cadeia de representações, inclusive, em um único elemento condensado.

Para exemplificar este processo onírico, observe seus sonhos. Algumas vezes sonhamos com uma pessoa com aparência A, com trajes de B, com ações de C, mas que nos faz dizer que sonhamos com a pessoa D. Neste exemplo, quatro pessoas estão misturadas e reunidas em uma única pessoa. A riqueza desse mecanismo pode unir pensamentos diferentes em um sonho manifesto, através da mistura de pessoas, objetos ou lugares, em um entrelaçar que nos apresenta um material e se remete a outro (DIAS, 2019).

Este é um dos princípios do lugar geopsíquico que encadeia lugares e nos permite estar em um lugar e se lembrar de outro; estar em um lugar com a sensação de outros lugares; descrever um lugar com características de outros

lugares e juntar, agrupar, condensar lugares. Este mesmo princípio está referenciando as fotografias que Valéria tem nos presenteado neste capítulo.

Com isso e por isso, uma nova fotografia foi necessária. Uma fotografia que faça pensar sobre nossa relação com o mundo, sobre a geograficidade. As primeiras imagens, apesar de potentes, eram silenciosas, no sentido de que não diziam dessa relação com a intensidade que desejava expressar.

O caminho do lugar geopsíquico com a fotografia tem sido vivido, portanto, com fotografias que nasceram da junção de mais de uma camada, e imagens condensadas. No meio fotográfico este tipo de produção é hoje conhecido como *fotografia expandida*. Concordando com Fernandes Junior em seu artigo publicado na revista FACON:

> A fotografia expandida, portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras. A fotografia expandida é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências. Essa denominação, fotografia expandida, surgiu após muita discussão e reflexão em que se buscava uma nomenclatura mais adequada. Na verdade, utilizava-se o termo "fotografia construída", mas logo percebemos que essa denominação não dava conta do universo que pretendia contemplar (FERNANDES JUNIOR, 2016, p. 11).

Praticamente todas as imagens que aparecem neste texto são fotografias concebidas dentro desta noção de fotografia expandida, salvo a primeira imagem que abre este texto, a do caminho e a da dobra topológica.

Este estilo de fotografia enlaçado ao lugar geopsíquico reflete modos de nos relacionarmos com as coisas, com os lugares e com as pessoas. Muitas delas com a possibilidade de nos fazer ver nossa condição humana de incompletude, imperfeição, impermanência. Valorizamos arranhões, rachaduras, rugas, silêncios, pausas e intervalos. Este encontro, da fotografia com o lugar geopsíquico, valoriza a vida, com suas marcas significantes e, como nos diz Manoel de Barros, também com suas insignificâncias. Este é o convite.

*****

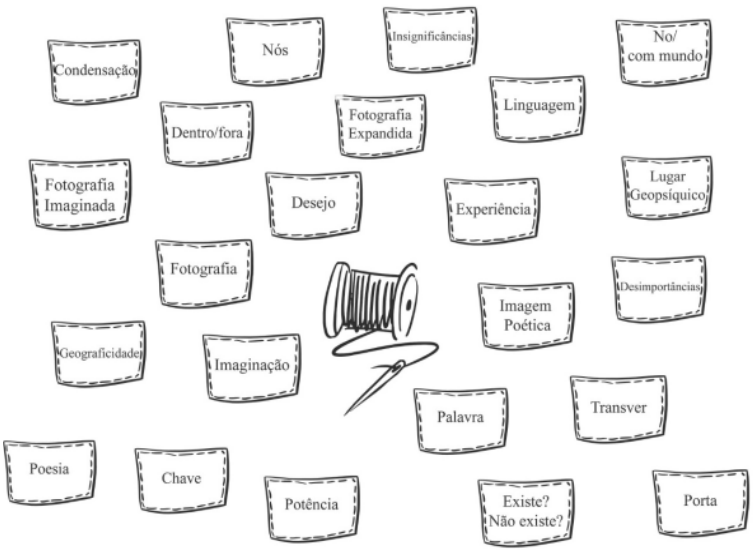
Estamos chegando ao final do capítulo, mas não ao final o trabalho e tão pouco do encontro entre lugar geopsíquico e fotografia. Conversamos muito sobre como seriam nossas considerações finais e sempre algo se fazia presente: não queremos fechar. Lugar geopsíquico e fotografia são abertura, são movimento, são encontro. Então, seguiremos com os mesmos princípios.

Grifamos palavras que estiveram presentes em nosso processo de criação. Palavras que nos dizem, que dizem algo de nós e que dizem do trabalho. Vimo-nos entre chaves, entre significantes, entre palavras, entre tecidos, entre retalhos.

Percebemo-nos com vontade de tecer, condensar, alinhar, alinhavar, costurar. Esse é mais um convite.

Partilhamos palavras, linha e agulha. Agora, escolha com quais palavras você construirá suas considerações finais. Escreva. Forme palavras, frases, parágrafos, textos. Se interrogue diante de cada palavra que lhe chamar atenção. O que esta palavra te diz? O que você diz sobre ela? Para onde ela te move?

Ah! Se quiser nos contar, nosso e-mail está na primeira página. Até o próximo encontro.



REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O corpo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *José*. Disponível em: https://www.culturagenial.com/poema-e-agora-jose-carlos-drummond-de-andrade/. Acesso em: 30 set. 2020.

ÁRIDO Movie. Direção: Lírio Ferreira. Brasil: Europa Filmes, 2005. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EO1oaaafLoU&feature=youtu.be. Acesso em: 30 set. 2020.

BARROS, Manoel. *Poesia Completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução José Américo Motta Pessanha; Jaqueline Raas; Maria Lúcia de carvalho Monteiro; Maria Isabel Raposo. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Paula Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Paula Danesi. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2018

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Jan/Fev/Mar/Abr, n. 19, p. 20-28, 2002.

DIAS, Juliana Maddalena Trifilio. *Lugar geopsíquico*: contribuições da Psicanálise para uma epistemologia da Geografia. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual de Campinas, 2019. 172f.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Processos de criação na fotografia*: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. [1900] (Edição Cia das Letras das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 4). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à Psicanálise*. [1916-1917]. (Edições Cia das Letras das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 13). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3*: as psicoses, 1955-1956. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MICHALS, Duane. [Entrevista concedida a] Barbaralee Diamonstein-Spielvogel. Visions and Images: American Photographers on Photography, 1981. Disponível em: shttps://www.youtube.com/watch?-v=5FN_1XjcJXA&list=PL2BC6ED608833963D&index=65&t=0s. Acesso em: 15 set. 2020.

CAPÍTULO 10

CINE COM ELAS:

O FEMININO NA GEOGRAFIA ATRAVÉS DA ARTE CINEMATOGRÁFICA

Neusa de Fátima Mariano[1]

INTRODUÇÃO

A sociedade experimenta, no processo histórico atual, um momento muito importante para a sua emancipação, em que grupos e movimentos sociais estão cada vez mais fortemente reivindicando seus direitos e buscando formas variadas de se fazer ouvir e concretizá-los.

Pode-se dizer que há muitas bandeiras que gritam por justiça social e pelo direito à vida sem preconceitos,

1 Professora do Curso de Licenciatura em Geografia da UFSCar-So desde 2009. Doutora e Mestre em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros, da mesma universidade.

julgamentos e discriminação. Todas elas, cada qual a seu modo, ou conforme sua estratégia, compõem um conjunto de quebras de modelos socioespaciais e de padrões de comportamento, e projetam o pensamento de emancipação da sociedade.

A universidade pode ser compreendida como um dos *lócus* de expressão desses movimentos sociais. Seu corpo discente evidencia a vitalidade juvenil que lança a utopia de um mundo melhor ao questionar, ao se posicionar e, às vezes, até mesmo ao atacar quando tenta se defender.

É preciso, neste momento do mundo, um registro, ainda que singelo e tímido, talvez até suave, do potencial dessa utopia. Refiro-me aqui à transformação que pequenas ações podem desencadear no processo de amadurecimento de jovens num conjunto que une o ser em sociedade, o ser na comunidade científica, o ser que se revela com e através da arte.

Estas palavras iniciais têm sentido cada vez mais sólido quando resultados positivos de um projeto de extensão são percebidos — ainda que de forma sutil, ainda que não revelados numericamente — e trazem conteúdos qualitativos que vão refletir em ações cotidianas. Cine com Elas é esse projeto ao qual me refiro. Ele foi organizado por alunas que buscaram no Cinema, a linguagem do feminino para expressar a grandiosidade de suas personagens na história. A partir dessa experiência em que participei como coordenadora da atividade nos anos de 2018 e 2019, pretendo trazer uma

reflexão sobre a importância do feminino na construção socioespacial e sua contribuição para transformações no pensamento patriarcal consolidado na sociedade contemporânea.

Para tanto, o amparo com relação ao método vem de Henri Lefebvre (1978), que propõe um caminho de análise bastante eficaz para a elucidação de situações do cotidiano. Elucidação essa que tende a se manifestar do ponto de vista do espaço e suas contradições. Trata-se do método regressivo-progressivo desenvolvido para estudos de sociologia rural, mas que, segundo Ortigoza (2010, p. 159), "[...] pela sua riqueza, mostrou-se adaptável para diversas áreas das ciências sociais". O primeiro momento do método é pautado na descrição do visível a partir da observação. O segundo momento busca a análise dessa realidade com a finalidade de localizá-la no tempo, numa perspectiva histórica, sendo denominado analítico-regressivo (LEFEBVRE, 1978). Este é o momento em que a realidade é decomposta e datada, pois:

> Cada relação social tem sua idade e sua data, cada elemento da cultura material e espiritual também tem sua data. O que no primeiro momento parecia simultâneo e contemporâneo é descoberto agora como remanescente de época específica. De modo que no vivido se faz de fato a combinação prática de coisas, relações e concepções que de fato não são contemporâneas. (MARTINS, 1996, p. 21).

Aqui, o nosso real palpável é o Cine com Elas, tal como foi desenvolvido, e a importância da sua existência

no ambiente universitário. A sua descrição contém, além da programação, relatos das experiências das organizadoras da atividade, podendo pontuar algum momento que as tenha marcado e/ou as levado a uma reflexão mais profunda a respeito da sociedade patriarcal na qual vivemos. Um segundo passo consiste em retornar ao passado para compreender suas raízes, ou a gênese do processo. Nesse sentido, pergunta-se: por que hoje se faz necessário que a universidade traga a questão da mulher e do feminino como pauta, independentemente da área do conhecimento? Em que momento na história do mundo a mulher se tornou um ser não reconhecido pelas e por suas potencialidades? Por que o seu grito de existência precisa resistir e ser ouvido?

Segue-se para o terceiro momento do método, o histórico-genético, que nos faz retornar à realidade descrita no primeiro passo, mas agora esse presente está "elucidado e compreendido: explicado" (LEFEBVRE, 1978, p. 71), pois estão visíveis o que Lefebvre compreende como estruturas atuais que se sobrepõem às antigas, subordinando-as. Portanto, após este mergulho no tempo pretérito, o retorno à superfície ganha novo fôlego, com reflexões contundentes com base no conhecimento científico, e no caso, geográfico de forma a excluir todo e qualquer tom de vitimização e de fragilidade, mas destacando-se as potencialidades. Estas estariam latentes em formas residuais de existência, aquilo que não foi destruído e que permanece ainda que quase imperceptível. Neste sentido, temporalidades pretéritas são descortinadas

no presente, evidenciando o que se mantém do passado no que diz respeito às condições, tratamentos, comportamentos, resistências e conquistas que se materializaram no espaço concreto e também no simbólico. Desta forma espera-se alcançar o entendimento da possibilidade de quebra de paradigmas do patriarcado, pois sem o conhecimento do passado, da ancestralidade, da história, a consciência com relação ao mundo que se projeta e se constrói é fragilizada. Pretende-se, portanto, neste texto específico, anunciar alguns dos motivos pelos quais filmes protagonizados por mulheres ou assuntos que dizem respeito ao feminino ainda precisam ser realizados, exibidos e debatidos, e não serem reduzidos ou simplificados a homenagens superficiais.

Apresentaremos nas próximas páginas o Projeto Cine com Elas com maiores detalhes para, posteriormente, mergulhar em sociedades pré-históricas e mitológicas, quando a mulher era compreendida até mesmo como divindade, numa conjunção com a Mãe Terra. O processo de submissão do feminino ao masculino se deu com o domínio de povos guerreiros, e posteriormente com o cristianismo e demais religiões que reverenciam um deus masculino. Abordaremos essa submissão na busca pelo passado histórico que se reflete na atualidade.

Procura-se trazer a questão da força e poder do feminino no processo de mudança (ainda que moroso) de paradigmas que contribuem para a construção socioespacial nas bases do patriarcado. E, a partir do método proposto, pretende-se

buscar, nos resíduos, a utopia, o vir a ser, a esperança cuja potencialidade está nos elementos de fundamento histórico que se fazem presentes, e que mesmo com passos lentos são acionados por meio dos movimentos sociais, das batalhas diárias, dos gritos femininos de liberdade, de ações artísticas, manifestações culturais e debates acadêmicos. A luta pela emancipação da sociedade, e no caso, pelo reconhecimento do feminino e de direitos da mulher, não deve ser entendida somente a partir de um embate, pois há o trabalho pedagógico e o lúdico. Ambos podem não parecer conflituosos e, portanto, invisíveis à sociedade, mas também participam do cuidado para com a semente do fruto que está por vir.

O Cine com Elas trouxe nomes de mulheres que foram protagonistas de histórias de violência (física e moral) e também de conquistas, e nos remete a questões relativas à sociedade e à sua produção espacial tal qual se apresenta hoje. Pode-se dizer que o Curso de Geografia da UFSCar-So tem participação nesse processo de emancipação cujo objetivo está para além da inclusão pura e simples, pois há um germe a ser desenvolvido em sua potencialidade de transformação, a qual a sociedade tanto espera e necessita.

CINE COM ELAS

Cine com Elas (Fig. 1) é um projeto de extensão realizado na UFSCar-So nos anos de 2018 e 2019. O projeto

foi organizado por alunas[2] de várias turmas do curso de Geografia, mas sempre esteve aberto à participação de demais estudantes de outros cursos.

Figura 1 – Logotipo do Cine com Elas (2018)

Fonte: Acervo Cine com Elas.

Viver a universidade envolve participar de atividades para além da sala de aula e do conteúdo das disciplinas. Infelizmente, diante da realidade do mundo do trabalho e

2 São elas: Débora Priscila de Oliveira, Juliana Maria de Almeida Carvalho, Amanda Cristina Villas Boas Santos, Gabriela Luisa Godinho, Hallícia Graça Leite Silva, Alessandra Cristina Moreira, Caroline de Souza Campos e Luiza Koury Hanna (aluna do curso de Pedagogia).

da mercadoria, boa parte dos estudantes limita-se à matriz curricular do curso, e desta forma, exclui a concretização de uma vivência universitária mais ampla. No entanto, as possibilidades estão postas, e mesmo com as dificuldades cotidianas, é preciso que a universidade propicie mais do que disciplinas, propicie espaços de diálogo, reflexão e criação no formato de extensão universitária.

O Cine com Elas constitui-se em um desses espaços que, para além do cinema como atividade lúdica, é um instrumento de aprendizado, um canal para a reflexão sobre o tema proposto, ora trazendo conflitos, ora trazendo identidades, ora contemplando os anseios, entre outras possibilidades. O cinema aparece aqui como uma arte que, conforme Benjamim (2015), é colocada como reprodutível, e, portanto, produzida para as massas. A partir de técnicas de reprodução essa arte resulta em mercadoria perdendo a sua unicidade como tradição:

> Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (BENJAMIM, 2015, s.p.).

Neste sentido, as temporalidades e contradições estão presentes no cinema pois, na multiplicação que a técnica permite (ainda mais na era digital e da rede de internet),

o filme produto, cuja narrativa trata de um acontecimento histórico, faz emergir, no momento da sua reprodução, a memória social. Além disso, traz o seu enredo para o presente e para as conexões possíveis com a realidade atual. Aciona, ainda que não efetivamente vividas, emoções, sentimentos, experiências similares e memórias latentes. A reprodutibilidade do filme não se restringe ao que é comercial e lucrativo, mas abrange o registro de acontecimentos importantes, que nos auxilia a compreender o mundo em que vivemos. Então, tem-se a função social da arte reproduzida, ou do filme que foge à sua condição de objeto de contemplação para ser instrumentalizado com caráter político e de resistência.

No ambiente universitário, um campo de ação foi possibilitado pela arte cinematográfica e começou a ganhar força quando o papel da mulher e o avivamento da diversidade de gêneros na sociedade patriarcal e de classes se colocavam como pautas urgentes. No contexto nacional, vivia-se, em 2018, o debate político por conta das eleições para Presidência da República e Governos de Estado, como aponta Débora[3], uma das organizadoras do Cine com Elas:

> *porque foi um momento político forte que a gente estava vivendo, de eleição, um período de campanha, e sofrendo uma série de questionamentos que a gente queria discutir, mas a gente sabia que não podia Neste momento em que a gente criou o Cine com Elas foi bastante delicado discutir em sala de aula,*

3 Em entrevista realizada no dia 24/08/2020.

que muitas vezes gerava uma polêmica e que não ia ter uma escuta bem-vinda.

Era necessário um espaço onde temas políticos pudessem ser abordados para além do conteúdo e do formato das aulas. Entre tais temas, a questão de gênero no contexto de uma política nacional, que iria se refletir nas várias escalas institucionais, era um debate essencial.

O Cine com Elas surgiu com o intuito de suprir essa lacuna, como espaço de diálogo e reflexão acerca das potencialidades no campo da ação, e buscou somar na luta pela visibilidade do feminino no meio acadêmico e no mundo. A arte cinematográfica como linguagem parece ter sido assertiva, pois foi o meio pelo qual se entendeu a necessidade de mudança. Débora traz em seu relato a memória da construção desse espaço:

> *Eu sentia muita vontade de participar, de ter um espaço de um grupo onde eu pudesse conversar de filmes e com mulheres. Não só com mulheres, mas falar sobre a representação da mulher, o espaço da mulher* [...]. *Aí eu conversei com algumas meninas e elas acharam legal, mas ficou assim na conversa, a gente não sabia muito como fazer* [...]. *Aí eu fiquei pensando: a Neusa acho que pode nos ouvir. Conseguimos fazer a coisa sair da conversa, tornar-se realidade.*

Complementa Alessandra[4]: "Lembro quando recebi o convite entusiasmado da Débora. Ela já tinha em mente

4 Relato cedido em 23/08/2020.

o primeiro filme que queria passar, imaginava como seria, e falava sobre a importância desse espaço/momento". Suas palavras revelam a alegria de realização de um projeto reconhecido e formalizado como extensão universitária, muito significativo para elas que, num trabalho coletivo, criavam oportunidades para se descobrir no mundo.

