GEOGRAFIA E CRIATIVIDADE

Alessandro Dozena
(Organizador)

GEOGRAFIA E CRIATIVIDADE

Alessandro Dozena
(Organizador)

Copyright © 2025 by Travassos Editora

Todos os direitos reservados à Travassos Editora e ao autor.

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Travassos Editora

CAPA
Travassos Editora

REVISÃO

Daiane Santos

Os textos deste livro são de responsabilidade de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Geografia e criatividade [livro eletrônico] /
Alessandro Dozena (organizador).-- 1. ed. --
Rio de Janeiro : Travassos Editora, 2025.
PDF

Bibliografia
ISBN 978-65-83288-38-7

1. Criatividade 2. Geografia 3. Geografia - Filosofia 4. Geografia - História 5. Geografia humana 6. Humanismo I. Dozena, Alessandro.

25-292007 CDD-304.23

Índices para catálogo sistemático:

1. Geografia humana : Ciências sociais 304.23

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

www.travassoseditora.com
travassos@travassoseditora.com
Tel.: (21) 4126-9826

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

QUANDO A CRIATIVIDADE ILUMINA O FATO GEOGRÁFICO...9

Alessandro Dozena

PREFÁCIO

UMA INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA GEOGRAFIA HUMANISTA NO BRASIL...23

Oswaldo Bueno Amorim Filho

CAPÍTULO 1

GEOGRAFIAS CRIATIVAS EM ENREDAMENTOS GEOPOÉTICOS: ESPECULAÇÕES ARTE-GEOGRÁFICAS...91

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior

CAPÍTULO 2

CRIATIVIDADE, ESPACIALIDADES E IMAGINÁRIO NA OBRA DE GLORIA KIRINUS: DA METEOROLOGIA POÉTICA AO MARADIGMA...135

Valéria Cristina Pereira da Silva

Juliana Ramalho Barros

Givaldo Ferreira Corcinio Junior

CAPÍTULO 3

A PALAVRA FAZ CAMINHO: LUGAR GEOPSÍQUICO, ESCUTA E ARTE...179

Juliana Maddalena Trifilio Dias

Valéria Amorim do Carmo

CAPÍTULO 4

TRILOGIA DO ALUMBRAMENTO: A GEOGRAFIA DA CRIATIVIDADE NA PARCERIA DE PAULO CÉSAR PINHEIRO E JOÃO NOGUEIRA...211

Julia Santos Cossermelli de Andrade

CAPÍTULO 5

POR UMA GEOGRAFIA DO PENSAR-FAZER MESTIÇO: METAS-LEGENDA DO SER PROFESSOR...247

Eugênia Maria Dantas

CAPÍTULO 6

SUÍTE (PARANÃ), DE CARLOS ALBERTO ASSIS: A VOZ DO SAGRADO FEMININO...279

Beatriz Helena Furlanetto

CAPÍTULO 7

O GOSTO DO TERROIR: A GEOGRAFIA QUE EMANA DE UMA TAÇA DE VINHO...315

Wagner Gabardo

CAPÍTULO 8

GEOGRAFIAS ITINERANTES: SOBRE PAISAGENS E MOTOCICLETAS...345

Tiago Vieira Cavalcante

CAPÍTULO 9

GEOGRAFIA DOS CARNAVAIS ATLÂNTICOS NA SEMIÓTICA COGNITIVA DA FOLIA CENTENÁRIA DE TORRES VEDRAS-PORTUGAL...375

Christian Dennys Monteiro de Oliveira

CAPÍTULO 10

POLÍTICA DO GESTO: MTV BRASIL, TATUAGENS E EDUCAÇÃO...425

Valéria Cazetta

CAPÍTULO 11

ESCRITA E NARRAÇÃO...463

Eduardo Marandola Jr.

CAPÍTULO 12

A FOTOGRAFIA DENTRO DOS GAMES: PAISAGENS E TERRITÓRIOS COMO EXPRESSÕES ESTÉTICO-AFETIVAS...477

Antonio Carlos Queiroz Filho

CAPÍTULO 13

CONTRIBUIÇÕES EPISTEMOLÓGICAS NAS INSURREIÇÕES CRIATIVAS DAS GEOGRAFIAS HUMANISTAS E CULTURAIS...545

Alessandro Dozena

APRESENTAÇÃO

QUANDO A CRIATIVIDADE ILUMINA O FATO GEOGRÁFICO

Alessandro Dozena

Durante a minha trajetória como professor-pesquisador, foram vários os momentos em que diante dos desafios precisei reinventar as minhas práticas, inovar minhas metodologias, repaginar minhas abordagens teóricas, e em todas elas, as ações criativas e lúdicas me serviram como um farol, a partir do delineamento de novos horizontes necessários diante das provas e desafios. Em muitas dessas ocasiões, foi a insurgência do lúdico a responsável por me trazer inspirações criativas, na medida em que o caráter da alegria, do divertimento, da espontaneidade e do prazer contribuiu com o rompimento dos parâmetros orientados por uma racionalidade unívoca e redutora; atuando

como resistência, como potência de vida[1] (Deleuze, 1977). E no debate epistêmico atual, isso tem sido acompanhado pelos "giros" artístico, de (s) colonial, emocional e de gênero que estamos vivenciando com destaque nos últimos 10 anos, o que situa a nossa prática de pesquisa, docência e extensão em um parâmetro que cada vez mais nos convida a uma implicação de nossas práticas profissionais.

E nesse processo, as experimentações têm "balançado" as perspectivas hegemônicas, muito pela apropriação e utilização dos modais artísticos, sobretudo pelas inspirações provenientes da música, dança, artes visuais, teatro e literatura. As artes têm animado as aulas, os debates, as palestras e os eventos, não somente os da Geografia, mas igualmente os das outras áreas do conhecimento. As artes têm trazido para o debate geográfico o que de "melhor" os seres humanos produzem, em atos criativos existencialmente situados, capazes de amplificar a sensibilização dos (as) estudantes, professores (as) e pesquisadores (as). Criar é romper com o mesmo, com o sentido do provável, é estabelecer como parâmetro o inesperado, aquilo no qual não sabemos onde dará. É o "lançar-se em um abismo" sem medo do voo e da finitude da razão, na busca pelo inesperado, pelo diferente, por aquilo que nos preenche de alegria e satisfação. O criador (a) inquieto se posiciona tendo como parâmetro o movimento, a mudança, a constante instabilidade ávida pela resolução.

1 "O poder exige corpos tristes. O poder necessita de tristeza porque consegue dominá-la. A alegria, portanto, é resistência, porque ela não se rende. A alegria como potência de vida, nos leva a lugares onde a tristeza jamais nos levaria". Tradução do original: "Le pouvoir exige des corps tristes. Le pouvoir a besoin de tristesse parce qu'il peut la dominer. La joie, par conséquent, est résistance, parce qu'elle n'abandonne pas. La joie en tant que puissance de vie, nous emmène dans des endroits où la tristesse ne nous mènerait jamais" (Deleuze, 1977).

Em horizontes inexistentes, o criar age instaurando o novo no antiquado, revelando ao mesmo tempo a coexistência entre ambos, já que conservação e modificação atuam conjuntamente o tempo todo.

Ao trazer a palavra criatividade como um mote central do livro, temos como objetivo não a sua utilização voltada a uma perspectiva de mercado utilitarista, na qual uma das principais derivações talvez seja o debate sobre economias criativas (Howkins; John, 2007). Mas indo por outro caminho, os capítulos do livro reforçam a relevância do ato criativo enquanto algo que acompanha a nossa vida, seja pessoal ou profissional. Já há iniciativas múltiplas na geografia brasileira e internacional, em que os pós-graduandos (as) são convidados a apresentarem os resultados de suas pesquisas em produtos acadêmicos (jogos, atlas, manuais etc.), uma experiência que tem se revelado como extremamente motivadora aos estudantes e docentes[2].

Além do contexto escolar e acadêmico, o cotidiano igualmente transborda em manifestações derivadas da cultura popular, nas quais a criatividade alimenta criações transitórias e coletivas, em poéticas que animam e reinventam este cotidiano. Nessas criações diárias, vislumbram-se experiências pautadas em uma operacionalização flexível dos atos: apurada, astuciosa, alerta, em que o sentido de ocasião se reinventa por meio de experiências espaciais múltiplas. Podemos então considerar que tais atitudes de contrafinalidade fragilizam as estratégias autoritárias e normativas, pelo potencial da comunicação horizontal posta pela oralidade e pela inventividade resistente a

2 A exemplo dos produtos apresentados ao Programa de Pós-Graduação em Geografia – Geoprof da UFRN, e que podem ser consultados em: https://posgraduacao.ufrn.br/9110/documentos#produtoseducacionais

ordem preponderante, capazes de transformar a mesmice ordinária em vivacidade cotidiana (Dozena, 2011). Assim, os atos criativos são fundamentais, inclusive para a geração de renda, empregos e reformulação dos processos produtivos, muito em decorrência de processos de solidariedade organizacional estabelecidos há séculos (Dozena, 2016). As forças-motrizes dos processos produtivos atuais passam a ser as ideias inovadoras, sobretudo em um contexto de sociedades pós-industriais, vigente em muitas localidades.

Como já apregoava meu orientador de mestrado Eduardo Yázigi, pioneiro em nosso país na abordagem da temática geografia e criatividade: "um dos clássicos ingredientes da criatividade é o interesse por mais de uma área do conhecimento, sendo este um dos fatores que permitem a bissociação, principal fundamento de toda criatividade científica e artística" (Dozena, 2008, p.16). Em outro texto, Yázigi apregoa que: "o que tem de ser lógico é o produto final e não necessariamente o processo. Isto não é sem consequência para o ensino da geografia e o modo de pensar a geografia" (Yázigi, 1997, p. 37). Vale destacar que essa reflexão dialoga com a afirmação de Adauto Novaes, de que lógica, emoção, sensação, imaginação e paixão estão presentes tanto na arte quanto na ciência, já que a arte é ciência e a ciência pode ser arte (Novaes, 1994).

As ações criativas são inerentes aos seres humanos e se relacionam com a ampliação das ideias e da imaginação que fertilizam a realidade, em processos inovadores nos quais as experiências pessoais emergem carregadas de imaginários reforçadores de tais processos; muito pelo desejo de invenção de outras realidades. Ser criativo não se refere apenas ao ser artista, como erroneamente é apregoado. Atos criativos são exigidos em nosso

cotidiano: na busca por soluções para problemas, na escolha das vestimentas, nas interações com colegas de trabalho e até na organização das finanças familiares. Ao contrário do que se costuma imaginar, o processo criativo geralmente exige dedicação e esforço contínuo — transpiração mais do que inspiração. Durante esse processo, o contato com diferentes modais artísticos nutre o cérebro com novos estímulos, o que frequentemente resulta em experimentações originais.

Assim, o encontrar de novas soluções para velhos e novos desafios, sem saber onde chegaremos, é uma das grandezas da natureza humana. Criar envolve ações cerebrais racionais, mas que momentaneamente podem ser transpostas por outras racionalidades reveladoras de outros sentimentos e encaminhamentos. É na quebra de nossas rotinas diárias que emergem os "*insights*" para a solução de problemas distintos, como reações cerebrais que aparecem subitamente, normalmente não fundamentadas em experiências anteriores. Entretanto, o desafio da criação sempre vem acompanhado do medo de críticas e incertezas diante das aprovações ou reprovações alheias, e por isso se torna um ato de coragem. "As ideias estão no chão, você tropeça e acha a solução", anuncia a letra da música *A melhor forma* da banda Titãs (Álbum Acústico MTV, 1997). Muitos dos atos criativos advêm de algo já existente e que é transformado em algo novo, com uma "nova apresentação", em decisões criativas pautadas em múltiplos olhares. Nesses atos criativos, o criador (a) atua como um mediador de ideias antigas, em justaposições infinitas com as ideias novas. E normalmente durante o processo criativo, o improviso desfaz as dificuldades e o medo da criação, optando por outros rumos diferentes daqueles que inicialmente não funcionaram; improviso que atua no campo do inusitado e

do novo, suspendendo momentaneamente os padrões julgadores racionais.

Nem sempre a primeira solução é a adequada ou a definitiva. Por isso, torna-se fundamental experimentar outras soluções não necessariamente "certas" ou "finais". A rasura continua sendo potente em sua fragilidade, para que a ideia cresça, inclusive a partir dos erros e dos valores relacionados à inovação. Por vezes, muitas dessas ideias originais são desperdiçadas pelo bloqueio imposto pela própria pessoa ou pelo gestor (a) de uma empresa/instituição, que ao repreender a "ideia maluca" em tom de censura, cerceia a liberdade posta pelo "potencial cerebral criativo". Mas criar é romper, romper com o mesmo, com o sentido do provável. É estabelecer como parâmetro o inesperado — aquilo cujo destino desconhecemos. Criar, portanto, é também transgredir e persistir diante de realidades que oprimem aquilo que foge à norma.

Nessa perspectiva, não há espaço para os verbos julgar, diferenciar, inferiorizar. A criação se efetua no irresoluto, se encontra na inquietude, se desfaz na entrega e se perde em si mesma. Estando em um país com enorme diversidade cultural, paisagística, econômica e climática, somos instigados a resistir a limitação de nossa alegria de viver, em decorrência do sofrimento e padecer em um país repleto de desafios e inconsistências. Mas ao contrário, criamos e recriamos o todo tempo, muito pelo vigor proporcionado pelas artes e pelo papel da contingência presente nos fatos imprevisíveis ou fortuitos que escapam ao nosso controle, e que nos permitem a compreensão da nossa própria existência processual.

Essa é a essência desse livro, que encerra uma trilogia de obras pensadas há alguns anos, composta pelos livros Geo-

grafia e Música: Diálogos (Dozena, 2016b) e Geografia e Arte (2020). Ao ler os capítulos, encontrei a essência criadora dos seus autores (as), em suas múltiplas cores, experiências e experimentações. Em todos eles encontrei a sensibilidade científica e artística, o semear de ideias que poderão desabrochar em frutos, ainda que o tempo da espera possa ser grande. Encontrei nos capítulos a infinitude do potencial criativo humano somada a sensibilidade de professores/pesquisadores (as) em seus processos individuais de operacionalização da construção do conhecimento. Os capítulos revelam processos de pesquisas que mais do que aplicadas são implicadas em uma construção que vem se acumulando aos poucos, por vezes de modo imperceptível, a partir de olhares originais sobre temas eventualmente já pesquisados. Eles nos permitem o aprendizado de lições importantes, sendo para mim a principal: a ampliação de pesquisadores (as) "antenados com o humanismo" tem suscitado uma resposta inventiva a muitos dos desafios de compreensão e interpretação da realidade atual, em que se torna relevante: racionalizar menos, explicar menos e experimentar mais.

A predominância das abordagens qualitativas destaca conhecimentos particularmente dialógicos, situados no movimento transformativo estabelecido entre pesquisador e fato pesquisado, algo que é simbioticamente instável e desafiador. Do mesmo modo, a experiência de cada autor (a) é única, a partir do contexto espacial de onde cada um escreve e pesquisa, ou ainda pela especialidade/área de atuação e compromisso de cada um (a) em edificar uma ciência-arte do amanhã: engajada, corporificada e interseccional. As distintas experiências profissionais e etapas de vida dos (as) pesquisadores (as) que aqui

escrevem enriquecem o livro, bem como o compromisso com alguns problemas atuais nacionais, na busca pelo respeito à natureza e valores civilizatórios internacionais. E "salta aos nossos olhos" a riqueza de conhecimentos elaborados em ato, em campo, com engajamento social e responsabilidade compartilhada com as pessoas em seus lugares. Essa experiência empírica dos (as) autores (as) reverbera como experiência corpórea-emotiva-perceptiva, existencialmente relacionada com abordagens criativas. Tais experiências igualmente estão associadas a dispositivos imersivos mediados pela realidade virtual, em crescentes relações de interdependência e cooperação entre o espaço e o ciberespaço; que nos provocam no sentido da inserção de inteligências artificiais, robótica, tecnologias múltiplas que agitam outros sentidos do ser humano (óculos binaurais, avatares, jogos eletrônicos, culturas transnacionalizadas em produtos, entre outros...). Por isso, considero que um deslocamento está ocorrendo, com o propósito de compor um conhecimento experimental capaz de alavancar muitos cenários vindouros, e de promover a ponderação acerca de alguns limites disciplinares na compreensão da realidade atual. Como importantes limites disciplinares ainda persistentes, considero dois deles ainda preponderantes: o pensamento binário uniformizador e a hierarquia entre os conhecimentos científicos, conhecimentos populares e conhecimentos artísticos.

Os capítulos igualmente manifestam a complementaridade entre razão e emoção, e o fato de que as experiências vividas são inflexíveis às visões unívocas das experiências objetivas predominantes nas abordagens científicas. Mais do que uma preocupação com uma filiação científica em particular, os capítulos adentram nos portais dos enredamentos geopóeticos, da obra de

Gloria Kirinus, do lugar geopsíquico, da criatividade de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, do pensar-fazer mestiço, da fotografia dentro dos games, do sagrado feminino, da geografia dos vinhos, das geografias itinerantes, da geografia dos carnavais atlânticos, da política do gesto, da escrita e narração e das insurreições criativas das geografias humanistas e culturais. Tais insurreições criativas têm proposto encaminhamentos que acionam outras racionalidades, não são somente epistemológicas, mas igualmente éticas e ontológicas, como as que estão presentes nos pensamentos ameríndios e afrodiaspóricos. Assim sendo, o livro contribui com possibilidades e encaminhamentos capazes de afirmar geografias criativas, evidenciando algumas dessas potencialidades de aproximações a partir de três horizontes: a) Geografia e criatividade como experimentações; b) Diálogos entre geografia e criatividade: entre a intuição e a imaginação; c) Horizontes geográfico-criativos vindouros.

O capítulo de Carlos R. B. S. Júnior, que inaugura o livro, traz um interessante "estado da arte" sobre as geografias criativas em autores nacionais e internacionais, apontando os cenários das discussões arte-geográficas para os próximos anos. Valéria C. P. da Silva, Juliana R. Barros e Givaldo F. C. Junior nos apresentam as imbricações entre imaginário, espaço e criatividade na obra de Gloria Kirinus, seu poder criativo e poético, possibilitando uma interessante reflexão sobre a criação literária. Em "A palavra faz caminho: lugar geopsíquico, escuta e arte", Juliana M.T. Dias e Valéria A. do Carmo abordam relações possíveis entre lugar geopsíquico, fotografia e literatura. Julia S. C. de Andrade aborda as relações entre criatividade e composições musicais, tendo como pano de fundo a produção de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, e a relação

deles com a ancestralidade. No capítulo "Por uma geografia do pensar-fazer mestiço: metas-legenda do ser professor", Eugênia Dantas nos convida a uma reflexão sobre o ser professor e as experimentações que acontecem em suas práticas criativas. Em "Suíte (Paranã), de Carlos Alberto Assis: A voz do sagrado feminino", Beatriz H. Furlanetto explicita o processo criativo do compositor Carlos A. Assis, e a relação de sua obra com o movimento artístico e cultural denominado Paranismo. Wagner Gabardo nos brinda com uma reflexão original sobre a experiência de degustar um vinho e sentir o gosto do *terroir*, em toda a sua geograficidade. Em "Geografias itinerantes: sobre paisagens e motocicletas", Tiago V. Cavalcante relata algumas de suas viagens de motocicleta e de suas geografias pessoais e acadêmicas. Christian D. M. de Oliveira suscita uma reflexão sobre o carnaval em Torres Vedras – Portugal, em sua riqueza expressiva, relacionando-o com elementos teóricos da semiótica. Em "Política do gesto: MTV Brasil, Tatuagens e Educação", Valéria Cazetta aborda a prática da tatuagem em uma perspectiva geográfica, utilizando-se de capas de discos como um recurso metodológico. Eduardo Marandola Jr. em "Escrita e Narração" discute a escrita científica como um ato criativo e narrativo do mundo contemporâneo. Antonio Carlos Queiroz Filho nos convida a uma reflexão sobre as fotografias presentes nos *games*, com o potencial de gerar paisagens repletas de memórias. E finalmente, no texto autoral, apresento a diversidade das geografias humanistas e culturais produzidas em nosso país na atualidade, em suas perspectivas múltiplas, criativas e contributivas.

O livro nos convida a adentrarmos nestes portais abertos e a aceitarmos o desafio das reformulações atuais propostas

pelos "giros" de (s) colonial, emocional, artístico e de gênero; regressando desses portais motivados pelas inspirações neles encontradas. Essa "cultura acadêmica" que os autores (as) nos apresentam está pautada em identificações múltiplas, sensíveis e empáticas com outros métodos e áreas dos saberes, conectadas com a existência diversa das pessoas em seus lugares, presenteando-nos com um modo humanista de se pesquisar e se refletir. Os leitores (as) notarão o avanço do debate epistemológico acontecendo para além dos saberes disciplinares, implicando igualmente os saberes populares, não apenas suportes para os saberes disciplinares, mas alicerces de diálogos indefinitivamente abertos e promissores.

Ao buscar incitá-los (as) a leitura do livro, considero a premissa inicial de que geografia e criatividade 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 criatividade são transversais à vida humana em suas múltiplas dimensões e envolvem criações: literárias, sonoras, relacionadas à 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-criativamente.

Temos cada vez mais visto a manifestação de reflexões no campo da pesquisa, da extensão e do ensino, que sugerem um caráter original e arriscam colocar em movimento o exercício da desconstrução de uma ciência geográfica mais afeita

às regras e padrões normativos que aprisionam a sua criatividade. Neste sentido, o livro revela que a criatividade é fundamental para a criação de outras realidades pelas inspirações que dela brotam, permitindo que a geografia se reorganize teórico-metodologicamente, em sua relação próxima com e no mundo. Desejo verdadeiramente que a leitura e consulta a esse livro proporcione outras aproximações e expansões do conhecimento, servindo como fonte de inspiração para outras reflexões; e que os textos atuem como flechas lançadas para o futuro.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G.; PARNET, C. Dialogues. Paris: Éditions Flammarion, 1977.

DOZENA, A. Reestruturação produtiva e os setores criativos no estado do Rio Grande do Norte – RN. Formação (Online), Presidente Prudente, v. 1, n. 23, 2016. Disponível em: https://revista.fct.unesp.br/index.php/formacao/article/view/3607. Acesso em: jan. 2025.

DOZENA, A. (Org.). Geografia e música: diálogos. Natal: EDUFRN, 2016b. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/21381. Acesso em: jan. 2025.

DOZENA, A. (Org.). Geografia e arte. Natal: Caule de Papiro, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/31287. Acesso em: jan. 2025.

DOZENA, A. A geografia do samba na cidade de São Paulo. São Paulo: Fundação Polisaber, 2011.

DOZENA, A. São Carlos e seu desenvolvimento: contradições urbanas de um polo tecnológico. São Paulo: Annablume, 2008.

HOWKINS, J. The creative economy: how people make money from ideas. Londres: Penguin Books, 2007.

NOVAES, A. Constelações. In: ARTEPENSAMENTO (Org.). Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/constelacoes/. Acesso em: jan. 2025.

YÁZIGI, E. A criatividade científica em Geografia. Revista do Departamento de Geografia, São Paulo, v. 11, p. 29-38, 1997. Disponível em: https://doi.org/10.7154/RDG.1997.0011.0003. Acesso em: jan. 2025.

PREFÁCIO

UMA INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA GEOGRAFIA HUMANISTA NO BRASIL

Oswaldo Bueno Amorim Filho

Muitos prefaciadores cultivam o hábito de, desde o início de seu trabalho, desenvolverem prontamente a abordagem da obra objeto do prefácio. Embora esta opção seja, aparentemente, a mais cômoda e rápida, ela não será, por alguns motivos, principalmente de caráter pessoal, minha escolha no caso presente.

O primeiro dentre tais motivos tem a ver com algo singelo, embora de grande significado para mim: tive a honra de fazer um bom número de prefácios, em minha já longa vida acadêmica, mas, este será meu primeiro prefácio após completar, em 2024, oitenta anos de idade. Ora, de acordo com um filósofo que tive o privilégio de conhecer em Belo Horizonte, nos anos sessenta do século passado, embora isso possa ser feito em outros períodos da vida de uma pessoa, oitenta anos é uma idade ideal para os intelectuais realizarem avaliações e balanços sobre o que de maior importância

e valor marcou suas trajetórias, em suma, o que merece, de fato, ser lembrado. O segundo motivo está ligado a uma constatação: a trajetória da chamada "Geografia Humanista" no Brasil alcançou tais dimensões e tal importância que uma síntese e mesmo que modesta precisa ser tentada. E uma reflexão neste sentido poderá ser esboçada por ocasião da elaboração deste prefácio. Assim, ao chegar às minhas mãos o livro que tenho o prazer de prefaciar e que foi organizado por um dos mais jovens e promissores representantes da atual geração de praticantes da geografia humanista-cultural em nosso país, pensei: antes de refletir sobre os principais méritos e contribuições deste belo livro, assim como sobre os seus vários autores, preciso tentar descobrir qual é sua posição nos "encadeamentos epistemológicos, temporais e espaciais" aos quais ela pertence! Em outras palavras: preciso "contextualizá-lo" da melhor maneira que puder! E, ao raciocinar assim, veio-me à mente a constatação inicial de que sem o domínio de conceitos como os de "encadeamentos", "totalidades e partes", "conectores", "organismos" e/ou "sistemas", não é possível fazer qualquer "contextualização"! Todos aqueles que se interessam pela história do pensamento geográfico (ou pela epistemologia da geografia) tem consciência de que os conceitos acima mencionados, com origens variadas, tanto temporal quanto espacialmente, tiveram uma sistematização magistral no pensamento do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), que também ensinou geografia e é considerado por muitos historiadores da geografia como uma das matrizes epistemológicas da geografia moderna.

Como se sabe, a influência kantiana foi marcante não somente nos intelectuais alemães e de outros países europeus de seu tempo, mas difundiu-se por todo o mundo e perdura até hoje, mais de duzentos anos após a sua morte. No que se refere ao tema que

nos interessa aqui, os principais pensadores alemães que construíram a denominada "escola clássica de geografia", em sua primeira fase (grande parte do século XIX), também são kantianos. Uma simples consulta às suas obras permite constatar que conceitos e princípios elaborados por Kant estiveram presentes na fundamentação epistemológica que orientou as pesquisas e os ensinamentos primeiramente dos fundadores dessa geografia clássica, como Alexander von Humboldt (1769-1859) e Carl Ritter (1779-1859) e, posteriormente, dos seus propagadores na Alemanha, no resto da Europa e em outras partes do mundo. Entre os alemães, são mais citados Oscar Peschel (1826-1875), que se interessou pela história da geografia e pelo "método comparativo" de Ritter; Ferdinand von Richthofen (1833-1905), originalmente geólogo e que se voltou para a pesquisa de campo, tendo viajado principalmente na Ásia, onde ter-se-ia interessado pelas "rotas da seda"; Friedrich Ratzel (1844-1904), outro grande viajante que começou na geografia física e depois se voltou para as diversas formas de expansão e de adaptação dos grupos humanos no espaço geográfico, notabilizando-se como um dos primeiros nos estudos da geografia humana e da geografia política; Alfred Hettner (1859-1941) que, também baseado em Kant e nos precursores alemães da geografia clássica, afirmava o caráter corológico da abordagem geográfica e acabou tendo forte influência no pensamento do geógrafo americano Richard Hartshorne (1889-1992), autor, por sua vez, de uma das obras mais completas sobre a teoria da geografia, "*The Nature of Geography*", publicada originalmente em 1939, após um período de alguns anos na polêmica Alemanha de 1930. Possivelmente em função deste fato e também porque, ao serem divulgadas essas reflexões de Hartshorne no pós-guerra (anos cinquenta), quando novos caminhos teórico-metodológicos se desenhavam para o

futuro da geografia norte-americana, a obra e o pensamento do discípulo de Hettner foram contestados e, até certo ponto, injustamente marginalizados! Dois importantes pensadores franceses, seguidores das ideias de Humboldt e, principalmente, de Ritter tiveram, talvez melhor sorte: trata-se de Élisée Reclus (1830-1905) e Paul Vidal de La Blache (1845-1918).

Reclus produziu uma obra gigantesca por seu volume e muito profunda geograficamente por seu conteúdo. Praticamente sozinho, e muito fundamentado em suas inúmeras viagens, em várias partes do mundo, elaborou a segunda das quatro grandes "*Géographies Universelles*", publicadas até hoje na França. Além disso, é conhecida sua monumental síntese geográfica, denominada "*La Terre*", na qual podem-se identificar alguns dos ideais anarquistas que ele sempre defendeu. Talvez em função desta opção política, Reclus nunca tenha podido dedicar-se à carreira acadêmica formal em seu país e tenha vivido como um "exilado" em grande parte de sua vida. Por outro lado, além de sua contribuição considerável à geografia geral e regional de seu tempo, nada pode diminuir seu papel como um dos mais importantes pioneiros do movimento que só iria florescer durante a segunda metade do século XX, com o nome de "Geografia Crítica".

Vidal de La Blache, originalmente historiador, voltou-se conscientemente para a geografia, sobretudo a partir do estágio que realizou na "*École Française d'Athènes*", nos anos de 1867, 1868 e 1869. De acordo com A.-L. Sanguin, em sua detalhada biografia de Vidal de La Blache (1993): "Durante sua estadia grega, Paul lê, pela primeira vez, os escritos de Humboldt e de Ritter, que exercem sobre ele uma influência profunda (A "*Erdkunde*" de Ritter e o "*Kosmos*" de Humboldt)" (p. 74).

Após a derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana (1870-1874), o governo francês torna o ensino de geografia obrigatório

na França. Vidal de La Blache assume, então, posição de destaque no desenvolvimento do ensino de geografia em território francês, sobretudo a partir de sua nomeação como professor de geografia e história, na Faculdade de Letras da cidade de Nancy, não muito distante da Alemanha. Ainda de acordo com A.-L. Sanguin (1993):

> Para se preparar para seu novo campo de ensino, Paul se inicia totalmente nas obras de Ritter e de Humboldt. Desde 1874, ele viaja à Alemanha e visita o "Geographische Institut de Gotha". Em Berlim, ele encontra Richthofen e, posteriormente, Peschel, em Leipzig. (...) Além disso, o estudo atento dos escritos de Karl Ritter contribui para precisar, em seu espírito, o começo do método geográfico (p. 109-110).
>
> "Paul atingiu sua plena estatura intelectual efetuando uma notável simbiose com o pensamento alemão, (ou seja) o de Humboldt, Ritter, Peschel, Richthofen, Ratzel e Haeckel" (Sanguin, 1993, p. 333).