Os filmes selecionados pelo grupo do Cine correspondiam àqueles elaborados com base na realidade; alguns eram biografias, outros abrangiam o universo feminino a partir de documentários. O projeto foi inaugurado em outubro de 2018, com sessões quinzenais (Quadro 1) no Laboratório de Pesquisa e Ensino de Geografia Humana (LaPEGeo) da UFSCar, sempre ao entardecer, regado a pipoca e outras atrações degustativas com a possibilidade do debate ao final de cada exibição.

Quadro 1 – Cine com Elas (2018)

MÊS	TÍTULO DO FILME	DIREÇÃO
Outubro	Estrelas além do tempo	Theodore Melfi
	Que bom te ver viva	Lúcia Murat
Novembro	Memórias clandestinas	Maria Thereza Azevedo
	Eu, Oxum	Héloa e Martha Sales
Dezembro	Emma Goldman	Mel Bucklin

Fonte: Neusa de Fátima Mariano.

Cartazes para divulgação foram elaborados a cada filme pelas próprias alunas (Fig. 2) para serem colocados nos murais dos corredores das salas de aula. O Cine com Elas também

ultrapassava os limites do campus universitário quando a programação era veiculada pelo jornal de Sorocaba Cruzeiro do Sul[5] e pelo G1[6], além da página criada no Facebook[7].

Figura 2 – Cartaz do Documentário *Eu, Oxum*

Fonte: MOREIRA, Alessandra Cristina. Documentário: Eu, Oxum. 2018. 1 cartaz. Acervo Cine com Elas.

5 O jornal está disponível online em: https://www.jornalcruzeiro.com.br/.

6 A matéria pode ser conferida na página: https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2019/06/18/ufscar-sorocaba-exibe-documentario-sobre-inezita-barroso-nesta-quarta-feira.ghtml.

7 Para conferir, acessar: https://www.facebook.com/cinecomelas/.

Já em 2019, os filmes foram selecionados em diálogo com o mês de sua exibição (Quadro 2), após a qual havia o debate com uma convidada (docente, na maioria das vezes) para incitar as reflexões relativas ao conteúdo e ao contexto atual.

Quadro 2 – Cine com Elas (2019)

MÊS	PAUTA	TÍTULO DO FILME	DIREÇÃO
Março	Mês da Mulher	Frida	Julie Taymor
Abril	Abril Vermelho	Terra para Rose	Tetê Moraes
Maio	Mês das Mães	Zuzu Angel	Sérgio Rezende
Junho	Festa Junina	Inezita, a voz e a viola	Guilherme Alpendre
Agosto	Dia Internacional da Igualdade da Mulher	Os monólogos da vagina	Eve Ensler
Setembro	Primavera	Absorvendo o Tabu	Rayka Zehtabchi
Outubro	Nossa Senhora Aparecida	Marias, a fé no feminino	Joana Mariani
Novembro	Consciência Negra	O dia de Jerusa	Viviane Ferreira

Fonte: Neusa de Fátima Mariano.

O público que assistia às sessões não era restrito ao universo feminino. O convite era estendido a toda a comunidade. Como professora, Débora levou algumas alunas ao Cine com Elas e relata essa experiência:

> *Eu levei algumas alunas minhas do ensino médio para participar de algumas sessões* […] *Para elas foi muito potente, porque elas se sentiam sozinhas*

> *e naqueles encontros elas conseguiam falar e se reconhecer nas outras meninas que já estavam na universidade. Então a gente estabeleceu uma ponte entre a comunidade externa com a universidade, que era o propósito.*

Essa potência do Cine com Elas estava presente desde a sua elaboração, programação, divisão de tarefas, preparação do ambiente, ou seja, no trabalho conjunto, como relatam Alessandra e Hallícia[8]:

> *A atividade de extensão Cine com Elas foi muito marcante para mim devido seu caráter artesanal e colaborativo: o fazer por muitas mãos, a possibilidade de compartilhar e descobrir narrativas de mulheres tão singulares, histórias que por muitas vezes se entrelaçam nas nossas, mesmo que não no mesmo tempo e espaço, mas no ser mulher.* (Alessandra)

> *Participar do projeto Cine com Elas propôs diversas vivências significativas, entre conversas, organização e planejamento dos eventos, o carinho e cuidado para deixar o ambiente o mais confortável possível; nosso lanche compartilhado… tudo compôs um leque de boas experiências.* (Hallícia)

Em algumas sessões o público acabava sendo restrito conforme o título do filme, como ocorreu com o documentário *Absorvendo o Tabu*, que abordou a menstruação. Tal fato é um indicativo de que o ciclo menstrual ainda é um tabu, não sendo tratado abertamente, ou abertamente com o público

8 Em relato cedido em: 01/09/2020.

masculino. Além disso, a partir do seu cartaz de divulgação (Fig. 3), ficou bem evidente como o corpo feminino é interpretado de forma equivocada também dentro do ambiente universitário.

Figura 3 – Cartaz do documentário *Absorvendo o Tabu*

Fonte: CAMPOS, Caroline de Souza. Exibição do documentário: Absorvendo o tabu. 2019. 1 cartaz. Acervo Cine com Elas.

Caroline[9], autora do desenho e uma das organizadoras do Cine, relata essa experiência, sendo um dos episódios que mais a marcou e, acredito eu, a todas do grupo também:

> *De todos os encontros do Cine, um que me marcou muito foi o dia em que exibimos o documentário* Absorvendo o Tabu. *Nesse encontro fiquei responsável por fazer o folheto de divulgação, e nele fiz, de maneira minimalista, pernas femininas abertas em que ficava evidente a vagina, útero e o sangue menstrual, que de maneira poética se juntava com raízes e flores, enfatizando as fases da lua também. Tinha o intuito de mostrar que somos cíclicas, e que o sangue menstrual não deve ser motivo de vergonha, já que é um sangue puro, e que se devolvido à terra pode ajudar na fertilização das plantas. Isso se chama "plantar a lua", para incentivar as mulheres a se sentirem mais próximas de si mesmas, se conhecerem mais, e incentivar esse contato com a natureza, que é de extrema importância.*
>
> *Porém, quando fomos pedir autorização* [na zeladoria] *para colar esse cartaz, fomos barradas, e precisamos ir até à Prefeitura do campus para conversar e ver se seria possível. Nesse dia ficou claro como realmente a menstruação e o corpo feminino retratado mesmo que de maneira não erótica continua sendo um tabu. Perdemos um dia de divulgação do Cine por precisar dessa outra autorização, porém conseguimos.*

Havia, na ocasião, a alegação de que o desenho era pornográfico, o que causou revolta e indignação pelas

9 Conforme relato cedido em 29/08/2020.

meninas do Cine com Elas ao perceberem que há, na sociedade como um todo (pois aquela situação pontual era apenas uma amostra de uma realidade mais geral) a associação do corpo feminino à pornografia e não à beleza da natureza e sua divindade conferida pelo seu poder de criação.

A polêmica que todo o processo de divulgação causou contribuiu para a riqueza no debate. Continua Caroline:

> *Nesse dia tivemos uma roda de conversa muito interessante, onde falamos sobre como a menstruação ainda é tratada como um tabu, como é nossa relação com a menstruação, como foi nossa primeira menstruação, e como já nos sentimos desconfortáveis em ambientes escolares na adolescência, em que muitas vezes a menstruação é vista como uma piada. Acredito que é de grande importância que nós mulheres também "absorvamos esse tabu" e passemos a ter uma relação de autoamor conosco, principalmente no período menstrual, em que estamos em um momento de forte conexão com nossa deusa interior.*

A organização do ambiente, a oferta de alimentos durante as sessões e a preparação do Cine com a divulgação, bem como a presença do público e de professoras dispostas ao debate, concretizaram ações que buscavam a transformação do mundo, vislumbrando-o com mais afeto e respeito à mulher. A criação de um espaço de diálogo sob a temática feminina dentro da Universidade tornou-se uma possibilidade de expansão do pensamento voltado à emancipação da sociedade.

Uma vez apresentado o projeto, cabe trazer os motivos históricos pelos quais ele foi necessário nesse momento atual, e como ele dialoga com a Geografia ao trazer à tona as questões do feminino, para além de um movimento de reivindicação de direitos (que é legítimo), mas de exibição do poder que emana de seu ser e transforma o espaço a sua volta.

DA SUPREMACIA DA DEUSA AO PODER DO DEUS TEMEROSO

Mãe Terra, Deusa Gaia é aquela que gera e nutre, aquela que dá vida. Ela também recebe seus filhos para o renascimento e a continuidade do ciclo de vida e morte e transformação. A mulher é a representante da Criadora Divina na Terra e, por isso, deve ser reconhecida e respeitada.

Hoje, facilmente encontramos a imagem da Deusa Gaia (Fig. 4) e a reconhecemos por ela estar grávida, gestando a Terra. Ela gera a vida terrena e a alimenta. É a Terra que está em seu ventre, então tudo o que existe no planeta está intimamente conectado à Mãe Divina Criadora, a Grande Mãe, todas sendo a mesma Mãe Terra, Gaia. Os povos do Paleolítico a compreendiam desta forma (FAUR, 2003) e a cultuavam, sendo que as mulheres – a condição feminina – eram reverenciadas e respeitadas pelo poder de criação e transformação.

Figura 4 – Estatueta da Deusa Gaia, Mãe Terra

Fonte: SMITH, Heloíza P. Deusa Gaia, Mãe Terra, 2020. 1 fotografia. Acervo pessoal.

Segundo Campbell (2015), as estatuetas que datam do final da chamada Idade da Pedra encontradas em escavações arqueológicas são reconhecidas como "Vênus", representação da Deusa, Mãe Divina. Estas estatuetas estavam espalhadas desde o oeste da França até as fronteiras da China. Vênus está nua, tem seios fartos (representando alimento, leite materno) e quadris largos, evidenciando o poder de gerar

a vida, a fertilidade que lhe confere a beleza feminina. Está nua porque Ela *é* tudo o que seu corpo mostra: fertilidade, alimento, poder de gerar a vida, força e acolhimento. E por isso é reverenciada.

No período neolítico, seguindo Faur (2003), há um processo de fixação de grupos a um território, conferindo, portanto, uma territorialidade constituída a partir da agricultura. À mulher cabia o cultivo, o plantio, utilizando-se do conhecimento que veio da ordem prática de semear a terra e observar os ciclos da lua conforme o tempo de seus ciclos menstruais e da geração da vida. Conforme Campbell (2015), neste período, as primeiras imagens da Deusa, a Grande Mãe, foram confeccionadas na Europa e no Oriente Médio, entre 7000 e 5000 a.C. Cabem aqui algumas palavras de Faur:

> Apesar da ausência de uma tradição escrita ou oral, a extensa arte neolítica revela detalhes do cotidiano das pessoas, suas crenças em relação à vida e à morte, suas práticas religiosas. As fantásticas descobertas na Anatólia (as cidades de Çatal Huyuk e Hacilar), da Índia (os sítios de Harappa e Mohenjo Daro), as escavações na Síria, o templo de Jericó, os achados dos Balcãs (Romênia, Bulgária, antiga Iugoslávia), os templos e necrópoles de Malta, os palácios minóicos de Creta, as câmaras subterrâneas e os círculos de menires dos países celtas revelam culturas avançadas, centradas em cultos de adoração à Deusa cada vez mais rebuscados. [...] As estatuetas femininas e vários outros registros arqueológicos atestam a existência de uma

> religião ginocêntrica (fundamentada na Deusa) e de uma sociedade matrifocal (centrada na mãe e na mulher) (FAUR, 2003, p. 21-22).

É pertinente esclarecer a adoração à Deusa e a mulher como sua representante, que na Terra é materializada como centro da vida social e familiar. Assim como Faur (2003), é importante ressaltar a diferença entre matrifocal e matrilinear de matriarcal, que se coloca como oposição a patriarcal. No neolítico imperava um sistema de parceria entre homens e mulheres, havendo, portanto, a duplicação de suas potencialidades e não a divisão de seus poderes. Diante da compreensão da primazia da Deusa (mãe e mulher), os filhos recebiam os nomes das mães, os companheiros seguiam para as localidades das companheiras (caso fossem de grupos diferentes). Os homens eram reverenciados também sem que houvesse qualquer inferioridade, sendo os irmãos e companheiros os representantes, na Terra, de Filhos ou Consortes da Deusa. Ou seja, o foco é a Deusa porque é ela quem dá a vida em primeiro lugar, mas a harmonia com o masculino é necessária, em uma relação sem dominação, como ocorreria em um matriarcado, que expressa autoridade e liderança da mulher.

Hoje, essa harmonia entre o masculino e o feminino é praticamente inexistente, revelando a submissão da mulher ao homem numa sociedade patriarcal. Então pergunta-se: o que aconteceu? Quando a mulher perdeu a sua representatividade da Grande Mãe, Vênus, Mãe Terra, Deusa Gaia, e deixou de ser respeitada? Quando a sua ancestralidade feminina começou

a ser esquecida? Quando a condição feminina começou a ser necessariamente objeto de domínio masculino? É preciso dizer: há muito tempo; há tempo demais. Explica Campbell:

> Enquanto na região de todo o Crescente Fértil até a Ásia Menor e os Bálcãs, as vilas, cidades e civilizações da Grande Deusa se mantiveram principalmente pela agricultura, nas regiões vizinhas ao sul e ao norte – o deserto Sírio-Árabe ao sul e as estepes da Europa e Ásia ocidental ao norte – viviam tribos de pastores nômades. Ao sul havia os semitas, pastores de ovinos e caprinos, que, com o tempo, domesticaram o camelo. Ao norte estavam espalhadas várias raças indo-europeias, uma gente guerreira, de pastores de gado, que no quarto milênio antes de Cristo fez armas de bronze, no terceiro milênio domesticou o cavalo e depois inventou o carro de guerra, no segundo milênio utilizou o ferro, e no final do primeiro milênio antes de Cristo dominou toda a Europa e Ásia Ocidental, do mar da Irlanda até o Ceilão. Essas tribos guerreiras não eram gente que arasse pacientemente o solo. Eram nômades conquistadores, e seus principais deuses padroeiros eram do tipo que arremessa raios, como eles mesmos faziam. Entre os semitas temos Marduk, Assur e Iahweh, por exemplo, e entre os indo-europeus temos Zeus, Tor, Júpiter e Indra (CAMPBELL, 2015, p. 26).

Houve, portanto, um processo histórico de dominação e conquista de territórios sob a invocação de deuses masculinos

que, uma vez associados às deusas femininas locais, as deixaram submissas tanto nos mitos quanto na vida material.

As mulheres passaram do status de representantes da Deusa ao de troféus de guerra, propriedade com a função de procriar e dar prazer aos homens, além de serem ofertas aos Deuses quando da morte de seus maridos, o chamado *sati*[10], ou seja, a sua existência era tida como relativa e funcional.

A Deusa, Grande Mãe, uma vez enfraquecida, foi sendo ressignificada de forma a justificar a subordinação da mulher. E nessa releitura, a Mãe geradora e nutridora tornou-se a Mãe Terrível, de destruição e morte ao dar suporte aos guerreiros em suas empreitadas. Tornou-se também Deusa Guerreira (FAUR, 2003), talvez para sobreviver. Um exemplo bem nítido está na mitologia grega. Poderíamos passar várias páginas falando somente dos deuses do Olimpo, a começar por Zeus com suas várias amantes, com quem teve muitos filhos, conforme aponta Bolen (1990): Ártemis, a arqueira, e Apolo, ambos filhos com Leto; Perséfone, filha com Deméter; Helena, filha de Zeus com a mortal Leda, entre outros. Como Deusas Guerreiras, além de Ártemis, Faur cita Atena (que inclusive nasce da cabeça do pai Zeus e não da mãe Metis), deusa da sabedoria e das habilidades manuais e também estrategista

10 Campbell (2015, p. 98) esclarece o *sati*, enterro da viúva com seu marido morto. "Trata-se de uma mulher que foi até o fim do seu papel de esposa, até o ponto de seguir o marido na morte". *Satî* (sânscrito): verbo *ser*. A mulher *é*, nesse sentido. A negação de seu dever como esposa a revela como *a-satî* (nada), ou seja, ela *não é*, a anula como mulher e como ser.

de guerra. Ambas deusas virgens guerreiras, focadas em seus propósitos e vitórias.

A Deusa que emana harmonia e vida, já fragilizada e fragmentada, dá lugar, nesse processo que foi instaurando o patriarcado, a um feminino humano, repleto de concorrência: Hera, Afrodite e Atena, por exemplo, disputam a atenção e a maçã de ouro de Páris[11]. E esse feminino foi sendo submetido a uma outra forma de mundo, com valores socioculturais que prezavam pela hierarquia e relações de poder, como pode ser mais bem explicado por Faur (2015).

> Fundamentados em seus direitos supostamente divinos, outorgados inicialmente por deuses guerreiros e depois reiterados pela interpretação tendenciosa dos preceitos bíblicos, os homens foram inspirados, instigados e recompensados para desconsiderar e deturpar as milenares tradições matrifocais e os cultos geocêntricos. Em lugar de valores de paz, prosperidade e parceria igualitária, foram instaurados princípios e sistemas de conquista, exploração e dominação da terra, das mulheres, crianças e de outros homens.

11 Segundo a mitologia, Páris encontra as três deusas: Afrodite, Hera e Atena. Tudo começou quando Eris, deusa da discórdia, não havia sido convidada para a cerimônia de casamento do rei de Tessália, Peleu. Mesmo assim ela foi e lançou uma maçã de ouro onde estava gravado "para a mais bela". Hera, Atena e Afrodite a reivindicaram. A decisão que seria tomada por Zeus foi transferida a Páris, um pastor mortal. As deusas tentavam convencê-lo por benefício próprio oferecendo favores: Atenas, vitória nas batalhas; Hera, poder sobre outros reinos; e Afrodite, que escolhida, ofereceu a Páris a mulher mais bonita. Esta mulher era Helena de Tróia (BOLEN, 1990, p. 206).

> Pela sistemática inferiorização e perseguição da mulher, o patriarcado procurava apagar [...] os cultos da Grande Mãe, interditando os seus rituais, demonizando e distorcendo seus símbolos e valores. A relação igualitária homem-mulher foi renegada, a mulher declarada um ser inferior, desprovida de alma, amaldiçoada por Deus, responsável pelos males do mundo e por isso destinada a sofrer e a ser dominada pelo homem. [...] A tradição, os cultos e a simbologia da Deusa foram relegados ao ostracismo e paulatinamente caíram no esquecimento. Patriarcado e cristianismo se uniram na construção de uma sociedade hierárquica e desigual, baseada em princípios, valores, normas, dogmas religiosos, estruturas sociais e culturais masculinas. (FAUR, 2015, p. 15-16).

Bolen (1990) complementa a explicação desse processo ao dizer que o destronamento da Deusa teve início com os povos indo-europeus e seguiu descortinando historicamente com as religiões cristã, hebraica e maometana: "Nós podemos nos encontrar querendo saber até que ponto a supressão dos ritos das mulheres atualmente significa a supressão dos direitos das mulheres" (STONE, 1978, p. 228 *apud* BOLEN, 1998, p. 29). Essa é a questão a qual vamos trazendo as ligações necessárias para o entendimento da realidade patriarcal na qual se vive atualmente.

É possível observar então de forma bem clara a supremacia masculina quando a mulher perde a sacralidade do dar à luz, pois, como registrado no Antigo Testamento da

Bíblia cristã, ela nasce de um homem: eis a Eva não nascida de mulher e nem do ventre, mas de um homem e de sua costela. E por muito tempo na história, "dar à luz", ou seja, gerar e dar vida a uma criança foi visto como impuro, fruto do pecado original. Neste sentido, o dogma cristão colocou a mulher como um ser inerentemente impuro e culpado. Maria, no entanto, é sacralizada, pois é venerada por ser a mãe virgem que gerou Jesus Cristo.

> Os antigos atributos da Deusa foram transformados em títulos para a Mãe de Deus e as relíquias das estatuetas de Ísis, Deméter e Cibele transformadas em Madonas Negras, cuja cor era atribuída à fumaça das velas e não ao aspecto ctônico da Grande Mãe. Persiste a imagem da mãe embalando o seu filho divino, mas ela é mortal e virgem, sacralizando assim, os cerceamentos à sexualidade feminina. (FAUR, 2003, p. 30).

Com o cristianismo a Igreja fez da sexualidade feminina um objeto de vergonha e tema de confissão, dando ao clero o poder sobre a vida íntima da mulher, sobre seu corpo, que por si só já era considerado erótico e, portanto, um feitiço que lhe conferia poder sobre os homens (FEDERICI, 2017).

À mulher, outrora representante da Deusa Criadora, da Grande Mãe Gaia, resta o medo, o silêncio e a submissão. No entanto, muitas mulheres tiveram a coragem de dar a vida por seus ideais, a exemplo de Hipátia de Alexandria, filósofa do século III d.C., que não se deixou levar nem pelos

deuses pagãos, nem pelo cristianismo. E por negar, sobretudo este último,

> [...] arrancaram as roupas de Hipátia para humilhá-la desnuda aos olhos de todos. Maculada sua honra, destroçado seu corpo, levaram-na depois para o interior da igreja e ali a esquartejaram, separando a carne dos ossos com afiadas conchas de ostras (ROBLES, 2019, p. 192).

E muitas Hipátias devem ter passado por situações semelhantes, e outras tantas continuam passando. O que se configura como poder questionador feminino é contestação e resistência à submissão na sociedade patriarcal.

Para finalizar essa pequena explanação, e talvez seguindo um pouco os passos de Bolen (1990) na sua atuação como psiquiatra, vale mencionar o retorno da Deusa, em seus vários aspectos, mitos e personalidades que existem em cada ser, e cuja diversidade se manifesta em momentos diferentes da vida de cada um. São arquétipos presentes no inconsciente que, uma vez esclarecidos, podem ajudar a traduzir as necessidades, aflições e ações de quem a eles se conecta.

A História nos dá muitos outros exemplos de negação do poder e do feminino como sagrado. Você leitor deve então estar ansioso para que essa breve explanação trate da questão das mulheres que morreram na fogueira, acusadas de bruxaria e feitiçaria. Este é o assunto abordado a seguir.

O PODER FEMININO COMO AMEAÇA À ORDEM

Para adentrar no momento histórico em que muitas mulheres foram queimadas na fogueira, uma vez julgadas e condenadas por heresia, é preciso esclarecer a ameaça que elas representavam para a sociedade patriarcal. Um dos movimentos sociais que questionava a ordem feudal era o herético, que se organizava com o intuito de criar uma sociedade diferente. As "principais seitas hereges[12] tinham um programa social que reinterpretava a tradição religiosa e, ao mesmo tempo, eram bem organizadas do ponto de vista da disseminação, da difusão de suas ideias e até mesmo de sua autodefesa" (FEDERICI, 2017, p. 68).

Importante salientar que nos movimentos heréticos as mulheres eram respeitadas; persistia a reverência ao feminino de tempos antigos. Essa herança das antigas sociedades da deusa que conferiam poder à mulher deveria, neste momento da Idade Média, ser extinta pelo patriarcado para que não se fortalecesse. Neste sentido, as mulheres nestes movimentos heréticos representavam uma ameaça real à sociedade patriarcal. As mulheres hereges eram iguais aos homens, com os mesmos direitos, inclusive de mobilidade e de liberdade

12 Segundo Federici (2017, p. 69), podem ser consideradas seitas hereges "cátaros, valdenses, os Pobres de Lyon, espirituais, apostólicos", surgidos na Itália, na França, em Flandres e na Alemanha a partir das classes mais pobres e foram bastante perseguidos pela Igreja por meio as Santa Inquisição.

de expressão ao disseminar suas ideias em pregações, como afirma Federici (2017).

> Nas seitas hereges, principalmente entre os cátaros e os valdenses, as mulheres tinham direito de ministrar os sacramentos, de pregar, de batizar e até mesmo de alcançar ordens sacerdotais. [...] Os hereges também permitiam que as mulheres e os homens partilhassem a mesma moradia, mesmo sem estar casados, já que não temiam que isso os instigasse a comportamentos promíscuos. [...] As mulheres também formavam suas próprias comunidades [o que lhes davam autonomia em relação a qualquer controle masculino] (FEDERICI, 2017, p. 83).

Era preciso calar os movimentos heréticos pois significavam grande perigo aos senhores feudais e à Igreja. Vale trazer mais uma vez as palavras de Federici:

> A heresia denunciou as hierarquias sociais, a propriedade privada e a acumulação de riquezas, e difundiu entre o povo uma concepção nova e revolucionária da sociedade que, pela primeira vez na Idade Média, redefinia todos os aspectos da vida cotidiana (o trabalho, a propriedade, a reprodução sexual e a situação das mulheres), colocando a questão da emancipação em termos verdadeiramente universais (FEDERICI, 2017, p. 70).

A heresia foi um movimento resistente que durou mais de três séculos, combatida pela Inquisição instituída por Inocêncio IV, em 1254. A mulher tornou-se a representante

herege mais emblemática, e uma vez na condição de bruxa, foi cada vez mais perseguida pela Igreja no século XV.

Como não mencionar Joana D'Arc? Depois de servir ao exército francês na Guerra dos Cem Anos[13], por causa da sua comunicação com seres divinos e pela forma como se vestia — pois usava roupas masculinas e armadura, e empunhava uma espada —, foi acusada de bruxaria e queimada na fogueira da Inquisição. Ela dizia receber mensagens das santas Margarida e Catarina de Alexandria e do Arcanjo Miguel para que lutasse pela França, coroando Carlos VII, em 1429 (CERINI, 2010). Estas três entidades refletem simbolicamente as atitudes de Joana D'Arc. Santa Margarida teria, no início do cristianismo, lutado contra demônios. Da mesma forma, Santa Catarina foi forte em suas convicções cristãs, convertendo sábios e soldados ao cristianismo e, por isso, com uma espada foi decapitada. O Arcanjo Miguel, guerreiro protetor da humanidade, lutou com o demônio numa batalha celestial. Aqui, é clara a convicção de Joana D'Arc de ter em sua luta mulheres fortes ao seu lado, as quais embora não tivessem armadura, eram guerreiras em suas convicções. Essa era a sua fé.

Mas Joana D'Arc foi capturada pelos ingleses, julgada e condenada, em 1431:

> Muitos bispos e cardeais ingleses participaram no processo. Na verdade, os acusadores faziam

13 Guerra que durou de 1337 a 1453 entre a França e a Inglaterra, por domínio de território.

> parte dos inimigos de Carlos VII. Procuraram provar que a "Donzela" era herege. O processo teve ao mesmo tempo caráter religioso, porque procurou examinar os fundamentos da fé de Joana, acusada, além de heresia, de bruxaria. Político, porque a condenação ou a absolvição teria peso considerável no resultado do conflito franco-inglês. Se culpada, Carlos VII poderia ser acusado de recorrer aos serviços de uma bruxa, de ser auxiliado pelos poderes maléficos da magia negra. O objetivo do processo foi, portanto, bastante claro: provar que a acusada era culpada. Entre 21 de fevereiro de 1431 e 17 de março de 1431 os religiosos interrogaram-na diariamente, extraindo detalhes mínimos que pudessem incriminá-la. De 17 a 27 de março de 1431 foram lidos e revistos os itens da acusação. Entre 23 e 29 de maio de 1431 foi proferida a sentença, condenando-a. Joana foi queimada em praça pública. (MACEDO, 1992, p. 87-88 *apud* CERINI, 2010, p. 66).

Vale dizer que após a sua morte houve um processo de anulação da sua condenação, e somente no primeiro quarto do século XX Joana D'Arc foi canonizada, sendo hoje uma das padroeiras da França.

Durante o período da Inquisição, muitas mulheres foram, a mando da Igreja Católica, queimadas por serem julgadas bruxas ou feiticeiras; por ter conhecimento sobre as ervas e seu potencial de cura; ou ainda, por fazer parte dos movimentos hereges, nos quais o comportamento feminino ia além dos limites estabelecidos pela Igreja e pelo Estado.

O exemplo de Joana D'Arc representa todas essas mulheres que, ao longo da Idade Média, foram julgadas e condenadas à morte; mulheres que tiveram sua ancestralidade calcada em outras mulheres, cujo conhecimento e sabedoria estavam em conjunção com os ciclos da natureza; que precisaram, por fim, ser guerreiras para se manterem na sua condição feminina, no sentido mais pleno da palavra: a representação da Deusa, Grande Mãe, na Terra.

Uma vez traçadas essas linhas, vale esclarecer que o objetivo aqui não é montar uma dada cronologia da Pré-História até os dias atuais, mas seguir um raciocínio que leve ao "resgate" da presença da Grande Mãe, ao seu ressurgimento envolto em diferentes contextos, territórios e alegorias. Mulheres se fizeram presentes na história do mundo, ou simplesmente do seu mundo, de forma a alterá-lo socioespacialmente: Joana D'Arc lutou por território e pela autonomia francesa em meio ao jogo geopolítico; e tantas outras lutaram e conquistaram, em um processo histórico de longa data, direitos que lhe foram negados.

No entanto, faz-se necessário pincelar a Idade Moderna, quando as ciências se fortaleciam e, ao mesmo tempo, auxiliavam na expropriação do conhecimento feminino pelas mulheres.

Federici (2017) assinala que as mulheres tinham mais controle sobre o próprio corpo e a função reprodutiva, seja por meio do aborto ou do uso de contraceptivos, que passaram a ser criminalizados como atos de bruxaria. Aqui, a

sacralidade de gerar e dar à luz foi reduzida, para a Igreja e o Estado – ou seja, na sociedade do patriarcado –, à produção de gente, à reprodução da força de trabalho – como, aliás, pode ser analisado também nos dias de hoje[14]. Neste sentido, a disseminação desse conhecimento entre as mulheres poderia ameaçar a estabilidade econômica, uma vez que se corria o risco de diminuir o contingente populacional direcionado à produção e acumulação de capital, que se configurava no processo histórico para o fim do feudalismo.

Federici (2017) revela que, diante do controle demográfico, a classe política tinha interesse em exterminar mulheres que consideravam bruxas, por conta da sua sabedoria e conhecimento relativo a ações abortivas. Assim, algumas parteiras, dentre tantas outras mulheres, ao serem vistas isoladas, mais velhas, mendigas, suspeitas de praguejarem seus malfeitores e desafetos, já eram perseguidas, presas, açoitadas, torturadas e assassinadas. Às parteiras coube a função de vigília para denúncia das demais mulheres com relação ao adultério, abortos, gravidez ocultada e infanticídio. Uma vez sendo elas (as parteiras) também mulheres, não eram mais confiáveis para a classe política, e com isso, foi tirado delas o controle da sua reprodução.

> Tanto na França quanto na Inglaterra, a partir do final do século XVI, poucas mulheres foram

14 Francisco de Oliveira (1976) traz essa importante reflexão sobre a população e a reprodução da força de trabalho para o capitalismo.

> autorizadas a praticar a obstetrícia, uma atividade que, até então, havia sido seu mistério inviolável. Por volta do início do século XVII, começaram a aparecer os primeiros homens parteiros e, em questão de um século, a obstetrícia havia caído quase completamente sob controle estatal. (FEDERICI, 2017, p. 329).

O conhecimento científico da classe médica contribuiu para o não reconhecimento e até mesmo criminalização do poder de cura das curandeiras, que, uma vez conectadas e envolvidas aos ciclos da natureza, passaram a ser consideradas bruxas e, portanto, ameaça à sociedade que se consolidava com base no capital.

Abordaremos a seguir exemplos historicamente mais recentes do papel de algumas mulheres que se colocaram no mundo ao ter assumido e acionado seu poder pessoal. Importante salientar que o objetivo não é discorrer sobre algumas personalidades femininas numa linha histórica, mas trazer alguns apontamentos a partir de experiências de mulheres para subsidiar reflexões a respeito da atividade de extensão em pauta: o Cine com Elas, que retorna com outro olhar, mais bem compreendido em suas ações.

A FORÇA DO FEMININO

Há muitos destaques femininos na história da humanidade. Mulheres que tiveram que superar muita coisa, muitos medos e desafios em nome da convicção do seu ser e de seus ideais; obter reconhecimento e credibilidade como sujeito

transformador do espaço em suas várias dimensões: físico, social, ideológico, e não só como mãe e mulher, mas como ser pensante no mundo, como ser capaz, como ser que traz em si uma sabedoria feminina ancestral e que preza pela vida.

O Cine com Elas buscou alguns destes nomes que pudessem, a partir de suas histórias, iluminar o caminho de suas "aprendizes" mundo afora. Incrível a conexão possível com as Deusas, ou com a Deusa, Grande Mãe, fazendo ressurgir o feminino como sagrado que foi esquecido, a partir de histórias muito difíceis de contar.

Zuzu Angel buscou pelo corpo de seu filho, torturado e morto pela ditadura militar. Como estilista, a sua mensagem de protesto estava nos modelos que criava: uma contestação ao autoritarismo do governo. As roupas que antes eram restritas a estampas de flores e pássaros passaram a ter o peso das fardas estilizadas, em referência à força bruta do Estado. A deusa, na condição de mãe, foi incansável e destemida até o momento em que sua voz foi calada; até que Zuzu Angel não pode mais criar, não pode mais existir.

Uma outra mãe, Rose, que carregava seu filho recém-nascido no acampamento da fazenda Anoni (RS) em meados dos anos 1980, simboliza a luta pela terra, pela reforma agrária. Mais do que a luta em si, simboliza a mulher mãe e guerreira na frente de batalha, a mãe não só dos seus filhos, mas em comunhão com a Grande Mãe, porque a luta pela terra significa a luta pela vida e pelo alimento. Rose também foi calada. E tantas outras deusas foram caladas

pela mesma pauta, como a missionária Dorothy Stang, em 2005, no estado do Pará. Há muitas lutas protagonizadas por mulheres para a conquista não só de direitos que são seus, mas de parte da sociedade que se vê em desrespeito, cuja vida parece ser dessacralizada. E hoje, pode-se dizer que o deus dominante é o do capital, em seu processo perverso de produção, reprodução e acumulação, que concentra nas mãos de uma elite o poder no comando de territórios, por meio de uma sociedade na qual impera o patriarcado.

O período do governo militar esteve bastante presente no Cine com Elas, não só no contexto destes dois filmes aqui mencionados, mas de forma mais direta em *Que bom te ver viva*, pois como relata Hallícia:

> *Entre os encontros, o que mais me marcou foi o dia em que exibimos o documentário* Que bom te ver viva, *relatando a dolorosa experiência de mulheres torturadas durante a ditadura militar no Brasil, o que me levou a pensar no cenário político atual e toda a problemática da sobreposição do passado no presente.*

Em meio às histórias que o cinema vem retratar, há transformações na forma-pensamento porque há esclarecimentos sobre a própria história, tanto do ponto de vista temporal como espacial, ou seja, da própria ancestralidade e seu lugar no mundo.

É preciso salientar a importância dos movimentos feministas, em que a Deusa é reverenciada em seu seio, pois aciona e é acionada pela sua face guerreira, justiceira,

e quem sabe, até vingativa, tal como Ártemis ou Atena. Vale frisar a importância destes movimentos na frente de batalha, que culminou em muitas conquistas, ou melhor dizendo, na retomada do seu lugar de direito nas várias frações da vida cotidiana, na busca utópica pela totalidade do feminino a ser reverenciado. Compreende-se aqui que essa utopia tem como base o resíduo dos tempos primeiros, em que a mulher era a representante da Grande Mãe na Terra; esse resíduo pode se expressar na sacralidade do seu corpo, dentre outros elementos mais sutis. Neste sentido, o controle reprodutivo não estaria mais a serviço do capital, ou seja, à produção de força de trabalho para o capital. Essa é uma pauta importante nos dias de hoje, pois o corpo da mulher, expropriado pelo controle do Estado e a serviço do capital, busca no seu caminho de volta, se libertar da sociedade de mercado e patriarcal. O corpo feminino não pode mais ser instrumento de jogos demográficos e econômicos, pelo fato de estar nele a condição da reprodução humana, o poder de gerar e dar a vida.