Os fundamentos do pensamento geográfico alemão, extraídos dos autores acima nomeados e, em última análise, do próprio Kant, estão presentes em toda a grande obra de Vidal de La Blache (considerado por muitos como o "pai da geografia francesa"), assim como nas obras de seus discípulos e seguidores, em especial no período que vai dos anos 1870/80 até os anos 1960/70. A prova disso está nos principais conceitos presentes

no livro seminal de Vidal de La Blache, "*Tableau de la géographie de la France*", publicado no início do século (1903), e identificados por Paul Claval em seu prefácio à reedição desta mesma obra, em 1979. Esses conceitos são sobretudo os de: "*complémentarités*", "*échanges*", "*ensembles territoriaux*", "interactions", "*mouvements*", "*relations*" e "*réseaux*".Os principais discípulos e seguidores de Vidal de La Blache, como E. de Martonne, J Brunhes, M. Sörre, entre outros, acabaram por construir uma sólida e respeitada disciplina acadêmica de geografia, que tinha como pilares institucionais três subdisciplinas profundamente coesas e interligadas: a geografia geral, que se dividia em geografia física e geografia humana, integrada por sua vez em unidades territoriais quando estudadas pela geografia regional. Do ponto de vista metodológico, os estudos eram realizados com base em abordagens estatísticas, cartográficas e de trabalhos de campo.

Foi esta geografia que se convencionou chamar de "clássica". E foi esta "geografia clássica" que serviu de referência principal para a primeira fase de minha formação no curso de graduação oferecido pelo Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da UFMG, na segunda metade da década de 1960. Muito contribuiu para reforçar esta posição privilegiada da geografia clássica francesa no IGC/UFMG a presença, durante meu curso de graduação, de dois dos melhores geógrafos franceses com os quais tive o privilégio de uma profícua convivência: Raymond Pébayle e Yves Gervaise. E foi, justamente, graças a este último que consegui uma bolsa para fazer meu doutorado, na primeira metade dos anos 1970, na Université de Bordeaux, onde, aliás, para minha grande surpresa, voltei a conviver com o professor Pébayle, que teve papel importantíssimo como suporte intelectual para o árduo trabalho de elaboração de minha tese de doutorado.

Durante a estadia em Bordeaux, no início dos anos 1970, duas tendências aparentemente contraditórias se estabeleceram em minha mente: de um lado, a certeza de que os fundamentos da geografia clássica francesa estavam bem sólidos e representavam, para mim, uma opção definitiva; de outro lado, a constatação de que algumas novas orientações epistemológicas, vindas principalmente de polos do pensamento geográfico localizados em países anglo-saxônicos, começavam a se difundir por todo o mundo, inclusive na França. Primeiramente, dois dos mais representativos e competentes mestres do Departamento de Geografia da Universidade de Bordeaux, durante minhas disciplinas do doutorado, reafirmaram a solidez da geografia clássica, de origem vidaliana, mas mostraram os sinais precursores de novas tendências teórico-metodológicas que se perfilavam no horizonte do futuro da geografia, em especial a acadêmica. O Professor Guy Lasserre – meu querido orientador de tese – reforçava o prestígio da contribuição epistemológica clássica tendo como referência Pierre Gourou, um dos líderes da geografia tropical mas, também, falava com entusiasmo de Jean Gallais, que com seu estudo sobre as experiências das vivências dos povos africanos nos espaços e lugares do "Delta interior do Niger", expunha pioneiramente as primeiras manifestações da noção de "espaços vividos", que seria, nos anos seguintes, aprofundada e desenvolvida por geógrafos como Armand Frémont, entre outros. Já Jean Borde (o melhor professor de geografia urbana de quem tive o privilégio de ser aluno!), sem abrir mão das bases clássicas, indicou duas novas orientações epistemológicas, ao propor-nos a leitura da tese de 1960 de Michel Rochefort sobre a rede urbana da Alsácia, na qual o autor faz uso de uma "abordagem sistêmica" (um dos eixos do movimento da chamada "geografia teóri-

co-quantitativa") e a leitura da obra do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, "*La révolution urbaine*", publicada em 1970 (uma das matrizes francesas do movimento que seria, anos depois, denominado "geografia crítica", de orientação neomarxista).

Essas primeiras constatações, feitas por um, então, jovem doutorando brasileiro, adepto consciente da "escola francesa de geografia", seriam fortemente confirmadas em uma reunião fundamental da nata dos geógrafos franceses, realizada em Rennes (Bretanha) no início de 1972 para homenagear o ilustre Professor André Meynier, que estava se aposentando. Conduzidos pelo já citado professor Raymond Pébayle, eu e minha esposa Maria Elizabeth T. Bueno pudemos assistir pessoalmente as apresentações de alguns dos grandes nomes da geografia francesa que foram agrupadas em um grosso volume (716 páginas), publicado pelas Presses Universitaires de Bretagne, ainda por ocasião da reunião de Rennes, com o sugestivo título "*La pensée geógraphique française contemporaine – Mélanges offerts a André Meynier*". Aí podem ser encontrados trabalhos que têm relação com essas novas tendências do pensamento geográfico, como, por exemplo:

- F. Taillefer: "*La science du paysage*"
- J. Beaujeu-Garnier : "*La géographie et la notion de système*"
- P. George: "*L'illusion quantitative en géographie*"
- R. Brunet: "*Pour une théorie de la géographie régionale*"
- A. Frémont: "*La région: essai sur l'espace vécu*"

Além dessas comunicações escritas, houve também conferências, como a de Yves Lacoste, em que estão latentes algumas das bases da "geografia crítica".

Ao deixar Rennes, após o término desta inesquecível reunião dos principais geógrafos franceses daquela época, não havia dúvida para mim de que, não obstante a fidelidade e a lealdade da maioria daqueles geógrafos aos princípios e conceitos fundamentais da consagrada "escola clássica de geografia", algo muito importante estava começando a acontecer nas orientações epistemológicas maiores da geografia mundial.

Ao retornar à Universidade de Bordeaux e ao movimentado CEGET (*Centre d'Études de Géographie Tropicale*, dirigido então pelo Professor Guy Lasserre), no campus de Talence, passei a frequentar mais assiduamente as bibliotecas acadêmicas e a adquirir as dezenas de livros que se multiplicavam nas livrarias sobre as esperadas transformações teórico-metodológicas da geografia de ponta! Essas publicações eram tão numerosas que acompanhá-las adequadamente era missão quase impossível para um jovem e inexperiente acadêmico, ainda mais originário do distante Brasil. Apesar disso, algumas publicações, na França e no Reino Unido, chamaram minha atenção pelo potencial de mudança que portavam. Até mesmo pelo novo suporte teórico-metodológico que poderiam trazer para a fundamentação epistemológica de minha própria tese de doutorado! Assim, após a reunião de Rennes e o contato com a mais recente literatura voltada para a epistemologia da geografia, na França do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, começou a se fortalecer em minhas percepções mais pessoais, que seria não apenas possível, mas altamente desejável, um "compromisso" entre as bases da "geografia clássica" e as novas tendências que se manifestavam com força cada vez maior!

É interessante observar nessa literatura geográfica produzida na França, ao final dos anos sessenta e início dos setenta, pelo menos três conjuntos de obras, levando-se em conta suas opções epistemológicas:

1. Livros como a popular obra de André Meynier (1971) "*Guide de l'étudiant en géographie*", que discute em detalhe os princípios e fundamentos de uma "geografia clássica" e as ações que um estudante de geografia deve desenvolver em seu curso, para se tornar um bom professor e/ou pesquisador em geografia! O autor não está preocupado com os debates e reflexões de caráter epistemológico e, sim, com o futuro de sucesso profissional do estudante.
2. De outro lado, livros como "*L'analyse quantitative en géographie*", publicado por Jean-Bernard Racine e Henri Reymond (1973), que defende abertamente esta proposta, quantitativa e teórica, chamada inclusive de "nova geografia", em contraposição à geografia clássica, qualitativa e empírica, denominada então de "tradicional".
3. Um terceiro grupo de livros, escritos quase sempre por nomes consagrados entre os geógrafos franceses dos anos 1960 e 1970, entre os quais dois deles que muito contribuíram para minha própria formação inicial: Pierre George ("*Les méthodes de la géographie*", 1970) e Olivier Dollfus (*L'analyse géographique*, 1971). Ao final dos dois trabalhos, os autores coincidem na aceitação de um uso crítico e muito cuidadoso das técnicas e modelos propostos pela chamada "nova geografia", porém sem romper totalmente com as orientações da "geografia clássica".

Nessa época, pouco ou nada se falava sobre a "geografia crítica", ou a "geografia humanista", embora a "geografia cultural" já estivesse presente nos debates e nas publicações de então!

Em função das influências que recebera em minha formação acadêmica e mesmo de minhas leituras e viagens infanto-juvenis, não é difícil imaginar que minha escolha pessoal recaiu sobre a proposta do "compromisso seletivo entre a geografia clássica e certas técnicas e modelos da geografia teorético-quantitativa". E foi exatamente isso que fiz em minha tese de doutorado, defendida às vésperas do Natal de 1973, no Campus de Talence, da Universidade de Bordeaux, onde utilizei, por exemplo, dois conceitos preconizados pelos "novos geógrafos": os de "sistemas" e "limiares"!

Ao retornar ao Brasil nos últimos dias de 1973 e ao juntar-me ao corpo docente do Departamento de Geografia da UFMG, em meados de 1974, comecei a constatar que o desenvolvimento epistemológico de nossa geografia era muito mais rápido e complexo do que aquele que observara na França e em outros países europeus, com exceção, talvez, do Reino Unido e de algum país escandinavo!

A partir de 1975, é publicado em português o livro (originalmente publicado em inglês em 1962) "A estrutura das revoluções científicas", de autoria de Thomas S. Kuhn, cuja influência não se exercerá apenas nos meios científicos em geral mas, de modo particular, no desenvolvimento epistemológico da geografia. Extraídos desta obra amplamente divulgada nos meios intelectuais das universidades e fora delas, certos conceitos como os de "ciência normal", "paradigma" e "revolução científica" servirão para estimular e direcionar as transformações epistemológicas da geografia. Com base nesses conceitos, será muito mais confortável para os defensores da "nova geografia" ("quantitativa e teorética") proporem, através de uma "revolução científica", a substituição do paradigma dominante da "geografia clássica",

orientador de uma "ciência normal" e estável, por um "novo paradigma" ("revolucionário" e mais moderno), neste caso, representado pelas abordagens teorético-quantitativas. Para muitos geógrafos – entre os quais, não me incluí – não havia mais lugar para nenhuma forma de compromisso: o "novo" paradigma deveria substituir inteiramente o "tradicional"!

Apesar de, aparentemente correto, o raciocínio kuhniano não conseguiria, já nos anos setenta e, sobretudo, nas décadas seguintes, explicar adequadamente as complexidades da evolução do pensamento geográfico no Brasil e no mundo!

A evolução simplesmente linear da "geografia clássica, ou tradicional" para a "nova geografia, quantitativa e teorética", embora de acordo com a primeira versão do modelo kuhniano, não seria capaz de cobrir toda a complexidade e variedade epistemológicas do pensamento geográfico mundial daqueles anos setenta. Mas, no Brasil e em outros países das Américas, esta nova proposta de se fazer geografia entrou com uma força e uma rapidez avassaladoras. Neste sentido, gostaria de oferecer um testemunho pessoal: ao retornar da França, tive a grata notícia de que, na passagem do primeiro para o segundo semestre de 1974, eu deixaria o Colégio Técnico, onde iniciara, ainda em 1970, minha carreira docente na UFMG, para ser incorporado ao corpo docente do Departamento de Geografia do IGC/UFMG, ou seja, justamente com aquele grupo de professores que tinham tido o principal papel em minha própria formação como geógrafo e docente! Naquele momento voltava da França muitíssimo feliz, não apenas com o doutorado mas, também, com a riqueza de conhecimentos geográficos que acabara de assimilar em minha experiência francesa! Porém, qual não foi a minha surpresa uma semana depois de assumir minha nova função de profes-

sor: a querida diretora do IGC, professora Guiomar Goulart de Azevedo me convoca ao seu gabinete para dizer-me que minha primeira missão seria viajar até o Rio de Janeiro, para lá participar de um "curso de férias para professores", oferecido pelo IBGE, cujo tema era nada menos que a "quantificação em geografia"! Não poderia haver, para mim que estava encarregado, já no segundo semestre letivo daquele mesmo ano, de ensinar, pela primeira vez no IGC, a disciplina "Teoria da Geografia", melhor oportunidade para avaliar a intensidade das mudanças epistemológicas em nosso campo de conhecimento! E não poderia haver qualquer dúvida a respeito da predominância epistemológica da então denominada "Nova Geografia", na medida em que o organismo oficial do governo brasileiro passava a ser um de seus principais difusores para todo o território nacional. Apesar de manter, pessoalmente, minha fidelidade aos fundamentos clássicos da geografia, não havia como não constatar a força e o dinamismo do novo paradigma, em relação ao qual as adesões ocorriam, principalmente, nas instituições que faziam "geografia aplicada" e, inclusive, na academia.

Em nível internacional, todavia, a transição não estava se dando de maneira tão segura e rápida como no Brasil. E, mesmo no Brasil, constatavam-se os primeiros sinais de que novas mudanças epistemológicas estavam começando a se manifestar no próprio nicho pensante da "nova geografia". Ainda no Rio de Janeiro, em 1974, para meu "curso de férias" sobre a quantificação em geografia, algum de meus colegas participantes, em uma daquelas conversas de intervalo de aulas, disse-me "*en passant*", algo como: "você ouviu falar do novo livro de David Harvey que acaba de ser publicado nos Estados Unidos?". Durante o curso, nada mais foi falado sobre este livro, uma vez

que a grande referência de D. Harvey era o seu "*Explanation in Geography*", publicado originalmente em 1969 e que, em 1973, acabara de ter uma reedição pela Editora Edward Arnold com o qual, aliás, eu seria presenteado por um colega que tinha estado em Londres, em julho de 1974. Presente precioso para um "professor calouro" de teoria da geografia no IGC/UFMG, pois esta obra de D. Harvey era tida, naquela época, como o que de melhor já se escrevera sobre a epistemologia da "nova geografia". Ao pesquisar, meses depois, sobre o novo livro de Harvey, descobri que ele tinha o sugestivo título de "*The social justice and the city*" e, a começar pelo próprio título, propunha e tratava de temas muito diferentes daqueles focalizados no já famoso "*Explanation in Geography*"! Mais que isso, era uma das obras que não somente marcavam a mudança definitiva de orientação do pensamento geográfico de Harvey, pois ele próprio afirma, já na introdução ao novo livro, que "subjacente à questão [tratada no livro] está a mudança do idealismo filosófico para uma interpretação materialista das ideias"! E o notável é que este livro, pouco tempo após sua publicação, torna-se um dos suportes epistemológicos pioneiros, principalmente em países de Terceiro Mundo como o Brasil, para o desenvolvimento do amplo movimento inovador na geografia mundial denominado, primeiramente nos Estados Unidos, "*radical geography*" para, posteriormente no mundo todo, ser chamado de "*critical geography*"! Logo os adeptos dessa "geografia crítica" começam, em número crescente, a reivindicar para ela o status de "novo paradigma" da geografia. E suas principais lideranças acabam por eleger como principal diretriz filosófica para a nova corrente geográfica um neomarxismo não ortodoxo. As adesões de um número crescente de geógrafos ao novo paradigma ocorrem

no mundo inteiro, entrando em debate com os defensores das abordagens teórico-quantitativas, dominantes por alguns anos! Na França, por exemplo, uma obra publicada em 1974 por Henri Lefebvre ("*La production de l'espace*") e que, em suas quase 500 páginas, não faz a menor referência à geografia (propondo, aliás, a criação de uma "ciência do espaço"), é adotada por muitos como guia epistemológico ao defender a ideia de que "o espaço (social) é um produto (social)", um produto da "prática espacial do capitalismo"! Assim, para o mesmo Henri Lefebvre de "*La revolution urbaine*" (1970), o estudo social passa, em primeiro lugar, pela análise de "como o capital produz o espaço".

No Brasil, a geografia crítica tem uma difusão muito rápida nas universidades no final dos anos sessenta e nas décadas de 1970 e 1980. O ambiente sociopolítico reinante no país, assim como a adesão de professores de renome facilitam essa difusão. Entre esses professores, merece destaque Milton Santos, intelectual baiano que, desde os anos cinquenta, iniciara seus contatos com a geografia francesa, fazendo uma tese de doutorado intitulada "O Centro da cidade de Salvador", defendida em 1958, na Universidade de Strasbourg, após um convite de Jean Tricart e Michel Rochefort, por ocasião do importante XVIII Congresso da UGI, realizado no Rio de Janeiro em 1956. A contribuição de M. Santos foi decisiva para a difusão do novo paradigma, sobretudo porque ele teve a intuição de orientar sua "geografia crítica" para um nicho bastante original: os "países subdesenvolvidos", ou o que, na França, era então chamado de "*Tiers Monde*"! Entre seus numerosos trabalhos nessa nova abordagem merece uma atenção especial um livro que traz quase uma teoria sobre o funcionamento típico da economia urbana dos países subdesenvolvidos e que foi publicado em 1978, na França, com o sugestivo

título "L'espace partagé. Les deux circuits de l'économie urbaine des pays sous-développés", traduzido e publicado em 1979, no Brasil, com o título "O Espaço Dividido – Os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos"! Mas, as reflexões epistemológicas mais abrangentes de Milton Santos sobre a nova corrente geográfica, sobretudo para seus colegas brasileiros, foram agrupadas no livro "Por uma Geografia nova – Da crítica da geografia a uma geografia crítica", publicado pela editora da USP e pela HUCITEC, em São Paulo, também no ano de 1978. É justamente neste livro, nas páginas 22 e 23, que Milton Santos decreta a "falência da Geografia clássica"!

Portanto, para resumir o que é do conhecimento dos acadêmicos ligados ao tema da evolução do pensamento geográfico, no final dos anos setenta e no início dos oitenta, nossa comunidade estava diante de uma encruzilhada de difícil escolha: os dois principais caminhos epistemológicos oferecidos eram ou a "geografia teorético-quantitativa, de orientação neopositivista" ou a "geografia radical crítica, de orientação neomarxista"!!! É claro que, em alguns nichos acadêmicos minoritários, alguns pesquisadores e professores, por não estarem de acordo com as duas abordagens majoritárias, continuavam a praticar a "geografia clássica". Não parecia haver muita esperança para certas comunidades e indivíduos que se sentiam marginalizados, na medida em que tinham o sonho de que a geografia continuasse a incluir "os relatos e literaturas de viagens", "as percepções e representações das paisagens", "as descrições que possuem um valor simbólico superior social e/ou individualmente", "espaços e lugares vividos guardados em nossa memória afetiva", enfim, uma possibilidade mais efetiva de exploração, inclusive acadêmica, das "interações entre a Geografia e as artes em geral"...

Nessa transição dos anos setenta para os oitenta, ao lado de uma intensa atividade docente e de pesquisa (neste caso, meu tema privilegiado era o estudo das cidades médias) eu tinha um sentimento de uma lacuna em minhas reflexões epistemológicas pessoais, sentindo-me às vezes "esmagado" pelo peso dos dois paradigmas dominantes. Para mim, tratava-se do que denominava, em minhas aulas e palestras de verdadeiras "tiranias paradigmáticas". Nesse momento, ao voltar meu olhar para minha matriz intelectual que continuava, como até hoje, a ser a Geografia francesa, comecei a ter novamente esperança porque lá havia sinais de que o combate por uma epistemologia alternativa começava a se consolidar seguramente não apenas com o resgate de propostas anteriores mantidas à margem das orientações de maior prestígio acadêmico (como os livros "*L'homme et la terre*", de Eric Dardel, publicado em 1962, e "*La poétique de l'espace*", de Gaston Bachelard, publicado em 1957[1]), mas, também, do procedimento das iniciativas de Jean Gallais e Armand Frémont, ligadas à noção essencial de "espaço vivido", ou, ainda, da constituição de novas linhas de pesquisa acadêmicas como aquela voltada para a "*géographie humaniste*", sob a liderança de pesquisadores como o franco/suíço Antoine Bailly. Aliás, em relação a este último, gostaria de chamar a atenção para a sua tese de doutorado, orientada por Paul Claval, e que foi defendida em Paris, no ano de 1977, com um título que não deixa dúvida quanto à sua filiação epistemológica: "*La perception de l'espace urbain*"!

1 Em relação a esta obra de Gaston Bachelard, não se pode esquecer que mesmo tendo sido publicada em 1937, ela já contém reflexões sobre conceitos fundamentais para a Geografia Humanista como, por exemplo "topofilia" e "espaço vivido", que só seriam discutidos e aplicados pelos geógrafos anos depois!

Aliás, entre outras realizações, Bailly foi também um dos pioneiros da difusão, na França dos anos 1970 e 1980, de uma das abordagens mais promissoras de geografia humanista, ou seja, a das "representações dos espaços e lugares"!

Durante essas duas décadas, verificou-se que a geografia humanista cada vez mais se difundia tanto na Europa, quanto na América do Norte e em várias outras partes do mundo! A partir do momento em que teóricos e praticantes dessas abordagens humanistas concordaram em que as filosofias fenomenológicas poderiam constituir uma fundamentação epistemológica adequada para esta corrente do pensamento geográfico, ficava claro que um novo e alternativo paradigma passava a existir na geografia da segunda metade do século XX! E, para mim pessoalmente, algo fundamental estava ocorrendo: essa geografia humanista inclui em seu escopo vários dos temas que anos antes tinham me levado a optar pela geografia como campo intelectual e acadêmico prioritário e, inclusive, como minha principal atividade profissional de professor e pesquisador universitário! E cabe acrescentar aqui o fato especial de que a grande maioria dos partidários da nova alternativa paradigmática não faziam (ao contrário da maior parte dos seguidores tanto do paradigma neopositivista, quanto do neomarxista) um rompimento com a geografia clássica de base neokantiana! E, para minha alegria, em minhas indagações epistemológicas pude pessoalmente constatar, ao final dos anos 1970, que a geografia humanista começava a se desenvolver em alguns centros universitários de ensino e pesquisa da geografia no Brasil e, inclusive, em minha própria UFMG! Sim, porque, baseado em trabalhos de campo numerosos, realizados sobretudo nos anos de 1974 e 75, em Minas Gerais, o professor Yves Gervaise, que tinha pertencido ao nosso

Departamento de Geografia por quase 10 anos, publicou um estudo certamente pioneiro no Brasil, sobre "o espaço vivido em região rural tropical", no "L'espace géographique", em 1976.

Assim para ser coerente com a minha concepção inicial deste prefácio, torna-se necessária uma reflexão introdutória e hipotética, sobre o aparecimento e as principais etapas do desenvolvimento da geografia humanista no Brasil! Aqui, também, não chegou ao meu conhecimento até hoje, nenhuma tentativa de caracterização epistemológica detalhada das etapas que marcam este processo em nosso país. Aliás, tal reflexão demandaria um esforço de pesquisa e alcançaria dimensões cuja escala não caberia evidentemente nos limites de um prefácio! No caso presente, portanto, esta reflexão não passa de uma primeira hipótese pessoal de periodização das abordagens humanistas no Brasil. Pessoal porque tive o privilégio de, na qualidade de estudante de graduação e de pós-graduação, muito interessado nas teorias e métodos da geografia e, a partir de 1974, como professor de epistemologia da Geografia do IGC/UFMG, acompanhar pessoalmente essa evolução!

Ao meu ver esta periodização inclui três etapas com aproximadamente 20 anos de duração para cada uma!

A primeira etapa, ou seja, a das primeiras manifestações da chamada, então, "abordagem das percepções ambientais", começa no Brasil, aproximadamente em meados dos anos 1960 e se desenvolve até meados da década de 80. É caracterizada sobretudo pela leitura dos primeiros textos, de origens principalmente anglo-saxônicas e francesas em sentido amplo e, também, em discussões acadêmicas sobre as temáticas que seriam mais tarde caracterizadas como humanistas! Mas, ao lado dessas manifestações em salas de aula, algumas realizações

pioneiras em nosso país podem ser identificadas, embora sem apresentar, no início conexões entre si! De meu ponto de vista pessoal, duas contribuições pioneiras se destacam: uma na escala da Região Sudeste (com o centro irradiador na UNESP de Rio Claro – SP) que, posteriormente, se abriria para o restante do Brasil, e que teve como líder inconteste a Professora Lívia de Oliveira; e a outra, com origem no Departamento de Geografia do IGC/UFMG, desenvolvida pelo professor francês Yves Gervaise, que estivera entre nós por quase dez anos e que estava em processo de retorno à Europa). O interessante é que estas duas iniciativas pioneiras que mais tarde se aproximariam uma da outra nos horizontes largos da Geografia humanista brasileira, tem origens e evoluções iniciais bastante diferentes entre si! Senão, vejamos...

Uma parte considerável dos leitores deste livro e deste prefácio têm conhecimento do papel pioneiro da Professora Lívia de Oliveira na introdução dessa nova forma de se fazer geografia em São Paulo e no Brasil ainda nos anos 1970. Para se ter uma ideia do contexto epistemológico em que a contribuição da mestra da UNESP de Rio Claro - SP se dá, convido esses leitores a reler alguns fragmentos de textos que escrevi primeiramente em meados dos anos 1970, sobre os então chamados estudos das percepções ambientais ou espaciais em geografia e, em seguida, sobre uma homenagem prestada no começo do século atual à Professora Lívia de Oliveira:

> É, (...), bastante provável que a corrente ligada à percepção ambiental e ao espaço vivido (por refletirem essas noções uma preocupação com o indivíduo e com os grupos humanos

concretos e não com abstrações teóricas desses indivíduo e grupo, funcionando, por isso mesmo, como uma espécie de reação a esse controle dos sistemas) deverá fortalecer-se consideravelmente nos anos vindouros como um outro paradigma alternativo para a análise geográfica e espacial em geral nos países ocidentais (Amorim Filho O. B., Publicação Especial nº 2, IGC/UFMG, 1978, pp. 96 e 97).

Embora antes de 1978, Lívia de Oliveira já tivesse feito várias publicações, em diferentes formatos, sobre os temas da percepção, cognição do espaço geográfico, ou do meio ambiente do homem, a tese da livre docência defendida em 1977 e publicada em 1978, na Universidade de São Paulo, causou impacto principalmente em uma parcela da comunidade de educadores, em especial a dos professores de Geografia (Amorim Filho O. B., 2006, p. 9).

Assim, o referido trabalho de Lívia de Oliveira, sem ignorar a importância do mundo das coisas, pois é de seu conhecimento que se trata, dirige seu foco principal para os sujeitos desse conhecimento, tendo como base o pensamento piagetiano. (...) Nessa altura, Lívia de Oliveira e uma minoria dentro da comunidade de geógrafos brasileiros já tinham percebido que, no nível da geografia mundial, desenvolvia-se uma tendência epistemológica, extremamente diferenciada

> tribuições antigas e novas, de intelectuais que privilegiavam as percepções, atitudes e valores dos seres humanos em seus processos de interação e de conhecimento do meio geográfico (Amorim Filho O. B., 2006, p. 11).

Enquanto em São Paulo Lívia de Oliveira e seus seguidores abrem novos caminhos nos domínios do ensino da geografia, sobretudo com um foco nos mapas como instrumento privilegiado de transmissão de conhecimentos e inicia pesquisas sobre as atitudes e valores que presidem as percepções dos lugares, em Minas Gerais, o geógrafo francês Yves Gervaise (vinculado ao Departamento de Geografia do IGC/UFMG, desde 1968/1969) publicava, em 1976, no conceituado periódico "*L'espace géographique*", um artigo com um título bem expressivo: "L'analyse de l'espace vécu em région rurale tropicale – L'exemple du Minas Gerais"! Para sua pesquisa, Gervaise escolheu proprietários rurais de duas regiões de Minas Gerais: nos municípios de São Gotardo e Carmo do Paranaíba, em torno da Mata da Corda, na entrada do Triângulo Mineiro e no município de Perdões, não distante do rio Grande, na região dos Campos das Vertentes, na transição para o Sul de Minas.

Sua abordagem incluía visitas às regiões escolhidas e a realização de entrevistas com os proprietários selecionados, tendo como guias algumas orientações conceituais, dentre as quais se destacam:

- os espaços operacionais de cada um dos entrevistados;
- os campos perceptivos respectivos;
- as percepções do município e da região;

- os principais fatores de diferenciação dos espaços conhecidos;
- os limiares de intensidade dos diversos níveis de conhecimento do espaço geográfico; e
- os espaços imaginados e/ou sonhados ("*les espaces rêvés*", em francês).

O trabalho tem pioneirismo em Minas Gerais – e talvez no Brasil – quanto a sua temática, mas nem por isso perde em termos de pertinência, na medida em que pude confirmar pessoalmente pois um dos municípios selecionados (São Gotardo, no caso) me era muito familiar, tendo em vista que ali eu tinha vivido até meus 15 anos, inclusive boa parte na zona rural!

Já no final dos anos setenta e início dos oitenta, tendo em vista a multiplicação das pesquisas na nova tendência, que começava a crescer na geografia acadêmica brasileira, torna-se importante uma busca mais intensa pelo fortalecimento e a ampliação das bases teóricas, metodológicas e conceituais dos estudos perceptivos. Neste sentido, mais uma vez há que se mencionar uma nova contribuição de Lívia de Oliveira! Foi grande o impacto epistemológico de duas traduções fundamentais que a professora paulista fez de duas obras consagradas do geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan:

- Topofilia – Um estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente (publicado nos Estados Unidos, em 1974, com a tradução brasileira publicada em 1980).
- Espaço e Lugar - A perspectiva da experiência (1977, nos EUA, e 1983, no Brasil).

Até a tradução dessas duas obras de Tuan, os pesquisadores e docentes tinham que procurar, em uma literatura internacional de difícil acesso, os melhores temas, as abordagens metodológicas e as técnicas mais apropriadas à prática coerente e eficiente da geografia humanista!

Com essas duas traduções, temas como "percepções, atitudes e valores" (topofilia), "espaço e lugar, dos diferentes pontos de vista das experiências" que os homens têm deles (espaço e lugar) passaram a se oferecer como objetivos das pesquisas humanistas. Temas novos como os de "topofilia", "topofobia", "visões de mundo", foram acrescentados como conceitos-chave para muitos estudos geográficos, inclusive em um domínio que muito se desenvolvera, em várias partes do mundo, isto é, a "geografia aplicada"! Surgia, assim, uma espécie de contrapeso qualitativo às "certezas", então dominantes das abordagens quantitativas e/ou dialéticas, respectivamente da "Nova Geografia teorético-quantitativa" ou da "Geografia radical/crítica neomarxista".

Os geógrafos brasileiros que aderiram às abordagens humanistas estavam quase prontos para dar um novo salto qualitativo, realizar os primeiros balanços regionais e nacionais, elaborar as primeiras grandes sínteses epistemológicas, construir e defender as primeiras dissertações e teses de alto nível acadêmico, realizar os primeiros colóquios de alcance nacional e oferecer os primeiros cursos de especialização nas novas temáticas. E havia um desafio de alcance ainda maior: procurar o consenso acadêmico sobre a filosofia que teria condições de oferecer embasamento epistemológico para a geografia humanista. Tudo isso ocorreu na segunda etapa do desenvolvimento dos estudos humanistas na geografia brasileira!