É muito assustador constatar que, no século XXI, muitas mulheres no mundo não compreendam seus ciclos menstruais, ainda vistos como tabu, a exemplo do episódio já citado, ocorrido no Cine com Elas; muitas mulheres não dominam o conhecimento sobre o próprio corpo, como demonstram os filmes documentários *Absorvendo o Tabu* e *Monólogos da Vagina.* Sobre este último comenta Hallícia:

> *[...] durante a exibição do filme* Monólogos da Vagina, *pude perceber a relação de algumas mulheres com seu próprio corpo, o que me fez refletir sobre as ancestrais da minha família, pois, possivelmente, muitas delas não tiveram sequer uma conexão simbólica e amorosa consigo mesma.*

É assustador que muitas mulheres, e muitas mulheres negras, não sejam reconhecidas em sua capacidade intelectual, assim como mostrou *Estrelas Além do Tempo*. O filme retrata o racismo e as dificuldades das matemáticas Katherine Johnson, Doroty Vaughan e Mary Jackson que, entre as décadas de 1950 e 1960, foram trabalhar na Nasa, em plena Guerra Fria.

É muito assustador que seja preciso elaborar leis de proteção às mulheres, a exemplo da Lei 11.340/2006 de 07 de agosto de 2007, inspirada pela história de violência e dor de Maria da Penha, vítima de seu próprio marido.

No Brasil, em 2018, foram registrados 1206 casos de feminicídio. Deste total, em 88,8% dos casos os autores eram seus companheiros e ex-companheiros. Ainda há o cruzamento de dados étnico-raciais, em que 61% dessas mulheres eram negras; em relação à escolaridade, 70,7% das vítimas tinham no máximo o ensino fundamental (ABSP, 2019, p. 9).

Há, pode-se dizer, uma terrível herança histórica de violência contra a mulher. Federici (2017) nos auxilia neste exercício de buscar fatos que remetem aos séculos XIV e XV, como aconteceu na França, em que o estupro foi

descriminalizado quando as vítimas eram mulheres pobres. Havia uma "política sexual" que consistia na cooptação, com sexo gratuito, de jovens trabalhadores a fim de evitar movimentos rebeldes. A autora narra que ocorreram, nas cidades francesas, estupros coletivos de mulheres e jovens pobres, geralmente criadas ou lavadeiras, quando os rapazes seguiam "[...] aberta e ruidosamente durante a noite, em grupos de dois a quinze que invadiam as casas ou arrastavam as vítimas pelas ruas sem a menor intenção de se esconder ou dissimular." (FEDERICI, 2017, p. 103). A estas jovens violentadas restava abandonar a cidade ou se dedicar à prostituição, uma vez que a sua reputação havia sido destruída, o que revela um processo de insensibilização da população com relação à mulher, culminando na degradação de todas as mulheres, reduzindo-as cada vez mais a nada. A representação da Grande Mãe na Terra, que merece toda honra e reverência, foi cada vez mais esquecida, mas ela está ali, dentro de cada mulher.

Além da violência física, vale lembrar que há a psicológica, vivenciada por meio de agressões verbais e comportamento desrespeitoso. Há que se mencionar mais um tipo de violência, carregada também ao longo da história, que se revela na injusta diferença de gênero com relação ao trabalho, portanto, com relação à acumulação de capital.

O Relatório PNAD Contínua do IBGE revela que, em 2018, as mulheres entre 25 e 49 anos receberam em média R$ 13,00 por hora trabalhada, ao passo que para os homens, o

valor foi de R$14,20, ou seja, as mulheres receberam 91,5% do valor recebido pelos homens. "Quando analisada a razão do rendimento de mulheres e homens pelo valor do rendimento médio total, a proporção diminuía, sendo de 79,5% em 2018: valores de R$ 2.579 (homem) e R$ 2.050 (mulher)" (IBGE, 2018).

A Agência de Notícias do IBGE divulgou ainda a diferença existente quanto à ocupação no mercado de trabalho. "No grupo de diretores e gerentes, as mulheres tinham participação de 41,8% e seu rendimento médio (R$ 4.435) correspondia a 71,3% do recebido pelos homens (R$ 6.216). Já entre os Profissionais das ciências e intelectuais, as mulheres tinham participação majoritária (63,0%), mas recebiam 64,8% do rendimento dos homens" (IBGE, 2019).

Federici (2017) pode nos auxiliar nessa questão do trabalho, quando faz a análise do papel da mulher na sociedade durante o processo de passagem do feudalismo para o capitalismo, sobretudo com os cercamentos das aldeias camponesas e a privatização das terras. Eram nas terras comunais que as mulheres podiam se reunir para trocar conhecimentos, experiências, saberes, onde se dava a sociabilidade e o fortalecimento da união feminina.

> No novo regime monetário, somente a produção-para-o-mercado estava definida como atividade criadora de valor, enquanto a reprodução do trabalhador começou a ser considerada como algo sem valor do ponto de vista econômico e, inclusive, deixou de ser considerada um trabalho. [...] No entanto, a importância

> econômica da reprodução da força de trabalho realizada no âmbito doméstico e sua função na acumulação do capital se tornaram invisíveis, sendo mistificadas como uma vocação natural e designadas como "trabalho de mulheres". Além disso, as mulheres foram excluídas de muitas ocupações assalariadas e, quando trabalhavam em troca de pagamento, ganhavam uma miséria em comparação com o salário masculino médio. (FEDERICI, 2017, p. 145).

A mulher foi ocultada em um processo de expropriação da sua força de trabalho enquanto sustentava a sua família, dando-lhe provimentos em atividades de subsistência e domésticas. O trabalho remunerado do homem contava com a força de trabalho da família, sobretudo da esposa, para a sua execução, de forma a invisibilizar a potencialidade da mulher, bem como submetê-la às suas condições. Na divisão de classes, o processo de produção, reprodução e acumulação de capital fortaleceu as diferenças de gênero, subordinando a mulher ao seu marido ou pai. O Estado, por meio do trabalho masculino, se apropriou do valor do trabalho realizado pelas mulheres, que não tinham seu trabalho reconhecido e remunerado.

O geógrafo Piotr Kropotkin (1842-1921) já havia trazido para a academia a sua posição com relação à mulher e emancipação da sociedade ao dizer que os serviços domésticos deveriam ser mecanizados, além de serem também realizados pelos homens, pois a mulher tem o direito de trabalhar fora de casa, de igualdade de rendimentos e de cargos, e também

de se envolver em questões políticas. Pontua uma observação com relação ao trabalho da mulher fora de casa: enquanto ela trabalha, outra mulher exerce seu trabalho doméstico e é remunerada por isso. Ou seja, o trabalho doméstico continua nas mãos femininas e ambas, empregadora e empregada, exercem dupla jornada de trabalho: dentro e fora de casa (KROPOTKIN, 1986).

Hoje, os reflexos desse processo histórico são sentidos muito fortemente. E, pode parecer, diante do exposto, que tudo isso foi e está sendo aceito. Porém, a condição na qual a nossa sociedade se encontra também é fruto de muitas resistências e conquistas, na invocação da deusa guerreira. As exibições do Cine com Elas pontuam algumas dessas lutas, nem sempre travadas com êxito, mas que marcaram a história da sociedade e das mulheres. A própria participação no projeto surtiu efeitos, como demonstram os relatos:

> *Eu acho que o grupo das meninas foi uma coisa super potente porque muitas vezes a gente saiu chorando de lá porque precisava chorar, desabafar, falar que estava sofrendo, com aquela angústia, sofrendo com uma série de retrocessos. E por outro lado isso também fez com que o laço entre nós da Geografia se fortalecesse, porque sinto que pensar na mulher hoje tem aquela palavra que se usa muito, a sororidade entre as mulheres, e isso só se consegue acessar através da fala e da escuta, e os filmes trouxeram várias referências de mulheres onde a gente pode estabelecer o diálogo com períodos históricos diferentes do nosso, mas que traz o mesmo ponto que nós vivemos até hoje. Que lugar é esse das mulheres? Nós estamos na*

universidade, nós estamos reafirmando nosso papel, nosso lugar, o nosso trabalho, mas a gente sente que tem diferenças. A maneira como a gente fala, como a gente se coloca a gente sente dificuldade. Mas quando tem outras mulheres juntas a gente se fortalece. No curso de Geografia foi muito importante essa rede de meninas que se conectaram que vieram discutir a referência de outras mulheres. (Débora)

Gostaria de relatar aqui minha experiência fazendo parte do Cine com Elas. É difícil escolher apenas uma exibição que tenha mexido comigo, já que com a proposta de exibição de conteúdos sobre e para mulheres já existe o quesito de representatividade, fora que ao final da exibição sempre existe uma roda de conversa, em que podemos debater sobre o tema, conversar, e trocar vivências, contribuindo então para o crescimento pessoal de todas as presentes. (Caroline)

De modo geral, compartilhar esses momentos, principalmente com minhas colegas de projeto, me proporcionou momentos harmoniosos, reflexivos, angustiantes, fortalecedores, mas acima de tudo, verdadeiros. (Hallícia)

O grupo de mulheres responsáveis pela execução da atividade mudou um pouco, algumas saíram, outras entraram, mas a vontade de continuar o projeto e manter aquele lugar de compartilhamento e diálogo se manteve, e isso é o mais importante. E, acredito que o Cine Com Elas voltará ainda mais forte ao fim da

> *quarentena*[15]*, e do retorno das atividades presenciais, pois muitas de nós percebemos de forma ainda mais intensa a importância de ter esse momento para assistir e conversar sobre nossas questões.* (Alessandra)

Ainda há muito que se fazer, que se construir e reconstruir, que se conquistar e reconquistar, num movimento cíclico constante que leve à realização da utopia da Deusa Mãe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas páginas que se seguiram, as palavras buscaram expressar a importância que deve ser dada à visibilidade da mulher na sociedade na qual vivemos. Para tanto, por meio do método regressivo-progressivo proposto por Henri Lefebvre (1978), apresentamos o Projeto de Extensão Cine com Elas tal como ocorreu, para posteriormente recorrermos ao passado pré-histórico. Relatamos como a mulher era reverenciada, sendo a própria representante da Grande Mãe na Terra, a Vênus cuja beleza está nos seios fartos de alimento e na fertilidade expressa em seus quadris largos. A transição dessa sociedade matrifocal para uma patriarcal se deu em um processo de conquistas territoriais e luta pelo poder por povos guerreiros, que geralmente recorriam a deuses masculinos em suas reverências e adorações. Embora tenha

15 Alessandra se refere à pandemia de COVID-19 (*Corona Virus Disease* ou Doença do Coronavírus) que fez com que o mundo inteiro entrasse em quarentena em 2020, enquanto a comunidade científica mundial desenvolve vacinas.

havido muita força do feminino ao longo do tempo para a manutenção de suas deusas – que mais tarde também foram transformadas em deusas guerreiras –, a Igreja e o Estado se associaram num jogo político no qual viam a mulher como ameaça ao poder estabelecido.

Muitas mulheres foram assassinadas e violentadas, foram caladas, condenadas, presas e torturadas por apenas serem o que eram. É o que revelam os dados de violência contra a mulher no Brasil. Uma pesquisa mais apurada certamente revelaria vários tipos de violência praticados no mundo, em contextos históricos diferenciados, inclusive.

O Cine com Elas exerceu sua função social como atividade extensionista, ao trazer para o seio da Geografia um debate necessário dentro da Universidade, para além de pautas de ordem prática do cotidiano. Apreende-se, portanto, que há um resíduo de tempos pretéritos atuando no presente ao acionar, a partir da arte do cinema (para o caso aqui exposto), memórias ancestrais de reverência e respeito à mulher, o que não existe na sociedade contemporânea. É como despertar o potencial das deusas: mães, porque geram e criam não só os filhos, mas ideias e ações; guerreiras, porque mantém-se firmes na resistência sem abdicar de seus direitos como mulher; anciãs, porque expressam a sua sabedoria, a sua diplomacia e lucidez; jovens e feiticeiras, porque são belas e cheias de energia para mudar o mundo. Aí reencontra-se a utopia que reivindica a emancipação da sociedade.

REFERÊNCIAS

ABSP – ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, ano 13, 2019. Disponível em: http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL-v3.pdf. Acesso em: 15 ago. 2020.

ACERVO CINE COM ELAS. Disponível em: https://www.facebook.com/cinecomelas/. Acesso em: 20 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

BOLEN, J. S. *As deusas e a mulher*: nova psicologia das mulheres. Trad. Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulus, 1990.

CAMPBELL, J. *Deusas*: os mistérios do divino feminino. Ed. Safron Rossi. Trad. Tônia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CAMPOS, Caroline de Souza. *Exibição do documentário*: Absorvendo o tabu. 2019. 1 cartaz. Acervo Cine com Elas.

CERINI, F. R. Julgamento e processo de condenação de Joana D'Arc: teologia e poder. *In*: RECIFIJA. *Revista Científica das Faculdades Integradas de Jaú*, Jaú-SP, v. 7, n. 1, p. 64-77, 2010. Disponível em: http://www.fundacaojau.edu.br/revista7/artigos/6.pdf. Acesso em: jul. 2020.

IBGE. *Diferença do rendimento do trabalho de mulheres e homens nos grupos ocupacionais. Pnad Contínua – 2018*. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/694dba51d3592761fcbf9e1a55d157d9.pdf. Acesso em: 15 ago. 2020.

IBGE. *Em 2018, mulher recebia 79,5% do rendimento do homem*. Agência de Notícias IBGE, 08/03/2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/23923-em-2018-mulher-recebia-79-5-do-rendimento-do-homem. Acesso em: 15 ago. 2020.

FAUR, M. *O legado da Deusa*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 2003.

_____. *O anuário da Grande Mãe*. Guia prático de rituais para celebrar a Deusa. São Paulo: Editora Alfabeto, 2015.

FEDERICI, S. *Calibã e a Bruxa*. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Ed. Elefante, 2017.

FERNANDES, M. P. M. *Sobrevivi*: posso contar. 2. reimp. 2. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

KROPOTKIN, P. A. La conquista del pan. *In*: VESENTINI, José William (org.). *Seleção de textos* (Teoria e Método), n. 13, p. 49-77. São Paulo: AGB – Seção São Paulo, 1986.

LEFÈBVRE, H. *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

MARTINS, J. S. As temporalidades da História na dialética de Lefebvre. *In*: MARTINS, J. S. (org.). *Henri Lefèbvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MOREIRA, Alessandra Cristina. *Documentário*: Eu, Oxum. 2018. 1 cartaz. Acervo Cine com Elas.

OLIVEIRA, F. *A produção dos homens*: notas sobre a reprodução da população sob o capital. Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 16, p. 5-25, 1976.

ORTIGOZA, S. A. G. As possibilidades de aplicação do método de análise regressivo-progressivo de Henri Lefèbvre na geografia urbana. *In*: GODOY, P. R. T. (org.). *História do pensamento geográfico e epistemologia em Geografia*. São Paulo: Editora Unesp; Cultura Acadêmica, 2010. Disponível em: https://static.scielo.org/scielobooks/p5mw5/pdf/godoy-9788579831270.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

ROBLES, M. *Mulheres, mitos e deusas*. O feminino através dos tempos. Trad. William Lagos; Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SMITH, Heloíza P. *Deusa Gaia, Mãe Terra*. 2020. 1 fotografia. Acervo pessoal.

CAPÍTULO 11

HORIZONTES GEOGRÁFICO-ARTÍSTICOS ENTRE O PASSADO E O FUTURO

Alessandro Dozena[1]

Essas reflexões surgiram a partir do convite em participar da Mesa de Trabalho intitulada *Geografia e Arte,* na ocasião do evento comemorativo de 10 anos do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista e Cultural - GHUM. A estadia com os pesquisadores (as) do

1 Professor Associado e Pesquisador do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, campus de Natal (RN). É Professor dos Programas de Pós-Graduação GEOPROF e PPGE, ambos da UFRN, Tutor do Programa de Educação Tutorial - PET Geografia (UFRN), Editor da Revista Geograficidade (seção Traduções), Membro da Rede e Observatório de Paisagens Patrimoniais e Artes Latino-Americanas (OPPALA), Líder do Grupo de Pesquisas Festas, Identidades e Territorialidades (FIT/CNPq), Membro da Rede Núcleo de Estudos em Espaço e Representações (NEER), e Membro do Comitê Géographies Culturelles vinculado ao Comitê Nacional Francês de Geografia (CNFG). Esse capítulo foi publicado no Número Especial de 10 anos do SEGHUM, na *Revista Geograficidade*, v. 10, 2020.

GHUM e demais colegas participantes, me fez retornar às minhas origens enquanto graduando em Geografia, e acionar algumas premissas postas em minha pesquisa científica realizada no primeiro ano de graduação na UNESP de Rio Claro, sob a orientação da profa. Dra. Lucy Marion Machado, e intitulada *A percepção da Represa do Lobo (Broa) em Itirapina na perspectiva do usuário*.

Abordarei aqui, de modo preliminar, algumas dessas premissas e ponderações referentes ao diálogo entre geografia e arte, o mesmo tema que foi trabalhado em um minicurso ministrado pela professora Yoshiya Ferreira, no XII Encontro Nacional de Geógrafos em 2000.

Para iniciar, considero que geografia e arte (escritas com letras minúsculas) expressam a possibilidade de se constituírem em experimentações que transcendem os limites do raciocínio acadêmico formalmente instituído, e tornam-se campos capazes do estabelecimento de um interessante diálogo, plural e motivador. Penso ainda na possibilidade do entendimento de que geografia e arte são transversais à vida humana em suas múltiplas dimensões e envolvem criações: literárias, sonoras, relacionadas a dança, teatro, desenho animado, arquitetura, escultura, pintura, cinema, *design*, gastronomia, fotografia, vídeos, cartografia entre outras elaborações, que se constituem em diálogos possíveis de práticas que enredam as experiências vividas espaço-artisticamente.

Ao perceber que as fronteiras disciplinares podem ser momentaneamente rompidas com articulações não

hierárquicas, as temáticas comuns entre os dois campos emergem vigorosas e desprovidas de intolerâncias e argumentos acerca da falta de rigor científico; argumentos que, aliás, contribuem para a consolidação das disciplinas científicas como instituições de poder.