Se a primeira etapa da trajetória da geografia humanista no Brasil já é bastante complexa e difícil de ser abordada, imaginem-se a complexidade e a diversificação que ocorrem nas duas etapas seguintes. Evidentemente isso torna seu conhecimento e sua avaliação muito mais difíceis. E isso faz com que eu reforce aqui a afirmação inicial de que o panorama dessa trajetória, neste prefácio, não tem e não pode ter o objetivo de construir um diagnóstico completo da evolução em questão! São observações baseadas na experiência do autor deste prefácio, portanto, incompletas e limitadas por sua própria natureza!

Ao meu ver, a segunda etapa (de meados dos anos 1980 a meados da década de 2000-2010) poderia ser caracterizada pelos seguintes processos e eventos, entre outros:

- aumento das defesas de dissertações de mestrado e teses de doutorado em alguns polos universitários que tinham sido pioneiros na introdução dos estudos humanistas na geografia brasileira;
- realização de um número crescente de eventos, colóquios, simpósios, congressos, etc., com foco nas pesquisas realizadas com base na abordagem da geografia humanista;
- primeiras publicações de sínteses e reflexões de caráter epistemológico, a maioria das quais voltadas para as filosofias fenomenológicas e existencialistas;
- primeiros balanços globais das pesquisas e publicações (e seus respectivos autores), realizados no Brasil nesse período, nos quadros do que se poderia chamar, então, de geografia humanista.

Uma das provas mais evidentes de que, nesta segunda metade dos anos oitenta e no começo dos noventa, as abordagens humanistas já tinham se consolidado entre seus adeptos brasileiros está no aparecimento da primeira tese de doutorado voltada para essas temáticas e a multiplicação de dissertações e teses que vêm a seguir. Com efeito, a partir do final dos anos oitenta, dissertações e teses de alto nível qualitativo são produzidas, primeiramente em alguns poucos centros universitários, para depois se difundirem, com novas defesas aparecendo em variados pontos do território nacional. Dentre todas essas teses, escolhi duas para tecer alguns comentários, tendo em vista suas contribuições teóricas, metodológicas, conceituais e temáticas ao desenvolvimento dos estudos de geografia humanista, também por conhecer pessoalmente os dois pesquisadores que são seus autores e, por fim, por ter tido o grande privilégio de participar de suas respectivas comissões examinadoras. A respeito destas duas teses, transcrevo a seguir, alguns pequenos fragmentos de uma comunicação que fiz na cidade de Londrina em 2005, em homenagem à professora Lívia de Oliveira que, por sinal, foi a orientadora das referidas teses:

> em 1988, na Unesp de Rio Claro - São Paulo, a professora Lucy Machado defendeu a primeira tese de doutoramento sobre o tema da percepção do meio ambiente no Brasil (Machado, 1988). A tese recebeu o sugestivo título de A Serra do Mar Paulista: um estudo de Paisagem Valorizada. A própria Lucy Machado assim se expressou sobre o objetivo e as bases epistemológicas (...) de sua tese: "o estudo da paisagem da Serra do Mar

> Paulista foi então abordado como fenômeno experienciado através dos três aspectos que estruturam as manifestações topofílicas: na percepção da paisagem, na atitude diante dela e no valor a ela atribuído. (...) A partir de sua defesa, em 1988, a volumosa tese (312 páginas) de Lucy Machado gerou vários artigos e comunicações de congressos, passando a ser a principal referência para uma série de pesquisas, dissertações de mestrado e outras teses de doutorado em todo o Brasil, nos campos das paisagens valorizadas, percepção do meio ambiente, preservação e planejamento ambientais, entre outros (Amorim Filho, 2006, p. 20 e 21).

O saudoso amigo e professor paranaense, Lineu Bley, já tinha escrito, também sob orientação de Lívia de Oliveira, uma dissertação com o título "Percepção do espaço urbano – O centro de Curitiba", em 1982, trabalho este que foi, na verdade, uma primeira preparação para seu maior trabalho acadêmico, que foi sua tese de doutorado, defendida também em Rio Claro – SP em 1991 cerca de três anos após aquela de Lucy Machado. Esta tese de Lineu Bley que tem o título de "Morretes – Estudo de Paisagem Valorizada" explora novas facetas dos estudos humanistas em geografia, inclusive abrindo caminhos no Brasil para uma das temáticas mais ricas das abordagens humanistas, ou seja, a das relações entre geografia e arte, por sinal presentes no livro que ora prefaciamos. Muita coisa foi falada e escrita sobre esta tese magistral, mas penso que quase tudo está resumido naquilo

que eu mesmo disse a respeito dela em Londrina, no ano de 2005, assim transcrito na já citada publicação de 2006:

> O plano que organiza o texto da tese é exemplar, a apresentação geral, inclusive a redação, é extremamente bem cuidada. Porém, o que encanta o leitor e analista é, de um lado, o marco teórico profundo e sóbrio, e, de outro lado, a grande originalidade que consistiu na utilização muito feliz, ao lado das abordagens científicas do acadêmico-geógrafo (o próprio Lineu Bley), de abordagens artísticas, neste caso de poetas e artistas plásticos que tiveram como objeto a cidade de Morretes. Como já tive a oportunidade de dizer ao próprio autor, a tese de Lineu Bley sobre Morretes é, do ponto de vista estético, a mais bela tese que já vi, pois é feita de ciência, poemas e pinturas (Amorim Filho, 2006, p. 22).

Um outro aspecto importante dessa fase de amadurecimento, consolidação e enriquecimento das abordagens humanistas no Brasil está ligado ao aparecimento de vários trabalhos acadêmicos de qualidade que se constituem em sínteses necessárias do que de mais significativo tinha sido produzido, principalmente no domínio acadêmico, nesse novo ramo da geografia, nas últimas décadas do século XX! Na impossibilidade de mencionar todos os trabalhos de valor que se produziram no período em análise, vou me ater àqueles que foram produzidos em meus

"círculos de afinidade" mais próximos, em alguns dos quais pude participar com reflexões pessoais:

- A primeira dessas sínteses a merecer nossa atenção é a dissertação de mestrado do Professor da Universidade Federal Fluminense Werther Holzer, defendida na UFRJ, em 1992, com o título eloquente de "A Geografia Humanista – Sua trajetória 1950-1990". Este trabalho tem uma peculiaridade: embora a dissertação tenha sido defendida em 1992, só foi publicada como livro em 2016 (pela Editora da Universidade Estadual de Londrina – EDUEL)!!! Trata-se da síntese mais completa feita no Brasil, sobre as origens e as primeiras fases do desenvolvimento da geografia humanista, no mundo anglo-saxônico e na esfera da geografia francófona, entre aquelas que chegaram ao meu conhecimento! Contém um volume impressionante de leituras e de reflexões feitas por Werther Holzer, inclusive com uma das partes em que se divide o livro (a terceira) tendo por título: "A consolidação da Geografia Humanista como disciplina".
- Em 1996, organizado pela geógrafa Lívia de Oliveira e pelo arquiteto Vicente del Rio (UFRJ), foi publicado um outro livro-síntese, cujo título diz muito sobre seu escopo: "Percepção Ambiental – A experiência brasileira"! Neste trabalho, os autores (principalmente geógrafos e arquitetos) produzem treze ensaios cuja finalidade maior é de compor "um amplo panorama dos estudos sobre percepção ambiental no Brasil (Del Rio; Oliveira, 1996, p. X). Os ensaios foram divididos por afinidades temáticas, em três partes, assim intituladas:

- Parte I: Percepção ambiental e Projeto. Tema evidentemente de maior interesse para os arquitetos e estudantes de arquitetura, daí os participantes deste grupo serem, todos, professores em escolas de arquitetura: Vicente del Rio, Lineu Castello, Maria Elaine Kohlsdorf e Lucrécia d'Alessio Ferrara (na ordem de seus ensaios no livro). Esta parte é formada por quatro capítulos.
- Parte II: Percepção ambiental e interpretação da realidade. A parte mais extensa das três, sendo composta de seis capítulos, cujos autores incluem uma arquiteta (Fernanda Ester Sanchez Garcia), duas escritoras ligadas às literaturas regionais (Vernaide Wanderley e Eugênia Meneses) e quatro geógrafos (Lucy Marion C. Ph. Machado, Lineu Bley, Oswaldo Bueno Amorim Filho e Solange Terezinha de Lima, esta última voltada para as conexões da geografia com a literatura).
- Parte III: Percepção e educação ambiental. Esta parte contém três capítulos, escritos por uma arquiteta (Mariza Weber Alves) e duas geógrafas (Lívia de Oliveira e Lígia Celória Poltronieri). Pelo próprio título, pode-se identificar a principal temática que guiou a maior parte das pesquisas de Lívia de Oliveira e de seus seguidores.
- Ao se observar a origem regional dos quatorze ensaístas presentes nesta publicação sobre os estudos da percepção ambiental no Brasil, chega-se à seguinte distribuição geográfica por estados:

- São Paulo (5 autores, sendo 4 de Rio Claro e 1 de São Paulo, capital);
- Rio de Janeiro (2 autores, sendo 1 de Niterói e 1 do Rio de Janeiro, capital);

- Paraná (2 de Curitiba);
- Pernambuco (2 do Recife);
- Minas Gerais (1 de Belo Horizonte);
- Brasília – DF (1 autor);
- Rio Grande do Sul (1 de Porto Alegre).

- Assim, o que se nota é que apesar da metade dos autores ainda se concentrarem nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, começa a haver uma descentralização, com as contribuições de ensaios de Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul e, até mesmo, do estado de Pernambuco.
- O segundo conjunto de pesquisas e reflexões buscando construir uma síntese, semelhante à que acabamos de descrever, foi realizado no Rio de Janeiro, onde dois grandes geógrafos (Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rozendahl) congregaram em torno de si acadêmicos daquele estado e de outros estados, e produziram várias publicações, sobretudo entre os anos de 1998 e 2003, com o objetivo de entender e discutir as origens históricas e alguns dos autores pioneiros da Geografia Cultural, suas bases teóricas, metodológicas e técnicas e algumas de suas aplicações. Entre 1998 e 2001, foram publicados sete livros sintéticos, no formato acessível aos estudantes, chamados "livros de bolso", com os seguintes títulos:

1. Espaço e Religião: uma abordagem geográfica;
2. Paisagem, Tempo e Cultura;
3. Hierópolis: o Sagrado e o Urbano;

4. Manifestações da Cultura no Espaço;
5. Geografia Cultural: um Século (1);
6. Geografia Cultural: um Século (2);
7. Matrizes da Geografia Cultural.

Em 2003, Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rozendahl organizaram (e foram os principais autores) de um novo livro, que retoma certos temas das publicações avulsas, acima referidas, mas que tem como objetivo uma síntese introdutória, com capítulos de autores consagrados na geografia cultural internacional C. O. Sauer, Ph. L. Wagner, M. W. Mikesell, J. S. Duncan, D. E. Cosgrove, P. Jackson e P. Claval.

Ainda em relação às contribuições deste núcleo de pesquisa em Geografia Cultural, liderados por Zeny Rozendahl e Roberto Lobato Corrêa no Rio de Janeiro, duas outras importantes considerações merecem ser feitas:

- Em novembro de 1993, por iniciativa de Zeny Rozendahl, que havia reunido em torno de si um grupo de pesquisadores e alunos interessados na Geografia Cultural, foi criado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, o NEPEC (Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura), coordenado, por muitos anos, pela referida professora. Este grupo de pesquisa foi responsável pela realização de um grande número de publicações e estudos, inclusive na Revista Espaço e Cultura, pioneira entre os periódicos voltados para essa temática.
- Por outro lado, a existência desse grupo de pesquisa na UERJ, e também graças à atuação de Roberto Lobato Corrêa, contribuiu para a difusão do interesse pela Geo-

> grafia Cultural em outras instituições acadêmicas do estado do Rio de Janeiro e do Brasil, abrindo caminho para intercâmbios internacionais, como aquele que trouxe ao Brasil grandes nomes, entre eles, por exemplo, o do francês Paul Claval! Por último, mas não menos importante, é bastante provável que a presença deste grupo, muito ativo nas pesquisas e grande divulgação da Geografia Cultural, em um dos maiores polos acadêmicos do país, tenha sido um dos fatores da aproximação, praticamente natural e espontânea, entre as abordagens desta geografia com aquelas desenvolvidas no âmbito das geografias humanistas, conduzindo ao fato de, nos últimos anos, vários autores afirmarem estar trabalhando em "Geografia Humanista-Cultural".

As reflexões sobre esta etapa tão fértil de consolidação e amadurecimento da Geografia humanista no Brasil não poderiam se fechar sem a referência a um fenômeno que já se manifesta com vigor, de meados dos anos oitenta até meados da primeira década do século XXI, ou seja, o aparecimento e o crescimento de outros centros acadêmicos interessados nas pesquisas humanistas, localizados fora dos núcleos do Rio de Janeiro e de São Paulo!

Apesar de estar consciente de que, em vários pontos do país, começam a se fazer e a se publicar pesquisas voltadas para as questões da geografia humanista e/ou cultural, nesta breve descrição que se segue, vou me concentrar em apenas três desses núcleos, tendo em vista, em primeiro lugar, meus vínculos pessoais com eles. Trata-se de: Belo Horizonte e outros centros de Minas Gerais, Goiânia em Goiás e Curitiba no Paraná:

- Falar da geografia humanista no Instituto de Geociências da UFMG não deixa de ser difícil para mim pela simples razão de que este é o meu próprio lugar de vida acadêmica desde a segunda metade dos anos 1960, vida acadêmica que se estendeu também à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte, onde tive o privilégio de ser professor entre os anos de 1996 (imediatamente após minha "aposentadoria" na UFMG, em 1995), e 2019. Tendo em vista que, como já relatado neste prefácio, desde meus tempos de graduação na UFMG e de pós-graduação em Bordeaux, eu já tinha interesse em temas como o "espaço vivido", ou a "percepção ambiental", posso dizer que participei das três etapas em que dividi a trajetória da geografia humanista no Brasil, assim como continuo participando na atualidade! No que diz respeito à etapa ora em análise, quero apenas listar algumas contribuições:

- Fiz, neste período, várias publicações de capítulos de livros, artigos em periódicos, comunicações em reuniões científicas, conferências etc., sobre abordagens e temas pertencentes ao domínio da geografia humanista. No caso das publicações e na impossibilidade, aqui, de tratar de todas elas, listo a seguir algumas que considero mais relevantes:
- "O contexto teórico do desenvolvimento dos estudos humanistas e perceptivos na Geografia". Belo Horizonte, Departamento de Geografia do IGC/UFMG, 1987, pp. 9-20 (Capítulo de abertura da Publicação Especial nº 5, do referido Departamento, que tem por título "Percepção ambiental: contexto teórico e aplicações ao tema urbano");

- "Topofilia, topofobia e topocídio em Minas Gerais". São Paulo (Studio Nobel) e São Carlos (Editora da UFSCar), 1996, pp. 139-152 (Capítulo do livro: Percepção Ambiental – A Experiência Brasileira, organizado por Vicente del Rio e Lívia de Oliveira);
- "A evolução do pensamento geográfico e a Fenomenologia". Sociedade e Natureza – Revista do Instituto de Geografia da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, EDUFU, 1999, pp. 67-87.
- Em 1987, merece registro aqui o Curso de Especialização oferecido sob minha coordenação pelo Departamento de Geografia do IGC/UFMG, tendo como título "Percepção Ambiental e Espaço Urbano". Foi um curso pioneiro sobre essa temática, que contou como alunos, principalmente, graduados em Geografia e Arquitetura e Urbanismo. Do corpo docente, fizeram parte nomes consagrados da academia brasileira, tais como: Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, Lívia de Oliveira, Lucy Marion C. Philadelfo Machado, Maria Elaine Kohlsdorf, Orlene de Lurdes Capaldo! O ano de oferecimento deste curso de especialização coincide com o ano de criação do primeiro curso formal de Mestrado em Geografia em Minas Gerais, sediado no Departamento de Geografia do IGC/UFMG, a partir de um projeto redigido pelos professores Guiomar Goulart de Azevedo, Carlos Magno Ribeiro e Oswaldo Bueno Amorim Filho;
- No período de meados da década de 1980 a meados da primeira década do século XXI, algumas dissertações de mestrado (UFMG) e teses de doutorado (PUC Minas),

tendo temas ligados à geografia humanista, foram orientadas por mim;

- Por fim, cabe mencionar, neste mesmo período, intercâmbios e visitas de dois professores britânicos que vieram à UFMG ao meu convite: Brian Goodey (da Oxford Polytechnic) e John Dickenson (Liverpool University). Além de palestras e cursos de extensão, no campo da geografia humanista, oferecidos no Departamento de Geografia, os referidos professores foram responsáveis por duas publicações:

  · GOODEY B. e GOLD J.: Geografia do Comportamento e da Percepção. Belo Horizonte, Departamento de Geografia do IGC/UFMG (Publicação Especial nº 3), 1986, 49 p. – Tradução de Oswaldo Bueno Amorim Filho, UFMG, e Stael de Alvarenga P. Costa (PLAMBEL – Belo Horizonte);
  · DICKENSON J. P. e AMORIM FILHO O. B.: Geografia Experiencial – uma perspectiva binacional. Belo Horizonte, PUC Minas, Caderno de Geografia, vol. 6, nº 7, Julho de 1996, pp. 23-32 (embora só tenha sido publicado em 1996, este artigo foi, na verdade, redigido no início dos anos 1990).

- Assim, em função da presença desses professores britânicos em Belo Horizonte, mesmo que por períodos relativamente curtos, entre 1985/1986 e 1991/1992, um novo canal de colaboração acadêmica internacional, além daquele já consolidado com os geógrafos franceses, foi

aberto para os praticantes da geografia humanista, na capital e no interior de Minas.

- Algo que merece ser também assinalado, ainda nesta parte da evolução das abordagens humanistas é que, além de Belo Horizonte, com suas maiores universidades (UFMG e PUC Minas), em outras academias de importantes polos regionais do estado, como Juiz de Fora e Uberlândia, começam a surgir pesquisadores interessados nessas abordagens.

- O segundo núcleo de estudos universitários que, de maneira continuada, vem produzindo trabalhos relevantes em geografia humanista-cultural desde meados dos anos noventa, tem como sede a Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia, e, dentro desta, o Instituto de Estudos Socioambientais (IESA). O crescimento de tais estudos na UFG tem muito a ver, em seus primeiros dez anos, com as "sementes" plantadas ali pelo encontro de duas lideranças notáveis: a de Eguimar Felício Chaveiro, presente desde 1992, e que trabalhou e continua trabalhando intensamente, na junção da Geografia com as literaturas; a liderança de Maria Geralda de Almeida, que chegou a Goiânia na segunda metade dos anos noventa, depois de seu doutoramento em Bordeaux (França) e de ter passado por algumas universidades do Nordeste brasileiro (Sergipe e Ceará).

Apesar de Maria Geralda ter feito a publicação de um artigo que teve por título "Geografia cultural e geógrafos culturalistas", em um número da Revista Geosul, de Santa Catarina, no primeiro semestre de 1993, e do qual só ouvi falar, o primeiro texto dela que chamou bastante minha atenção, positivamente, foi aquele intitulado "Em busca do poético do sertão: um estudo de

representações". Este artigo faz parte de uma coletânea de textos organizados por Maria Geralda e por Alecsandro J. P. Ratts (também do IESA) e que, ao meu ver, é um dos trabalhos desta autora que melhor representam suas inquietações e buscas no amplo e complexo campo das abordagens humanistas- culturais. E isso fica evidente já no início do texto, onde ela diz:

> É através de um conhecimento das representações das pessoas que é possível captar toda a riqueza de valores que dão sentido aos lugares de vida de homens e mulheres; pelas representações também é possível entender a maneira pela qual as pessoas modelam as paisagens e nelas afirmam suas concepções e suas esperanças. As representações que me interessam aqui, em particular, são aquelas sobre o sertão" (Almeida M. G. e Ratts – organizadores, 2003, p. 71).

A energia e o dinamismo impressionantes de Maria Geralda farão com que publicações valiosas como esta se multipliquem muito mais, assim como várias outras atividades acadêmicas, desde esses começos dos anos 2000, até o ano de 2022, quando nossa colega e amiga nos deixou! Quando estivermos tratando da terceira e atual fase da trajetória da Geografia Humanista no Brasil, voltaremos a refletir sobre as contribuições de Maria Geralda.

Sem a presença de um outro expoente da geografia goiana, Eguimar Felício Chaveiro, as abordagens humanistas não teriam alcançado a dimensão que alcançaram em terras de Goiás. Com

uma simplicidade e uma humildade, que se assemelham àquelas dos "mineiros" mais autênticos, Eguimar nos conduz, sem pressa, a verdadeiras obras-primas das abordagens humanistas em suas múltiplas relações com as artes em geral e a literatura em particular, sobretudo quando o tema das "representações" que os seres humanos constroem dos "lugares" é o principal foco de suas pesquisas. Assim, pode-se facilmente notar que, apesar de terem personalidades diferenciadas e escalas diferentes em muitos de seus projetos geográficos (Maria Geralda, deliberadamente laborando nos níveis internacionais e nacional, enquanto Eguimar trabalha muito mais no nível regional e nas realidades de Goiás!), os dois sempre estiveram bem sintonizados, elegendo o "sertão e o cerrado" (Maria Geralda) e o "cerrado e a literatura" (Eguimar) como focos principais de suas inquietações acadêmicas! As reflexões epistemológicas de ambos, especialmente sobre o papel dos "lugares" e suas "representações", nas pesquisas dos dois, selam a unidade do pensamento geográfico dos seguidores das abordagens humanistas-culturais em Goiânia.

Um outro núcleo de pesquisadores adeptos da geografia humanista-cultural, nesses ricos anos da passagem do século XX ao século XXI, desenvolve-se no Paraná, em sua capital, Curitiba, e mais precisamente a partir do Departamento de Geografia da UFPR. Trata-se, também, de um grupo de pesquisadores que, em função de condições criadas por minhas atividades acadêmicas, pude acompanhar e até mesmo fazer parte dele, desde muito cedo. Por isso, posso dizer que, embora muitos intelectuais envolvidos na história deste Núcleo Paranaense não sejam aqui nomeados em razão dos objetivos deste prefácio, quatro deles não podem deixar de ser lembrados, tendo em vista as respecti-

vas contribuições ao sucesso deste grupo na geografia brasileira e internacional. Um aspecto particular (tal como em Goiânia) traz uma importante nuance ao presente relato: as pessoas cujos nomes e contribuições são, a seguir, brevemente lembradas, fazem parte do círculo mais alto de minhas amizades acadêmicas, tecidas por décadas! Em uma sequência cronológica aproximada, são eles:

Lineu Bley, já mencionado anteriormente neste prefácio, tem uma formação acadêmica longa e plural, começando na História (graduação em 1966), passando pelo Direito (graduação em 1969), para chegar, finalmente, à Geografia (graduação em 1971). Teve o privilégio de ter sido orientado por Lívia de Oliveira, tanto em seu mestrado, cuja dissertação foi defendida na UNESP de Rio Claro – SP em 1962, quanto no doutorado, cuja tese foi defendida também em Rio Claro, no ano de 1991. Em função desta rica formação acadêmica, mas também de uma sensibilidade especial, Lineu Bley teve um papel pioneiro no desenvolvimento das abordagens humanistas-culturais na geografia, e nas relações geografia e arte, principalmente no Paraná. Se Lineu teve Lívia como mentora, ele próprio foi o mentor de Salete Kozel que, juntamente com Sylvio Fausto Gil, tiveram papel importantíssimo no crescimento e na diversificação e expansão das abordagens da geografia humanista-cultural no Paraná!

Salete Kozel Teixeira tem o papel inquestionável de grande liderança no período formador e em todo o desenvolvimento das abordagens humanistas no Paraná e em outras partes do Brasil, a partir do Departamento de Geografia da UFPR, em Curitiba – PR. De acordo com relato da própria Professora Salete Kozel Teixeira, seu interesse pelas abordagens humanistas-culturais foi despertado na segunda metade dos anos oitenta, em três momentos principais:

- Durante a realização de uma monografia que, sob a orientação do Professor Paulo Nakashima (Maringá–PR), estudava a ocupação e o uso do solo em uma região do Norte do Paraná, percebeu que, além da fertilidade do solo, as relações das pessoas com os espaços criados teriam também um papel explicativo fundamental.
- Por ocasião do descobrimento dos escritos da Professora Lívia de Oliveira e das traduções que ela fizera de duas grandes obras de Yi-Fu Tuan.

Por fim, ao participar de um curso de especialização na PUC Minas em Belo Horizonte, quando foi aluna e estabeleceu contatos duradouros com a Professora Lucy Marion C. Philadelpho Machado (UNESP de Rio Claro) e com o autor deste prefácio, então vinculado à UFMG.

A partir daí, Salete Kozel passa a construir uma brilhante carreira acadêmica, com laços numerosos tanto no nível nacional, como internacional. Não obstante ter publicado vários livros e artigos, e ter orientado dissertações e teses, chama a atenção sua participação como inspiradora, fundadora e grande mentora por vinte anos de um dos grandes núcleos de pesquisa e publicações do país, em geografia humanista-cultural, o N.E.E.R. (Núcleo de Estudos de Espaço e Representações), que existe desde 2004. Em sua trajetória, Salete Kozel teve como foco principal o ensino da geografia, sobretudo em suas ligações com as representações e, no âmbito destas, com a cartografia e, em especial, com os "mapas mentais".

Em suas realizações, Salete Kozel contou frequentemente com a colaboração preciosa de Sylvio Fausto Gil Filho, um amigo que, além de ser um líder religioso, tornou-se um dos mais

reputados geógrafos da religião, com publicações de alto nível neste domínio. Seu papel na difusão das ideias do filósofo Ernst Cassirer e das reflexões e implicações destas ideias na geografia também é considerável, ao ponto de ter um artigo sobre este tema traduzido para o francês pelo Professor Paul Claval.

Também deve ser creditada a Sylvio Fausto Gil Filho uma importante contribuição à geografia: a fundação do NUPPER (Núcleo de Pesquisa em Religião), que se volta para as relações entre religião, espaço e está sediado na UFPR.

É importante observar que a fundação do NEER, em Curitiba, no ano de 2004, coincide com a transição para a última etapa de nossa periodização da história da Geografia Humanista no Brasil, ou seja, aquela em que nos encontramos atualmente.

Esta etapa que é, de longe, a mais difícil de ser caracterizada, pode ser definida por alguns aspectos, dentre os quais destacam-se, ao meu ver, os seguintes:

- Consenso bem generalizado em relação à Fenomenologia como fundamentação epistemológica principal para as pesquisas realizadas no âmbito da Geografia Humanista, em nosso país.
- Grande ampliação das temáticas e dos resultados da Geografia Humanista brasileira.
- Impressionante ampliação do número de pesquisadores e de pesquisas publicadas no país no domínio da Geografia Humanista, ao ponto de podermos afirmar que seria missão praticamente impossível um pesquisador tentar, individualmente, um levantamento da totalidade atual de tais pesquisadores e pesquisas em andamento.

- Criação de novos grupos ou núcleos de pesquisa acadêmicos que se consideram filiados às abordagens humanistas-culturais, tendo em vista que em todas as regiões e em todos os estados brasileiros tais estudos e publicações são realizados hoje em dia.

Com relação a esses núcleos ou grupos de pesquisa, há algumas considerações que merecem ser feitas aqui:

- Primeiramente, como o número absoluto de pesquisadores individuais tem crescido em todas as regiões e estados do país, e na medida em que diálogos e intercâmbios de toda sorte têm se estabelecido entre eles, por iniciativas voluntárias ou durante os vários encontros acadêmicos que vêm se multiplicando, pode-se dizer que, enquanto os grupos já institucionalizados na etapa anterior tendem a crescer, novos grupos vêm sendo criados e serão ainda criados na etapa atual e nos próximos anos.
- Entre os núcleos já institucionalizados na etapa anterior, um olhar cuidadoso pode constatar que, apesar de algumas trocas de lideranças naturais devido ao passar dos anos e ao dinamismo de alguns pesquisadores mais jovens, tais núcleos têm mantido seu vigor e continuidade fiéis aos ideais que presidiram a sua criação.
- Um dado extremamente significativo em relação a tais grupos é que eles não são hegemônicos já que, salutarmente, pessoas que pertencem a um ou mais grupos, transitam com facilidade em todos os demais.

- A partir dos dados de que disponho pessoalmente no momento (primeiro semestre de 2025), os núcleos de pesquisadores envolvidos em temas que podem ser considerados humanistas na Geografia — como dissemos — são bastante numerosos, mesmo levando-se em conta apenas as duas últimas décadas.
- Ao contrário do que ocorreu nos dois períodos iniciais da trajetória da Geografia Humanista entre nós, nos quais as influências temáticas dos pioneiros europeus e americanos — nessas abordagens — eram dominantes, no período atual, embora ainda persistam algumas daquelas orientações pioneiras, a criatividade dos humanistas brasileiros fez com que houvesse uma multiplicação e diversificação temática notáveis de nossas pesquisas. Estas ampliações e diversificações são tão espetaculares que uma preocupação que muito me incomoda, enquanto professor da disciplina Epistemologia da Geografia, é a de saber qual é a parcela das pesquisas atuais que utilizam abordagens humanistas-culturais que consegue se manter em "território" propriamente geográfico?

No que diz respeito aos grupos de pesquisa voltados para a Geografia Humanista brasileira, criados nas duas últimas décadas, é evidente que tentar cobrir a maioria deles em um quadro como o deste prefácio é tarefa dificílima e mesmo inoportuna. Mas por outro lado, não fazer qualquer referência a tais grupos, além de incoerente quanto aos nossos propósitos aqui, seria

também, deselegante! Assim, entre tais grupos, escolho um bem representativo para, sobre ele, tecer alguns comentários e fazer alguns registros.

Este grupo é o GHUM (Grupo de Pesquisa Geografia Humanista-Cultural), fundado em 2008, por iniciativa do Professor Werther Holzer, arquiteto-urbanista da Universidade Federal Fluminense, e que contou inicialmente com o apoio de Lívia de Oliveira e com o entusiasmo jovem de Eduardo Marandola Jr., doutorando-se em Geografia neste mesmo ano, em Campinas, pela UNICAMP. Logo, também se junta a essas três lideranças, Lúcia Helena Batista Gratão, que defendera, em 2001, na USP, uma bela tese de doutorado, nitidamente inspirada na "poética bachelardiana", e que tinha como tema o Rio Araguaia e como palavras-chave: Geografia, Topofilia, Rio Araguaia, Lugar e Paisagem.

A coordenação do Grupo ficou entregue a Werther Holzer e Lívia de Oliveira (até 2020), mas a participação de Eduardo Marandola é decisiva.

Não há como descrever, no quadro de um prefácio, todo o dinamismo do GHUM desde sua fundação até a presente data. Vários encontros nacionais foram realizados e tive oportunidade de presenciar alguns deles, inclusive em Belo Horizonte - MG. O volume de publicações dos membros do Grupo em todo o Brasil é impressionante, ao ponto de que suas lideranças sentiram a necessidade de criar um periódico que recebeu o nome de "Geograficidade", que desde o seu aparecimento, em julho de 2011 até a data atual, conseguiu publicar nada menos que 38 riquíssimos números, com um total de 956 textos publicados (traduções, artigos, notas e resenhas, dossiês etc.).

Um aspecto importante é que apesar da diversidade temática dessa imensa produção intelectual, os componentes do GHUM têm conseguido manter fidelidade às três linhas de pesquisa que sintetizam os principais objetivos dos idealizadores e fundadores do Grupo: Epistemologia e Metodologia da Geografia Humanista-Cultural; Geografia e Arte; Lugar, Paisagem e Experiência.

A expansão e o crescimento do GHUM, em todo o território nacional têm sido constantes, nestas quase duas décadas desde sua fundação. Sem nos limitarmos aos seus numerosos membros individuais, basta refletirmos sobre o fato de que o GHUM tem, atualmente, cerca de 15 laboratórios de pesquisa associados, nas seguintes instituições acadêmicas:

– Universidade Federal Fluminense, em Niterói – RJ
– Universidade Estadual de Campinas – SP
– Universidade Federal de Juiz de Fora – MG
– UNESP de Rio Claro – SP
– Universidade Federal do Paraná, em Curitiba – PR
– Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza – CE
– Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte – MG
– Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, em Diamantina – MG
– Universidade Federal do Mato Grosso, em Cuiabá
– Universidade Estadual de Santa Cruz – BA
– Universidade Estadual da Bahia, no Campus IV, em Jacobina - BA
– Universidade Federal do Piauí, em Teresina – PI

Com o falecimento de Lívia de Oliveira e a aposentadoria de Lúcia H.B. Gratão em 2014, Werther Holzer e Eduardo Marandola Jr., sempre muito sintonizados em suas crenças epistemológicas, assumiram naturalmente toda a liderança do GHUM, garantindo-lhe uma posição de destaque entre os demais grupos de pesquisa atualmente em atividade no país.

Nesta última etapa da trajetória da Geografia Humanista-Cultural em nosso país, o GHUM compartilha com vários outros grupos de pesquisa (alguns já mencionados anteriormente e/ou alguns outros que vêm se estruturando nessas duas últimas décadas) o protagonismo nos estudos humanistas culturais.

Sobre os núcleos de pesquisa que já existiam antes da etapa atual, mencionamos três em páginas precedentes e caberia agora voltar brevemente a eles, para se avaliar o desempenho dos mesmos na época atual, que se desenrola totalmente neste século!

Do núcleo de Minas Gerais, com a centralidade em Belo Horizonte, duas tendências — por sinal complementares — podem ser identificadas nas duas últimas décadas:

- em primeiro lugar, o núcleo que, em seus primórdios praticamente só existia na UFMG, expandiu-se inicialmente para a PUC Minas, onde ganhou importante dinamismo. Na própria UFMG, o grupo se ampliou bastante e, atualmente, apesar da perda muito sentida do estimado colega José Antônio de Deus, conta com lideranças muito produtivas, entre as quais vou citar, sem nenhum demérito para as demais, duas ex-alunas que chegaram a ser professoras da casa em que estudaram (a UFMG) e que, mesmo aposentadas, continuam com uma produtividade bastante alta: trata-se das profes-

soras Virgínia de Lima Palhares e Valéria Amorim do Carmo. Na PUC Minas, onde houve desde 2000 várias defesas brilhantes de dissertações e teses sobre os mais atuais temas humanistas culturais, também destacaria dois nomes fundamentais: os professores Alexandre Magno Alves Diniz, (que publicou, em 2022, uma rica reflexão sobre o pensamento do geógrafo Carl Sauer, em um importante livro, organizado por Salete Kozel, Sylvio F. Gil Filho e Marcos Torres, grandes nomes do NEER) e Rodrigo Corrêa Teixeira (filiado ao GHUM).

- Em segundo lugar, deve ser lembrado um processo bem característico da fase atual dos estudos humanistas culturais: a importante e recente presença de pesquisadores e estudantes envolvidos com essa temática em praticamente todos os polos acadêmicos do interior mineiro: Uberlândia/Uberaba, no Triângulo Mineiro; Juiz de Fora, na Zona da Mata; Montes Claros e Diamantina no Norte de Minas, e em várias outras cidades mineiras.

O núcleo de Goiás, criado, como vimos, principalmente pelas iniciativas de Eguimar F. Chaveiro e Maria Geralda de Almeida, a partir dos anos noventa, vem se expandindo neste século XXI, apesar da perda incomensurável representada pela morte, também muitíssimo sentida da querida Maria Geralda. Eguimar Chaveiro, por seu turno, é cada vez mais produtivo e atuante no domínio em que se dá a junção da Geografia com a literatura! Menção especial merece, ao meu ver, a criação do LaGiCriArte (Laboratório de Geografia, Imaginário, Criatividade e Arte),

para além da literatura, abarcando também várias outras manifestações artísticas. Para levar avante estes e outros projetos o grupo dos pesquisadores vem crescendo, sendo reforçado por professores mais jovens, como, entre outros: Ana Cristina da Silva (Epistemologia da Geografia), Valéria Cristina Pereira da Silva (Geografia e Arte) e Juliana Ramalho de Barros (Geografia, imaginário e criatividade).

O Núcleo de Curitiba – PR, principalmente centralizado no NEER (já tratado na etapa anterior), experimentou também uma expansão e uma difusão significativas, nas duas últimas décadas!

Primeiramente, seus principais dirigentes (Salete Kozel e Sylvio F. Gil Filho) continuaram muito dinâmicos nos encontros que o NEER realizou periodicamente em vários pontos do Brasil, em seus contatos e intercâmbios com pesquisadores nacionais e internacionais (neste último caso, o grande pesquisador e pensador francês Paul Claval é nome chave para as relações de ambos!).

E, por fim, no domínio das publicações acadêmicas, com obras de grande alcance na comunidade geográfica. Neste caso das publicações, quero chamar a atenção para duas publicações que me parecem muito bem representativas do espírito geográfico e dos valores desenvolvidos no NEER:

- de autoria de Sylvio F. Gil Filho, quero me referir ao livro Espaço Sagrado, publicado em 2012, e que discute as pesquisas que o grande professor e pesquisador da UFPR realizou entre 2002 e 2012, no campo da geografia da religião, e que representam referências para estudantes e docentes da geografia e para quaisquer outros intelectuais que se interessam por este espaço da junção entre os espaços geográficos e as religiões;

- organizada por Salete Kozel, Marcos Torres e Sylvio Fausto Gil Filho, uma volumosa obra (574 páginas) com o título "Espaço e Representações – acordes de uma mesma canção", publicada em 2022, na qual estão reunidas contribuições de um grupo de pesquisadores entre os mais representativos da ampla comunidade do NEER, além da presença de dois importantes nomes da geografia internacional que têm mantido continuadas e frutuosas relações com o NEER: Paul Claval e Giuliana Andreotti!

Cabe aqui, também, uma descrição de trabalhos de geografia humanista-cultural, que procuro acompanhar por algum tipo de afinidade pessoal, e que vêm se multiplicando fortemente nas últimas décadas. Tais trabalhos demonstram a expansão dessas abordagens em várias regiões do país, inclusive algumas já em nossas fronteiras mais remotas. Levando em conta apenas aqueles que tenho podido acompanhar pessoalmente citarei, por autor e por unidade da federação, os seguintes:

- Extremo Sul do Brasil, pertencentes aos quadros da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Álvaro Luiz Heiderich, Nelson Rego, Cláudia Luíza Z. Pires e Rosa Maria V. Medeiros; à Universidade Federal de Santa Maria — RS: Benhur Pinós da Costa;
- Mato Grosso, pertencente à Universidade Federal do Mato Grosso: Sônia Regina Romancini;
- Rondônia, pertencente à Universidade Federal de Rondônia: Josué da Costa Silva e Maria das Graças S. Nascimento;

- Amapá, pertencente à Universidade Federal do Amapá: Edemilson Dutra Moura.

Mesmo numa amostra relativamente pequena como esta, pode-se observar a variedade e a quantidade de temas cobertos por esses pesquisadores. Alguns exemplos: territórios, paisagens, lugares; mundos vividos, percepções e representações, experiências espaciais, representações sociais, relações corpo/espaço, paisagens quilombolas, experiências e vivências amazônicas, percepções de populações atingidas por rompimento de barragens, imagens das fronteiras, etc, etc.

Aproximando-nos agora do Nordeste brasileiro, região em que reside e trabalha o organizador do livro "Geografia e Criatividade", observamos os mesmos padrões e os mesmos processos presentes nas demais regiões do país, no que diz respeito à situação da Geografia Humanista-Cultural. Em outras palavras, o que se constata é um grande dinamismo! Como exemplos, antes ainda de nos debruçarmos sobre a obra organizada pelo Professor Dozena, quero apontar alguns nomes de geógrafos acadêmicos e as temáticas de suas pesquisas, que vêm contribuindo significativamente para o desenvolvimento das abordagens humanistas culturais. Primeiramente, menciono dois polos acadêmicos, cujos principais pesquisadores conheço e acompanho há anos, trata-se dos seguintes:

- A Universidade Federal de Sergipe, em Aracajú, onde tem uma presença marcante a Professora Maria Augusta Mundim Vargas, que conheço desde 1974, quando de meu retorno de Bordeaux (França), na querida UFMG em Belo Horizonte - MG. Além disso, Maria Augusta é procedente de uma família tradi-

cional do município de Patos de Minas, no Triângulo Mineiro, município, aliás, de onde também procede minha própria família paterna. As contribuições de Maria Augusta, que acompanho mais recentemente no âmbito do NEER, são múltiplas e podem ser sintetizadas no livro que ela acaba de lançar, com o título "Cultura e Patrimônio - paisagens festivas sergipanas";

A Bahia, com duas fortes instituições universitárias:

- A Universidade Federal da Bahia, que sempre contou com geógrafos famosos, e onde agora se destaca o Professor Ângelo S.P. Serpa, um dos expoentes das abordagens humanistas culturais no Nordeste e no Brasil, mas com uma formação que inclui, em primeiro lugar, uma rara erudição e, também, uma vocação para a geografia aplicada. Uma de suas obras que, ao meu ver, melhor resume suas abordagens humanistas culturais é "Por uma geografia dos espaços vividos — Geografia e Fenomenologia", da Editora Contexto;

- A Universidade do Estado da Bahia, na qual se destaca o Professor Jânio Roque Barros de Castro, que tive o prazer de conhecer em uma viagem de Porto Alegre a Santa Maria - RS, por ocasião da realização do IV NEER, neste polo regional do Rio Grande do Sul, em novembro de 2011. Além de suas pesquisas em geografia humanista-cultural, em seu conjunto, o que mais chama minha atenção pessoal nos trabalhos de Jânio Roque de Castro é seu manifesto interesse pelas pequenas e médias cidades baianas, em especial as primeiras. Nesta temática, certamente compartilho

pessoalmente muitos valores e questões caras ao acadêmico baiano.

Além dos nomes que acabei de mencionar, cujo conhecimento resulta de minhas próprias experiências e vivências em contatos mais ou menos longos com os intelectuais mencionados, gostaria de citar alguns outros acadêmicos que, de acordo com Alessandro Dozena, muito contribuem para o atual dinamismo dos estudos humanistas culturais, em certos polos culturais do Nordeste. São eles:

- Universidade Federal do Ceará:
- Christian Dennys Monteiro de Oliveira
- Tiago Vieira Cavalcante

- Universidade Estadual do Ceará:
- Otávio José Lemos Costa

- Universidade Estadual do Maranhão:
- Cristiano Nunes Alves
- José Arilson Xavier de Souza

- Universidade Federal de Pernambuco:
- Caio Augusto Amorim Maciel

Todos os pesquisadores listados acima, pertencentes a universidades do Nordeste brasileiro, a quem não tenho o prazer de conhecer pessoalmente, produzem trabalhos de alto nível em

geografia humanista-cultural e, em função de seus temas de pesquisa, estão em sintonia com os demais colegas que fizeram a opção por esta mesma corrente da geografia atual. Para que esta afirmação possa ser comprovada, basta observar a lista temática a seguir, que preparei a partir de uma rápida consulta a algumas publicações dos professores acima referidos:

- geografia cultural e espaços simbólicos;
- cognição e imaginário geográficos;
- representações de lugares sagrados;
- geografia e literatura;
- geografia e poesia;
- turismo religioso;
- geografia cultural e música;
- geografia e audiovisual;
- paisagens e fotografias.

Assim, ao chegar a esta terceira etapa da trajetória da geografia humanista-cultural no Brasil, o que se pode constatar é que, em síntese, pode-se dizer que as últimas décadas são, sem dúvida, testemunhas do período mais rico e plural dessa trajetória. Depois de encontrar objetivos gerais e bases epistemológicas sólidas e coerentes, esta corrente do pensamento geográfico talvez seja, hoje em dia, a que mais cresce e se diferencia tematicamente. A cada mês, tem-se notícia de dezenas de novas e variadas publicações cuja temática se multiplica, sem perder a fidelidade às diretrizes epistemológicas que orientam as abordagens

humanistas culturais em geografia! E, talvez, a razão principal dessa riqueza e pluralidade temáticas esteja, ao contrário do que ocorre em outros "paradigmas" da geografia, na flexibilidade tão própria das filosofias fenomenológicas e existencialistas, que orientam a maior parte das pesquisas realizadas no seio das geografias humanistas culturais. Outra causa do dinamismo atual de tais abordagens está, também, em uma de suas características mais marcantes: as diretrizes epistemológicas acima mencionadas, além de flexíveis, não exigem que as pesquisas se prendam a caminhos acadêmicos rígidos, ou especialidades científicas excessivamente herméticas! Daí, o fato de que, sobretudo na última década, os geógrafos humanistas culturais venham trilhando, em suas reflexões e pesquisas, caminhos pouco ortodoxos quando comparados a outros tempos de longa história das pesquisas geográficas, caminhos esses que incluem temas como as relações entre a geografia e saberes populares, geografia e o imaginário, geografia e a arte, entre outros, sem se esquecer de temas permanentes ou tradicionais como geografia e paisagens, geografia e viagens, geografia e mapas, em especial quando estes últimos se transformam em "mapas mentais!".

E uma última reflexão sobre a etapa atual das pesquisas humanistas culturais brasileiras: como se pode notar, trata-se de estudos realizados, em sua maioria absoluta, por geógrafos acadêmicos, e cujos títulos e temas podem ser classificados como "fronteiriços", ou seja, títulos e, sobretudo, temas que se encontram na fronteira entre o que pode ser considerado tradicionalmente geográfico e outros domínios pertencentes a outros campos de conhecimento, como por exemplo: psicologia, filosofia, sociologia, estética e, sobretudo, as artes, em suas variadas formas! Sabe-se, também, que se, de um lado, essas zonas fron-

teiriças são aquelas que propiciam as maiores possibilidades de crescimento para a geografia (ou para qualquer outro campo do saber), por outro lado, há um risco inerente a qualquer estudo realizado nas fronteiras interdisciplinares! É nesses domínios que se pode sair, às vezes sem se perceber, de seus "territórios" disciplinares, para se entrar em outros campos do conhecimento, cujas bases teóricas, metodologias e temas são desconhecidas do autor em questão! Ou seja, nessas ocasiões o geógrafo corre o sério risco de estar laborando em uma seara que não é a sua e para cujos estudos ele não dispõe do preparo necessário! E embora essas preocupações sejam válidas para qualquer intelectual, no caso do geógrafo, elas assumem uma dimensão muito significativa pois, como se sabe, a geografia, por sua própria natureza, já é um campo de conhecimento que tem intersecções com várias outras ciências ou domínios do saber. Dito tudo isso, chegou a hora de se tratar de "Geografia e Criatividade", esta obra coletiva que me encantou na condição de seu prefaciador!!!

A primeira pergunta que me fiz a mim mesmo, antes durante e depois da leitura de "Geografia e Criatividade", para assim poder ter uma visão geral desta obra foi: — Qual é o espírito deste livro? Pergunta fundamental, pois é dela que emana o interesse maior ou menor do leitor em potencial!

Em primeiro lugar, para mim, esta obra se mantém dentro da trilha aberta, há cerca de seis ou cinco décadas, pelos pioneiros da geografia humanista-cultural, tanto no mundo quanto no Brasil! E, por sua vez, o livro mostra juntamente com muitos outros que, ao longo desses anos, essa trilha vem se alargando, com o advento crescente de novos adeptos, caracterizados todos por uma crença, pura e resoluta, de desafio aos parâmetros artificiais, impostos por paradigmas ou modelos herméticos de ver-

dades absolutas e definitivas, intolerantes em relação a tudo que é novo, ou simplesmente diferente!

Vários caminhos foram abertos para a grande insurreição antitotalitária e antiparadigmática dos tempos atuais! Na geografia, este movimento é liderado principalmente pelos geógrafos humanistas, cujos valores antidogmáticos foram, em grande parte, extraídos das filosofias fenomenológicas e existencialistas! E, dentre os diversos horizontes temáticos abertos por essas abordagens humanistas culturais, o horizonte das artes é, sem dúvida, um dos mais abertos, diferenciados, rebeldes e dos mais capazes de nos conduzir aos reinos do inusitado, do desconhecido e do sublime!

O leitor atento e sensível desta obra poderá constatar que qualquer forma de arte e seu surgimento só se materializam por meio de um ato supremo, não importando aí as dimensões e a hierarquia da arte em questão, ou seja, aquilo que dá origem a tudo: o ato de criar! Por isso a palavra e, sobretudo, o conceito "criatividade" estão presentes desde o título e por todos os temas explorados em cada capítulo desta volumosa coletânea de ricos textos, agrupados e organizados por Alessandro Dozena. E, nas próprias palavras do organizador, uma primeira e muito significativa qualidade está presente em todos os autores dos diversos textos que compõem o livro: estão "antenados com o humanismo"! Isso quer dizer que um leitor mais acostumado com as referências epistemológicas tradicionalmente filiadas aos grandes paradigmas que têm guiado boa parte das pesquisas e publicações da geografia acadêmica até recentemente, procurará em vão tais referências na presente obra! Isso pode significar e, certamente alguém poderá dizer que os textos aqui apresentados tenham sido criados sem nenhuma referência! Isso pode significar, e certamente este é o caso, que as referências de tais estudos é que não estão filiadas às

grandes orientações paradigmáticas e, sim, a perspectivas epistemológicas originais e novas. E é claro que a criatividade, principalmente artística, e de vários outros tipos, não pode estar sujeita a amarras mentais de nenhum tipo, mesmo que, no caso presente, todos tenham como denominador comum suas filiações geográficas: paisagísticas, regionais... enfim, espaciais!

Outro ponto comum que o leitor atento observará nesses textos é seu fortíssimo apelo popular! — A presença de vários tipos de manifestações de arte não elitista poderá ser identificada nos textos em questão! Embora aqui talvez possa haver uma ou outra exceção... Agora, algo notável é a grande variedade tanto dos tipos de criatividade quanto de suas origens geográficas, claramente um retrato das dimensões consideráveis do nosso país, assim como da pluralidade de seus contextos paisagísticos. Isso foi, mais uma vez, muito bem identificado pelo organizador geral deste livro que nomeia, ao final de seu texto de apresentação, nada menos que quatorze modalidades (ou submodalidades) de tipos de criações: literaturas, sonoridades, danças, teatro, desenhos animados, arquitetura, escultura, pintura, cinema, design, gastronomia, fotografia, vídeos e cartografia!

Além dessa rica tipologia da criatividade, e numa perspectiva, não declarada explicitamente, de buscar a organização ou estrutura temática de tanta diversidade, além de produzir também reflexões sobre o que trabalhos como este representam no estágio presente das abordagens humanistas culturais, três textos de caráter mais epistemológico ocupam lugar especial (particularmente para mim!) nesta obra!

Os três textos a que me refiro têm, nesta obra, uma função absolutamente essencial e seus autores, ao escrevê-los, talvez não tivessem uma ideia clara desta função. Pois bem, como já foi

constatado e será mais ainda pelo leitor atento, a pluralidade e a variedade temáticas são uma das características mais marcantes dos numerosos textos que compõem esta obra! Se isso se constitui num fator de enriquecimento temático da mesma, por outro lado, coloca questões de caráter epistemológico difíceis de serem entendidas por certos leitores, muito jovens e ainda pouco versados nesses tipos de questões. Isso aumenta então a importância destes três textos. Eles e talvez este prefácio podem ajudar na identificação dos contextos, das matrizes teóricas e, em especial, da oportunidade de estudos como esses presentes neste livro!

Os autores são geógrafos que conheço há cerca de duas décadas e que, apesar de sua juventude, possuem um embasamento epistemológico (tanto filosófico, quanto geográfico) raríssimo, que lhes permite avaliar, com clareza, as linhas mestras fundamentais da geografia atual, assim como da maioria das obras geográficas, ou que tenham conexão com este campo do conhecimento! Esses geógrafos são Eduardo Marandola Jr., autor do capítulo com o título "Escrita e Narração", e, naturalmente, o organizador do livro e de dois textos, Alessandro Dozena! Seus dois textos são: a "Apresentação: quando a criatividade ilumina o fato geográfico", e o capítulo "Contribuições epistemológicas nas insurreições criativas das geografias humanistas e culturais"! Como se verá na análise que se segue, o traço mais significativo que une esses três textos é o fato deles construírem as necessárias pontes entre a substantividade constitutiva de cada capítulo e a essência de uma das epistemologias que guiam a geografia recente e atual.

A "Escrita e Narração" de Eduardo Marandola é uma reflexão profunda e complexa sobre alguns aspectos da produção intelectual recente e atual, centrada (esta reflexão) em dois polos

que tornam possível a própria comunicação, aí incluídas aquelas ligadas tanto à geografia, quanto às artes! O autor mostra os perigos e, ao mesmo tempo, o papel empobrecedor de grande parte da "narração contemporânea" não ser alimentada pela "criatividade" mas, ao contrário, ser "moldada (...) por informações e grandes bases de dados"! Diz ele, que apesar disso, a "virada criativa" vem ocorrendo na geografia e que, nesse processo, é fundamental o papel das geograficidades que, embora ele não afirme explicitamente no texto considerado, é um dos resultados das perspectivas fenomenológicas na geografia das últimas décadas! Por último, ele deixa uma pergunta que é ao mesmo tempo, uma porta para o futuro: "A criatividade, como prática acadêmica, poderia oferecer possibilidades de reconexão com setores da sociedade que consideram o discurso científico etéreo, distanciado e para poucos?".

Como se pode concluir o texto de Marandola Jr. é uma reflexão epistemológica sobre a fase atual da geografia e que pode funcionar como uma ponte para os temas dos capítulos deste livro! É assim, um texto de alguém que é, acima de tudo, um pensador da epistemologia da geografia! Os textos de Dozena, por sua vez, continuam sendo reflexões epistemológicas de valor inquestionável mas, também, profundamente engajados e inspiradores de um fazer geográfico baseado na criatividade e voltado para a criatividade! Alessandro Dozena, além de produzir ele próprio, e de participar de produções coletivas de trabalhos substantivos de geografia humanista, no âmbito da chamada "virada criativa", tem feito contribuições significativas aos fundamentos epistemológicos da geografia das décadas recentes e do momento atual. Além disso, como organizador deste livro, é natural que buscasse, além de descrever aspectos essenciais

de cada texto aqui presente, as pontes que ligam essas essências às correntes epistemológicas que guiam a geografia humanista. Assim, resumindo, Dozena é, ao mesmo tempo, um criador de produtos geográficos substantivos e um pensador da geografia!

Em seu texto denominado "Apresentação: quando a criatividade ilumina o fato geográfico", Dozena utiliza a expressão "as experimentações" para, ao meu ver, se referir ao grande volume de trabalhos que têm sido elaborados por inspiração do movimento que ele próprio chama de "giro artístico" dos últimos dez anos! São essas suas palavras para sintetizar este processo complexo: "(...) as experimentações têm 'balançado' as perspectivas hegemônicas, muito pela apropriação e utilização de modais artísticos, sobretudo as inspirações provenientes da música, dança, artes visuais, teatro e literatura (...) Criar é romper com o mesmo, com o sentido do provável, é estabelecer como parâmetro o inesperado, aquilo no qual não sabemos onde dará". Estas primeiras considerações já permitem ao leitor um diagnóstico da parte considerável da personalidade dos textos que aparecem neste livro! Um outro aspecto desta personalidade tem a ver com outra afirmação desta apresentação feita por Dozena, já em seus inícios: "Além do contexto escolar e acadêmico, o cotidiano igualmente transborda em manifestações derivadas da cultura popular, nas quais a criatividade alimenta criações transitórias e coletivas, em poéticas que animam e reinventam este cotidiano o tempo todo". Este viés popular de vários trabalhos de intelectuais (especialmente os mais jovens) filiados a uma geografia cada vez mais fenomenológica e mais próxima de realidades populares extremamente variadas é mais uma definição feliz das ações empreendidas por parte representativa da comunidade geográfica atual! Em seguida, esta apresentação chama a atenção

para a qualidade empírica dos trabalhos desta obra e diz que: "Essa experiência empírica dos (as) autores (as) reverbera como a experiência corpóreo-emotiva-perceptiva, existencialmente relacionada com abordagens criativas"! Por fim, Dozena chama a atenção para a transversalidade em relação à vida humana que pode resultar desse diálogo plural e motivador entre geografia e criatividade e a riqueza e pluralidade dos trabalhos produzidos por pesquisadores tocados pelo diálogo acima referido!

Em seu texto que fecha o livro, Dozena procura refletir em uma linguagem que facilita o entendimento, mesmo para aqueles que ainda têm pouca familiaridade com os temas e a terminologia mais presentes nas pesquisas que habitam a junção geografia/criatividade! Algumas de suas constatações, ao meu ver, mais importantes, podem ser listadas como segue:

– Os novos desafios enfrentados em tais pesquisas, "nos conduzem à necessária redefinição de nossas práticas profissionais".

– As "experimentações" trazidas pelas pesquisas plurais dos geógrafos humanistas culturais mostram o papel fundamental desempenhado "pelas linguagens artísticas (...) na incorporação de dimensões subjetivas como percepções experienciais e sensações, e provocadora de sentimentos científico-artísticos normalmente desprovidos de dualismos e/ou rigores científico limitadores".

– O autor chama a atenção para um aspecto que, em minha opinião, se constitui em algo fundamental quando se quer comparar as geografias humanistas com os chamados "paradigmas da geografia recente e atual (neopositivista e neomarxista)": trata-se do fato de que muitos "estudos humanistas em Geografia se desenvolveram com expressividade nos últimos anos, muito pelo resgate de algumas posturas postas por geógrafos (as) clássicos (as) do passado...! "Isso quer dizer que não é do interesse

desses geógrafos humanistas-culturais o rompimento com os princípios orientadores da geografia clássica!

– É muito interessante notar que, ainda na mesma página, Dozena usa um quadro que organizei, há 26 anos, com os principais fundamentos epistemológicos da geografia humanista (à época, mais conhecida por geografia humanística!) que o mesmo Dozena afirma, com muita razão, "guardam um enorme potencial de acionamento, inclusive no que se refere à expansão dos diálogos com as pesquisas na área das artes, em todos os seus modais (…). Aproveito, "en passant", a feliz reflexão do organizador deste livro, para tornar pública uma constatação minha sobre o quadro: depois de passados quase 30 anos, continuo acreditando que os grandes princípios epistemológicos das geografias humanistas continuam sendo os 12 listados naquele quadro mas, sobretudo depois de ler as ricas reflexões de minha querida amiga Salete Kozel, penso que vale muito a pena incluir naquela lista o "princípio da representação".

– Mais para o final deste texto, o autor sintetiza algumas das contribuições dos pesquisadores humanistas-culturais que, em suas palavras, "já são sementes consolidadas" para o futuro próximo da geografia:

- considerar a importância de "racionalidades" não somente epistemológicas mas, também, éticas e ontológicas;
- superar "o pensamento binário uniformizador" e a atual superioridade dos conhecimentos científicos em relação a outras formas de conhecimentos, como os populares ou os artísticos;
- promover ainda mais as pesquisas fiéis às orientações resultantes das "insurreições criativas" de narrativas, definições, temas e conceitos sobre a realidade e, finalmente;

- fortalecer e ampliar as iniciativas criativas baseadas "na centralidade do indivíduo, de sua subjetividade e de seus direitos na diferença, denotando-se muitas resistências aos axiomas e dogmatismos amparados na razão autoritária e totalizadora"!

Penso que os temas escolhidos pelos autores presentes neste livro fazem eco ao ideário manifestado nos quatro pontos apresentados acima pelo organizador desta obra, consolidando a ideia que levantei em alguns momentos deste prefácio, segundo a qual "Geografia e Criatividade" se coloca como uma obra que representa fielmente os valores e crenças que presidem o momento recentíssimo e atual da geografia humanista-cultural brasileira. Além disso, esta representatividade não está apenas nos domínios temático e epistemológico! Ela é também geográfica em seu sentido mais antigo e tradicional, ou seja, aquele em que a pergunta básica é: onde? Em outras palavras, de onde vêm esses autores? Em suas origens regionais, podem eles ser considerados representativos de todo o Brasil? Após "conviver" cotidianamente com este livro por algumas semanas, posso dizer que esses autores são, sim, bem representativos de nosso país também pela variedade de suas origens! Senão, vejamos (na ordem da sequência dos textos):

- Alessandro Dozena (Natal, Rio Grande do Norte)
- Oswaldo Bueno Amorim Filho (Belo Horizonte, Minas Gerais)
- Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior (Belo Horizonte, Minas Gerais)
- Valéria Cristina Pereira da Silva (Goiânia, Goiás)

- Juliana Ramalho Barros (Goiânia, Goiás)
- Givaldo Ferreira Corcinio Junior (Goiânia, Goiás)
- Juliana Maddalena Trifílio Dias (Juiz de Fora, Minas Gerais)
- Valéria Amorim do Carmo (Belo Horizonte, Minas Gerais)
- Júlia Santos Cossermelli de Andrade (Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro)
- Eugênia Maria Dantas (Natal, Rio Grande do Norte)
- Antônio Carlos Queiroz Filho (Vitória, Espírito Santo)
- Beatriz Helena Furlanetto (Curitiba, Paraná)
- Wagner Gabardo (Curitiba, Paraná)
- Tiago Vieira Cavalcante (Fortaleza, Ceará)
- Christian Dennys Monteiro de Oliveira (Fortaleza, Ceará)
- Valéria Cazetta (São Paulo, Estado de São Paulo)

Ao chegar às últimas considerações deste prefácio pouco usual, passo a fazer, a seguir, algumas reflexões que buscam acalmar o espírito inquieto de um amante apaixonado desta atividade tão antiga quanto a humanidade, que conseguiu a façanha de ser tanto ciência quanto arte e que se encontra em uma encruzilhada dificílima nessas décadas iniciais do século XXI! Poucos pensadores conseguem explicar como esta atividade chamada Geografia, que alcançou entre o final da Segunda Guerra Mundial e meados da década de 1980 (aproximadamente!) seu apogeu de prestígio acadêmico e popular, acabou por entrar, pouco a pouco, mas continuadamente, em uma crise, a qual os geógrafos ainda não conseguiram superar! Um dos principais motivos que me levaram a elaborar um prefácio aparentemente muito extenso foi o desejo de diminuir um pouco as inquietudes

de minha alma de geógrafo, mostrando, em primeiro lugar, aos queridos autores deste livro (todos, por sinal, bem mais jovens que eu!), por meio de minhas próprias experiências pessoais, o longo caminho e boa parte das dificuldades que os praticantes da geografia, particularmente os da vida acadêmica, tiveram que enfrentar para chegar à atualidade, em que ainda é, para falar o mínimo, bastante confuso e indefinido o futuro de nossa atividade mais querida! Ora, eu faço parte de uma comunidade de geógrafos que vem crescendo de forma segura e que acredita ser possível, sem abandonar os referenciais fundamentais da chamada "geografia clássica", direcionar nossos esforços no sentido de fortalecer ainda mais as abordagens humanistas-culturais na geografia dos tempos presentes, por acreditarmos que elas representam a melhor alternativa para que nós, enquanto educadores e pesquisadores, não resvalemos para as trilhas (sem retorno) do totalitarismo, do dogmatismo e da intolerância, presentes em certas epistemologias e paradigmas dominantes na atualidade!