Ao contrário, temos visto cada vez mais a manifestação de reflexões no campo da pesquisa e do ensino, que sugerem um caráter lúdico e vívido e arriscam colocar em movimento o exercício da desconstrução de uma ciência geográfica mais afeita às regras e padrões normativos que aprisionam as suas artes. Assim sendo, a escolha do título do artigo remete à horizontes no plural, palavra que nos reporta a possibilidades e encaminhamentos futuros variados, capazes de afirmar uma ciência-arte geográfica criativa e original. Procurarei evidenciar algumas dessas potencialidades de aproximações a partir de três horizontes:

a) Arte e ciência como narrativas inacabadas de mundo, e não hierárquicas

b) Diálogos entre geografia e arte: entre o inteligível e o sensível

c) Horizontes geográfico-artísticos vindouros

Objetivarei demonstrar que a arte atualmente produzida em contextos espaciais distintos pode complementar o conhecimento geográfico, e revelar saberes espaciais; sobretudo nos ambientes urbanos.

ARTE E GEOGRAFIA COMO NARRATIVAS INACABADAS DE MUNDO, E NÃO HIERÁRQUICAS

Esse debate está presente em vários autores, a exemplo de Deleuze e Guattari (1991) ao não diferenciarem hierarquicamente arte e ciência, e exporem que a ciência constrói modelos, a arte construi blocos de sensações e a filosofia constrói conceitos.

Eventos e publicações que abarcam artistas e produções artísticas espacialmente delimitadas se ampliam no atual momento, em que somos convidados a sermos geógrafos (as) das artes no plural (do mesmo modo que existem historiadores da arte), integrando as manifestaçõs artísticas em nossas pesquisas e cruzando as expressões artísticas para irmos mais além.

Há na atualidade o desenvolvimento de reflexões sobre a arte, sendo que a geografia brasileira tem sido nas últimas décadas especulativa e ao mesmo tempo imaginativa em suas pesquisas em nível internacional, tendendo hoje a se afirmar como uma disciplina analítica da arte[2].

As produções artísticas de todos os tipos, seus agentes e suas diferentes perspectivas, são estímulos que têm sido mobilizados pelos geógrafos (as) na análise e interpretação do espaço e da produção cultural em contextos

2 Um exemplo deste fato é a presença constante de discussões sobre geografia e arte nos principais eventos nacionais recentes de geografia humanista e cultural, como os promovidos pelo NEPEC, NEER e GHUM.

territoriais distintos. Por isso constatamos o fascínio pelos estudos que estão na fronteira entre as artes e a geografia, e que acionam diretamente a perspectiva espacial.

Esse encanto tem envolvido não somente geógrafos, mas também urbanistas, historiadores das artes, sociólogos entre outros (as). Há muito tempo a arte tem sido um modo de pensar complementar aos geógrafos. Um de nossos principais autores clássicos, Elisée Reclus, era um artista, por vezes por suas realizações cartográficas e por outras por sua amizade com artistas (neo) impressionistas que influenciaram o seu pensamento; a ponto de Réclus conceber o mundo como uma obra (FERRETI, 2014).

Federico Ferreti, ao comentar a longa carreira de Élisée Reclus como geógrafo e ativista, destaca que ele preocupou-se com as artes figurativas, especialmente a pintura:

> Em sua longa carreira como geógrafo e ativista, Élisée Reclus (1830-1905) preocupou-se com as artes figurativas e, em particular, com a pintura, ao menos sob três aspectos. O primeiro, sua colaboração com vários artistas para a construção do rico aparato iconográfico de suas obras. É o caso de Charles Perron (1837-1909) e André Słomczynski (1844-1910), responsáveis respectivamente pelos mapas e desenhos da *Nova Geografia Universal*; por Léon Benet (1839-1916), desenhista de Jules Verne, que ilustrou a *História de uma montanha* e a *História de um riacho*; de František Kupka (1871-1957), um dos pais da abstração, que ilustrou igualmente *O homem e a terra*. A segunda, seu contato direto com pintores

> que compartilhavam suas abordagens científicas e políticas, principalmente Gustave Courbet (1819-1877), ativista da Comuna de Paris de 1871, Camille Pissarro (1830-1903), simpatizante do anarquismo, Auguste Baud-Bovy (1848-1899), participante das redes de sociabilidade de Reclus e de seus colegas na Suíça. O terceiro, sua influência sobre os pintores neo-impressionistas, que foram inspirados tanto por sua geografia quanto por seu anarquismo, como Paul Signac (1863-1935) e Maximilien Luce (1858-1941)[3] (FERRETI, 2014, p. 1). Tradução nossa.

Ferreti relata a passagem de Elisée Reclus em um evento na Sociedade Geográfica Real de Londres em 1903, quando o geógrafo-artista apresentou o Atlas Globular concebido em parceria com o cartógrafo belga Émile Patesson, composto por mapas em chapas de alumínio pintadas e curvas, e

3 Dans sa longue carrière de géographe et de militant, Élisée Reclus (1830-1905) a été concerné par les arts figuratifs, et notamment par la peinture, sous trois aspects au moins. Le premier, sa collaboration avec plusieurs artistes pour la construction du riche appareil iconographique de ses ouvrages. C'est le cas de Charles Perron (1837-1909) et André Słomczynski (1844-1910), chargés respectivement des cartes et des dessins de la *Nouvelle Géographie universelle* ; de Léon Benet (1839-1916), dessinateur de Jules Verne, qui a illustré *Histoire d'une montagne* et *Histoire d'un ruisseau*; de František Kupka (1871-1957), l'un des pères de l'abstraction, qui a illustré *L'Homme et la Terre*. Le deuxième, sa fréquentation directe avec des peintres qui partageaient ses démarches scientifiques et politiques, notamment Gustave Courbet (1819-1877), militant de la Commune de Paris de 1871, Camille Pissarro (1830-1903), sympathisant anarchiste, Auguste Baud-Bovy (1848-1899), participant des réseaux de sociabilité de Reclus et de ses collègues en Suisse. Le troisième, son influence sur des peintres néo-impressionnistes qui se sont inspirés à la fois de sa géographie et de son anarchisme, comme Paul Signac (1863-1935) et Maximilien Luce (1858-1941).

iniciou a sua conferência com a afirmação: "Falo aqui não como geógrafo, mas como artista"[4] (RECLUS *et al.*, 1903, p. 298) citado por Ferretti (2014, p. 11).

Figura 1 – Mapa do Mediterrâneo Ocidental (Bruxelas, 1903), de autoria de Élisée Reclus e Émile Patesson

Um dos mapas globulares elaborados em alumínio, disponíveis na Biblioteca de Genebra. Departamento de Cartas e Planos. Escala de 1 : 5.000.000. Fonte: Ferreti, 2012, p. 8.

4 "*I speak here not as a geographer, but as an artist*". Para maiores detalhes dessa conferência, consultar: RECLUS E. *et al.* (1903), « On spherical maps and reliefs » and « Discussion », *The Geographical Journal*, 3, p. 290-299. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1775189?seq=4#metadata_info_tab_contents

A experiência e vida de autores como Reclus nos comprovam que a arte pode ser uma porta de entrada fértil para se compreender a dinâmica espacial contemporânea, ampliar abordagens criativas, aprimorar os procedimentos metodológicos, as representações conceituais e cartográficas, e permitir o entendimento mais apurado dos espaços.

Abre-se nesse sentido a possibilidade de uma pluridisciplinaridade, o que tem acarretado novos temas, categorias e abordagens teórico-metodológicas que se nutrem desses vários ramos de pesquisas relacionadas diretamente as artes, e acabam fomentando o questionamento acerca da cientificidade objetiva extremada por vezes proposta pela geografia contemporânea.

Ampliando essa ideia, consideramos que a arte atua por meio de representações que nos instruem sensivelmente sobre o *modus operandi* de uma sociedade, e participa vigorosamente da construção das representações dos espaços.

Ao tomá-la como tema de pesquisa, a arte, ou mais precisamente as espacialidades do mundo da arte, podemos considerá-las como um modo de ver e compreender as dimensões sócio-espaciais relacionadas ao posicionamento e ao papel estabelecido pela arte e pelos artistas, sobretudo em contextos urbanos (BOICHOT, 2014).

Lendo os textos publicados na Revista *Geograficidade* e as discussões travadas nesses 10 anos do SEGHUM,

constatamos a diversidade e complexidade das inter-relações entre artes e espaços[5]. Por isso estamos convencidos que arte e ciência são narrativas inacabadas de mundo, não hierárquicas, possibilitadoras da expansão de um horizonte de conhecimento espacial, como já nos alertaram John Wright (1947) e Carlos Augusto Figueiredo Monteiro (2009). E como também nos advertiu Eduardo Marandola Junior (2010) em interlocução com Adauto Novaes (1994), ao ponderar que "a razão, a lógica, a emoção, a sensação e a imaginação estão presentes tanto na manifestação artística quanto no trabalho científico" (MARANDOLA JR., 2010, p. 23).

DIÁLOGOS ENTRE GEOGRAFIA E ARTE: ENTRE O INTELIGÍVEL E O SENSÍVEL

As artes permitem a configuração de uma geografia existencial e subjetiva, pela elaboração de um conhecimento sensível dos territórios, que coloca em dúvida as oposições entre o real e o imaginário, e entre o conhecimento e a ficção.

Do mesmo modo, as artes permitem alcançarmos as evidências pesquisadas por caminhos mais curtos. Ao acionarem os imaginários temos uma referência analógica: a realidade, que nunca é um par perfeitamente fiel. E é na essência da vinculação "entre o real e a

5 Ver em particular as publicações constantes nos Números Especiais da Revista *Geogracidade*, referentes aos anos de 2012, 2017, 2018 e 2019. Disponíveis em: http://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/archive Acesso em janeiro de 2020.

imagem, que temos o conteúdo da noção de imaginário"[6] (DEBARBIEUX, 2004, p. 1).

O autor assevera que temos que continuar resistindo em aceitar uma concepção única positivista de ciência, "tal como prevaleceu na geografia até a metade do séc. XX, e que ainda postula que as imagens produzidas (mapas e fotografias por exemplo) evidenciam o real como ele verdadeiramente o é"[7] (idem).

Igualmente, os artistas realizam a poetização diária do mundo, naquilo que Matthias Youchenko nomeou como sendo a configuração de "uma carta de identidade topológica"[8] (YOUCHENKO, 2007, p. 55) produzindo inclusive, nesse processo, cartografias poéticas, como já abordadas por Seemann (2012).

Com relação às imagens fílmicas, é necessário reconhecer nelas uma poderosa capacidade de mobilizar a imaginação dos espectadores. Segundo Debarbieux (2004):

> É também nessa perspectiva que é possível falar de um imaginário espacial para qualquer

6 C'est la nature du lien que l'on conçoit entre le réel et l'image qui conditionne le contenu de la notion d'imaginaire.

7 telle qu'elle a prévalu en géographie jusqu'au « milieu » du XXe siècle par exemple, postule que les images produites (cartes et photographies par exemple) donnent à voir le réel tel qu'il est.

8 une carte d'identité topologique.

> sujeito cuja geografia e práticas espaciais fazem com que todo indivíduo gerencie permanentemente um estoque de imagens herdadas de sua própria história (e trabalhadas pela memória e seu inconsciente) ou mesmo de sua condição humana (se aqui considerarmos a hipótese dos arquétipos de G. Jung), que são constantemente colocados em tensão com as imagens experimentadas em nossa vida cotidiana[9] (DEBARBIEUX, 2004, p. 1).

Isso também envolve os sonhos ou devaneios poéticos abordados por Gaston Bachelard (1960) ou a prática diária dos lugares e das imagens recebidas desses lugares, que nos introduz uma dinâmica do imaginário, por exemplo, atrelada à mobilidade turística e a atratividade promovida pela música brasileira (DOZENA, 2018).

É preciso ainda realizarmos uma reflexão sobre os fundamentos teóricos e metodológicos da apropriação dos aspectos artísticos pela perspectiva geográfica, o que nos direciona enquanto professores e pesquisadores a uma questão de saída: de quais ferramentas teóricas, conceituais e metodológicas nós dispomos para trabalhar entrelaçadamente com as dimensões artísticas e geográficas? Algo

9 C'est également dans cette perspective qu'il est possible de parler d'imaginaire spatial pour tout sujet dont on cherche à comprendre la géographicité et les pratiques spatiales : tout individu gère en permanence un stock d'images héritées de sa propre histoire (et travaillées par la mémoire ou son inconscient) ou même de sa condition humaine (si l'on attache crédit à l'hypothèse des archétypes de G. Jung) qui se trouvent constamment mises en tension avec les images expérimentées dans sa vie quotidienne.

é evidente, temos visto no plano nacional e internacional pesquisas que trazem temas e discussões em que geografia e arte se sobrepõem e convergem de maneiras excitantes, demonstrando em suas conclusões possíveis respostas para esse questionamento.

Esse horizonte reflexivo supõe acionar a perspectiva do sujeito e do corpo, considerando não somente a dimensão subjetiva imbricada na experiência de um corpo engajado em uma prática artística (seja ela dança, pintura, literatura, música, poesia, poema, cartografia etc.), mas também um jogo subjetivo (consciente ou inconsciente, que atravessa o processo cognitivo de um artista ou pesquisador em geografia), em que "o corpo pode ser considerado como um operador espacial; sendo ao mesmo tempo causa e efeito das práticas espaciais"[10] (HOYAUX, 2016, p. 11).

Os artistas fazem arte com o espaço e não só no espaço, apreendendo-o subjetivamente. Também os geógrafos (as) cada vez mais entram em ressonância com as abordagens artísticas, para delas se apropriar, complementar ou revisar suas contribuições. Somos convidados a sentir a improvisação do cotidiano, a ouvir o outro com a plenitude de nossos sentidos e a expressar das profundidades de nosso ser esse diálogo crescente entre geografia e arte: algo que é sutil, inteligível e sensível ao mesmo tempo.

10 ... à partir du corps considéré alors tout à la fois comme opérateur spatial (au sens où il est tout à la fois cause et effet de pratiques spatiales.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: HORIZONTES GEOGRÁFICO-ARTÍSTICOS VINDOUROS

Em diálogo com a "geografia artística alemã": *Kunstgeographie,* Besse nos lembra que "toda criação artística se efetua envolvida pela condição espacial e do lugar"[11] (BESSE, 2010, p. 213), a partir do aprendizado (*savoir-faire*) advindo das tradições culturais locais e do aprender local. Segundo o autor, a "geografia artística alemã" foi retomada pelos historiadores da arte:

> Os historiadores da arte reativaram a antiga "geografia artística" (*Kunstgeography*), mas modificando consideravelmente os seus conceitos e métodos, e até a inspiração filosófica, formalizada nas universidades austríacas e alemãs no início do século XX[12] (BESSE, 2010, p. 212, tTradução nossa).

É interessante notar que as manifestações artísticas nos lugares atuam conjuntamente em uma tripla dimensão: material, ideal e virtual (no sentido do que existe como potência ou como possibilidade), e que pelos textos literários, pelos movimentos de dança, pelos sons e pelas imagens, os

11 La création artistique ne s'effectue pas en dehors de toute condition d'espace et de lieu (2010).

12 Les historiens d'art ont réactivé, mais en en modifiant de manière considérable les concepts et les méthodes, voire l'inspiration philosophique, la vieille «géographie artistique » (*Kunstgeographie*) qui avait été formalisée dans les universités autrichiennes et allemandes au début du XXe siècle.

artistas geram fatos visíveis e invisíveis (Merleau-Ponty, 1964) capazes de alterar expressivamente as práticas espaciais.

No caso das intervenções artísticas nas cidades, há segundo Volvey (2008) um espaço sendo constantemente concebido, a partir das atividades artísticas e, inversamente, atividades artísticas sendo formadas, de modo intrincado com o espaço, como uma dimensão que deve ser considerada. Muito mais do que discorrer sobre a relação entre espaço e atividade artística, "torna-se apropriado falar sobre a dimensão espacial da atividade artística e a dimensão artística do espaço"[13] (VOLVEY, 2008, p. 2).

As manifestações artísticas nas cidades podem ser "ferramentas geográficas" que permitem destacar e compreender os movimentos de construção (ou desconstrução) do caráter público dos espaços, sobretudo em contextos metropolitanos, onde a arte é apresentada pelos artistas como forma de reinventar os espaços públicos, redefinindo as relações de diferentes públicos nos diferentes espaços, a partir por exemplo dos coletivos de artistas.

A arte tem sido igualmente um elemento de divulgação de cidades, como podemos perceber no caso das cidades musicais, o que também envolve um jogo de imagens urbanas

13 Plutôt que de parler d'un rapport entre espace et activité artistique, il serait en ce sens plus juste de parler de la dimension spatiale de l'activité artistique et de la dimension œuvrée de l'espace.

no sentido do *marketing urbano* ou das cidades criativas (DOZENA, 2016a).

Os fenômenos artísticos como as batucadas no exterior (Dozena, 2016b) e o Festival *Honk Rio* que acontece nas ruas e praças da cidade de Rio de Janeiro (Moreaux, 2018), também evidenciam performances que colocam em relação os músicos com os lugares e e seu público, podendo atuar como um catalisador da interação social entre indivíduos, que exibem a partir de suas manifestações artísticas, lugares de encontro com o público e o estabelecimento público de possibilidades de uma vida em comum.

A produção artística, a organização de espaços culturais nas cidades a economia política cultural local estão interconectados, demonstrando a base de uma relação entre a criação de arte e a conformação dos espaços. Somos por isso convidados a assumir uma atitude de geógrafos (as) da arte, nos variados contextos espaciais de produção de arte.

Adotando essa perspectiva geo-artística, podemos assumi-la contendo um caráter de uma certa geografia (crítica) da arte. Faz muito sentido nos interessarmos pelas manifestações artísticas na vida cotidiana das cidades brasileiras, o que pode ser a base para a vanguarda de nossos estudos. Devemos procurar a arte fora das galerias e museus, nos espaços onde a produção artística acontece e onde a vida cotidiana está em simbiose com a imaginação artística e criativa, nos moldes do que propõe Gwiazdzinski:

> O geo-artista move as centralidades, contribui para recriar o espaço público e participa do surgimento de uma nova ergonomia da "cidade à la carte". Ao deixar as galerias de arte para se apropriar de todos os espaços dos centros e das margens, ele denuncia as desigualdades, assume uma posição na cidade e desafia o cidadão. Ao mover as linhas e as fronteiras, obriga todos a se moverem (GWIAZDZINSKI, 2014, p. 9, tTradução nossa)[14].

A conceituação de uma geografia crítica da arte também deve reconhecer que a produção da arte que não foi totalmente mercantilizada possui um potencial significativamente maior para representar perspectivas novas e alternativas.