A pluralidade e a liberdade que caracterizam as opções teóricas, metodológicas e temáticas das trilhas abertas pelas abordagens humanistas-culturais atuais, de fato, representam a alternativa mais atraente para iluminar o futuro da atividade geográfica! Mas, essas opções têm exigências muito altas e que pedem um esforço extraordinário de seus adeptos! Para que os praticantes dessas abordagens não caminhem na direção de uma "*no man's land*", sem personalidade e totalmente sem limites identitários, e continuem produzindo uma geografia coerente e válida, a primeira condição é saber situar epistemologicamente suas atividades e seus produtos! O acaso, a sorte e a genialidade não são "guias" confiáveis! Os "guias" confiáveis são, em primeiro lugar, a construção contínua de um embasamento episte-

mológico seguro e autenticamente geográfico, com o leque mais aberto possível de alternativas, mas sem perder a personalidade de "geógrafos"! Uma outra alternativa está na possibilidade de acompanhar, o maior tempo possível, "guias epistemológicos de confiança" que tenham experiência naqueles domínios epistemológicos nos quais queremos "navegar"! Permito-me aqui, inclusive sem pedir autorização aos mesmos, lembrar que todos os nomes que cito neste prefácio, envolvidos em reflexões e ações de liderança na trajetória das abordagens humanistas-culturais no Brasil, compõem esse grupo de "guias" que merecem ser seguidos! Dois deles, aliás, estão bem presentes neste livro: Eduardo Marandola Jr. e o organizador, Alessandro Dozena! São eles, juntamente com todos os autores dos belos e instrigantes capítulos, que me permitem dizer, ao concluir meu prefácio, que este livro está destinado a ser um dos "faróis" que iluminarão os caminhos de uma parte considerável de nossa comunidade de geógrafos nas próximas décadas.

Oswaldo Bueno Amorim Filho
Professor Emérito da UFMG

CAPÍTULO 1

GEOGRAFIAS CRIATIVAS EM ENREDAMENTOS GEOPOÉTICOS:

ESPECULAÇÕES ARTE-GEOGRÁFICAS

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior[1]

PARA INCITAR ESPECULAÇÕES GEOPOÉTICAS

Embrenhar pelas brumas das criatividades envolve estar disposto a se perder e especular caminhos instáveis e efêmeros. Ao adentrar nesses enredamentos de um fazer geográfico com regras em suspensão, me coloco em encruzilhadas que se situam para além das trilhas demarcadas. Junto a um conjunto de geógrafos(as), creio ser fundamental experimentar com outras maneiras de cerzir as teias geográficas,

1 Licenciado e Bacharel em Geografia, Mestre e Doutor em Geografia, Professor Assistente do Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

poéticas e artísticas rumo a dialogias especulativas que se ancoram na criatividade e no criar.

Conforme elucida Hawkins (2014; 2015), existe um *(re)torno criativo em Geografia*, em que essa ciência se reconecta com suas raízes artísticas. Esse movimento epistemológico envolve uma multiplicidade de pesquisadores(as) que se embrenham em redes de metodologias criativas, como as artes visuais, as escritas poéticas, as performances, as *zines*, os desenhos, dentre outros empenhos em investigações arte-geográficas.

Em razão de sua natureza experiencial e experimental, as Geografias Criativas almejam a confluência de fazeres geográficos nos limiares e fronteiras metodológicas, de modo a desafiar escrituras, estruturas e espaços dominantes (Hawkins, 2012; Hawkins; Hughes, 2019). Elas se estabelecem em tênues e instáveis zonas de contato transdisciplinares que possibilitam infundir o criativo como trajetória de compreensão e envolvimento com o pulsar das geografias que permeiam as condições existenciais dos lugares, das paisagens, dos territórios e das regiões.

Boyd (2022) incita que essas abordagens inovativas envolvem o engajamento com metodologias situadas em transcendência ao rigor de roteiros pré-formatados rumo a uma pletora de possibilidades especulativas. Essa especulação envolve se situar no *entre*, na situação do entremear-se no efêmero, contingencial e provisional. No (re)torno criativo, a criatividade também emerge desse deixar-se especular conceitos, teorias e fazeres geográficos.

Uma das tramas potentes nessa correnteza de criatividades especulativas é a ideia da *geopoética*. Enlaçadas nesse conceito elusivo estão contidas maneiras de evocar a indizibilidade, a invisibilidade, a intangibilidade, a impossibilidade, a incerteza, a inconstância e a instabilidade que permeiam as experiências

geográficas de ser-no-mundo. Tratam-se de articulações que (d) escrevem ou (des)embaraçam poeticamente as costuras criativas, intuitivas, situacionais e acontecimentais e inventivas da geograficidade em sua condição de ser-e-estar terrestre primacial (Dardel, 2011 [1952]).

Nesse capítulo, almejo enredar especulações sobre as potencialidades das convergências arte-geográficas desveladas entremeio às Geografias Criativas. Essa teia é um convite geopoético à experimentação instada pelas epistemologias das geografias culturais contemporâneas, especialmente aquelas ligadas às incitações mais-que-representacionais (Lorimer, 2005) e ao (re)torno criativo (Hawkins, 2011), no caminho para tensionar as suas zonas de contato com a multiplicidade de práticas artísticas envoltas nas polissemias da geopoética.

Como geógrafo que é esporadicamente tomado por poesias, meu ímpeto é provocar e especular ao transitar pelas bordas e fronteiras nas virtualidades encarnadas do *pensar-sentir-fazer* que efervesce pela *poiésis* caleidoscópica das grafias da Terra. Para tanto, realizo de um esforço reflexivo transdisciplinar incitado pela Geografia e expandido pelos rumos da Arte, da Filosofia e da Antropologia no sentido de vislumbrar aquilo que vaza pelas fissuras dos fenômenos saturados pelas/das criatividades emergentes da/na coexistência telúrica.

PENSAR-SENTIR-FAZER EM ENREDAMENTOS GEOPOÉTICOS

O racionalismo moderno e ocidental subjacente ao pensamento geográfico hegemônico inscreve um fazer científico cen-

trado no distanciamento, na objetivação utilitarista e na cisão sujeito-objeto. Trata-se de um olhar de sobrevoo (Merleau-Ponty, 2014) que pretere o pulsar encarnado do ser *imerso no* e *partícipe do* mundo. Esse sentido de projeção do pensar é permeado por cerceamentos e interdições na busca constante por segmentar a ontologia e a epistemologia em dicotomias que interditam as potencialidades criativas do porvir.

O sobrevoo desencarnado racionalista se coloca como antítese da imaginação criadora, de forma a cerrar a potencialidade transformativa de outros conhecimentos e fazeres (im)possíveis advindos da intersubjetividade. Incitar o intuitivo, o imaginativo e o criativo como emergências do geográfico é uma irreverência face à instalação do que Marandola Jr (2024, p.22) descreve como "o império do Mesmo, da correspondência simplista entre o que foi, o que é e o que será, que engessa desejos e interdita possibilidades". Enfrentar a utilidade instrumental racionalista envolve encontros para além desse saber hegemônico.

O fazer geográfico necessita sobrepor-se às geografias produzidas pelo regime estrito da cientificidade moderna e se aproximar do vivido. Nesse processo, as artes podem compor trajetórias que, como afirma Dozena (2020), pluralizam possibilidades para experimentações dialógicas situadas na transcendência das lógicas acadêmicas formalmente instituídas. As especulações-aproximações arte-geográficas se perfazem nesses enredamentos de criatividades encarnadas que intencionam a superação dos distanciamentos realizados pelo olhar de sobrevoo.

No enlevo de superação das fraturas cientificistas e utilitaristas do império do Mesmo, as infusões artísticas compõem unicidades de pensar-sentir-fazer embebidas pela experiência. Elas conduzem a experimentações que jogam com formatos textuais

e estão dispostas a (re)criarem dinâmicas expressivas das condições de ser-no-e-do-mundo. Nas porosas zonas de contato arte-geográficas do (re)torno criativo em Geografia, as linguagens são permeadas por tensionamentos adensados em metáforas, evocações imaginativas e especulações criativas.

Segundo Hawkins (2018), o crescendo de publicações centradas em experimentações e escritas alternativas situa como as Geografias Criativas têm enredado um amplo escopo de expressões da criatividade. Embora não se possa apontar para uma reorientação sistemática dessa ciência, as insubordinações que se multiplicam indicam um movimento em curso para o deslocamento do fazer geográfico em direção ao criativo. Ante a uma abordagem prescritiva, o (re)torno criativo envolve a abertura multiplicadora de sintonizações arte-geográficas entremeadas a criações que enovelam emoções, imaginações e condições existenciais.

Poesias, pinturas, desenhos, ilustrações, filmes, contações de histórias, performances, instalações e outros horizontes artísticos influem nas tessituras desse fazer geográfico impelido pela criatividade como desvelamento do mundo-da-vida. No contexto relacional estabelecido, as obras são consideradas para além de *loci* interpretativos ou metodológicos na medida em que se destacam as suas potencialidades criadoras: *as obras que as obras realizam no mundo* (Hawkins, 2014). Esse entrelace é um lampejo de reciprocidades envolventes das virtualidades das grafias da terra (re)criadas nas artes e no pensar-sentir-fazer geográfico.

O (re)torno criativo implica na potencialização do *criar* como expressão plural que entrelaça os enredamentos da experiência geográfica de ser-no-e-do-mundo. A ideia de criatividade é compreendida como força de criação: um caleidoscópio de geografias das (im)possibilidades em devir. No seio das Geografias

Criativas, o criar é mais do que aquilo que os artistas fazem, posto que é a virtualidade das geografias em ato – aquelas que têm gênese na imersão intuitiva inexorável à geograficidade.

Por essas razões, acredito que o (re)torno criativo compõe-se como uma convocação radical à *poiésis*. No seu sentido primacial, a *poiética* é o impulso do criar que flui pela nossa carne. Ela é o fluxo da criatividade pulsante nos veios da imaginação, da sensibilidade, do compartilhamento e dos (des)encontros prementes da existência. Fazer geografias criativas implica em deixar-se ser embrenhado pelas névoas arte-geográficas, pelos enlevos do sonhar, pelas (co)moções emocionais e pelas pulsações intuitivas do vir-a-ser-com a *poiésis* deiscente da realidade geográfica. Mais que fazer uma Geografia da arte ou da criatividade, algo prescritivo, a *poiética* impele irreverências artísticas das geo-grafias.

A obra de arte é *uma* cristalização da criação, *uma* das formas como a *poiésis* se manifesta como fenômeno. Em transcendência a obra *per se*, a *poiética* convoca uma transcendência das compartimentações. Ela implica na criação entremeio à virulência criativa compositiva da própria carnalidade primacial da realidade geográfica. Evocar a criação como nodo nas redes de geografias criativas implica em conjurar a(s) *poiésis* das difrações das geograficidades.

Conforme elucida Breteau (2018), *poiésis* é um espectro do *continuum* texto-mundo que convida aos caminhos dos horizontes situados na fronteira do sensível, da sensibilidade e do sentido. Os entrelaçamentos da *poiética* se situam para além dos limiares do engessamento utilitarista do império do Mesmo, pois transcendem os elos instrumentais ao evocar a criatividade em seu estado de fluxo. *Poiésis* é a potência encarnada (co)movente

e dinamizadora dos imaginários, afetos, percepções, emoções, (inter)corporeidades e (inter)subjetividades nas/das grafias da Terra – geo-grafias de/em criações criativas e criadoras.

Posto que os signos da *poiésis* são uma linguagem partilhada da realidade geográfica (Breteau, 2018), o chamado do (re)torno criativo em Geografia suscita enredar a *poiética* como partícipe do fazer e do ser geográfico. Se, em acordo à filósofa Dufourcq (2012, p.331, trad.), "a profundidade poética se engaja em um jogo incessante sobre a diversidade de pontos de vista", a articulação com *o geografar no modo geopoético* incita-me à posição de impelir por geografias criativas que *compreendam-criando* e que sejam *desvelamento-criação*.

A geopoética destaca que a Geografia "corresponde a um mundo a (des)velar. O importante não é o percurso, mas são as experiências vivenciadas no percurso", como incita Gratão (2023, p.114). Mais que posicionar as artes e a criatividade como meros "objetos" de pesquisa, é imperativo que elas sejam situadas como maneiras de problematizar as (in)certezas, de poetizar o nosso fazer e escrever, de multiplicar escavações conceituais e de nos ressituar existencialmente nos arranjos pluritópicos da experiência geográfica.

Fazer criativo entrelaçante "do imaginário poético e de sua inscrição terrestre", como escreveu Lévy (1992, p.31, trad.), *a geopoética é uma abertura para múltiplas dobras encarnadas de ser-no-e-do-mundo*. No seio das Geografias Criativas, a geopoética é a força de criação nos fluxos dos veios terrestres que se realiza no pensar-sentir-fazer, no ato de *poiéisis* como interrogação, exclamação e expressão terrestre em versos, prosas, imagens, performances, sonoridades, pinturas ou quaisquer outras manifestações arte-geográficas.

Centrado na articulação com a poesia, Magrane (2021) sumariza que o poroso campo da geopoética inclui um conjunto diverso de características, em que se destacam: a intenção de borrar e deslocar dualismos; a consideração de como os lugares são (re)criados; a atenção para a situacionalidade cultural e social; a incitação das possibilidades das linguagens para fazer-mundos; e a preocupação epistemológica com as tensões de práticas e metodologias crítico-criativas. A amplitude desse campo reenergizado pelo (re)torno criativo converge nas maneiras em que a geopoética pode propositar tramas de engajamentos experimentais com futuros e presentes especulativos gestados pela imaginação criadora *da*, *na* e *com* a Terra.

Especulações geopoéticas são efervescências de terras pulsantes que se escrevem entre os versos, se pintam entre as telas, se jogam em videogames, se cantam entre as músicas, ou seja, que se fazem em artes pela *inescapabilidade do solo originário das geografias* onde somos-com-o-mundo. Desse modo, em eco a Wunenburger (1999), considero que a geopoética perpassa pelo criar que pode *desobjetivizar o real* ao pluralizar as difrações dessa geograficidade primacial que efervesce na *poiésis* inerente à própria realidade geográfica. Extravasando em versos, creio que:

Se me escrevo em poesia
é porque o indizível emerge nesse êxtase

Do solo e do chão fluem grafias
Do solo e da terra surgem ecos
Do solo e da carne nascem corpos
Do solo e do lugar emanam versos

Se somos inscritos em poesia
é porque o invisível se faz no impossível

Virtualidades de corpos solidificados
condensação de ecos em versos geografados
solos de poesias em poemas desolados
Do solo e do solo solapam geo-grafias.

Face ao olhar de sobrevoo, o sentido encarnado da geopoética possibilita interagir com o chão pulsante em verves palpitantes de expressões geográficas que superam a árida descritividade relatorial dos textos acadêmicos cartesianos. Fazer Geografias Criativas perpassa pela geopoética enquanto ela se torna meio e linguagem expressiva para uma criação geográfico-artística, sensível e imaginativa em suas possibilidades de compreender-criando.

Como anuncia Nassar (2021, p.28, trad.), as geopoéticas são um "desafio para a nossa imaginação de 'eus' imperiosos como acadêmicos e narradores do mundo". Ao flexionar a linguagem e o caminho por meio do desvelamento-criação, o fazer geopoético tensiona o fazer investigativo ao entrelaçar às práticas criativas. Ele reconhece o papel da subjetividade, do sonhar, da inspiração e da intuição que pinta, desenha, dança e escreve versos como geografias em ato que enfrentam a objetivação utilitarista da realidade geográfica.

O pensar-sentir-fazer geopoético é nutrido pela vontade de fruição de uma outra forma de vir-a-ser, de trazer a experiência ao centro como trajetória aberta para geografias inconclusivas, instáveis e experimentais. Trata-se de ser levado pelos ímpetos do (re)torno criativo para (d)escrever os mundos em criações irredutíveis ao conhecimento prescritivo sedimentado pelo racio-

nalismo moderno. São valorações expressivas que consideram o processo como caminho poroso e irreverente de fazer-com a geograficidade.

Nos ímpetos geopoéticos, os atos criativos encaminham as geo-grafias que se inscrevem nas obras-textos-criações. Elas fluem pelas palavras, pincéis ou corpos enquanto atualizam geografias coexistenciais que inspiram e intuem enredamentos experienciais. Magrane et al. (2020) constatam que as geopoéticas podem ser entendidas como ação, algo a ser feito. Elas são capazes de se manifestar nos trabalhos acadêmicos ou literários, tanto quanto em múltiplas outras formas de criação, como o morar, o viver e o trilhar (Magrane et al, 2020). A geopoética coaduna com a possibilidade de ser inscrito/escrito/pintado/dançado/musicado pela experiência geográfica que flui da existencialidade de ser-no-e-do-mundo.

A geopoética se insere no esforço de uma ciência experiencial que considera primacial que o fenômeno "para ser pensado, precisa ser sentido" (Marandola Jr, 2024, p.38). Como preconiza a fenomenologia de Merleau-Ponty (2012), ao acreditarmos que apreendemos o mundo sem nossa presença nele, incorremos no erro de ignorar que estamos ali para apreendê-lo e, portanto, também nos autoapreendemos. As artes e as criações (geo)poéticas são maneiras de ser e de desvelar o mundo como compartilhamento experiencial que, concomitantemente, me inclui e me excede.

Pensar-sentir-fazer é enredamento do/no êxtase de ser enlevado pelas geo-grafias que subscrevem a fenomenalidade em sua carnalidade envolvente. Nesse sentido, o geografar-se geopoético é deixar-se ser imbuído pela experiência que emerge no (des)encontro com o lugar onde somos-com-o-mundo ante ao olhar de sobrevoo. Isso envolve abrir-se à (co)vulnerabilidade

intersubjetiva e intercorporificada de pensar-com, sentir-com e fazer-com as realidades geográficas nas quais somos e estamos imersos.

No âmbito do (re)torno criativo, afirma Brice (2024), essa vulnerabilidade precisa ser colocada como condição fundante para o geografar. Diante do distanciamento das ciências modernas ocidentais, ela busca aproximações por meio do fazer científico-poético, que se condensa no encarnamento das experiências mundanas. Almeja-se tornar-se-com nas coreografias da geograficidade que pulsa em cada verso, palavra ou expressão poética, abrindo-se às (co)moções intercorporificadas delas decorrentes.

Na concordância das provocações de Nassar (2021, p.29), a geopoética sintoniza o ato político não convencional da desestabilização "ao fragmentar e rearranjar a materialidade do mundo, da palavra ou dessa página em branco". Ela remove o sujeito moderno – esse "Eu" hegemônico do império do Mesmo – da sua posição de sobrevoo, de forma a substancializar espaços abertos de criações multivocais. Trata-se da *poiésis* do (re)descobrir geográfico sinfônico à conclamação de Cavalcante (2021, p.104) incitativa de "geografias com mais poesia para a conformação de novos sentimentos de mundo; geografias poéticas, portanto, porque a criatividade é insurgente e política por natureza". Suas transgressões são poéticas-políticas, pois afirmam as possibilidades de outros modos de pensar, sentir e fazer para além das imposições do conhecimento prescritivo, objetivizante e desencarnado.

Situada em comunhões de vulnerabilidades compartilhadas em sentidos transcendentes à imposição do sujeito moderno, a geopoética é deixar-se ser (co)movido plurivocalmente pelos afetos que nos envolvem como seres-no-e-do-mundo. Não é por

menos que, em um sentido mais amplo, *poiésis* também implica em juntar, em reunir e criar arranjos (Banazek, 2020). O geopoético inclui a potencialidade política e irreverente do (com)partilhar de compreensões, emoções e maneiras de ser em coexistência vulnerabilizada na/à Terra.

Wunenburger (1999) provoca-me a reconhecer que quem cria geopoéticamente – poeta, artista, cronista, pintor(a), dançarino, performer etc. – está imerso intersubjetivamente nos mundos que (de)forma, é atravessado pelas geografias que absorvem seus sentidos e nela se deixa se levado pelos fluxos (co) moventes de suas disposições multissensoriais. Artes geopoéticas grafam e inscrevem as terras por onde passam e por onde passarão, elas se situam em um horizonte para além do presente. Elas carregam as cicatrizes das geo-grafias que vulnerabilizaram suas aberturas encarnadas enquanto simultaneamente criam outros afetos.

A primacidade geográfica que toma o ato criativo envolve o gozo e o sofrimento *com* e *na* Terra pela partilha experiencial generativa dos encontros que extravasam nas obras. Ante a existir *apesar da* vulnerabilidade, o criativo se compõe justamente ao locupletar a vulnerabilidade experiencial. Como emergência, a geopoética expressa os encontros liminares da experiência telúrica em sua potestade de relacionalidades arte-geográficas.

Criamos *com* aquilo que nos envolve, é *com* o mundo e sua geografia ante a *sobre* ele que compreendemos-criando. O desvelar-criação geopoético busca superar a reificação analítica solipsista que limita as artes e as práticas criativas a serem interpretadas por meio daquilo que pretensamente nelas foi depositada por um(a) criador(a). Logo, o desafio experiencial do pensar-sen-

tir-fazer geopoético está em enredar as tessituras dos aspectos saturados, elusivos e extravasantes das experiências geográficas que envolvem e superam as representações.

TESSITURAS GEOPOÉTICAS DA CRIATIVIDADE PARA ALÉM DAS REPRESENTAÇÕES

Ser entrelaçado pelas geopoéticas suscita a vulnerabilização rumo a ser envolvido por aquilo que é criado. Isso implica em borrar as fronteiras criativo-criador e situar-se no âmbito da entrega em reciprocidade. Geografar nas articulações arte-geográficas da *poiésis* e com a potencialidade criativa pluritópica da geograficidade convoca posicionar-se nas margens, nas brechas e fissuras para além das imposições do representacional e do discursivo.

Na condição de pensar-sentir-fazer nas fronteiras, a criatividade não é algo apartado e separado do mundo ou uma mera resposta a ele (Hastrup, 2007). A criatividade inclui o inesperado que enleva em surpresa e antecipação. Há algo de performático, de experiencial, de imprevisto e de transcendente na *poiéisis* que escapa ao cognitivo e ao representativo, que extravasa por não conseguir ser contido naquilo que é criado.

Ao ser (in)formada pelas combinações de ritmos e jornadas de ser-no-e-do-mundo, a criatividade é também estranhamento e contingência, algo que "não está bloqueado na representação", afirma Crouch (2010, p.17, trad.). A criatividade irrompe nos flertes com os espaços e na dinamogenia do pensar-sentir-fazer que flui pelos veios do imaginário material em devir. Criatividade é uma potência e um modo de vir-a-ser-em-*poiésis*.

Enovelar-se nas virtualidades criativas por meio dos vislumbres da *poiética* conduz à deiscência relacional dos (des)encontros intersubjetivos e intercorporificados. Esse caminho reconhece a latência da *poiésis* como criadora de nexos que transcendem a objetividade e a representacionalidade. No que se refere à imaginação poética, Marandola Jr (2024, p.97-98) reitera que "longe de uma projeção que remete ao passado, a imagem remete ao futuro: é criação não representação"; ela é movimento em devir projetivo e transformativo. É preciso a desestabilização para que a fruição do criar seja possível.

Cri*atividade* e cri*ação* estão no espaço do *entre* que permeia a vulnerabiliz*ação* imagin*ativa*. Eles se posicionam nos nebulosos limiares do pensar-sentir-fazer transcendente ao olhar de sobrevoo e o reducionismo de escavar significações estanques reificantes do movimento próprio às artes e os fazeres criativos. Ao estabelecer o *criar* em seu cerne, a geopoética suspende os fundamentos representacionais e escava em direção aos pulsos dos horizontes criativos e criadores que envolvem e superam as representações.

Eldridge (1996) explicita que como fabricações da *poiésis*, as fabricações criativas *representam* ao mesmo tempo em que *falham em representar* seus criadores e interesses. Como elucida o filósofo, o projeto ocidental de um pensamento que contém a criação nas representações apenas alude à indomável historicidade – e, acrescento, geograficidade – dinâmica e elusiva, pois a *poiésis* é latente em um poder que clama pela vida cultural ainda não realizada. Ou seja, a criação tem/terá uma agência própria que afeta o mundo.

Na sua análise das artes, Bolt (2004, p.12, trad.) assevera esse sentido ao salientar que o "representacionalismo é um sis-

tema de pensamento que fixa o mundo como um objeto e recurso para sujeitos humanos. É um modo de pensamento que prescreve tudo que é conhecido, que ordena o mundo e predetermina o que pode ser pensado". Consolidado pela modernidade, o pensamento representacional almeja o domínio técnico que congela a concretude pulsante do mundo em uma figura domável, algo que ambos (Eldrige, 1996; Bolt, 2004) reiteram por meio da assertiva crítica de Heidegger (2007 [1954]) à técnica e às representações.

Artifícios de pretensa imutabilidade difundidos pela modernidade, as representações são articulações ancoradas a um passado cristalizado. Representações são os veículos de maestria e vontade de fixidez que congela a cri*ação* face à potencialidade transformativa e performativa dos presentes e futuros que nela estão latentes. Em contrapartida, a *Poiética* está enovelada na saturação dos fenômenos relacionais conquanto vulnerabiliza as aberturas e expande suas fissuras, projetando-se na futuridade das dinamogenias do (im)pensado, do (im)possível, do (in)visível, do (in)tangível e do (i)material.

A imagem poética, como irrupção de *poiésis*, é cri*atividade* em fluxo, algo que certamente *envolve a representação*, mas *satura e extravasa* sua epifenomenalidade. *Poiésis* é emergência indômita do *criar* em devir. A geopoética, destarte, está entrelaçada nesses arranjos de irreverências vulneráveis porquanto envolta no contínuo perecer metamórfico de geo-grafias que não estão cristalizadas ou acorrentadas ao pensamento representacional, ao olhar de sobrevoo ou ao império do Mesmo.

Criatividade é um processo: algo vivente que dimana das condições arrebatadoras de ser-no-e-do-mundo. De acordo com Ingold e Hallam (2007), ela remete a algo que está sempre em

curso por meio das circulações e fluxos de materiais com os quais criamos e dos quais somos criados – a terra onde pisamos, os minerais que esculpimos em arte e assim por diante. É na circul*ação* da agência desses elementos em movimento que a criatividade de fato ocorre, inseparável dos engajamentos performativos de intercorporeidades humanas e não humanas.

Na cri*ação* poética, as artes são movimentos de superação do pensamento representacional na medida em que compreendem-se criando em tessituras de alquimias mais-que-humanas. A obra é tanto feita pelos artistas quanto pelos mundos e materiais que foram entrelaçados no seu processo criativo. Além disso, uma pintura, uma instalação ou um poema são do(s) mundo(s) tanto quanto dos artistas, pois dimanam de ressignificações compossíveis que performam afetos – afetam e são afetadas pela sua apresentação e dinamogenia engajante.

Thrift (2019) é assertivo ao explicitar que as práticas criativas conjuram formas menos instrumentais e progressivamente mais performativas nas suas interfaces entre o apresentar e o experienciar. A criação posiciona o pré-cognitivo e o experimental(ismo) que fluem do fazer criativo extravasante das bordas delimitadoras das representações.

No âmbito da geografia, essa trajetória perpassa pelas teorias não-representacionais. Elas se articulam à criatividade ao reconhecer que o conhecimento perpassa por dinâmicas tentativas de incompletudes advindas da prática sensível e afetiva (Thrift, 2008). Na concepção de Thrift (2008), elas borram os limiares do sentir e do compreender como componentes performativos de engajamento do mundo, o que enfatiza os impulsos espontâneos dos afetos.

Como complementam Boyd e Edwardes (2019), as teorias não-representacionais almejam ir além da redutibilidade da vida e da existência circunscritas às construções sociais. Pôr-se *au-delà* do conhecimento prescritivo do racionalismo conflui em reconhecer que sempre resta um resíduo desse *algo afetivo* que não consegue ser fixado nas representações.

Não se trata, contudo, de abandonar e rejeitar as representações *per se*, mas de as incluir como *um* dentre os veículos de condução afetiva rumo às compreensões das agências situadas em redes relacionais, como explica Silva (2022). Face a essa questão, concordo com a sugestão de Lorimer (2005) de flexionar o *não-* em um *mais-que*: o termo *mais-que-representacional* implica na amplitude que *envolve e supera* as representações. Como parte do (re)torno criativo, as abordagens mais-que-representacionais traçam trajetórias performáticas onde a *poiética* é tessitura encarnada do geografar.

Pela sua própria natureza multifacetada e experimental, as abordagens mais-que-representacionais clamam por aproximações criativas que lidam com "os mundos afetivos mais-que--humanos, mais-que-textuais e multissensoriais" (Honeybun--Arnolda, 2018, p.3, trad.). Esses engajamentos criativos, argumenta Lorimer (2005), coadunam com a proposição de alcançar outras comunidades humanas e não humanas ao direcionarem o pensamento geográfico para as práticas terrestres e as suas performatividades transformativas.

Nos horizontes mais-que-representacionais, as dialogias arte-geográficas são transmutadas face às potestades multiplicativas da *poiésis* levada a seu sentido radical. Magalhães, Paiva e Brito-Henriques (2024) analisam que nessa abordagem, as artes passam a ser entendidas como eventos performativos, locais

de encontro em que outras significações, imaginários e relações (com o mundo) são constantemente reinventadas. Em revés à sua fixidez como objeto representacional, a arte é entendida como processual e performativa (Bolt, 2004).

Vislumbrar as artes para além das representações é salientar aquilo que enreda as obras, aqueles que nela imergem, os artistas, os materiais e toda a pletora de elementos que são nelas reunidos em mistura. Essa abordagem remove da análise a questão da intenção daquele que criou a representação para se preocupar com as teias de agências, intencionalidades, afetos, senciências e ações que *envolvem e superam* o pensamento representacional. Nesse deslocamento do sujeito moderno, a *poiésis* reconhece a potencialidade perform*ativa* de futuros latentes nos instantes efêmeros que difratam da sua origem imagin*ativa*.

Considerando as artes para além das representações, Crouch (2010) sustenta que o perform*ativo* contém a instabilidade potencial e (re)criativa da abertura. Trata-se da minúcia da prática que interroga a si própria para deixar emergir o impensável e imprevisto como constituinte das teias relacionais efêmeras que nos enredam. Por atentar-se para o caráter transformativo da obra que a própria obra opera no mundo, esse engajamento situacional irradia ressignificações afetivas e performáticas.

As discussões mais-que-representacionais das dialogias arte-geográficas consideram aquilo que está no além e no *entre* que marcam os nexos relacionais entre as criações poéticas e o ser-no-e-do-mundo. Ir além da representação envolve reunir as virtualidades do encontro com o inesperado que nos move entremeio às porosidades de ressignificações. Entremeio a esse empenho mais-que-representacional, Volvey (2014) ressalta que a imersão instável e imprevisível na experiência relacional pluraliza as significações em polissemias de potências.

Mais que posicionar-se em relação a um acabamento em totalidade, o (re)torno criativo é infundido por esse desvelamento-criação que é caminho, um *entre* que se faz performando na própria experiência geografia – neste flerte que cria-com a espacialidade de ser-no-mundo. Se a geopoética *desobjetifica* o real, ela também o entende em sua saturação fenomênica extravasante das bordas do pensamento representacional. Ante a reificar e congelar na fixidez representacional, a experimentação arte-geográfica mais-que-representacional pluraliza pulsações criativas que se projetam na instabilidade do instante e da futuridade em devir.

Hawkins e Straughan (2015) destacam que nesta seara as Geografias Criativas recusam as perspectivas que delimitam a arte e a estética como se estas pudessem ser reduzidas a objetos. Ao salientar a dinâmica efervescente da *poiéisis* como criação e recriação, essas práticas criativas são nomes para "modos de ser, ou melhor, de vir-a-ser-no-mundo" (Hawkins; Straughan, 2015, p. 109, trad.). Elas denotam um pensar-sentir-fazer em processo, algo que se inspira na própria maneira como as artes superam os limites do pensamento representacional.

Geografias Criativas mais-que-representacionais articulam artes e geografias permeadas pelas aporia e catarse recriadoras. Elas sustentam dúvidas geopoéticas que encaminham ao questionamento das grafias da terra que fluem entre os versos, as telas, as instalações, as notas musicais... Dessa forma, enlevam ao encanto e ao desespero metamórfico conascente do encontro com as obras e com a própria possibilidade de criar como parte do processo de desvelamento-criação embebido pelo (re)torno criativo.

Essas geo-grafias performativas são densas na *poiética* das emergências terrestres que ressurgem no entrelaçar da

surpresa e da antecip*ação*. Especulações arte-geográficas performam *para além das representações* porquanto a *poiésis* perfaz-se das totalidades indômitas de afetos entre materiais, seres e entidades que circulam nas ressignificações das tramas onde somos-com-o-mundo. Reconhecer esses afetos reconfigura o entendimento das artes por meio das intensidades conectivas ante a interpretação de sistemas representacionais de significações (Boyd; Edwardes, 2019).

A contingência e a ação compartilhada fazem parte das tessituras de *poiésis* em que a linguagem e a experiência se reúnem. Há, desse modo, uma confluência rumo a encontros afetivos de processos de criação (com)partilhada (Boyd; Edwardes, 2019). O vislumbre mais-que-representacional cria uma gravitação experimental potencializada pela reunião onde as práticas geopoéticas conduzem ao movimento performático da (re)descoberta ressignificativa implicada no processo intersubjetivo e intercorporal de compreender-criando.

A *obra* da obra de arte não é, portanto, aquilo que está disposto/exposto como pronto e acabado, mas o próprio movimento poético que a (co)gestou e que continua em direção a uma futuridade de incertezas em novos (des)encontros potenciais. A obra "não é *apenas a representação* de uma ideia já formada", afirma Bolt (2004, p.65, trad., grifos do autor), ela está também envolta na irredutível performatividade instável, efêmera, contingente e situacional da sua comoção. As artes são transgressões incontíveis que se realizam nos (des)encontros com todos aqueles que por elas são tocados.

De acordo com a artista (Bolt, 2004), por meio da *prática poiética*, a obra de arte é (co)movida a superar o domínio do pensamento representacional, pois ela passa a ser infundida

pela imprevisibilidade das ressignificações. Ao pôr em prática o fazer criativo, a obra não é elaborada como desdobramento da intencionalidade solipsista, mas de um conjunto recíproco de encontros com materiais, ferramentas, emoções, sabores, saberes, objetos, subjetividades, corpos e lugares que são grafados pelo movimento (com)partilhado em *poiésis*.

A obra – assim como *a obra da obra* – é um fenômeno em saturação de criatividade, uma emergência da forma como nós, humanos e não humanos coexistentes na/da Terra, somos-com-o-mundo. Em transcendência ao pensamento representacional, as vulnerabilidades que estão no âmago das obras (co)movem porquanto elas performam nos horizontes do seu desvelamento-criação perpétuo. Irredutível à reificação, elas convocam múltiplas disposições afetivas que irradiam para além das suas representações.

Deslocar-se do eixo representacional é entender que as artes não capturam ou congelam nada no mundo, pois elas são continuidade da *poiésis* mais ampla que é a criação que o próprio mundo empreende em seu devir. A Terra é criativa e criadora, criação que se amplia na poética do seu fazer metamórfico em constância. Nas infinitas variações da grafia da Terra, as artes são partícipes desse movimento mais amplo de recriação e convocação ao encontro. Criar e fazer arte é estar vulnerável experiencialmente, é dar vazão *em poesia* a esse mover telúrico que comove por razão do caráter indômito de sua saturação fenomênica, é vir a ser nisso que remoí o chão entre versos e estrofes.

Geopoéticas mais-que-representacionais precisam considerar essa agência vivente do pensar-sentir-fazer conascente da geograficidade. Nexo fundacional dos entrelaçares geopoé-

ticos, os enredamentos viventes das artes afloram como *mais-que* conquanto são irredutibilidades continuamente comoventes de como somos-com-o-mundo. Cada obra (de) geopoética é um esforço de escavação desses fenômenos em saturação que extravasam ao não conseguirem ser contidos entre as bordas das imposições do império do Mesmo.

As artes vazam pelas fissuras representacionais em razão de serem fenômenos encarnados que decorrem das vulnerabilidades originárias de ser-no-e-do-mundo. Na condição de *poiéisis*, a arte é cri*ação* e o que ela cria são realidades outras, permeadas pelas experiências, imaginários e múltiplas possibilidades de coexistência mais-que-humana. Compreender-criando requer não perder de vista aquilo que escorre pelos poros da experiência: é fazer-com e vir-a-ser-com sem secundarizar o primado da poética.

INTERLÚDIO... OU, UMA DIGRESSÃO FENOMENOLÓGICA DE ENOVELAMENTOS ARTE-GEOGRÁFICOS

Fenomenologicamente consideradas, as artes estão para além das representações porque elas são desvelamentos-criações que presentificam o real *como ele é*: algo (in)concebível a ser sentido, visto, percebido, projetado, vivido ou pensado. Pautado nesse princípio Ramírez (2010, p.59, trad., grifos no original) disserta que "a redução dessa dádiva da realidade, daquilo que é dado, a uma mera representação acaba por negar a realidade do real, negando seu próprio ser e seu caráter original que é precisamente a *impossibilidade da representação*".

A obra de arte é uma expressão primordial do real em seu movimento *poiético*.

Faz-se fundamental ressaltar que a interdição ao reducionismo reificante da potência criadora das artes emerge também nas reflexões da fenomenologia de Merleau-Ponty (1960; 2012; 2013; 2014). Dufourcq (2012) explica que para o fenomenólogo francês, o imaginário e as artes são transcendentes ao mundo perceptivo, pois estabelecem-se como uma espécie de *sur-réalité*, uma realidade que supera o próprio real em sua profundidade existencial. As artes são a *poiésis* da presença saturada de uma realidade que está além de si mesma.

Como avaliam Furlan e Rozestraten (2005), Merleau-Ponty não se interessa em como a arte representa, porque seu enfoque está na compreensão da visibilidade e da tangibilidade primordial. À fenomenologia merleau-pontiana interessa compreender como as obras se mostram, se abrem para o mundo e como elas se recompõem continuamente nas tramas por onde conascem. O fazer artístico é experiência encarnada de reunião metamórfica da expressão primacial de ser-no-e-do-mundo, partícipe inexorável de seu entrelaçamento existencial.

É nesse sentido que o filósofo escreve que "A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É realmente o 'grito inarticulado'." (Merleau-Ponty, 2013, p.45). As artes não partem de um real preestabelecido, das percepções ou de um passado que ela pretensamente congelaria como representação. Elas emergem nas teias dessa *sur-réalité* que as obras inauguram ao instarem suas obras no mundo-da-vida, ao multiplicarem saturações fenomênicas (co)moventes.

As obras de arte aparentam uma via anônima do sensível ao emergirem no *grito inarticulado* que simultaneamente não está em

nenhum lugar e em toda parte. A obra de arte escapa à representação pela *poiética* que mobiliza, no estado ambíguo da dobra do (in)visível e do (in)tangível (Merleau-Ponty, 2014). As artes consubstanciam-se como caleidoscópicos do fazer poético: saturação e difração que extravasam para além do epifenômeno da obra em si – por isso a potência da *poiéisis* artística como *sur-réalité*.

Transcendente de algo que representa ou que dá vazão às representações, o fazer artístico é abertura fertilizada pela irradiação *poiética*. As artes são variações encarnadas de vir-a-ser-com-o-mundo em seus arranjos pluritópicos. Os gritos inarticulados da cri*ação*, dessa *sur-réalité* carnal primacial, possibilitam que o próprio modo de ser da arte venha a ocorrer para além daquilo que o pensamento racionalista delimita como objetivo ou subjetivo. Dessa maneira, a criatividade emerge como transgressão ao representacional ao fluir por meio da expressividade da dobra do sensível sobre ele mesmo.

A obra de arte existe como nexo relacional em que o movimento do real aparece em transcendência à conversão reflexionante, posto que ela conduz à *sobre-reflexão* (Merleau-Ponty, 2014) continuamente realizada na obra que a obra opera no mundo. Como expressão primordial e grito inarticulado, as artes incitam a *sur-réalité* do movimento de recriação das significações. Sua inarticulação é esse inacabamento próprio da criação que isocronicamente cria o seu criador.

Conforme explica Kaushik (2011), a fenomenologia merleau-pontiana situa a obra de arte como um vir-a-ser pré-conceitual e especulativo que recusa qualquer ideia unificadora ao somente se revelar na ambiguidade da passividade e da transcendência. Cada obra é uma espécie de chave-mestra para a pregnância in-

terna das coisas como fenômenos em si mesmos, saturação autofigurativa transcendente dos significados pretensamente nelas fixados pelo ato instituinte de sua criação (Merleau-Ponty, 1960). A obra de arte faz-se como força (co)movente que foge do controle da sua própria criação por parte de um artista, o que a posiciona no extravase da representacionalidade.

As obras de arte reformam-se no êxtase deiscente das variações carnais que compreendem-criando. Para Merleau-Ponty (2014), as artes são manifestações da sobre-reflexão fundadora da atividade que cria como gesto de gênese de uma realidade, ou melhor, de uma *sur-réalité*. Entremeio a esse nexo conectivo, as obras "desvelam uma qualidade onírica, metafórica e analógica que cerca as coisas" (Kaushik, 2013, p.97, trad.). Por essa razão, elas eludem os pensamentos representacionais e racionalistas que as cindem da textura imaginativa do real.

Baseada na fenomenologia merleau-pontiana, Dufourq (2012) discorre que o ato *poiético* de criação é um recomeço constante que se auto-recria pelo movimento. O sensível surge novamente sem que haja um antecedente, um signo ou um referencial. A obra perenemente (in)completa se faz como confirmação da sua própria realidade: é uma outra coisa nascente. Cada obra criativa refaz o criador enquanto nasce e se reinventa em ressignificação polissêmica do vir-a-ser em texturas imaginativas do real. Nas palavras de Merleau-Ponty (1960, p.83, trad.):

> a obra completa não é então aquela que existe em si como coisa, mas a que atende a seu espectador, que o convida a retomar o gesto que a criou e, saltando os intermediários, sem outro guia que o movimento da linha

> inventada, um traço quase incorporal, se reunir no mundo silencioso do pintor, doravante proferido e acessível.

Aquilo que a arte cria é do mundo mais do que do artista, é um evento de conascer que flui pela impossibilidade de repetição do gesto criativo do criador. A vida da obra conflui da *sur-réalité* que dela dimana sincronicamente em horizontes de encontros efetivos e potenciais. Dessarte, o gesto que institui a obra encontra-se continuamente operante em cada uma das infinitas interpretações realizadas (Kaushik, 2013). O fazer criativo se abre para a multiplicação da autodescoberta daquele que nela imerge e aprende a refletir nos seus termos.

O pensar-sentir-fazer *poiético* é esse movimento de cri*ação* que reúne. O que vemos como representação nas obras diz mais sobre nós mesmos do que sobre as obras. É nesse espírito que Merleau-Ponty (2012, p.157) reafirma que a obra de arte "se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, ela nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode descobrir num objeto outra coisa se não o que nele pusemos". Ao buscar nela uma significação, a obra recriada se refaz não como representação, mas como performatividade envolvente. A sobre-reflexão incitada pelas artes perfaz-se nos enredamentos da *sur-réalité* do vir-a-ser-obra em potestade criativa continuamente recomposta no mundo.

Dessa forma, o movimento encarnado do refazer-se entrelaça humanos e não humanos em uma linguagem na qual a obra pode adquirir uma vida nela mesma ao (co)mover os corpos que

envolve. Em acordo às provocações de Bolt (2004), no sentido da apreensão processual da criação poética o mundo entra na obra do mesmo modo que a obra afeta o mundo. Há reversibilidade e não anterioridade entre os seres, a Terra movente e as obras de arte imbricadas pelas virtualidades experienciais da geopoética. Por essa perspectiva, as práticas criativas convocam a *poiésis* primacial da Terra em suas latências expressivas fundamentais.

No contato carnal da corporeidade, a performatividade radical no calor da prática faz com que os próprios corpos se tornem expressão comovente desse envolvimento *poiético* com as grafias da Terra. Entremeio ao (re)torno criativo, a infusão dessa potência vivente conflui na consideração de que as obras de arte não capturam, narram, copiam ou, em suma, representam algo. O fazer artístico(-geográfico) é uma transformação intercorporificada centrada na experiência de reunião (co)movente na/com/da geograficidade.

Como Robson (2024) expressa, por meio das Geografias Criativas pode-se compreender que as artes permitem que o corpo (re)experiencie o desdobrar sensível das indeterminações materiais. Desse modo, a "Arte não representa. Ela provoca, intensifica, ressoa e excita" (Robson, 2024, p.5-6, trad.). Em uma perspectiva mais-que-representacional e inspirada pela fenomenologia merleau-pontiana, considero que a arte é encarnação na saturação do fenômeno criativo que se desvela em criação: *sur-réalité* da intraductibilidade instável da Geografia como ato poético intercorporificado.

Nesse sentido, concordo com a afirmação de Hawkins (2011, p.472, trad.) de que no (re)torno criativo "o que se torna claro é a necessidade, como geógrafos(as), de explorar não apenas a arte como um objeto 'finalizado', mas também de pensar nas obras

de arte como orquestras de práticas, artefatos, performances e experiências". Creio que reconhecer as agências das forças materiais, a autonomia das obras e o seu caráter de grito inarticulado é parte integral desse percurso em Geografias Criativas.

A *sobre-reflexão com as artes e suas poéticas* me fazem desaprender o olhar de sobrevoo desencarnado. Elas me posicionam no chão terrestre que possibilita que a geopoética possa fruir em sua potência de pensar-sentir-fazer. Na infusão para além do representacional, faz-se possível (me/nos) perder entre tessituras poéticas incertas de reunião com as condições telúricas em que somos-com-o-mundo. Por meio da entrega em reciprocidade com/nas obras, as zonas de contato entre artes e geografias podem confabular outras maneiras de engajar e vulnerabilizar as experiências geográficas em desafio à hegemonia do império do Mesmo.

ESPECULAÇÕES NAS TRAMAS DE INDEFINIÇÕES GEOPOÉTICAS

Especular pode significar o estudo teórico e o esforço de investigação contemplativa, assim como a formulação de hipóteses ou o ato de conjecturar. Nessa polissemia, tomo a ideia de espelhar e imaginar, de permitir-me a elucubração imaginativa nessa zona de contato arte-geográfico permeada por instabilidades. Para além do pensamento representacional e do racionalismo, minhas especulações querem alongar a sobre-reflexão em direção às geografias que fluem da *poiésis*.

Em eco à proposição de Savransky (2022) o desenvolvimento especulativo de conceitos e proposições teóricas respon-

de àquilo que está em fluxo em situações de indefinição. Nessa frente nebulosa, meu intento é o de prover outras aberturas para o pensar-sentir-fazer no âmbito do (re)torno criativo. Conforme situado nas seções precedentes, uma noção expandida da criatividade e da arte articuladas às verves da *poiésis* pode coadunar para um pensamento geográfico in/em-definição, que se faz no fluxo do desvelamento-criação.

Esse movimento de vulnerabilidade e entrega, do deixar-se ser feito pelas geografias que nos grafam entre as terras onde somos-com-o-mundo é uma espécie de envolvimento carnal e primacial que remonta ao movimento *poiético primacial*. Trata-se de não evocar a criatividade como ilustração ou, pior, estudo de caso. Minhas incitações envolvem especular como o fazer poético – em seu sentido mais amplo – pode ser uma maneira de ser conduzido pelas artes geográficas que nos escrevem, nos pintam e nos esculpem para além das representações.

Compreender-criando é sonhar com a fruição do vir-a-ser da experiência geográfica encarnada que se emaranha nos eventos de saturação dos fenômenos. Esse processo desafia minha maneira de (d)escrever e de sentir aquilo que a fenomenalidade desvela-criando no meu próprio processo criativo. Pensar-sentir-fazer é ser-com e tornar-se-com a indefinição primacial no âmago dos entrelaçamentos ontológicos de ser-no-e-do-mundo. Especular em fluxos geopoéticos possibilita evocar o devir da realidade geográfica conduzida por essa (co)moção.

Marandola Jr (2024) aponta que o ato descritivo pode ser circunstância de manifestação dos fenômenos ao abarcar múltiplos pontos de vista. Para tanto, as ambiguidades, nuances, vulnerabilidades, emotividades e outras tantas criatividades da experiência são inclusas no devir constitutivo da experiência geográ-

fica. Como afirma o geógrafo, cabe entender que a "descrição fenomenológica opera no sentido contrário à tendência representacional, que simplifica para apreender, entendendo-a como redução de seu sentido e uma deformação" (Marandola Jr, 2024, p.55). Em transcendência ao prescritivo, o (d)escrever enquanto se é vulneravelmente inscrito pelo fenômeno experiencial liga-se à sinergia poética do especular.

Segundo Lorimer e Parr (2014, p.544), no caso das abordagens mais-que-representacionais em Geografia, o descrever pode ser entendido como algo que "abre rotas alternativas para o tipo de pensamento conceitual que passou a ser geralmente esperado como o retorno intelectual das investigações culturais". A tarefa (d)escritiva especula ao passo em que o ato descritivo possibilita vislumbres processuais advindos *da*, *na* e *com* a experiência, o que (de)forma e constitui conceitos porosos que se fazem em caleidoscópios de perspectivas.

Inspirado nas experimentações de Boyd (2020), considero que como em um poema ecfrástico, o potencial especulativo de deixar-se levar pelo (d)escrever é itinerário para o elucubrar conceitual e a contação de histórias em dinamogenias do compreender-criando. Nos horizontes experimentais e criativos da geopoética, especular pode ser uma variação do descrever que inclui as suas nuances ambíguas porquanto essas fazem parte da emergência do desvelamento-criação. O fazer geopoético é, por sua natureza, especulativo posto que elucubra em sobre-reflexão entremeio à *sur-réalité* das texturas imaginativas da criatividade.

Entrelaçada pelo (re)torno criativo, a geopoética potencializa a presentificação do movimento do geografar indômito das experiências terrestres. As especulações geopoéticas (d)escrevem

nas ambiguidades das deiscências porosas do mundo-da-vida. Na vulnerabilidade de situar-se nas texturas imaginativas do real, Savransky (2022, p.296, trad.) impele que as geografias especulativas são provocações para se situar na trama da:

> tarefa contínua e inacabada de ousar escrever com a Terra no imperfeito, de entregar-se ao improviso imaginativo que, ao unir as nossas forças com as dela, almeja responder a um fora imanente e desenfreado cujos sutis murmúrios clamam pela invenção de outras formas de socialidade, de outros tempos a porvir, da multitude de práticas de um aquilo-outro [*otherwise*] geosocial.

A prática geopoética do especular é essa maneira de auto-apreensão terrestre que inventa sem prescrição. Inscrever-se sem antever, jogar-se rumo à geograficidade dos fenômenos saturados que nos permeiam na experiência terrestre entremeio às teias de improviso: é esse o desafio em aberto para Geografias Criativas. Criar e ser criado como parte de um movimento de sobre-reflexão que (co)move (n)o enfrentamento do império do Mesmo. Ceder a (d)escrever enquanto se é inscrito, de modo a tornar-se-com esse aquilo-outro geosocial e ouvir os murmúrios:

Rupturas, fissuras e transgressões:
transcendências incompletas?
empatias (im)possíveis?

Afloramentos poéticos não (cor)respondíveis:
estratigrafias que subscrevem na terra seus sussurros,
escondem de nós seus mudos mundos surdos

Rochas que vagueiam, rolam e escutam,
silenciosos seres soturnos
dos olvidados interiores noturnos

Memórias das terras que somos:
soluços ocos dos ecos mudos,
gritos perdidos entre serras e morros

Geopoética(s) de geografias especulativas são rotas imprevistas de itinerários encarnados e improvisados que apontam para o nível indômito da geograficidade. Nesse movimento de (co)moção geográfica, as práticas criativas confluem para trazer à tona a *poiésis* que nos cria e que por nós pode fluir em *poiética* – cri*ação* intercorporificada e intersubjetiva nas texturas imaginativas do real. Por meio da sobre-reflexão, as dialogias arte-geográficas *com a Terra* entreveem a potência *autopoiética* do criar como dobra ambivalente de fenômenos saturados experienciados nas vulnerabilidades encarnadas de ser-no-e-do-mundo.

Na condição de uma geografia especulativa, a geopoética pode ser um dispositivo écfrastico para proclamar a Terra como obra *poiética* primeva. Nesse enovelar-se de Geografias Criativas, o pensar-sentir-fazer geopoético conclama pela expansão das fissuras das hegemonias. Conduzida como ousadia de (d)escrever a terra como autoinscrição telúrica, a geopoética inclui a ambiguidade implícita da saturação fenomênica e daquilo que extra-

vasa por suas bordas. Ela é um esforço de escavação na, da e pela *sur-réalité* que se faz em obra artística.

Em acordo ao que incita Bolt (2004), as práticas criativas são performances em fluxo em que as conexões são constantemente refeitas em lampejos praxiológicos. De fato, elas são práticas coemergentes (Bolt, 2004) desse poema em compostagem que nomeamos como Terra (Magrane, 2021). Neste esteio, as dialogias arte-geográficas das Geografias Criativas são coemergências de grafias terrestres inscritas no pulsar de mundos mais-que-humanos. Elas tanto abrem quanto criam novas espacialidades "para encontros criativos com os aspectos afetivos, pré-cognitivos e não-representacionais do mundo" (Hawkins, 2014, p.188, trad.).

Nos encontros carnais com as tramas geopoéticas, há a virtualidade do desvelamento-criação. Como prática coemergente, o pensar-sentir-fazer criativo se envolve nas potestades improvisadas de horizontes indefinidos e em-definição (co)moventes. A criatividade terrestre e o criar geográfico se encontram no fluxo da inscrição no imperfeito emergente na especulação da sobre-reflexão geopoética. Ela mesma cria um outro lugar de (i)materialidades para a experiência entre as fissuras daquilo que satura os fenômenos para além da representação.

As grafias terrestres criadas e evocadas no pensar-sentir-fazer geopoético transcendem a extensividade. Elas não estão localizadas aqui ou ali, pois situam-se nos sussurros e múrmuros do *entre* terrestre. Conforme incita Marandola Jr (2020), o vir-a-ser mais-que-extensivo é um regime acontecimental na dobra carnal entre Terra e mundo. Ao trazer à tona a *sur-réalité*, o ato écfrastico da geopoética inaugura uma espacialidade do sensível: ele é *cria-*

tivo na plenitude da trajetória de emergência do devir encarnado da geograficidade.

Segundo Thrift (2019), ao expandir o sentido daquilo que é pensado como arte, o fazer geográfico mais-que-representacional consubstancia novas maneiras de sintonização com os espaços. Essa articulação entre as práticas criativas e a Geografia arquiteta trajetórias instáveis que performam dobras acontecimentais para além da extensividade e da fixidez. A efemeridade sinérgica da especulação geopoética irradia grafias terrestres de fenômenos saturados pela (co)moção das texturas imaginativas das experiências geográficas onde somos-com-o-mundo.

Há conexões intensivas e emocionais que fluem como caminhos do compreender-criando permeado pelos afetos sintonizados na dobra Terra-mundo. Se, como afirma Silva (2023), a imaginação pode ser um conhecimento experiencial em conexão emocional, esses afetos concomitantemente enredam a espontaneidade da inscrição terrestre que se faz em indissociabilidade sensível das espacialidades emocionais. Como a geógrafa (Silva, 2023) conclama, a dinâmica imaginativa-emotiva é inquietude que impulsiona rumo a outras miradas.

Essa multiplicidade de pontos de vista que está no âmago da geopoética reitera as lógicas da experiência como núcleo do vir-a-ser desdobrado pelo ato de ser inscrito em geograficidade. Pensar-sentir-fazer geopoéticamente é se tornar uma espécie de veículo écfrastico para que a d*obra* Terra-mundo venha a emergir.

Como processo, as geopoéticas perfazem-se em instabilizações e indefinições que nos (co)movem rumo a deixar com que

o indômito coemerja em transcendência telúrica: trajetos e trajetórias de geografias do porvir em especulações arte-geográficas encarnadas. Ou seja, a geopoética impele o coemergir da d*obra* Terra-mundo em horizontes (co)moventes das texturas imaginativas do real.

Especulativa e especular, a geopoética pulula na incitação de maneiras de vir-a-ser-com nos arranjos sensíveis daquilo que é irremediavelmente excedente e excessivo nos modos como somos-com-o-mundo. O caráter de saturação irruptiva faz da geopoética um *mais-que* em todos os sentidos: mais-que-representacional, mais-que-humano, mais-que-extensivo, mais-que-real (*sur-réalité*), mais-que-reflexivo (sobre-reflexão), mais-que-arte e quaisquer outros mais-que-precisamos.

Entendo a geopoética como horizontes de fraturamentos, rupturas, fissuras e transgressões em afloramentos poéticos de versos geografados. Como itinerário especulativo, o pensar-sentir-fazer geopoético se desfaz em incerteza para se refazer como indefinição em-definição instável. Especulações geopoéticas desestabilizam para poder refletir aquilo que é próprio do mundo e do pensar como algo inacabado, de modo a reconhecer que "inacabamento é potência, e é o próprio inacabamento da Fenomenologia que constitui uma de suas virtudes" (Marandola Jr, 2024, p.91). Compreender-criando e desvelamento-criação são práticas coemergentes da criatividade inseridas nessa teia insólita de enlaces e desenlaces terrestres.

Acredito ser fundamental que a infusão do (re)torno criativo pluralize a vulnerabilidade de reconhecer a virtualidade do inacabar. Isso envolve reverberar aquilo que Queiroz Filho (2022, p.64) nos exclama: "pensar menos nessa estrutura à qual estamos acos-

tumados ao pensar e escrever, de começo, meio e fim, e pensar mais nas possibilidades de entradas e saídas. Ou seja, pensar nos começos e não necessariamente no final". Estar no *meio* e ser derivado, inscrito e reescrito pelos começos que nos conduzem aos recomeços: pensar-com, sentir-com e fazer-com na ambiguidade saturada dos fenômenos apreendidos na experiência (co)movente.

Investigar, pesquisar ou compor em arranjos geopoéticos é reconhecer as brechas da experiência em sua incompletude (Banazek, 2020). Ao articular os lapsos e as dinsjunções, o fazer poético convida as dialogias arte-geográficas a se entrelaçarem nos itinerários incertos de aporias e catarses permeadas pelo excesso incontível do movimento indômito das texturas imaginativas do real, sua *sur-réalité*.

O (d)escrever geopoético, seja com palavras, imagens, tintas, sons, *bytes* ou quaisquer outros materiais, perpassa por ser impelido e deformar aquilo que é esperado do "texto", seja lá qual sua forma. Se os poemas não trabalham com argumentos lineares, propõe Magrane (2021), é fundamental que a geopoética também não se esquive dessas energias de recomeços e transitividades, das potências re-formadas nas interações com aqueles que interagem com suas obras. A geopoética tornada obra é inacabamento cri*ativo*, grito *inarticulado* e especul*ação*.

Pensar-sentir-fazer geopoéticamente está para além de transmitir ideias ou chegar em conclusões ou resultados. É uma postura de reconhecimento das geografias incompletas que não podem ser valoradas na positividade hegemônica do olhar de sobrevoo racionalista. No encarnamento das Geografias Criativas, a *poiética* dimanada da radicalidade do criar é virulência do ato político-sensível-artístico de deses-

tabilização. Criticidade pouco convencional, ela nos convoca a (re)ver a dobra mundo-Terra em que geografamos e somos geografados.

Conforme aponta Magrane (2021, p.18), trata-se de uma abordagem crítica do *geo* que se plasma na criatividade da poética, de forma a "abrir a geografia humana para modos alternativos de conceituar e apresentar forma e conteúdo – em outras palavras, modos de fazer mundos". Sem perder de vista a especulação experimental e experiencial, a geopoética perpassa por radicalizar o (re)torno criativo como *poiésis* telúrica daquilo que podemos-ser-no-e-do-mundo. Metafórico, imaginativo e incitativo, o *estado poiético em, da e para Geografia* pode ser (co)moção transform*ativa* que possibilita a incompletude do desvelamento-criação nas impossibilidades dos enredamentos de *sur-réalité* da dobra Terra-mundo.