Nesse sentido, nossas pesquisas não devem se limitar aos (altos) locais da cultura oficial como óperas, salas de concerto, salas de dança e teatros (GRÉSILLON, 2008), em um sentido clássico e elitista do termo cultura, mas abranger os lugares de criatividade chamados de "alternativos", "*off*" ou "*underground*" (clubes de música eletrônica, circos, teatros alternativos, ateliês de artistas, centros de artes em antigas fábricas (a exemplo da antiga fábrica de chocolates e balas *Bhering* no Rio de Janeiro), que se transformou em um local

14 Le géo-artiste déplace les centralités, contribue à recréer l'espace public et participe à l'émergence d'une nouvelle ergonomie de la « ville à la carte. En sortant des galeries d'art pour s'approprier tous les espaces des centres et des marges, il dénonce les inégalités, prendre position sur la ville, et interpelle le citoyen. En déplaçant les lignes et les frontières, il oblige tout le monde à bouger.

de ateliês, estúdios de arte, lojas e apresentações musicais (VALVERDE, 2017).

A arte é fundamental para a criação de outras realidades pelas inspirações criativas que dela brotam, e permite que a geografia se reorganize teórica-metodologicamente, em sua relação próxima, com e no mundo.

Metodologicamente, abordagens nos subcampos da geografia humanista-cultural e da geografia urbana podem ganhar em consistência, adicionando aos métodos geográficos tradicionais o confronto urbano de olhares com relação aos artistas. Esse convite, no entanto, pressupõe um pré-requisito: a formação do olhar geográfico à arte (Grésillon, 2018).

O autor nos lembra que, em um sentido inverso, o (a) geógrafo (a), rico de seu saber, de suas experiências e de seus métodos, pode igualmente alimentar o olhar do artista criador. Por quê não imaginar colaborações inéditas entre pesquisadores de geografia humana e atores cênicos? Ou o diálogo de pesquisadores (as) em geografia com coreógrafos, dançarinos e músicos de rua. O autor é certeiro ao recomendar que "ousemos sair de caminhos disciplinares e tomar novos caminhos. A geografia se beneficiaria em legibilidade e em legitimidade social" (GRÉSILLON, 2008, p. 197)[15].

15 Osons sortir des chemins disciplinaires et emprunter des voies nouvelles. La géographie y gagnerait en lisibilité et en légitimité sociale.

A sensibilidade, o conhecimento e os modos de vida dos artistas nas cidades, com suas criações, olhares e intervenções originais, podem ser uma rica contribuição para melhor compreender e intervir nos espaços públicos, nos fornecendo parâmetros adicionais para a nossa experiência de mundo e para a invenção de novas possibilidades diante dos problemas nas grandes cidades.

Os olhares dos artistas nas cidades iluminam os olhares dos geógrafos. Por outro lado, as cidades emergem como lugares de inspiração e de experimentação privilegiada aos artistas, sobretudo as grandes cidades, pela diversidade de seus habitantes, com seus ritmos, seus ruídos e sua complexidade.

No domínio da dança contemporânea, muitos coreógrafos receptivos a matéria urbana no qual eles se situam, não somente lançam um olhar vivo e original sobre a cidade, como também fazem dela (a matéria urbana) a matriz fundamental para as suas criações (Grésillon, 2008). Nesse contexto, as cidades se revelam como um excepcional laboratório artístico[16].

Por outro lado, imergindo na cidade diariamente, o criador (a) vê sua inspiração e suas regras de criação

16 Citamos como exemplo a *Companhia de Dança Deborah Colker*, que em seu último espetáculo intitulado *Cão sem plumas* de 2017, inspirou-se no poema homônimo de João Cabral de Melo Neto, que versa sobre o percurso do rio Capibaribe, a pobreza da população ribeirinha, o descaso das elites e a vida no mangue.

profundamente modificadas. Dificilmente ele sai ileso da crise, tanto física quanto social, que afeta o urbano. O (a) artista criador (a) ganha em troca a possibilidade de se "revitalizar" (Augoyard, 2000).

A cidade é igualmente adornada com novas cores, sons e estéticas com as artes de rua, que é uma arte efêmera e deambulatória. Com o teatro de rua por exemplo, alguns espaços das cidades tornam-se palcos.

Por isso, a arte em geral e criação artística em particular, a partir de seus lugares, seus atores, sua relação íntima com a cidade, constituem não apenas um objeto de estudo fértil para a geografia, mas também uma entrada relevante para o geógrafo (a) que tenta decifrar as complexidades do urbano.

Buscamos demonstrar nessas linhas que nesses horizontes geográfico-artísticos que se anunciam há fertilizações recíprocas entre a cidade e os artistas, e a arte se renova por suas margens. Tanto na arte quanto na ciência, são frequentemente as margens que revigoram o centro, em um diálogo contínuo. Para mim, é nítido que essas renovações estão acontecendo.

REFERÊNCIAS

AUGOYARD, Jean-François. «L'action artistique dans l'espace urbain», in *Cultures en ville, ou de l'art et du citadin*, coordonné par Jean Métral, Éditions de l'Aube, p. 17-31, 2000.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Les Presses universitaires de France, 4 édition, 1968, 185 pp. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporai-ne. 1ère édition, 1960.

BESSE, JEAN-MARC. *Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts*. Belin. L'espace geographique, Tome 39, p. 211-224, 2010. Disponível em: https://www.cairn.inforevue-espace-geographique--2010-3-page-211.htm. Acesso em:

BOICHOT, C.; D EBROUX, T. et GRESILLON, B. «Éditorial : Art(s) & Espace(s) / Art(s) & Space(s), *Belgeo,* 3 | 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/belgeo/13398

DEBARBIEUX B. Imaginaire spatial. *In*: *Hipergéo - encyclopédie électronique, en accès libre, consacrée à l'épistémologie de la géographie***,** 2004. Disponível em: http://www.hypergeo.eu/spip.php?article208

DELEUZE G., GUATTARI F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Éditions de minuit, 1-206, 1991.

DOZENA, Alessandro. Reestruturação produtiva e os segmentos criativos no estado do Rio Grande do Norte (RN). Edição especial - *Revista Formação*, n. 23, v. 1, p. 201 – 218, 2016a.

DOZENA, Alessandro. O imaginário utópico brasileiro nas práticas festivas europeias. *Geousp - Espaço E Tempo* (Online), v. 20, n. 3, 568-584, 2016b. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2016.115328. Acesso em: 11 de agosto de 2020.

DOZENA, Alessandro. A difusão mundial da musicalidade brasileira: uma reflexão geográfica. *Revista Geograficidade*, v. 8, 2018, Número Especial - Geografia, Músicas e Sons. Disponível em: http://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/1454/showToc

FERRETTI, Federico. La nature comme oeuvre d'art: Élisée Reclus et les (néo)impressionnistes, *Belgeo* [En ligne], n. 3, 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/belgeo/13207. Acesso em: 11 de agosto de 2020.

FERRETTI, Federico. Cartografia e educação popular, *Terra Brasilis (Nova Série)* n. 1, 2012. Disponível: http://journals.openedition.org/terrabrasilis/164. Acesso em: : 11 de agosto de 2020.

GRÉSILLON, Bóris. Ville et création artistique. Pour un autre approche de la géographie culturelle, *Annales de Géographie*, p. 179-198, 2008.

GWIAZDZINSKI, Luc. De l'espérance géo-artistique à un nouveau design métropolitain. Hybridation des pratiques et esthétisation des espaces publics. *In*: Serge DUFOULON & Jacques LOLIVE. *Esthétiques des espaces publics*, L'Harmattan, p. 149-183, 2014.

HOYAUX, André-Frédéric. Corps en place, place du corps. *L'Information géographique*, v. 80, p. 11-31, 2016. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2016. Acesso em: 11 de agosto de 2020.

MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo. *Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento*. Geosul, Florianópolis, v. 25, n. 49, p. 7-26, jan./jun, 2010.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

MONTEIRO, Antônio A. F. Entrevista com Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro: Depoimento de um geógrafo da segunda metade do século XX. *In*: *Contribuições geográficas*. Fillipe Torres, Ricardo Dagnino e Antonio de Oliveira Jr. (Org.). Ubá: Ed. Geographica, p. 13-46., 2009.

MOREAUX, Michel. Geografia e sons: desafios teóricos, abordados através das intervenções dos artistas de rua na cidade, vistas como micro-eventos sonoros. Geograficidade, v. 8, Número Especial - Geografia, Músicas e Sons, p. 155-174, 2018.

NOVAES, Adauto. Constelações. *In*: *Artepensamento.* (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1994. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/constelacoes/. Acesso em: 11 de agosto de 2020.

RECLUS Elisée. «On spherical maps and reliefs». *The Geographical Journal*, 3, p. 290-293, 1903. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1775189?seq=1. Acesso em: 11 de agosto de 2020.

SEEMANN, Jorn. Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas. *In*: Marandola (Org.). *Qual o espaço do lugar?* Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, p. 69-92, 2012.

VALVERDE, Rodrigo. *A Fantástica Fábrica de Chocolates*: oportunidades e desafios de uma indústria cultural na antiga fábrica *Bhering*, Rio de Janeiro. Boletim Campineiro de Geografia. v. 7, n. 1, 2017.

YOUCHENKO, Matthias. "La carte de l'identité. Quel territoire dessinons-nous avec nos déplacements ? «, *Quant à la danse*, n. 5, p. 54-59, 2007.

WRIGHT, John K. Terrae incognitae: the place of the imagination in Geography. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 37, p. 01-15, 1947.

VOLVEY, Anne Volvey; BOISSIÈRE, Anne, FABBRI, Véronique. *Activité artistique et spatialité*. L'Harmattan, p. 274, 2008.

POSFÁCIO

ARTE E GEOGRAFIA:

DESAFIOS ONTOLÓGICOS E EPISTEMOLÓGICOS

Werther Holzer[1]

Há muito geógrafos respeitados de diversas partes do mundo falam da Geografia como uma forma de Arte ou pensam em como fazer da arte um campo da Geografia. Este é o objetivo explícito da Geografia Humanista.

Neste texto minha exposição será orientada por uma questão mais radical: é possível fazer Geografia sem a presença da Arte?

O primeiro passo que darei para responder a esta questão é o de refletir sobre o momento em que a geografia

1 Arquiteto e Urbanista (UFF, 1984), Bacharel em Comunicação Social – Cinema (UFF, 1991), Mestre em Geografia (UFRJ, 1992), Doutor em Geografia Humana (USP, 1998). Professor Titular do Departamento de Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense.

se afastou do mundo da vida e os porquês de ter também se afastado da arte em meados do século XX.

Em outro texto (HOLZER, 2004), em que exploro um diálogo entre ciência e arte a partir da fenomenologia, questiono em que momento da modernidade se afastaram, aparentemente, de forma definitiva.

Também penso em como reatar esses laços a partir da crítica feita por Husserl sobre a crise entre o mundo cotidiano e a ciência, provocada pela ruptura entre o mundo da ciência e o mundo da vida, atitude que se iniciou com o projeto de Galileu de matematização da natureza (DARTIGUES, 1973).

Acrescento que esta ruptura se deve também a adoção da filosofia platônica, durante o Renascimento, onde o ideal e o ideado foram supervalorizados em relação à concretude do mundo vivido, postura que vai culminar no século XX com o Neopositivismo.

Na Arte este movimento segue caminhos semelhantes como observa Argan:

> Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um *meio* de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou de exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a ideia da arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais

> derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. Á estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*) (1992, p. 11).

Esta estrutura monista, ainda segundo Argan, resultou na afirmação da autonomia da arte: o artista assumindo a total responsabilidade do seu modo de agir, onde predomina a cultura do Iluminismo, ainda que dividida entre a racionalidade do neoclássico e a passionalidade do romântico, mas ambas com a mesma visão da natureza como o ambiente da existência humana, um estímulo a que cada um reage de modo diferente (1992, p. 12).

Esta atitude, que não por acaso, coincide com o surgimento do conceito de "estética", corresponde a um "belo romântico", subjetivo, característico, mutável; em contraponto ao "belo clássico", objetivo, universal (ARGAN, 1992, p. 17). Atitude que está na transição da tecnologia do artesanato, que reproduz os processos, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência, agindo e modificando a natureza (ARGAN, 1992, p. 17).

As reflexões de Argan sobre esta mudança fundamental nas ideias do que é a arte, pode nos apontar caminhos para as suas repercussões na construção da geografia como ciência acadêmica a partir de Kant e de Humboldt. O autor expõe como o surgimento da estética, na sua distinção entre

os conceitos, já existentes, de "belo pitoresco" e de "belo sublime" vão fundamentar Kant na sua "crítica do juízo" a partir de dois juízos que dependem de posturas diversas do homem frente à realidade (ARGAN, 1992, p. 18).

Não pretendo me aprofundar na questão, apenas me reportar ao "Curso de Geografia Física" que o filósofo ministrou por quarenta anos, e que o torna um dos precursores da geografia acadêmica. Aparentemente esta geografia foi concebida a partir da física newtoniana, referenciada pela "Crítica da Razão Pura", e sua tese da imutabilidade da natureza (RIBAS, VITTE, 2008, p. 104).

Seria representante da "geografia científica" que preconiza "que a pesquisa e a afirmação de uma ordem lógica predominem, submetidas a leis invariáveis e universalmente válidas" (DARDEL, 2011, p. 83).

No entanto a geografia kantiana aponta para uma volta do filósofo às proposições de Leibniz de uma abordagem dinâmica da natureza:

> A *Geografia Física* instiga nosso filósofo a redimensionar seu conceito de mundo e a buscar apreender a multiplicidade da natureza para além da simetria totalizante da Razão. A *Geografia Física*, por fim, compõe a "experiência estética" que sustenta a nova imagem de natureza aclamada por Kant em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, datada de 1790 (RIBAS, VITTE, 2008, p. 108).

Vitte (2008) se aprofunda na contribuição de Kant para a concepção da geografia, também, como manifestação estética e na continuidade deste pensamento nas obras de Goethe e de Humboldt. Seguirei o percurso que nos é oferecido, procurando trazer esta reflexão para a geografia contemporânea.

A vinculação do "curso de geografia física" ministrado por Kant com a sua última grande obra a *Crítica da Faculdade do Juízo*, é evidente para Vitte, que aponta o abandono do filósofo, já em idade avançada, da física newtoniana em favor da filosofia de Aristóteles, Espinoza e Liebniz, a partir da narrativa dos viajantes e sua descrição dos quadros da natureza (2008, p. 40). Ainda segundo Vitte, diante desta mudança:

> Kant dará maior visibilidade aos Juízos, que na *Crítica da Razão Pura* estavam subordinados à Razão, enquanto que na *Crítica da Faculdade do Juízo* estarão relacionados ao entendimento e ganharão independência relativa e o seu objetivo será mediar a relação entre o Empírico, a Imaginação e a Razão na produção do conhecimento (2008, p. 41).

Vitte observa que a partir da geografia física, Kant, confrontado com a diversidade da natureza na Terra, questiona os ditames da razão pura procurando explicar a Natureza e a sua diferenciação espacial, desenvolvendo a "crítica da faculdade de julgar estética e teleológica,

cujo eixo é o juízo reflexionante" (2008, p. 44), ou seja, a subsunção do particular ao universal. Então:

> Kant admite na *Terceira Crítica* que certas produções naturais parecem manifestar na natureza uma atividade artística, como se a natureza perseguisse a realização de certos fins que produzissem no ser humano um prazer estético. [Onde] a questão é a finalidade da natureza e da bela Arte (VITTE, 2008, p. 45).

Isso porque a faculdade estética pensa o particular enquanto contido no universal, colocando o problema da subjetividade (VITTE, 2008, 45), que em Kant é intermediada operacionalmente pela "conformidade a fins" definida como:

> universal que não surge da experiência que é descoberta por espontaneidade, mas que permite a intermediação entre o particular, os fenômenos que são constatados empiricamente e o universal, que é a suposição da totalidade (VITTE, 2008, p. 46).

Esta operacionalização permite "a constituição nos juízos estéticos de uma unidade formal e estética da natureza e do organismo" (VITTE, 2008, p. 46), o que será apropriado e aprofundado pelos filósofos da *Naturphilosophie*, como Goethe que desenvolve uma metodologia do olhar, onde é fundamental a contemplação do objeto em sua plasticidade para a compreensão das conexões entre os elementos da natureza, concepção que influenciará diretamente a Humboldt (VITTE, 2008, p. 47).

Goethe, segundo Argan, "lançou uma ponte entre o cientificismo objetivista e o subjetivismo romântico [onde], a natureza não é só uma fonte de sentimento, induz também a pensar, [...]" (1992, p. 19).

Na ciência, esta vertente romântica, pode ser resumida nas palavras de Humboldt no *Kosmos*:

> "O que nomeio como descrição física do mundo (comparáveis à geografia e à astronomia) não pretende alcançar a categoria de uma ciência racional (*rattionelle Wissenchaft*) da Natureza; é a apreciação reflexiva (*denkende Betrachtung*) dos fenômenos dados através da empiria, tomados como fenômenos do todo da Natureza (*Das Naturganze*)" (HUMBOLDT *apud* RICOTTA, 2002, p. 10).

Importante observar que, segundo Ricotta, para Humboldt "não há ciência a não ser do sensível" (2002, 15), gerando uma teoria voltada para a moral e a estética, deste modo:

> mediadas pela descrição, ciência e literatura têm, em menor ou maior grau, seu estatuto conceitual e simbólico afetado pelo caráter de projeção e imediaticidade que a linguagem na sua forma "viva" lhe propicia. O rendimento poético das descrições naturalistas, em seu dúbio registro científico e literário, depende do "tratamento" (*Behandlung*) que a linguagem receba e provoque como efeito (RICOTTA, 2002, p. 16).

Esta descrição, no entanto, estava para além da literatura. A pintura da paisagem era tão importante quanto a escrita:

> Para Humboldt caberia ao pintor captar o caráter individual da paisagem e das interrelações de seus elementos, sendo importante considerar a luz e o olhar que tinham a função de captar o movimento da natureza, do horizonte, os limites e a organização da paisagem (VITTE, 2008, p. 49-50).

Deste modo a Natureza, consubstanciada em paisagens, operacionaliza as conexões da totalidade em sua infinidade de apresentações (*Darstellung*), "em que o conhecimento estético também permite o conhecimento do mundo" (VITTE, 2008, p. 50).

A apresentação (*Darstellung*) trata da análise da paisagem onde cenários da imaginação são re-apresentados artisticamente (MARCHAN FIZ, 2006, p. 18).