Pensar-sentir-fazer geopoética é especular com as geografias para confluir em convocações de mundos do aquilo-outro. É um anúncio político que resiste a ser subsumido ao tempo e ao espaço hegemônicos (De Leew; Magrane, 2019), suscitando uma outra duração, topologia e maneira de ser, que insurge ao delinear novas palavras que potencializam o (co)mover. É insurgência (Cavalcante, 2021), é emoção (Silva, 2023), é caminhar (Gratão, 2023), é inacabamento (Marandola Jr., 2024), é polêmica (Deguy, 2013), é desestabilização (Nassar, 2021), é recomeço (Queiroz Filho, 2022) — e tantas outras potências das geograficidades mais-que-(im)possíveis tornadas geopoéticas.

NA IMPOSSIBILIDADE DO ARREMATE, O QUE (NOS/ME) DESVELAM AS ESPECULAÇÕES GEOPOÉTICAS?

Esse experimento especulativo se iniciou sendo escrito sobre enredamentos afetivos. Contudo, ao me escrever, ele suscitou que a geopoética conquistasse seu protagonismo nas veias expressivas. Enquanto o texto em fluxo me redigia, pude ser levado pelo movimento da *poiésis*, desse compreender-criando que contempla o inusitado e instável. A performance da leitura, do planejamento, da digitação e da revisão me refez pelas tramas mais-que-representacionais do inacabamento no seio das provocações deste capítulo.

Ante ao império do Mesmo e da imposição de lógicas lineares, minha ideia foi entrever provocações por meio de multiplicidades conceituais especulativas. Como desvelamento-criação, o capítulo me escreveu em versos, estrofes e sequências incompletas. Ele intencionalmente é um inacabamento de propostas rumo a maneiras de vir-a-ser-com a saturação fenomênica que enovela o (re)torno criativo e a geopoética. Imerso nas texturas imaginativas do real, suas seções são digressões atravessadas pelas reversibilidades intersubjetivas das Geografias Criativas.

A vulnerabilização incitada e multiplicada pela investigação em/com cri*atividade* e infundida pela *poiética* possibilitou situar-me nas fronteiras das práticas coemergentes das geograficidades indômitas de ser-no-e-do-mundo. Posicionado *entre* aquilo que vaza pelas bordas do pensamento linear, representacional e racionalista, a (co)moção em sobre-reflexão no mergulho da *sur-*

-réalité é um convite compartilhado para a insurgência do excesso geopoético na sua pluralidade de/dos *mais-que*/s. Geopoéticas são partilhas ante ao solipsismo.

Acredito que o (re)torno criativo em Geografia deve impelir transgressões e vulnerabilizações dos limiares de como somos-com-o-mundo. Nesse sentido, ele necessita ir além de um enfoque analítico e metodológico, sendo composto por maneiras de fazer mundos em coemergências *desobjetificadoras*. Pensar-sentir-fazer *com* artes e não *sobre* artes: esse é o desafio e a tarefa que se anuncia para as especulações geopoéticas nas insurgências de potências criativas das d*obras* Terra-mundo.

REFERÊNCIAS

BANAZEK, K. Bodies belong to the world: on place, visuality, and vulnerability. In: MAGRANE, E.; RUSSO, L.; DE LEEUW, S.; PEREZ, C. S. (Orgs.) **Geopoetics in Practice**. London: Routledge, 2020, p.17-28.

BOLT, B. **Art beyond representation**: the performative power of the image. London: I. B. Tauris, 2004.

BOYD, C. P. Ekphrastic poetry as method. In: MAGRANE, E.; RUSSO, L.; DE LEEW, S.; PEREZ, C. S. (Orgs.) **Geopoetics in Practice**. London: Routledge, 2020, p.163-171.

BOYD, C. P. Postqualitative geographies. **Geography Compass**, v.16, n.10, p.1-12, 2022.

BOYD, C. P.; EDWARDES, C. Creative practice and the non-representational. In: BOYD, C. P.; EDWARDES, C. (Orgs.) **Non-representational theory and the creative arts**. Singapore: Springer, 2019, p.1-18.

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, 2018.

BRICE, S. Critical observational drawing in geography: Towards a methodology for 'vulnerable' research. **Progress in human geography**, v.48, n.2, p.206-223, 2024.

CAVALCANTE, T. V. Geografia, insurgência e pesquisa de um ponto de vista humanista cultural. **Geograficidade**, v.11, n.1, p.98-105, 2021.

CROUCH, D. **Flirting with space**: Journeys and creativity. London: Routledge, 2010.

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

DE LEEUW, S.; MAGRANE, E. Geopoetics. In: ANTIPODE EDITORIAL COLLECTIVE (Eds.). **Keywords in Radical Geography**, London: John Wiley & Sons, 2019, p.146-150.

DEGUY, M. La nature et la terre. **Po&sie**, v.145-146, n.3, p.179-182, 2013.

DOZENA, A. Horizontes geográfico-artísticos entre o passado e o futuro. In: DOZENA, A. (Org.) **Geografia e Arte**. Natal: Caule de Papiro, 2020, p.375-396.

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

ELDRIDGE, R. T. Beyond Representation: Philosophy and Poetic Imagination. In: ELDRIDGE, R. T. (Orgs.) **Beyond representation**: Philosophy and poetic imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.1-33.

FURLAN, R.; ROZESTRATEN, A. S. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**, v.7, n.1, p.59-93, 2005.

GRATÃO, L. H. B. Trilhas interpretativas...o caminhar pela imaginação do habitar a Terra. In: MARANDOLA JR, E.; HOLZER, W.; BATISTA, G. S. (Orgs.) **Portais da Terra**: contribuições dos estudos humanistas para a Geografia Contemporânea 1. Teresina: EdUFPI, 2023, p.81-144.

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

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

HAWKINS, H. Creative geographic methods: knowing, representing, intervening: on composing place and page. **Cultural Geographies**, v.22, n.2, p.247-268, 2015.

HAWKINS, H. Geography's creative (re)turn: Toward a critical framework. **Progress in Human Geography**, v.20, n.10, 2018, p.1-22.

HAWKINS, H.; HUGHES, R. Interlude: Supervising. In: BOYD, C. P.; EDWARDES, C. (Orgs.) **Non-representational theory and the creative arts**. Singapore: Springer, 2019, p.263-276.

HAWKINS, H.; STRAUGHAN, E. **Geographical Aesthetics**: Imagining space, staging encounters. Ashgate: Surrey, 2015.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. **Scientiae Studia**, v.5, n.3, p.375-398, 2007.

HONEYBUN-ARNOLDA, E. The promise and practice of spontaneous prose. **Cultural Geographies**, v.26, n.3, p.1-8, 2018.

INGOLD, T.; HALLAM, E. Creativity and cultural improvisation: An introduction. In: HALLAM, E.; INGOLD, T. (Orgs.) **Creativity and cultural improvisation**. Oxford: BERG, 2007, p.1-24.

KAUSHIK, R. **Art and Institution**: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

KAUSHIK, R. **Art, Language and Figure in Merleau-Ponty**: Excursions in Hyper-Dialectic. London: Bloomsbury, 2013.

LÉVY, B. L'empreinte et le déchiffrement: géopoétique et géographie humaniste. **Cahiers de géopoétique**, v.1, p.27-35, 1992.

LORIMER, H. Cultural geography: the busyness of being 'more-than-representational'. **Progress in human geography**, v.29, n.1, p.83-94, 2005.

LORIMER, H.; PARR, H. Excursions – telling stories and journeys. **Cultural geographies**, v.21, n.4, p.543-547, 2014.

MAGALHÃES, F.; PAIVA, D.; BRITO-HENRIQUES, E. Geografia, arte e criatividade numa perspectiva mais-que-representacional. In: SOUZA JR, C. R. B.; SILVA, L. L. S. (Orgs.) **Irrupções Geográficas**: afetos, lugares e paisagem para além das representações. Vitória: Editora Rasuras, 2024, p.130-154.

MAGRANE, E. Climate geopoetics (the earth is a composted poem). **Dialogues in human geography**, v.11, n.1, p.8-22, 2021.

MAGRANE, E.; RUSSO, L.; DE LEEUW, S.; PEREZ, C. S. Introduction: geopoetics as route-finding. In: MAGRANE, E.; RUSSO, L.; DE LEEUW, S.; PEREZ, C. S. (Orgs.) **Geopoetics in Practice**. London: Routledge, 2020, p.1-14.

MARANDOLA JR, E. Lugar e lugaridade. **Mercator**, v.19, p.1-12, 2020.

MARANDOLA JR, E. J. **Ensinar-aprender fenomenologia**: trilhas de um pensar e de um fazer pela experiência. Teresina: Cancioneiro, 2024.

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

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

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

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

NASSAR, A. Geopoetics: storytelling against mastery. **Dialogues in human geography**, v.11, n.1, p.27-30, 2021.

QUEIROZ FILHO, A. C. Uma carta para mainha: sobre (minha) vida acadêmica - poéticas do desaprender e suas exclamações, interrogações e reticências.... In: OLIVEIRA, A. G.; GIORDANI, A. QUEIROZ FILHO, A. C.; TONETTO, E. P. (Orgs.). **Linguagens do desaprender**: gestos intensivos e política dos afetos. Porto Alegre: Evangraf, 2022, p. 51-82.

RAMÍREZ, M. T. Creativity. In: SEPP, H. R.; EMBREE, L. (Orgs.) **Handbook of phenomenological aesthetics**. London: Springer Science+Bussiness Media, 2010, pp.57-61.

ROBSON, A. Reckoning with landscape tensions, reflecting on creative methodologies. **Cultural Geographies**, online first, p.1-19, 2024.

SAVRANSKY, M. Afterword: speculative Earth. In: WILLIAMS, N.; KEATING, T. (Orgs.) **Speculative Geographies**: ethics, technologies, aesthetics. London: Paulgrave macmillan, 2022, p.285-298.

SILVA, M. A. S. Por travessias e atravessamentos: miradas pelas espacialidades emocionais literárias. In: MARANDOLA JR, E.; HOLZER, W.; BATISTA, G. S. (Orgs.) **Portais da Terra**: contribuições dos estudos humanistas para a Geografia Contemporânea 1. Teresina: EdUFPI, 2023, p.305-338.

SILVA, L. L. S. Uma geografia do que acontece. **Revista Geográfica Acadêmica**, v.16, n.2, p.72-85, 2022.

THRIFT, N. **Non-representational Theory**: space politics affect. New York: Routledge, 2008.

THRIFT, N. Foreword: Non-representational dreams. In: BOYD, C. P.; EDWARDES, C. (Orgs.) **Non-representational theory and the creative arts**. Singapore: Springer, 2019, p.vii-xi.

VOLVEY, A. Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique. **Belgeo**, v.3, p.1-25, 2014.

WUNENBURGER, J. La géopoétique ou la question des frontières de l'art. **Philosophique**, n.2, v.1, n.p., 1999.

CAPÍTULO 2

CRIATIVIDADE, ESPACIALIDADES E IMAGINÁRIO NA OBRA DE GLORIA KIRINUS:

DA METEOROLOGIA POÉTICA AO MARADIGMA

Valéria Cristina Pereira da Silva[1]
Juliana Ramalho Barros[2]
Givaldo Ferreira Corcinio Junior[3]

"veo el viento por la ventana"

Gloria Kirinus

1 Prof.a Dr.a da Universidade Federal de Goiás, vinculada ao IESA-Instituto de Pesquisas Socio-ambientais- UFG e ao Lagicriarte - Laboratório de Geografia, Imaginário, Criatividade e Arte – onde desenvolve pesquisas ligadas aos temas: Imagem e Imaginário da cidade, Cultura, Fenomenologia e Sensibilidades, Geografia da Arte

2 Prof.a Dr.a da Universidade Federal de Goiás, vinculada ao IESA-Instituto de Pesquisas Socio-ambientais- UFG e ao Lagicriarte - Laboratório de Geografia, Criatividade, Imaginário e Arte – onde trabalha com os temas ligados a Climatologia, Criatividade, Geografia da Saúde e Turismo

3 Prof. Dr. em História com pesquisas ligadas a história cultural e história da arte. Historiador e pesquisador da Agência Brasil Central – ABC.

INTRODUÇÃO

O presente ensaio incide sobre a relação entre espaço, imaginário e criatividade, a partir da análise da obra da autora Gloria Kirinus[4] em três vertentes da sua criação/produção: a primeira nas obras de literatura infantojuvenil, a segunda em seus textos científicos e filosófico-pedagógicos e a terceira a partir das suas oficinas de criação. O objetivo é buscar os sentidos do espaço e uma geograficidade presente na obra de Gloria Kirinus, assim como analisar também o impulso do seu fazer criativo e poético, sobretudo, através das referências e influências do imaginário bachelardiano em suas obras, nas quais derivam paisagens seguindo a dinâmica dos elementos da matéria. Partimos da hipótese de que, através da dinâmica da imaginação presente na obra de Gloria Kirinus, identificamos que o devaneio das águas e da terra assume protagonismo em seus textos. Na vertente infantojuvenil, os devaneios das águas e da terra são aqueles detentores de espaços como montanhas, cachoeiras e cidades, assim como a autora adentra no mundo da infância problematizando sobre as chuvas e o clima como em *Cartas para El Niño, Sapato Falador e Quando chove a cântaros*; Esses livros contém paisagens imaginárias entre a terra e a água que buscaremos compreender. A sua vertente científica também está

4 Gloria Kirinus nasceu em Lima no Peru e foi naturalizada brasileira. É autora de literatura infantojuvenil e de livros teóricos na área de Letras e Educação. Há 38 anos dedica-se à literatura infantojuvenil com mais de 30 livros publicados. Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Sociologia (Teorias do imaginário) desenvolveu o tema *Tempo de Maradigmas* sob a supervisão do professor Michel Maffesoli no Centre d'Étude sur l'actuel et le Quotidien-CeaQ na Université Paris Descartes, Sorbonne. Gloria é ainda criadora da oficina itinerante de escrita literária intitulada Lavra-Palavra que forma e descobre escritores por meio da criação poética.

voltada para processos criativos e poéticos como *Synthomas de Poesia na Infância* e *Criança e Poesia na Pedagogia de Freinet*, além das conferências e palestras ministradas sobre o Tempo de Maradigma em que nos lança sobre a movência das ondas do saber deixando um conceito-imagem e metáfora sobre o processo investigativo na atualidade também no campo da ciência e abre uma visão pós-paradigmática que reúne saber e poesia, ciência e arte.

Tanto em uma vertente como na outra, os elementos da matéria vão configurando espacialidades, criatividade, assim como identificamos em sua obra uma meteorologia poética, "hidratante e líquida" como ela mesmo afirma (Kirinus, 2011) e há também uma geologia poética, pois a terra e o clima compõem palavras-paisagens imaginárias, criativas, emocionais e lúdicas.

A obra de Gloria Kirinus conta com mais de 30 livros, entre literatura infantojuvenil e livros acadêmicos. Dentre os livros literários destacamos aqui para a análise: *Cartas para El Niño; Sapato Falador; Quando Chove a Cântaros; Aranha Castanha e outras Tramas; Entre dezembro e Janeiro; Sete Quedas, Sete Anões e um Dragão,* sendo este um recorte que privilegia também as dimensões de espacialidade, geograficidade e meteorologia poética. Há muitos outros títulos que poderiam ser trabalhados e que privilegiam a infância de outros modos, com saberes, ludismos e brincadeiras, mas que por fim não seria possível trabalhar todos em um único capítulo de livro ou artigo. A parte disto é importante dizer que Gloria Kirinus lapida bem a matéria do imaginário não o separando do real e podemos demonstrar isso nestas obras em análise.

Além disso, a autora também nos conduz à palavra poética por meio da oficina itinerante Lavra-Palavra. A oficina criada e

ministrada por ela, a qual rege e põe em ação a palavra poética num recorte de norte a sul do Brasil, consistindo em espaço-criativo que agrega fluidez e intensidade. A oficina contém todos os "utensílios" em palavras-imagens-metáforas para lavrar, assim como para fiar e tecer palavras em novos sentidos e novas belezas. A experiência conduz o ato criativo e o sentimento criador. Lavrar palavras é a descoberta da escrita para jovens escritores e seu encontro com a palavra poética. Desse modo, falar da obra de Gloria Kirinus só é possível quando percorremos sua tessitura imaginária, sua lavra incessante na descoberta e na multiplicação poética, na criação de novos "criadores" e na lapidação do escritor. Pois esse percurso requer trilhar em sua obra os pontos na trama e um nó em suas várias dimensões.

A poética de G. Kirinus é *maradigmática*! Ela mesma criou o termo *maradigma* em seu pós-doutorado, junto a supervisão do professor e pesquisador Michel Maffesoli na Sorbonne Université, onde trabalha a linguagem e a reorganiza em sua movência para a contribuição do pensar científico que implica em lançar-se ao mar, aderir à viagem da linguagem e do sentido em sua riqueza ontológica.

A teoria "eco poética" de Gloria Kirinus consiste numa troca continental das águas paradas pela vastidão das marés móveis, que admite muito mais que um modelo vigente para o pensamento, não apenas líquido, mas profundamente dinâmico como as ondas e as marés. Pelos menos em sete mares do mundo as marés são infinitas, os navios flutuam no tempo, unindo mundos e linguagens, e mais do que nunca os lemes são necessários quando navegamos pelos mares intertextuais e, mais do que nunca, as âncoras são de vidro e é preciso ser bom aluno do mar como afirma Kirinus (2008). O mar visto como escola - espaço de

aprendizagem, campo de conhecimentos e desconhecidos - em articulação metafórica e alegórica entre a ciência e a literatura, o mar na perspectiva de Kirinus nos fornece imagens e símbolos.

Conforme Kirinus (2008) o mar é *poliventríloquo.* Num momento em que se torna importante observar as curvas do saber (em suas palavras, devemos nos atentar as curvas mais do que linhas de pesquisa), nada mais oportuno que escutar as vozes sábias e ancestrais deste grande mar *locutor do ventre*, por isso, ventríloquo e *poliventríloquo* visto que guardou em águas profundas pérolas e mistérios. O mar leva garrafas de um continente a outro e dentro delas as cartas que podemos escrever e enviar, que podemos receber, essas são cartas maradigmáticas. Em sua obra acadêmica e teórica ela nos apresenta esse olhar *suis generis* sobre o conhecimento em dois importantes títulos que iremos percorrer nesta abordagem: *Synthomas de Poesia na Infância* e *Criança e Poesia na Pedagogia de Freinet*, onde sua é escrita é desde sempre *maradigmática*. Desse modo, a viagem de conhecimento empreendida através das palavras por Gloria Kirinus ilustra a busca poética de tocar as palavras e degustar-lhes o sabor e o sentido, tocar-lhes os segredos de suas cores e experimentar palavras no gesto de compreender. A autora busca a *substância dos substantivos* para descobrir e criar e nesta ação condensa a experiência da leitora arguta e da escritora sensível que põe em marcha tanto a lavra, quanto o segredo da colheita. A colheita de palavras multiplica-se em livros.

Desse modo, para falar potencialmente da criatividade e dos espaços imaginários na obra de Gloria Kirinus, vamos tentar reunir em um quadro o seu universo criador-produtivo, a literatura, a ciência e o fazer em ação do Lavra-Palavra, o que envolve obras escritas e oralidades através de memórias

de suas falas em congressos, palestras e oficinas, sobretudo, na perspectiva da experiência-vivência do Lavra-Palavra. O método dessa abordagem segue o ritmo hermenêutico-fenomenológico, o qual nossa autora também mergulha como num mar íntimo. Vamos navegando entre palavras, frases, textos e livros, trazendo os fios d'água em espacialidades a partir de imagens criativas e criatividades ontológicas advindas do fazer e da investigação do próprio processo poético-criativo-investigativo desta escritora e cientista-poeta.

LITERATURA INFANTO JUVENIL E METEOROLOGIA POÉTICA

Cartas para El Niño, Sapato Falador, Quando chove a Cântaros são livros para crianças e jovens que, de maneira lúdico-poética, problematizam ou ilustram a questão climática dos lugares, a sensação e a realidade deles a partir dos fenômenos climáticos. Torna-se assim também uma literatura possível para adentrar, no nível escolar, na geografia em vários campos de abordagem. O conceito de meteorologia poética aqui empregado advém da obra de Bachelard (1993, p.60) que trabalha as imagens que um escritor prepara sobre a tempestade, ou sobre a neve ou como os elementos do clima tornam-se imagens literárias plenas de sentido. Kirinus (2005) vincula a poética à realidade dos lugares. Peruana de nascimento e brasileira de renascimento, como ela mesmo afirma em sua biografia, ela toma os espaços e poetiza seus contextos.

É verdade que em Lima
Não chove?
É verdade que lá
Guarda-chuva somente serve
Para brincar e aterrissar?
Quando chove a cântaros,
Abrem-se as cortinas do céu
E um olho d'água gigante
Se derrama por inteiro.
[...] Quando chove a cântaros,
Os morros da redondeza
Se protegem como podem.
E de longe,
Até parecem
Cogumelos gigantes
Com guarda-chuvas
Enormes! (Kirinus, 2005, p.4,8 e 9).

O poema começa com uma interrogação a qual todos fazem ao tomar contato com a capital do Peru: "É verdade que em Lima nunca chove?" Raramente chove em Lima, em seu clima desértico, há uma pluviosidade virtual de tendência zero e a geografia é responsável por essa baixa umidade e quase nenhuma pluviosidade: o relevo montanhoso, a dinâmica do ar nas vertentes da montanha, sobre a sota-vento e a barlavento a que deduzimos o fenômeno da ausência da chuva nos chega com a imagem de "morros tal como cogumelos gigantes se protegendo com seus guarda-chuvas". A abertura poética nos dá as chaves para conhecer o lugar, para explorá-lo de outro modo, pois, ele vem criativamente condensado em realidades e ficções de sentidos-sonhos:

Quando chove a cântaros,
Todas as lavadeiras
Do mundo
lavam os seus lençóis
com água direto
do céu.
E, na última água,
Da chuva,
Despejam aromas
De esperança
E amaciantes do tempo
[...]Quando chove a cântaros,
As verdades
Mais escondidas
Brotam de repente
Na superfície da pele. [...]
Quando chove a cântaros
Nasce no olhar de um poeta
A vontade de mudar
Tanta chuva
Em tanta tinta
Para poder rabiscar
Mil versos
De mentirinha,
E outros tantos de verdade,
Que logo secarão... (Kirinus, 2005, p.26,28,30).

A verdade da poesia está primeiro no sentimento e depois na criação. Assim a chuva vira tinta para rabiscar versos de verdade que secarão na secura de Lima quando a encontrarmos, um lugar se faz conhecer e o clima é uma curiosidade geográfica antes de tornar-se um estudo, mas tanta chuva a cântaros sonhada nos dá

"amaciante do tempo" em aromas e esperanças que brotam nas verdades da vertente. A chuva é devaneio em Lima, estudos revelam que um ente pode viver até trinta anos sem ver a chuva. O devaneio dos versos coloca em perspectiva como sonharíamos a chuva se estivéssemos em Lima, os versos são uma forma de ver e fabular que aqui assumem o papel de criar e recriar, deixando uma pergunta guia e seguir em poesia.

Contudo, a meteorologia poética não termina por aqui! No Brasil, há outras chuvas, outros lugares, outros contextos e outros climas. Em Sapato Falador, a chuva se apresenta não somente como fenômeno, mas como memória, visto que marca ritmos, mudanças e sentimentos. A chuva que traz a enchente, alaga as casas e leva os sorrisos também traz o frio, a fome e o desconforto. No entanto, é essa mesma chuva que introduz um sapato que fala, que se torna amigo da criança, conduzindo-a a aventuras que a levam a se deparar com frases escritas em caminhões — e uma delas desperta o desejo de andar pelo mundo. Assim, ele parte do Sul e viaja em direção ao Nordeste, que a autora retrata como o Nordeste da seca. Crítica social e drama humano também dão a tonalidade do livro *Sapato Falador*, Kirinus (2008) estampando a questão dos *flagelados* do sul com sensibilidade literária destinada ao público infantil revela uma geografia que pode ser vista tanto no drama da chuva sulino, como no drama da seca em partes do Nordeste ao ligar de maneira poética as extremidades desta questão socioambiental.

Aqui, cabe um adendo: embora o Nordeste seja frequentemente associado à seca, é preciso lembrar que a região possui uma diversidade climática notável. Além do semiárido,

caracterizado pela irregularidade na distribuição espacial e temporal das precipitações, o Nordeste abriga zonas úmidas, como a Zona da Mata, com vegetação densa e chuvas regulares, e áreas de transição, como o agreste. Essa variedade de climas reflete a complexidade ambiental e cultural da região, desafiando visões simplificadas. Assim, é importante refletirmos sobre como o clima, ao mesmo tempo em que impõe limites, também molda possibilidades, resiliências e formas de viver. Nesse percurso, o protagonista descobre não apenas os desafios impostos pela dinâmica ambiental, mas também as resistências e reinvenções dos sujeitos que habitam nessas localidades mais vulneráveis. Sapato Falador, o primeiro livro literário de Gloria lançado em 1985 já trazia em versos o problema tão social quanto climático das intensas chuvas ocorridas no Sul e aquela tragédia cantada, rememorada pode funcionar como link para a temporalidade do clima e suas repetições, bem como, aos acontecimentos recentes e rever a tragédia climática como tragédia social apresentando, assim, na sua obra, as possibilidades, oportunidades e linkagens de uma abordagem didático-poética e social.

Em *Carta para El Niño*, fica evidente o ritmo das interações entre os fenômenos atmosféricos e a superfície terrestre. Logo no início da carta, a narradora aponta a época do ano em que o fenômeno se manifesta e, ao apresentar seus questionamentos ao Niño, descreve várias repercussões que podem estar associadas ao tão comentado fenômeno climático. Nesta obra, torna-se nítida a noção de variabilidade climática, que se manifesta por meio das mudanças na temperatura das águas do oceano, dos ventos, das chuvas fortes em algumas regiões e das estiagens severas em outras.

O clima se transforma em uma personagem que interage diretamente com o ser humano, deixando suas marcas não apenas na natureza, mas também na alma das pessoas. O El Niño pode significar as variações e até mesmo as mudanças que afetam a vida das crianças e suas relações com o mundo ao redor.

Em ambas as obras, ao transformar os elementos climáticos em personagens poéticas, há uma clara demonstração do entrelaçamento entre o ser humano e o ambiente, onde o clima não é apenas um fator externo, mas um agente de transformação que ressignifica os destinos das pessoas e as histórias que elas contam.

Todavia entendemos que essa meteorologia poética vem acompanhada também de uma geologia poética como observamos na obra *Quando as montanhas conversam.* O livro inicia-se com uma epígrafe bachelardiana sobre a terra *"Assim, para certas almas, a montanha é um modelo de energia, um modelo de ação"* (Bachelard, apud. Kirinus, 2019, p.3). A obra traz a função poético-pedagógica de apresentar os nomes das montanhas sem perder em nada a beleza do texto que tem versos de grandeza como por exemplo: "*Elas aquecem o vento, com versos bem rimados e costuram seus mistérios num código de pensamentos*" (Kirinus, 2019, p.i.). Ou ainda: "*pássaros que migram entre mares e presságios [...] prometendo às estrelas, os segredos do tempo."* (Kirinus, 2019, p.i.) São vários os exemplos em que as cordilheiras do mundo são apresentadas com imagens para além delas mesmas, para além da percepção, como paisagens imaginárias.

Quando as montanhas
conversam,
apenas para passar

o tempo,
com os amigos Pirinéus,
quem disse
que se acomodam,
como gatos
cansados
sobre almofadas
de feltro? (Kirinus, 2019, p.11)

Os nomes das cadeias de montanhas culminam numa paisagem imaginária, onde os versos na grandeza das cordilheiras transformam-se em poesia. Há uma geografia nesta obra, uma geologia ou geomorfologia poética, as cadeias de montanhas são um relevo, uma formação que adquire sentidos através de um olhar.

Quando as montanhas
conversam,
sobre artes
e alpinistas,
na Cadeia do Atlas
não ficam de olhos
fechados,
como belas
que adormecem.
[...] Enquanto isso,
um leitor
conspira
encantamentos
aéreos e minerais

nos contornos
desta história. (Kirinus, 2019, p.17-18).

No final do livro *Quando as montanhas conversam* há ainda um glossário com as principais cordilheiras do mundo, bem como sua localização completando a incursão poético-geomorfológica numa espécie de viagem textual-imagética às vastas cordilheiras que são evocadas pelos nomes, uma toponímia montanhosa e topofílica. A obra convida-nos a ver tais cordilheiras como se as sobrevoássemos para ver em altitude e ao longe para imprimirem, além da retina, códigos em nossos pensamentos.

De certa maneira, a poética manifesta na literatura infantojuvenil de Gloria Kirinus, permite que possamos observar também uma perspectiva ambiental. Em *Sapato Falador*, *Cartas para El Niño* e *Sete quedas, sete anões e um dragão*, observamos esta temática e podemos interpretá-la também como uma sensibilização ambiental.

No caso de *Sapato Falador*, a questão está mais relacionada à repercussão das chuvas, resultante da interferência humana na superfície terrestre, além da situação de vulnerabilidade de algumas populações diante dessas ocorrências. Embora não haja uma intencionalidade de cientifização, a obra destaca como as precipitações podem acarretar enchentes e alagamentos. Dessa forma, a poesia não apenas denuncia os impactos físicos e sociais das enchentes, mas também constrói uma atmosfera para compreender a perda e fragilidade emocional, conforme se observa no trecho a seguir:

Essa chuva virou enchente,
alagando as nossas casas,
nossos móveis
e brinquedos,
tudo, assim, tão de repente.

(...)
o sorriso animado,
os jogos e brincadeiras,
a chuva também levou.
e em seu lugar deixou
só gente de cara lavada. (Kirinus, 2008, p. 7)

Em *Carta para El Niño*, os fenômenos atmosféricos também se fazem presentes, desta vez com ênfase na variabilidade e no ritmo climático. A narrativa incorpora outros elementos, como o vento, a nebulosidade e a temperatura, além de fatores determinantes do clima, como as correntes marítimas e as estações do ano. Nessa obra, o clima ganha forma, personificado na figura de um "menino" que surge de tempos em tempos, trazendo mudanças e tornando-se assunto nos jornais e na TV. Esse "menino" — metáfora para a variabilidade climática — desperta a imaginação de quem escreve a carta, provocando uma série de perguntas e reflexões:

> E quando fica contente...É verdade que vira corre-corrente que vira-revira o tempo todo à sua maneira?
> (...)
> Como pode um menino vivo morar dentro da maresia. Como posso eu entender que alguém more sem companhia...? (Kirinus, 2012, s.p.).