Segundo Ricotta ela se baseia no encadeamento do sensível com o não sensível a partir de essências que se constituem somente e exclusivamente com a descrição. Assim:

> A idéia de ciência em Humboldt não se faz somente sob esse jogo de trocas e fusões entre espírito e matéria, céu e terra, Natureza e homem, entendimento e sensibilidade. Se há originalidade, ela está posta na forma de apresentação desse jogo de trocas porque, de antemão, sua ciência é conhecimento mediado,

> possibilitado pela linguagem do reconhecimento, cumprida pelo conceito e pela imaginação enquanto produtora (RICOTTA, 2002, p. 79).

Assim a análise humboldtiana não se limita à representação interna (*Vorstellung*), ou seja, a uma paisagem de contemplação (MARCHAN FIZ, 2006, p. 18), pois "A *Darstellung* perfeita não pode ser tomada como mera representação (*Vorstellung*) do suprassensível no sensível: tem de ser considerada de um ponto de vista propriamente especulativo — e conhecida então como espelhamento dos dois" (TORRES FILHO *apud* RICOTTA, 2002, p. 93).

Como observa Ortega Cantero esta perspectiva conformada por Humboldt se prolongou ao longo do século XIX e XX na tradição geográfica moderna. Segundo o autor:

> se manteve a dupla intenção explicativa e compreensiva, prestando atenção, consequentemente, tanto às formas, à materialidade visível, aos fatos objetiváveis, como às qualidades e significados, à ordem interna, à atribuição subjetiva de sentido. [...] a geografia mantendo a dupla perspectiva – explicativa e compreensiva, artística e científica – que adotou desde seu início moderno (ORTEGA CANTERO, 2010, p. 380, tradução nossa).

Segundo este autor o paisagismo romântico, diria o Romantismo como novo modo de expressão, exigiu a conformação de uma nova linguagem para a satisfação de suas

necessidades expressivas, seja pictórica, seja literária (2010, p. 381).

Na arte, segundo esta vertente romântica, seja na poética do pitoresco, de Constable e Turner, seja na do sublime, de Füslli e Blake, "a existência, que já não se justifica com uma finalidade no além, **tem de encontrar o seu significado no mundo**" (ARGAN, 1992, p. 20, grifo nosso).

Segundo o mesmo autor na arte moderna, assim como na sociedade industrial nascente, este aspecto se manterá inalterado.

Seguindo esta linha de pensamento considero que, se a literatura e a pintura vão buscar novas linguagens expressivas, o mesmo caminho segue a geografia segundo três âmbitos distintos e complementares: o do léxico; o da organização do texto; o dos procedimentos literários (ORTEGA CANTERO, 2010, 381).

Acrescento que, para além do que propõe o autor, se configura uma leitura intertextual, imagética, onde o texto dialoga com as imagens que reproduzem primeiro desenhos impressos com a técnica da litografia, depois com as fotografias, além dos mapas, tidos como a essência do fazer geográfico, e de desenhos esquemáticos, muitos deles tomados pelos próprios geógrafos em campo. Todo este material intertextual foi experimentado primeiramente por Humboldt no "Quadros da Natureza", transitando tanto pela vertente do pitoresco como pela do sublime.

Além disso, como observa Ortega Cantero, para a geografia é importante,

> a maneira de organizar no texto suas dimensões descritiva e sentimental. A primeira compreende todos os termos e enunciados que se remetem à visão explicativa científica enquanto que a segunda abarca os que introduzem a visada compreensiva, a que concerne mais diretamente à vertente estética e artística" (ORTEGA CANTERO, 2010, p. 383).

Ortega Cantero aponta Vidal de la Blache, Élisée Reclus e De Martonne como herdeiros e divulgadores de Humboldt na tradição de irmanar a explicação com a compreensão, a partir de um gênero literário eminentemente geográfico: as narrativas de viagem (2010, p. 377-387).

La Blache pouco ou nada fala da arte em suas obras, no entanto no primeiro parágrafo do seu "Da Interpretação Geográfica das Paisagens", publicado em 1908, enuncia claramente a ligação entre a explicação e a compreensão, ou seja, entre a ciência e arte:

> Depois que a geografia pedagógica saiu do gabinete onde, muito voluntariamente, se encerrava, e pôs-se a observar diretamente a natureza, a interpretação das paisagens tornou-se um de seus principais objetos. É uma arte delicada, sobre a qual não é talvez inútil atrair brevemente a atenção [...]. Nela, a análise e a síntese tem, cada uma, seu papel. A primeira se esforça em distinguir os traços heterogêneos que integram

> a composição de uma paisagem e, tal como as causas passada e presente se misturam nas formas do relevo, este gênero de interpretação tem um pouco de exegese. Porém, de outro lado, esta paisagem forma um todo, onde os elementos se encadeiam e se coordenam; sua interpretação exige uma percepção lógica da síntese plena de vida que se põe sob nossos olhos (2008, p. 149).

Para Ortega Cantero a geografia moderna é orientada por esta visão integradora, que se expressa "nas imagens literárias, nas quais o geógrafo conta sua experiência da paisagem, estreitamente conectada com sua experiência de viajante." (CANTERO, 2010, p. 390).

Com o propósito de nos aproximarmos, em trechos posteriores deste texto, com a geografia humanista e sua relação com as artes e as humanidades, não poderia deixar de mencionar que Carl Sauer sempre insistiu na tese de que a geografia está além da ciência, o que pode ser explicitado no trecho a seguir:

> A melhor geografia nunca deixou de contemplar as qualidades estéticas da paisagem, para a qual não conhecemos outro método que não seja o subjetivo. A 'fisionomia' de Humboldt, a 'alma' de Banse, o 'ritmo' de Volz, a 'harmonia' da paisagem de Gradmann, todas estão além da ciência (SAUER, 1998, p. 61).

O que é complementado em outro texto do autor:

> Além de tudo o que pode ser transmitido pela instrução e pode ser dominado mediante técnicas se encontra o domínio da percepção e da interpretação individual, a arte da geografia. A geografia regional verdadeiramente boa é arte refinadamente figurativa e, a arte criativa não está circunscrita a padrões ou a métodos (SAUER, 2000, p. 149).

No entanto, esta tradição, em determinado momento, foi abandonada em favor de uma geografia que só poderia considerada científica a partir da abordagem objetiva dos fenômenos a partir da experiência empírica.

Hartshorne, ao discutir a questão em "A Natureza da Geografia", coloca claramente esta opção que não comporta qualquer relação da geografia com a arte:

> Porém, o geógrafo regional ainda deve assumir uma tarefa que de alguma forma é semelhante a do narrador artístico (ou literário) — a de apresentar uma descrição sintética de uma área. Sem dúvida, ele invejará a habilidade superior do artista para nos transmitir a sensação de uma área que eu não conheço [...]. Mas antes que um geógrafo entregue sua tarefa a um artista, ele faria bem em consultar artistas e escritores, ou estudantes de arte e literatura, para se certificar de que aceitarão a sua missão. A impressão subjetiva que o artista (incluindo pintores e escritores literários) recebe de uma paisagem ou região, e que deseja transmitir aos outros, é algo muito diferente da descrição objetiva que o geógrafo deve tentar nos proporcionar

> (HARTSHORNE, 1951, p. 132-133, tradução nossa).

Neste volumoso livro Hartshorne argumenta, mais de uma dezena de vezes, que a geografia e a arte têm papéis totalmente distintos na representação da superfície terrestre. Seu argumento final: a arte representa esta superfície de modo estático se detendo nas suas formas, no entanto a superfície comporta objetos móveis em constante conexão, deste modo a geografia deve considerar muito mais a função do que a forma (HARTSHORNE, 1951, p. 441).

Deste modo a geografia como ciência se dedica a diferenciação de áreas, distinguindo as variações dos fenômenos em termos do seu significado geográfico, ou seja, sua relação com a diferenciação total das áreas e a interrelações de fenômenos que são representadas em mapas retratando a expressão na área do fenômeno individual ou de fenômenos inter-relacionados (HARTSHORNE, 1951, p. 463).

O fenômeno individual, que continuaria a ser estudado pela geografia regional, é caracterizado segundo um aporte neopositivista:

> a geografia aceita padrões científicos universais de raciocínio lógico preciso, com base em conceitos especificamente definidos, se não estandardizados. Ela procura organizar seu campo de modo que os procedimentos acadêmicos de investigação e apresentação possam tornar possíveis não um acúmulo de fragmentos de evidências individuais não relacionadas, mas

> sim o desenvolvimento orgânico da pesquisa repetidamente verificada e constantemente reproduzida (HARTSHORNE, 1951, p. 464, tradução nossa).

No entanto esta geografia científica se apresenta a partir da teoria dos sistemas e, portanto, é fundamentalmente sistemática, deste modo, destaca Hartshorne, "embora o estudo de qualquer característica única da Terra seja organizado como um sistema completo na geografia sistemática deve estar claro que cada ponto da Terra está conectado segundo um sistema de coordenadas que o relaciona com outras características" (HARTSHORNE, 1951, p. 465, tradução nossa).

Em artigo posterior Hartshorne, segue exatamente o percurso que apresento acima neste texto, percorrendo as obras de Kant e de Humboldt, entre outros, para concluir a partir de Hettner, que estes autores sempre defenderam os princípios da geografia como o estudo da diferenciação de áreas através da teoria dos sistemas (HARTSHORNE, 2006).

Não pretendo aqui me deter nesta discussão, já que este texto se dedica a examinar a relação entre a geografia e a arte, e não a sua afirmação como ciência moderna. No entanto não posso deixar de mencionar que esta associação da geografia científica com a diferenciação de áreas e com a teoria dos sistemas predominou tanto na geografia teorética quanto na geografia crítica de inspiração marxista.

Assim, Milton Santos ao pensar na "Natureza do Espaço" (2006) como um sistema de ideias que coloque a geografia como ciência, a partir da ideia anterior de que o espaço é uma estrutura social (SANTOS, 1979, p. 29-30), conclui que:

> Descrição e explicação são inseparáveis. O que deve estar no alicerce da descrição é a vontade de explicação, que supõe a existência prévia de um sistema. Quando este faz falta, o que resulta em cada vez são peças isoladas, distanciando-nos do ideal de coerência próprio a um dado ramo do saber e do objeto de pertinência indispensável (SANTOS, 2006, 9-10).

Santos propõe considerar o espaço geográfico como uma soma de sistemas de objetos e de sistemas de ações (2006, 49), observando, com Subirats, que a arte é "o lugar que a cultura moderna reservou para essa dimensão transcendente do objeto..." (2006, 44).

Também a geografia teorética, evidentemente por caminhos ontológicos muito diversos, se baseia na teoria dos sistemas. Faissol expõe as suas diferenças com o que chama de geografia tradicional:

> Este novo paradigma da Geografia é sistêmico por concepção, ao mesmo tempo que por necessidade, mas continua essencialmente geográfico porque sua principal área e objetivo é a análise espacial. É sistêmico por concepção porque, usando a Matemática e a Estatística, chegou

> a dois tipos de resultados específicos: 1) Uma região é definida em termos da operação de um processo espacial no qual estão contidos os atributos dos lugares e as relações entre os mesmos. [...] O essencial nesta concepção é a idéia da interdependência entre atributo e relações. 2) A definição da estrutura de inter-relações em um conjunto de variáveis que descreve uma região só é válida naquele nível de generalização (o nível de resolução do problema) e não necessariamente em outros. Só uma visão sistêmica pode conter este tipo de conceito regional. (FAISSOL, 1978, p. 3-4).

Neste contexto, pode se afirmar que a geografia abandonou o mundo da vida e a sua *poiésis,* que se expressa, antes de tudo, pelas artes.

No entanto, o próprio Faissol, rotulado como expoente do neopositivismo na geografia brasileira, critica este afastamento, pois:

> teorias (paradigmas são talvez momentos de tempo num conjunto de teorias) estão estreitamente associadas à imaginação humana — a idéia criadora — e que, muitas vezes, somos levados a descartá-las não porque deixaram de ser científicas mas porque o paradigma mudou. Certamente este é o estágio que a Geografia atravessa neste momento (FAISSOL, 1978, p. 37).

Em defesa desta geografia que se avizinha, Faissol recorre aos artigos de Wright (2014) e Lowenthal (1982), discorrendo sobre as novas possibilidades que se apresentam:

> O objetivo desta divagação foi mostrar a importância da tendência para considerar a percepção dos eventos, mais importantes que os próprios eventos, portanto para procurar os métodos de análise apropriada para perceber melhor os que os outros estão percebendo, e levar a ciência social a um passo adiante, talvez a um salto estrutural que a leve a um novo paradigma, menos newtoniana, menos mecânico, possivelmente menos probabilístico no sentido filosófico do conceito de probabilidade e apenas mais humano num sentido que não sabemos ainda bem ao certo (FAISSOL, 1978, p. 39).

Wright certamente foi um importante defensor do retorno a esta geografia para além da ciência, leia-se sistemática, ao propor que se transgridam os caminhos retilíneos e estreitos da disciplina, pois:

> Todas as ciências devem ser sábias, mas nem toda sabedoria pode ser rigorosamente científica. Além disso, a sabedoria envolve não apenas as ciências naturais e os estudos sociais, mas também as humanidades — as artes e letras — investiga não menos do mundo da experiência subjetiva e expressão imaginativa do que sobre a realidade externa (WRIGHT, 2014, p. 17).

Para promover esta mudança, Wright propõe que pensemos a geografia como geosofia, e que o a partir da educação ela transcenda as experiências objetivas. Caberiam aos professores, estudiosos no sentido humanista, de orientar-nos a

como seguir estes novos percursos. Dentre eles os de geosofia estética que teria a função de

> prevenir a próxima geração de geógrafos de se tornarem tão densamente arraigadas no prosaico e tornar o estudo de geografia mais poderoso do que agora parece ser, ao disparar as imaginações artísticas e poéticas dos estudantes e do público (WRIGHT, 2014, p. 17).

Também Lowenthal, ao propor uma nova epistemologia geográfica, baseada na geosofia, aponta para a necessidade da geografia se voltar para a experiência pessoal, o aprendizado, a imaginação e a memória. Pois:

> Somos todos artistas e arquitetos paisagistas, criando ordem e organizando o espaço, tempo e causalidade, de acordo com nossas percepções e predileções. A geografia do mundo é unificada somente pela lógica e ótica humana, por luz e cor do artifício, por arranjo decorativo, e por idéias do bom, do verdadeiro e do belo (LOWENTHAL, 1961, p. 260, tradução nossa).

Tuan torna a geosofia em topofilia. O conceito, apropriado de Bachelard, é definido como o amor pela natureza, e considerado como a via para que os geógrafos se afastem de suas obrigações, as de descrever as paisagens até retratar toda a Terra, para se unir aos poetas e artistas que retratam o seu esplendor, a partir de uma atitude de observação atenta do mundo que nos rodeia (TUAN, 1961, p. 32).

Quinze anos depois esta proposição inicial confluiu para a geografia humanista.

Não vou me prender aqui em detalhes sobre a sua contribuição, o que fiz em outro texto (HOLZER, 2016), mas apenas apontar para a discussão sobre a necessidade da geografia se referir às atividades e produtos humanos a partir das humanidades (artes, literatura, filosofia e história), como propôs Tuan (1982); enquanto que Relph se "preocupa não com modelos abstratos e teorias, mas com o 'mundo vivido', com os cenários e situações em que nós vivemos, que conhecemos e que experimentamos diretamente ao lidarmos com nossas atividades do dia-a-dia (RELPH, 1976, n.p., tradução nossa). Mundo vivido que Buttimer quer que seja investigado conjuntamente pela fenomenologia e pela geografia, sem opor às humanidades à ciência, na exploração da experiência humana (BUTTIMER, 1982).

Tuan (1982) sugere que a contribuição da geografia humanista para a ciência (geográfica) está em sobrepassar as estruturas conceituais habituais do cientista revelando matérias das quais não está consciente.

A geografia humanista, a partir de meados da década de 1970, recorreu à literatura e às artes com a finalidade de abarcar as mais diversas percepções do espaço geográfico. Dentre os diversos aportes eleitos para esta tarefa de superação, de uma geografia distante do mundo vivido, estava a fenomenologia.

Feito este percurso epistemológico e ontológico que busca apontar os caminhos e descaminhos da geografia com relação às humanidades. Vou propor uma via que pense a geografia como uma ciência viva, ou seja, voltada para o mundo vivido numa relação intersubjetiva, intencional e poética com a Terra. Esta geografia deve, como a arte Romântica — que para Argan (1992) tem continuidade na arte Moderna, superar a *mímesis* e abraçar a *poiésis*.

Na sua Gênese a geografia humanista já apontava para um caminho epistemológico ao mesmo tempo de continuidade, com o retorno à paisagem, e de ruptura, com a reconfiguração do lugar.

Vejo neste movimento um salto epistemológico e uma mudança ontológica radical, aos moldes propostos por Bachelard: "a ciência experimenta então aquilo que Nietzsche chama de 'tremor de conceitos, como se a Terra, o Mundo, as coisas adquirissem uma outra estrutura desde que se coloque a explicação sobre novas bases" (PESSANHA, 1978, p. 8).

A geografia humanista, ainda que de modo comedido, ao adotar como aporte a fenomenologia, foi atingida e reverberou este tremor de conceitos. Esta reverberação anuncia um reatamento e, mais do que isso, um entrelaçamento inarredável entre ciência (geográfica) e arte, as três categorias de análise tradicionais daquela geografia pensada, no século XIX e XX, na sua relação com as artes — a *Vorstellung*, enquanto representação interna; a *Darstellung*, como cenários da imaginação; a *Gestaltung*, configurando as paisagens da

ação (MARCHÁN FIZ, p. 18-19) — sendo substituída, a partir de Heidegger, pelo *Besennlinches Nachdenken*, a predisposição sensível de estar à escuta das coisas, em oposição ao *Rechnendes Denken*, como esforço racionalista para explicar e representar a partir de uma linguagem linear, procurando a ordem, a lógica e as hipóteses *a priori* (BUTTIMER, 1982).

A geografia humanista propunha uma nova epistemologia para a disciplina,

> em um contexto marcado por uma nova visão de mundo, que pregava a liberdade sexual; a igualdade de direitos entre brancos e negros; contra a guerra; a favor da rebeldia intelectual; e pela consciência de que o ambiente da Terra estava sendo alterado rapidamente, não bastando o desenvolvimento de novas tecnologias para que o quadro mudasse. Os humanistas viram corretamente, e nesse ponto se constituíram como uma vanguarda, que era necessária à implantação de uma nova ética, centrada em uma nova relação dos homens entre si e dos homens com o meio ambiente (HOLZER, 2016, p. 352).

No entanto, no debate epistemológico com os comportamentalistas e marxistas, sobretudo na década de 1980, acabou se deixando levar pelo ecletismo, negligenciando um aprofundamento na fundamentação teórica baseada na fenomenologia husserliana.

O relacionamento estreito entre os temas desta geografia e a fenomenologia foi sintetizado, também, por Pickles:

> A base fenomenológica da geografia toma várias formas na literatura geográfica: 'base fenomenológica'; 'experiência imediata da vida'; 'consciência geográfica'; 'experiência geográfica'; 'cada homem como geógrafo e geografias pessoais'; 'mundo vivido'. O interesse nesses domínios é sugerido claramente pelo que Gregory chama de 'a ligação tradicional da geografia com os lugares particulares e com as pessoas que neles vivem'. Estas reivindicações têm uma longa e respeitável tradição no interior do campo: a visão saueriana da Terra a partir dos olhos de seus próprios habitates; a geosofia de Wright; 'o sentimento do espaço terrestre' de Whittlesey; a visão de Lowenthal do homem como 'artista e arquiteto da paisagem', criando ordem e organizando espaço, tempo e causalidade de acordo com nossas percepções e predileções'. Cada uma dessas visões procura, de alguma forma, desvendar o 'espírito' ou 'caráter' do lugar, cada uma, de alguma maneira, aponta para uma base fenomenológica particular da compreensão geográfica (PICKLES, 1985, p. 42, tradução nossa).

No entanto, a partir desta síntese, o autor faz uma crítica contundente:

> Essas reivindicações apontam para importantes questões acerca da geografia e da ciência, e da natureza e importância da fenomenologia. Nesse tipo de mundo, a fenomenologia assume o mero papel de uma **arqueologia**, onde as camadas encobertas são investigadas para revelar os artefatos ocultos da experiência geográfica

> cotidiana. [...] a fenomenologia transforma-se imediatamente num empreendimento bem diferente, e nós começamos a ver por que a sua adaptação à geografia tem sido problemática. Essa fenomenologia não é o projeto husserliano, nem derivação dele, mas é a forma de realismo científico baseado num retorno à uma fenomenologia anterior — uma descrição de fenômenos existentes como eles são, (isto é, como eles **aparecem**). Em outras palavras, nós retornamos a concepção kantiana e machiana de fenomenologia. (PICKLES, 1985, p. 43-44).

Se a crítica feita pelo autor é relevante, se deixa levar por um debate entre uma "geografia fenomenológica" e uma "fenomenologia geográfica", no qual a geografia humanista, ou seja, uma geografia assentada no entrelaçamento entre a ciência e as artes é deixada de lado.

Proponho uma pergunta essencial, para direcionar o encaminhamento final da argumentação colocada ao longo deste texto: é possível fazer arte sem geografia?

Essa questão é necessária pois nos leva de volta aos fundamentos da geografia humanista, a partir de sua proposta de retorno ao *lifeworld* (BUTTIMER, 1982), ou seja, ao "mundo da vida" (*lebenswelt*) como via de reaproximação entre a ciência e cotidiano.

Na raiz desta questão está a crítica, feita por Husserl, sobre separação artificial entre mundo da vida e saber científico, "na medida em que, em última instância, sempre

realizamos a ciência, com base no solo mesmo deste mundo" (MISSAGGIA, 2018, p. 201).

A mesma autora observa que esta separação, para Husserl, também é ingênua, pois "pretende-se, em nome de um ideal de cientificidade, encontrar as verdades que estariam *escondidas* detrás da experiência de mundo cotidiana, quando, ao contrário, é justamente essa vivência "costumeira" que está na base do mundo idealizado buscado pelo saber científico (MISSAGGIA, 2018, p. 201).

Husserl, segundo Missaggia, admite ser mais fácil criticar a ciência que se afastou do mundo da vida do que

> encontrar a maneira de tratar desse tema, uma vez que tal empreendimento teórico implica, em primeiro lugar, questionar que tipo de cientificidade é possível, de acordo com o tópico em questão — mantendo-se fiel, portanto, à máxima fenomenológica por nós conhecida, segundo a qual o modo mesmo de ser de cada fenômeno determina o tipo de conhecimento possível de ser desenvolvido (2018, 202).

Esta questão, que foi sendo deixada de lado pela geografia norte-americana, vem sendo discutida, com certa frequência, no âmbito da geografia brasileira, como, por exemplo, em Goto, para quem:

> a **geografia fenomenológica** deve evidenciar a atividade espiritual-racional (fonte originária da experiência geográfica) como um modo de ser essencialmente humano, em que a razão e a

> liberdade compareçam como elementos centrais. Isso significa problematizar os resquícios positivistas de se pensar e fazer a geografia, reassumindo com a Fenomenologia Transcendental, a atitude basilar de reencontrarmos o caminho até o **mundo-da-vida** como solo originário (2013, p. 47).

Em diálogo com este autor, Ferreira considera que "o resgate de uma geografia que precede sua própria cientificidade está no solo das evidências originárias do mundo-da-vida e, portanto, a necessidade de uma geografia fenomenológica requer elucidar um campo fenomenológico, uma geografia eidética (2016, p. 125).

Neste projeto a geografia humanista é fundamental para avançarmos, além das contribuições relativas ao descolamento entre ciência e mundo da vida, para o *Dwelling*, o habitar, como proposto por Buttimer (1982), a partir de Heidegger.

Se esta geografia precede a cientificidade, a que meios recorrer para encontrar as evidências originárias do mundo da vida para além das humanidades?

Acredito que para se enfrentar este problema é preciso superar a ideia de que é necessário estabelecer um método para se mediar a "utilização" das artes e da literatura pela geografia, como o faz, por exemplo, Salter (1978), que procura as *landscape signatures*, marcas da natureza ou humanas

fixadas na paisagem e que podem ser capturadas pela literatura, ou por Pocock que considera

> a literatura tanto como fonte quanto como ferramenta para a exploração geográfica, ao mesmo tempo em que oferece ou sugere uma variedade de papéis que o pesquisador pode adotar. A interface com a literatura é, portanto, caracterizada, pelo menos, por duas dimensões – uma substantiva ou que procura dados, outra, metodológica ou filosófica (POCOCK, 1988, 96, tradução nossa).

Independentemente da dimensão escolhida Pocock oferece um método orientado por três categorias: o "*Setting*", que trata do local, ou locais, onde se desenrola a ação; o "*Character*", que trata da contextualiazação espacial e temporal da ação; o "*Plot*", ou seja, a trama que desencadeia as ações (HOLZER, 2016, p. 299-300).

Karjalainen critica a apropriação apenas instrumental e transitiva do trabalho artístico pelos geógrafos oferecendo, a partir de uma proposição de Porteous, o "sensoriamento íntimo", que inclui todas as dimensões dos sentidos na avaliação da terra e da vida ao nível do solo (2012, 7). Esta sensoriamento, segundo o autor, implica numa mudança de atitude com relação a literatura, que pode ser extrapolada para as artes:

> 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 (KARJALAINEN, 2012, 12).

No meu ponto de vista esta mudança de atitude sobrepassa a epistemologia e indica um "salto ontológico" na conformação de uma ciência geográfica fundamentada na fenomenologia e, neste sentido, falar do mundo da vida em geografia é tratar do habitar do homem na Terra.

Vamos nos aproximar da questão a partir de Heidegger. Não vou me deter na discussão do filósofo sobre o "ser-obra da obra" a partir do seu caráter, mas de que "a obra de arte torna originariamente patente o ser do ente. Essa patenteação originária, i.e., o desencobrir *[Elltbetgell],* i.e., a verdade do ente, acontece na obra. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra" (HEIDEGGER, 2002, 35).

A materialidade da obra, expressão da quadratura céu, terra, mortais e deuses,

> clareia [ilumina] aquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos-lhe a *terra.* Há que manter afastadas daquilo que esta palavra aqui quer dizer tanto a representação de uma massa de matéria sedimentada, como

> a representação meramente astronómica de um planeta. A terra é aquilo em que se volta a pôr a coberto o irromper de tudo aquilo que irrompe e que, com efeito, [se volta aí a pôr a coberto] enquanto tal. Naquilo que irrompe, a terra está a ser como aquilo que põe a coberto (HEIDEGGER, 2002, 39).

Segundo Heidegger a obra, ao levantar um mundo, faz com que a matéria "surja, pela primeira vez, diante *[hervorkommen]*, e justamente no aberto do mundo da obra" (2002, 44) e, que "o levantar de um mundo e o elaborar da terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra" (2002, 46).

Desvela-se aqui a potência da geografia como arte:

> Aquilo em que a obra se retira e que lhe permite surgir diante neste retirar-se chamámos terra. E ela o que surge diante e põe a coberto. A terra é aquilo que, não sendo impelido para nada, é sem esforço e incansável. O homem histórico funda o seu habitar no mundo sobre a e na terra. Na medida em que a obra levanta um mundo, elabora a terra. O elaborar deve ser pensado aqui em sentido rigoroso. A obra faz a própria terra entrar no aberto de um mundo e mantém-na aí. *A obra deixa a terra ser terra* (HEIDEGGER, 2002, 44).

Como apresentei ao longo do texto, a geografia, como projeto, desde Kant e Humboldt, foi pensada para além da ciência, investigando os "aspectos morais" envolvidos pelo mundo e pela paisagem a partir da arte.

Besse liga os objetivos dos primórdios da geografia acadêmica, na figura de Kant, com os da geografia fenomenológica, a partir de Dardel (2011): ambos propõe apreender o homem em sua condição terrestre, a Terra vista como mundo humano.

Mas há uma diferença, se Kant "vê a Terra como o suporte de uma história como soma positiva, a ascensão futura da humanidade para a sua liberdade, Eric Dardel exprime a mais nítida consciência de que se deve salvaguardar a morada ameaçada por esta história que está por vir" (BESSSE, 2011, 123).

Assim, se Kant, vê a ciência em conjunção com a arte de modo emancipatório, o que tem continuidade na obra de Humboldt e de outros geógrafos, como vimos neste texto, Dardel, a partir de Heidegger e de Levinas, se volta para os efeitos nocivos da ciência tomada pela técnica e esquecida de sua "intencionalidade original; habitar a Terra" (BESSE, 2011, 123).

Toda a segunda parte do livro "O Homem e a Terra" (Dardel, 2011), consiste em uma análise de como a geografia, a partir de seu marco inicial como geografia mítica, vai se afastando deste habitar a partir da alienação em relação a sua vocação primordial.

Como proceder, no fazer da geografia, para nos voltarmos para o seu campo de estudos originário?

O caminho já foi trilhado por muitos geógrafos, em diálogo com a filosofia, e tendo como base a literatura e as artes. Este caminho pode ser resumido em uma frase de Dardel:

> resistindo ao espírito do pensador que, em nome de uma razão muito rígida e muito imperiosa, entorpece nossa liberdade espiritual, salvaguardamos, com poesia ou simplesmente com um pensamento livre, a fonte em que se revigora sem cessar o nosso conhecimento do mundo exterior. A vida se encarrega, apesar de todas as nossas barreiras intelectuais e de todas as precauções de um positivismo de visão estreita, de restituir aos espaços terrestres seu frescor e sua glória, por pouco que aceitemos de recebe--los como dom (DARDEL, 2011, p. 97).

A via oferecida pela fenomenologia, de Husserl a Heidegger, para um retorno das ciências ao mundo da vida já foi trilhado por Dardel e alguns geógrafos humanistas, no entanto ainda nos cabe pensar como a obra geografia pode levantar um mundo e elaborar a terra. Sendo obra que *deixa a terra ser terra.*

A arte se abre com toda a sua potência diante dos geógrafos. São muitas as alternativas a serem exploradas. Pessoalmente creio que um bom começo é exercitarmos a nossa "imaginação criadora" como proposta por Bachelard na "Poética do Espaço":

> fora de toda doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas para não tomar uma imagem como objeto, menos ainda como substituto do objeto, mas perceber-lhe a realidade específica. É preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões. No domínio da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica (BACHELARD, 1978, p. 185).

Neste processo, um caminho que pode ser seguido é o da Poética do Devaneio como estudo sistemático da atividade da imaginação, aqui como Geosofia: o exercício poético e imaginativo da geografia como uma ciência voltada para o mundo da vida.

Encerro o texto com uma questão proposta por Bachelard, que pode desvelar para nós todas as possibilidades de uma geografia que é, antes de tudo, a poesia de habitar a Terra em sua geograficidade.

> Se não seguirmos o poeta no seu devaneio deliberadamente *poético*, como faremos uma psicologia da imaginação? Buscaremos nossos documentos naqueles que não imaginam, que se proíbem de imaginar, que "reduzem" as imagens superabundantes a uma idéia estável, naqueles — mais sutis negadores da imaginação — que "interpretam" as imagens, arruinando ao

mesmo tempo qualquer possibilidade de uma ontologia das imagens e de uma fenomenologia da imaginação? (BACHELARD, 1996, p. 202).

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores).

BUTTIMER, Anne. *Values in geography*. Washington, AAG (Resource paper nº 24), 1974.

BUTTIMER, Anne. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. *In*: CHRISTOFOLETTI, Antonio. (Org.). *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, 1982.

DARTIGUES, André. *O que é fenomenologia*. Rio de Janeiro, Eldorado, 1973.

FAISOL, Speridião. Teorização e quantificação na geografia. *Revista Brasileira de Geografia*, v. 40, n. 1, p. 3-50, 1978.

FERREIRA, Rafael Bastos. Husserl, Mundo-da-Vida e Geografia. *Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies*, v. 22, n. 2, p. 119-126, 2016.

GOTO, Tommy Akira. Fenomenologia, mundo-da-vida e crise das ciências: a necessidade de uma geografia fenomenológica. *Geograficidade*, v. 3, n. 2, p. 33-48, 2013.

HARTSHORNE, Richard. *The nature of geography*. Lancaster – PA, The Science Press Company/AAG, 1951 (fourth printing).

HARTSHORNE, Richard. O conceito de geografia como uma ciência do espaço, de Kant e Humboldt para Hettner. *Caderno Prudentino de Geografia*, v. 1 n. 28, p. 9-33, 2006.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. *In*: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOLZER, Werther. Diálogos entre ciência e arte: uma reflexão fenomenológica. *In*: MUCCI, Isaias Latuf. *Interlúdios*: arte, ciência e tecnologia. Rio de Janeiro, Booklink, 2004. p. 190-204.

HOLZER, Werther. *A Geografia Humanista*: sua trajetória de 1950-1990. Londrina, EDUEL, 2016.

KARJALAINEN, Pauli Tapani. Lugar em *Urwind*: uma visão geográfica humanista. *Geograficidade*, v. 2, n. 2, p. 04-22, 2012.

LA BLACHE, Paul Vidal de. Da interpretação geográfica da paisagem. *Mercato***r**, v. 7, n. 13, p. 149-151, 2008.

LOWENTHAL, David. Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology. Annals of the Association of American Geographers, v. 51, n. 3, p. 241-260, 1961. Tradução para o português: Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma nova epistemologia geográfica. *In*: CHRISTOFOLETTI, Antonio. (org.). *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, p. 103-141, 1982.

MARCHÁN FIZ, Simón. La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje. *In*: MADERUELO, Javier (ed.). *Paisaje y Pensamiento*. Madrid, Abada, p. 11-54, 2006.

MISSAGGIA, Juliana. A noção husserliana de mundo da vida (Lebenswelt): em defesa de sua unidade e coerência. *Trans/form/ação: Revista de Filosofia*, v. 41, n. 1, p. 191-208, 2018.

ORTEGA CANTERO, Nicolás. El lugar del paisaje en la geografía moderna. *Estudios Geográficos*, v. 71, n. 269, p. 367-393.

PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard*: vida e obra. São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores).

PICKLES, John. *Phenomenology, science and geography*: spatiality and the human sciences. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

RICOTTA, Lúcia. *A Totalidade Encantada*: natureza, ciência e arte em Alexander Von Humboldt. Rio de Janeiro, PUC, 2002 (tese de doutorado).

RELPH, Edward. *Place and placelessness*. London: Pion, 1976.

RIBAS, Alexandre Domingues; VITTE, Antônio Carlos. O Curso de Geografia Física de Immanuel Kant (1724-1804): uma contribuição para a história e a epistemologia da ciência geográfica. *GEOgraphia* (UFF), v. 10, n. 19, p. 103-121, 2008.

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis, Vozes, 1979.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006 (4. ed. 2. reimpr.).

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. *In*: *Paisagem, Tempo e Cultura*. CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Rio de Janeiro, EDUERJ, 1998.

SAUER, Carl O. A educação de um geógrafo. *GEOgraphia* (UFF), v. 2, n. 4, p. 137- 150, 2000.

TUAN, Yi-Fu. Geografia humanística. *In*: CHRISTOFOLETTI, Antonio. (org.). *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, p. 103-141, 1982.

VITTE, Antônio Carlos. A Geografia Física: da conformidade-a-fins à paisagem. *Caderno Prudentino de Geografia*, v. 1, n. 30, p. 37-53, 2008.

WRIGHT, John K. Terrae Incognitae: o lugar da imaginação na geografia. *Geograficidade*, v. 4, n. 2, p. 4-18, 2014.

gráfica e editora
CAULE DE PAPIRO®

Composto na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | Natal/RN | (84) 3218 4626

cauledepapiro.com.br

A presente obra se relaciona com a trajetória dos seus autores (as), e suas múltiplas aproximações com as manifestações artísticas. Após a leitura dos capítulos, espero que vocês leitores (as) percebam a potência da arte em evidenciar as forças internas e sensíveis presentes na geografia.

Alessandro Dozena

Os textos contidos neste livro me surpreenderam. O tema geral que o organiza já indica originalidade e ousadia, afinal, a arte não é uma dimensão comum nas análises que nos habituamos a encontrar na bibliografia geográfica. Seria, no entanto, injusto não admitir a existência de inúmeros autores que, às vezes com insistência, têm chamado nossa atenção para as oportunidades e relevância que os diferentes campos da arte podem ter para a geografia.

Paulo César da Costa Gomes

ISBN 978-65-86643-25-1