A partir dessas indagações, a narrativa adota uma abordagem poética que remete ao imaginário descrito por Bachelard.

No caso de *Carta para El Niño*, o clima deixa de ser apenas um fenômeno físico para se tornar um personagem vivo e dinâmico, habitando tanto a maresia quanto o imaginário humano, o que remete à obra *A Poética do Espaço* (1993), na qual Bachelard explora como a imaginação e as metáforas moldam nossa percepção do mundo, transformando fenômenos naturais em símbolos carregados de significados subjetivos.

A representação do El Niño como um "menino" dialoga com a ideia bachelardiana de que a imaginação poética transcende a realidade tangível e permite a criação de novas formas de compreensão do mundo. O vento e a chuva, assim como as correntes marítimas, ao serem personificados, tornam-se metáforas de movimento, transformação e mistério. Essa abordagem estimula quem lê a refletir sobre a relação entre natureza e humanidade, não apenas do ponto de vista científico, mas também emocional e simbólico.

Assim, a carta escrita para o "menino" revela não só um diálogo com o fenômeno climático, mas também com os sentimentos de curiosidade, encantamento e incerteza diante das forças da natureza. Esse entrelaçamento entre a poética e o ambiente natural evidencia a maneira como os elementos climáticos, reinterpretados pela imaginação, ultrapassam o campo científico e ganham vida na literatura.

Já em Sete quedas, sete anões e um dragão, a autora traz a problemática das paisagens desaparecidas, ao abordar o contexto da extinção da Sete Quedas[5], as maravilhosas cachoeiras sonoras,

5 Sete Quedas, um conjunto das maiores cachoeiras do mundo em volume de água que foram submersas em função da construção da usina hidrelétrica de Itaipú. Denominadas de Sete Quedas do Rio Paraná ou Salto de Sete Quedas consiste hoje numa paisagem extinta junto com suas belezas

submersas, a água morta por uma outra água, por um barramento. Uma perda irreparável, um espaço subtraído do mundo e para lidar com esse fato Kirinus (2018) trabalha figuras mítico-folclóricas-ficcionais, como o dragão e anões, utiliza assim a exuberância no sentido bachelardiano do termo e do fantástico para abordar a questão de maneira poética e mais do que dizer, convidar o jovem leitor a interpretar e refletir por si.

Eram sete, Sete Quedas,
Que nunca mais viram o sol,
Sete Quedas afogadas
Que a mão de aço
Do dragão prendeu.
Sete poços de pranto
Que a região toda alagou.
O tal dragão que nunca soube
Olhar firme para o chão,
Foi visto afundar por inteiro,
Com sete chaves na mão,
Numa das fendas profundas
Que a terra, sem notar abriu
Eram sete, sete anões
Que partiram sem nenhum rumo.
Pé por pé, passo a passo,
Pensando alto, desapressando o passo.
Eram seresteiros dos sete ventos
Que marcavam o descompasso

naturais e potencial ecológico e turístico. Ver em https://pt.wikipedia.org/wiki/Salto_de_Sete_Quedas. Acesso em 20 de dezembro de 2024.

Do pensar alto e o lento passo
O lamento dos sete anões
O vento por onde foi espalhou
E os sete cantos do mundo
Hoje contam também a história
Das Sete Quedas
Que os anões queriam bem [...] (Kirinus, 2018, s/p).

Ao final da segunda edição de *Sete Quedas sete anões e um dragão,* Kirinus (2018) traz notas e imagens fotográficas sobre o que foi Sete Quedas, localizada na cidade de Guaíra no Rio Paraná, bem como informações sobre o sepultamento das cachoeiras nas águas barrentas do lago da usina de Itaipu.

Abre-se assim um portal entre o fantástico e o real, numa poética que nos convida a pensar sensibilizadoramente, para além da simples instrução para uma questão ambiental e paisagística... Aberta também a crítica, a toda problematização, a reação, a consciência do vir-a-ser.

Observamos uma tensão e uma atenção da realidade na obra de Gloria Kirinus, a autora é incansável na tarefa de transformar-maradigamar, de propor mudanças e expor problemas, de dialetizar com forças marinhas, as águas da vida em suas torrentes

UMA TRAMA DE ESPAÇOS SOBRE FIOS: *ARANHA CASTANHA E OUTRAS TRAMAS, ENTRE DEZEMBRO E JANEIRO*

No seu *Aranha Castanha,* Kirinus enovela e desnovela a própria trama, provoca rimas e o prazer da leitura e da escri-

ta. O segredo da tecelagem! Faz-nos perceber que a escrita é também como o fazer da Aranha que lança os fios para compor a teia. Cada aranha tem uma forma de tecer e desenhar a sua trama. Há teias de fios embolados, esparsos, radiantes, suspensos. Algumas formam uma massa branca, opaca, outras uma linda e radiosa teia-rede sextavada, octogonal de fios luminosos e transparentes, que por vagos desvãos revelam a teia e o outro lado, por onde a aranha desce! Por onde a aranha trama e tece! A aranha é um simbolizador da tecedura, sua teia é ao mesmo tempo uma casa e uma rede, muitos fios e nós. Lavrar, tramar, tecer e tantas metáforas da escrita são trabalhadas na obra de Kirinus onde a relação com as palavras adquire vida, *onde as fibras das palavras lavradas viram livros, lá onde gerúndios tem ventos nômades.*

Em *Aranha Castanha e Outras Tramas,* Kirinus (2006) está explorando sempre as palavras em seus múltiplos sentidos e demostrando o prazer da escrita para o prazer da leitura. Podemos vislumbrar essa exploração da palavra poética nas crônicas *Presente, Vindouros Unidos, O avô que viu a uva, Com Zeus? Sombrinha de Girassóis* e tantos outros no espaço da obra que combina no fio da palavra, e de forma bem-humorada, o *mitopoético*. Kirinus (2006) coloca a escrita como o fazer da Aranha que lança os fios para compor ideias-teia e palavras-imagens. De cada crônica ou conto podemos partir para uma nova abordagem, um novo tópico inteiro ou mesmo um novo artigo ou capítulo em seus espaços de sentido, em seus detalhes de vivido e no registro de percepções e memórias de ser no mundo, numa autenticidade de escrita como, por exemplo, na crônica *O X de Brasília*, (Kirinus, 2006, p. 32) na qual podemos inferir que cada olhar dá à Brasília um novo prisma para intuirmos sua essência, a cidade e sua consoante traz um X sonoro em várias dimensões, um

X que vai da cruz do avião até a incógnita questão, uma crônica de sentido-síntese para uma cidade nova, ainda em descoberta, um X para marcar Brasília no *vir-a-ser* do imaginário.

Mas delineamos aqui *O avô que viu a uva*! (Kirinus, 2006, p. 24) que nos convida ao cultivo das palavras e da memória na ação de apreender. Podemos no futuro traçar um sintoma freiriano neste conto entre o avô que viu a uva e também o avô que não a viu, mas antes disso convidamos o nosso leitor a ler a obra kiriniana. Para além disso, trata-se de também de um avô vinicultor, que via e vivia da uva saborosa com muitas aliterações alquímicas e que podia prever a uva e talvez também o vinho. Este texto remete-nos a uma nova alusão à Gaston Bachelard, pois entre a videira dos alquimistas e o avô que viu a uva temos que "as belas matérias: o ouro e o mercúrio, o mel e o pão, o azeite e o vinho, acumulam devaneios [...] que é possível descobrir-se neles leis de sonho, princípios da vida onírica." (Bachelard, 2008, p. 248). Os princípios oníricos no *avô que viu a uva* estão bem enraizados na terra. O avô, como o vinho, sabe a arte de envelhecer e nela preparar o saber. Como quem ensina as primeiras letras para um aprendiz afetivo, o avô que viu a uva é um professor do tempo e um vinicultor que planta a videira e prepara o vinho para o futuro e tudo nesse tempo ganha o seu aperfeiçoamento. O aprendiz, como o vinho, também se transforma e quando vê, já é outro. Vê a uva de um outro modo. Esta química é uma alquimia do sentido que forma a lição: a videira é a própria vida que amadurece e dá frutos. O avô, primeiro que viu a uva, prepara essa lição também para a vida, no bom vinho há muitas virtudes.

Tais metáforas encarnam ao mesmo tempo o professor e o aluno ou o mestre e o aprendiz. Como afirma Bachelard:

> "O vinho jamais esquece, na mais profunda das adegas, de recomeçar essa marcha do sol nas "casas" do céu. É marcando assim as estações que ele descobre a mais espantosa das artes: a arte de envelhecer" (Bachelard, 2008, p.250).

Do mesmo modo, que o vinho jamais esquece, as boas lições jamais as esquecemos e do mesmo modo Bachelard (2008) afirma que a videira produz com a mesma sensibilidade uma uva e um rubi e por isso "o avô não viu a uva em vão"(Kirinus, 2006, p.25). Aqui a sensibilidade de apreender a ver no tempo é, antes de tudo, uma lição irretocável que não se pode esgotar em análise.

No livro *Entre Dezembro e Janeiro* Gloria Kirinus (2013) continua a trama através da palavra poética por meio de um tema afetivo: a memória da infância. Entre o lavrar e o fiar da palavra poética as temporalidades dão a estilística de tonalidade pós-moderna de sua obra. A filiação bachelardiana é sentida pela sensibilidade com a qual adentra o país da infância e faz emergir suas imagens. *Entre Dezembro e Janeiro* marca um tempo entre o final e o começo do ano, mas também marca o tempo da lembrança que nos permite igualmente habitar esse passado feliz e reencontrar não apenas aquela boneca que ficou num canto no armário do tempo, mas o modo como nos relacionávamos com esses objetos-entes-queridos no trajeto de um Natal a outro, entre um brinquedo antigo e um brinquedo perdido.

Há um fiar do tempo na expectativa de ganhar o brinquedo, no ritual da festa natalina, o tempo de brincar e o cuidado que tínhamos com estes presentes espacializados no tempo da nossa memória em forma de imagens afetivas ou

simplesmente a alegria de ser criança estende-se leve no fluxo da linguagem poética: [...] "no varal do céu nova lâmpada ilumina de azul anil este Natal [...]. De barriga para as nuvens a menina rodopia estrelas' (Kirinus, 2013, p.5-6) e acima de tudo há um celebrar memorativo como marca de uma época. Lavrar o tempo na palavra cortante que condensa a este Natal Anil a antinomia dos "olhos de menina que sonha com sorvete e panetone e acordam com frio e pão amanhecido" (Kirinus, 2013, p.8-9) ou a incerteza entre a dúvida e a fé de um pinheiro vestido de luz. A palavra acetinada de Kirinus fia e lavra a palavra poética de um cotidiano temporal entre dezembro e janeiro, conforme Silva (2016). Esta marca da memória e da imagem na obra, tramando tempos não-lineares, é sua ramificação pós-moderna florescendo e que liga também as duas vertentes de sua obra, científica e poética.

Como nos versos da autora, a partir de sementes de cata-inventos nos canteiros de concretos do tempo ou nos potes de esperança que uma velha geladeira guarda debaixo da ponte, a louça sem asa e cedilha, os pirilampos que divagam em lumes ou os girassóis pousando na tela de Van Gogh, coisas grandes e pequenas que fazem a surrealidade do tempo de uma ponta a outra entre doze meses e uma vida que curva sua existência, que traça elipses, que lembra, que sente, que sonha (Kirinus, 2013). Este livro evocador da infância é um impulso poético que combina poesia e nostalgia com crítica social pois a criança que não tem pão nem presentes não foi esquecida na obra, mostrando que é preciso ver o mundo como ele é, sem deixar de sonhar a lição sonho para transformá-lo no sonho esperançado/almejado.

LAVRA-PALAVRA: CÉLULAS POÉTICAS E FÓRMULAS DE CRIATIVIDADE INVENTIVA

A Oficina de imaginação e criação literária intitulada *Lavra-Palavra*, instrumentalizada por Gloria Kirinus consiste em desenvolver exercícios que permitam a "partida da criação" conforme Bachelard (1993) propõe ou um despertar da imaginação para a escrita poética. O material essencial para essa oficina é a descoberta das palavras, como elas chegam a nossa sensibilidade. Conduzidos por Kirinus os *lavra-palavreiros* vão em busca de palavras desconhecidas e em busca das imagens através das palavras, vão em busca de encantamentos, de sentidos e do imaginário.

Investigar o processo criativo é capturar espaços de criatividade e a atividade de criar, mas criar o que? Criar como? O fazer literário não tem necessariamente um método como a ciência, sua perspicácia é sua relação profunda como o mundo, com o que se vive. Podemos dizer, numa força de expressão, que enquanto a ciência busca, a literatura cria como percebe, muito embora possa haver também pesquisa para a criação artístico-literária e o vice-versa deste enunciado é também uma ação tão plausível quanto interessante e tão necessária no futuro da ciência que está proposto aqui.

Por vezes, a arte antecipa um mundo que está por vir, ilustra o que ainda não compreendemos. Neste sentido, Rangel (2005, 2009) afirma que não existe escola que nos ensine a ser poeta, nem sequer disciplina que possa explicar o processo criativo, contudo, existem perguntas-passaporte para nos movermos na floresta de símbolos que é a criação. Assim, uma

professora artista leva-nos a ser ao mesmo tempo semeadores e garimpeiros, lavrando e revolvendo o solo, de onde brotam as imagens símbolos, mensageiras de enigmas, mas também de um conhecimento. A partir de Rangel (2005, 2009) e acompanhando Kirinus, no agir de sua poética e no conjunto de sua obra, podemos inferir que para descobrimos a poesia nós mesmos precisamos ser primeiro despertados. O exercício de despertar, de fazer essas perguntas passaporte e de conduzir é o que Kirinus trabalha na sua oficina de criação poética Lavra-Palavra, onde criar é abrir espaço através de incentivos para lavramos o solo profundo da poesia e do conhecimento.

Kirinus (2011) aborda os *Synthomas de Poesia na Infância,* fornecendo inúmeros exemplos de como a poesia surge quando estamos em estado puro de linguagem e na criança, por seu estado primal de descoberta, de fantasia, a poesia acontece naturalmente "[...] é tamanha a felicidade de quem conserva a fantasia da infância até hoje... E ainda guarda a intimidade das palavras, das coisas, dos acontecimentos que o alimentaram poeticamente" (Kirinus, 2011, p. 33). Todo poeta funde, de certo modo, a imaginação e a lembrança no ato criativo e soma a ele seus conhecimentos, mas sobretudo sua emoção atrelada aos sentidos. Gloria possibilita esse estado através de exercícios de despertar e fazer. Se a escrita poética começa com o cuidado com as palavras, nasce de palavras criadas, escolhidas e decididas, é preciso que sejamos também dedicados leitores. A leitura é o leite nutritivo da linguagem e um ótimo alimento da imaginação.

O poeta estabelece, naturalmente, uma outra relação com o mundo. Muitas vezes, ele inventa mundos para se reinventar e neste aspecto fornece lições à ciência. Lustra palavras, escava o lú-

dico, tece encantarias e descobre. Se no campo das palavras somos todos garimpeiros, artesãos, tecelões, escultores e semeadores, a poesia como criação surge porque nossa alma precisa dançar, necessitamos desviar-nos de um destino banal e tornar nossa vida também uma poesia maravilhosa. Na atitude poética, imaginar, lembrar e criar estão ligados, pois imaginar e lembrar ajuda-nos a criar.

Este não deixa de ser um *texto-memória*[6], já que tivemos a felicidade de conhecer o Lavra-Palavra em 2006, no Recife, na Oficina "Recados da Boca do Bárbaro" realizada por Gloria Kirinus, como parte da programação do XIV Ciclo de Estudos do Imaginário. Assim, trabalhar sobre a sua obra não deixa também de evocar uma obra viva, dinâmica e multiplicadora pelo labor do Lavra-Palavra como movimento de experiência fecunda e marcante, que acreditamos ser o sentimento de todos que participam desta oficina itinerante e que além das ferramentas instrumentais *(pá, enxada e ancinho*) para *lavrar* palavras, trata-se de um espaço-tempo-criativo entre a fluidez e a intensidade que pode conter também outras imagens-metáforas como das linhas, agulhas e rocas para fiar e tecer, numa experiência capaz de reunir a tinta, a terra e a tessitura! As metáforas da escrita podem ser postas em desfile pelos lavra-palavreiros que Gloria reuniu pelo Brasil num colorido e belo mapa afetivo como também pelo mundo afora! O Lavra-Palavra configura a possibilidade da descoberta profunda do sentimento e do próprio mundo, ao lavrar

6 Neste texto configura-se em caráter de *Depoimento da autora* Valéria Cristina Pereira da Silva, que teve o seu primeiro livro de poesia incentivado através da oficina de imaginação literária Lavra-Palavra. Ele que foi posteriormente publicado com o título "Em Asas de Borboletas e Em Bolhas de Sabão", teve sua realização efetivada sob o estímulo e descoberta poética do Lavra-Palavra ministrado por Gloria Kirinus.

palavras descobrimos o poder da Arte, o poder da Escrita e que é também descobrir em nós novas e diversas possibilidades de ser no mundo. O Lavra-Palavra ensinou-nos muito, disse muito[7] e traz sempre uma esperança: de que as palavras são infinitas e muito além dos ditos guardados, que convencionamos a chamar *Dicionário*, muito além dessas gavetas sonolentas que as colecionam de A à Z a palavra, como diz Manoel de Barros, é a descoberta das coisas que nunca vi e, assim, é um elemento vivo entre a criação e experiência intertextual. Experimentamos as nossas próprias palavras, assim como tocamos e sentimos as palavras do outro.

Gloria parte dos poetas para alcançar outros e novos poetas, fazendo-nos participar tanto da magia como dos segredos das palavras. Cada experiência reúne o canto vivo da memória pois, ao iniciar uma oficina sempre um título novo é dado, como em *"Recados da Boca do Bárbaro"*, Gloria Kirinus abriu-a com *A casa das Palavras* de Eduardo Galeano:

> Na casa das palavras...chegavam os poetas. As palavras, guardadas em velhos frascos de cristal, esperavam pelos poetas e se ofereciam, loucas de vontade de ser escolhidas: elas rogavam aos poetas que as olhassem, as cheirassem, as tocassem, as provassem. Os poetas abriam frascos, provavam palavras com o dedo e então

7 Muito deste tópico foi produzido a partir da experiência de participar do Lavra-Palavra. Os autores, Valéria Silva e Givaldo C. Junior, participaram tanto do Lavra-Palavra como das conferências da Gloria Kirinus entre os anos 2000 e 2011no Recife, (Silva em 2000, 2004, 2006, 2008 e 2011 e Corcinio Jr. 2006, 2008 e 2011 respectivamente) assim como também em palestras e encontros com autora em Goiânia, Anápolis-GO, Pires do Rio e Formosa e Florianópolis entre 2011 e 2018.

> lambiam os lábios ou fechavam a cara, os poetas andavam em busca de palavras que não conheciam, e também buscavam palavras que conheciam e tinham perdido. Na casa das palavras havia uma mesa de cores. Em grandes travessas as cores eram oferecidas e cada poeta se servia da cor que estava precisando: amarelo-limão ou amarelo sol, azul do mar ou de fumaça, vermelho-lacre, vermelho-sangue, vermelho vinho... (Galeano, 2002, p.13).

A partir do texto de Galeano (2002) passamos a adentrar nossa própria casa das palavras, mas agora, muito, mas muito mais atentos aos espaços das palavras em nossa memória, experimentando suas cores, gostos e cheiros. Assim os "recados da boca do bárbaro" eram para que abríssemos nossa percepção às palavras, as suas sonoridades e texturas, todos os cinco sentidos que não apenas nós detemos, mas elas também concentram.

E começamos também a adentrar a casa de palavras que é a própria casa da poesia, degustando palavras, lançando mão de suas cores para dar tinta à poesia da vida, da troca e do encontro. Escrevíamos e experimentamos a palavra uns dos outros e dos poetas que Gloria selecionou para essa lavra. Descobrimos palavras e nos encorajamos a dizê-las do fundo de nossa memória, encontramos assim, por nossa vez, as palavras perdidas e esquecidas e uma nuvem de palavras precipitou no papel:

Figura 01: Nuvens de Palavras, Precipitação de Sentidos.

Organizado por Corcinio Junior, 2024.

Dentre as atividades de criar e tecer, lançou-se ainda um desafio em forma de "lição de casa" entre um dia e outro do Lavra-Palavra: tínhamos que flanar pela cidade do Recife, buscando *Inexistências* para trazê-las no dia seguinte em forma de texto e compartilhamento. Nossas inexistências fomos buscá-las em meio ao Recife Antigo: sombras, velhos casarões, esculturas de luz no Marco Zero, navios à vela que desembarcaram em outros tempos com baús cheios de porcelanas e longos vestidos brancos. Espaços de memória e imagem, cidade de INEXISTÊNCIAS, cheias de silhuetas, colunas, cúpulas, vidraças e fuligem... Quantas palavras seriam necessárias para desenhar o Recife? Ou outra cidade de nossa afetividade e de nossa experiência? O certo é reiterar que as palavras não apenas criam, mas também trazem os espaços de uma geografia profunda, de uma geografia das descobertas. Tem gente que acha que poesia é apenas um texto que se preocupa com a forma. Alguns ainda acham que junto a isso deve vir uma torrente de sensações, descrições e adjetivos

que parecem como uma tempestade de verão. E como tempestade de verão, esses juntados de palavras vem e vão, lavando rapidamente aquele que ouve ou lê, às vezes umedecendo onde cai.

Nossos colegas, também aprendizes de Lavra-Palavreiros, trouxeram, por sua vez, outras inexistências colhidas no entretempo das ruas, em passos lentos ou apressados por praças, becos e esquinas da cidade que vivemos todos os dias ou daquela que por hora visitávamos. Uma visão multiplicada da cidade como na citação de Mário Quintana que Kirinus evoca (2008, p. 27) "o espelho quebrado reflete mais luas", afinal a cidade também é uma espécie *mater* sonora em que as Inexistências de cada um era, em cada qual, uma lua refletida e que reunimos coletivamente num caleidoscópio lógico.

O Lavra-Palavra, na forma como Gloria Kirinus o realiza, nunca se repete totalmente, em cada acontecimento há algo novo: um trânsito entre público, os textos, as metáforas, descobertas, invenções que nas itinerâncias e novas palavras, textos e poetas renovam-se numa outra experiência. Em cada "edição" que Gloria realiza, abre-se uma porta, descortina-se um devir. E dessa lavra surgem campos e cidades de Palavras, surgem lugares com novos poetas, escritores que desabrocham ou são descobertos como lavras de ouro, sem dúvida um ouro alquímico e transformador.

Gloria é uma poeta formando, descobrindo e despertando outros poetas, assim, na *Lavra* de preciosas lições são postas em movimento, não sendo apenas formas de descobrir, mas também de lapidar palavras e na demonstração do percurso de gerenciar células poéticas e exercícios de criar a figuração mesma do texto: *"Todos nascem com uma estrela"* – a poesia começa a nascer e deve ser trabalhada no seu percurso figurativo – *"Alguns fazem desta*

estrela um sol" – e, sobretudo, trabalhada na sua força de final – *"outros nem sequer uma vela"*. Assim, uma poesia não apenas nasce, mas é modelada, esculpida: *"Todos nascem com uma estrela, alguns fazem desta estrela um sol, outros nem sequer fazem vela"* (Kirinus, 2008).

Os textos para nossa experiência de leitura sensível e de escrita poética formavam uma nova percepção; a obra de Galeano, sucedeu-se a matéria da poesia de Manoel de Barros, Cecília Meireles, Sophia de Mello Andersen, Carlos Drummond de Andrade, Ziraldo e de vários outros poetas que líamos no aprendizado de coser por dentro, cada poeta trabalhado havia um aprendizado lido e aprendido de escrita. Em cada poeta uma lição imaginária e alegórica, não apenas lida, mas experienciada, provada, sentida. O conjunto de leituras selecionadas para cada oficina nos ofereceu uma viagem ao país da poesia, onde vamos também colher de nossa própria lavra.

A lavragem iniciática é ilustrativa e lustral, buscando nas imagens criadas por outros poetas e por ela mesma ensinar a sensibilidade da escolha, a magia da criação, o encantamento da descoberta e até mesmo a economia das palavras na supressão de excessos, assim como no poema *Catar Feijão* de João Cabral de Melo Neto onde se reconhece *o leve e oco, palha e eco*. Traça uma verdadeira vilegiatura pelas palavras ilustradas, degustando-lhes o sabor, os segredos no gesto do sentido e, na sua radiografia, vamos ao âmago ou ao osso como ela mesma nos diz: na busca da *substância dos substantivos.*

Kirinus não apenas demonstra com inúmeros exemplos e lança desafios, ela compartilha no *Lavra-Palavra* a experiência da leitora arguta e da escritora exímia de diversos livros literários e científicos. Ensina-nos, por fim, a *recherche* do processo criativo

de lavra com "enxada" e "pá" e na lavra da palavra pressiona a aventura que atravessa a leitura e a escrita e tem certamente longos traçados de um território-mapa, de Lavras-Palavras realizados que Gloria nos apresenta num espaço-tempo único de criação com som, cor, sabor, odor e textura-leitura e escrita-*poìesis*.

CRIAR É ADENTRAR O MUNDO: *CRIANÇA E SYNTHOMAS DE POESIA*

Kirinus (2008) começa o livro "Criança e poesia na pedagogia Freinet", originado a partir de sua dissertação de mestrado, ou melhor, ex-dissertação-ensaio, com *Era uma Vez*, evocando a lembrança narrativa dos contos de fadas, conforme Nóbrega (2008, p. 10) aponta em seu prefácio, tal re-citação nos desliga do tempo físico e nos religa ao tempo metafísico que flui inteiro e eterno, cuja beleza de sua expressão artística traz um discurso que diz poeticamente o poético. A linguagem poética presente na obra de Gloria Kirinus toma-nos pela mão, por vezes, como nas narrativas dos contos de fadas e reinventa o real para conter nisto um aprendizado do mundo, uma lição de ser. Sua obra, de modo geral, contém, destacadamente, múltiplas geograficidades. Mestre e doutora em pedagogia e literatura, com a tese intitulada: *MEIA VOLTA-VOLTA E MEIA em torno das cantigas de roda de Cecília Meireles e Gabriela Mistral*[8], formada também em turismo, os lugares lhe são caros poética e *geopoeticamente* e chegam até nós em forma de memórias científico-literárias. A viagem e o sentimento das cores do mundo, que verdadeiramente é a cor do

8 Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) na Universidade de São Paulo-USP, 1998.

devaneio de ver a terra, como jornada de encantamento, de saber e de descoberta:

> Assistia na TV ao primeiro passo de Neil Armostrong na lua. Ouvia sua primeira frase sideral: a Terra é azul. A poesia veio a galope, quem sabe, no cavalo branco de São Jorge, descortinando a palavra-imagem. Sim, a Terra era azul... Palavras de astronauta, ou palavras de poeta? Na época escolar, minhas "viagens espaciais" ao mundo da lua também pintavam a terra e seus objetos com as cores mais inusitadas. Por pouco tempo... até virarem luas de papel amassadas nas mãos da professora. Na escola diziam que devia pintar a terra e seus objetos com as cores verdadeiras da verdade. Isto é, o tronco das árvores de marrom e a copa de verde. Viver no "mundo da lua" e olhar para a Terra de outras distâncias, de outros ângulos não era bem-visto pelos adultos da escola, em particular. O mundo do Era uma vez... do conto contado, lido ouvido ou imaginado significava a nave espacial que me permitia inúmeras viagens na travessia terra-lua-terra. (Kirinus, 2008, p. 13-14).

O mundo pode ser observado de muitas janelas. Kirinus escolheu com muita atenção e afeto as janelas com as quais olhou o mundo e em tantos lugares e geografias existenciais presentes em seu olhar, podemos dizer que mirou uma janela humanista, poético-científica que aperfeiçoa o real e o aprofunda. Estudiosa

de Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Baptista Vicco, Michel Maffesoli, Freinet e tantos outros intensos filósofos e teóricos, também uma leitora-estudiosa de vários poetas e escritores, como Manoel de Barros, que estão também na arquitetura de linguagem do seu Lavra-Palavra. Kirinus (2008) sobe *entreviver* através da pedagogia Freinet, a linguagem poética, a percepção infantil e a perspicácia em considerar a poesia uma espécie de língua materna tão humana como humanizadora:

> Perceber na criança a capacidade de passar do plano real ao irreal, do jogo ao trabalho, do gesto ao relato, do relato ao poético – isto é um exercício mito-poético – ratificou uma antiga suspeita: o inatismo poético no ser humano. [...] O trabalho simultâneo em várias línguas – *espejo, espelho, spècchio, lua, luna, lune, lunes, lunedi, lundi* – e a constatação viva da riqueza analógica da língua deram-me a certeza de que a poesia é uma língua materna universal. [...] Inicialmente, muitas indagações... Como conciliar o saber poético, o saber vivido, o saber teórico e até o saber infantil? Como desvelar o ser poético, velado e vidente por natureza, sem escorregar no campo da poesia? Como me expressar univocamente se as minhas reflexões nasceram da multivocidade científica e da polifonia do cotidiano? Como convocar uma e outra na sintonia poética? (Kirinus, 2008, 15,16,17 e 18 passim).

As perguntas de Kirinus, são perguntas-passaporte, no sentido de Rangel (2009), fundamentais para colocar, como em suas palavras, diques na fluidez do campo afetivo-cognitivo, transdisciplinar evocador de leituras que, por sua vez, referenciam novas fontes do sentir-saber (Kirinus, 2008). A autora-pesquisadora-poeta apresenta-nos neste trajeto a natureza mito-poética humana de forma humanizadora, humanista e aprofunda, com muita potência, em Synthomas de Poesia na Infância. Sua obra, porém, não se divide: é toda interligada. Kirinus (2011) nos traz uma riqueza de questões para refletir sobre a natureza poética do homem como ser transdiciplinar e os *Syntomas de poesia* são manifestações que se percebem na criança, na sua percepção do mundo, na linguagem e nas formas criativas. Nesta mesma perspectiva aponta que o conhecimento também é poeticamente interdisciplinar, pois ele o é sem divisão de som, imagem ou significados (Kirinus, 2011, p 22), ou seja, a apreensão da realidade é uma unidade integrada e que se manifesta de modo especial na criança, mas também na vivência do homem desperto diante do mundo. A autora busca demonstrar assim as origens da poesia começado de modo hermenêutico etimológico:

> Mas o que é afinal poesia? [...] para explicá-la apresentamos duas [definições]: uma que vem do grego *poièsis* (criação); e outra que procede do hebraico (*pho-isis*). Nesse sentido a partícula "pho" equivale à voz. E "isis" equivale à palavra Deus. Portanto, seria "a voz de Deus. [...] Vico afirma que a poesia procederia da origem do homem primordial, no momento em que o mesmo endeusava o que ele não via, não compreendia e

> desconhecia. Esta seria uma qualidade divina. Divina significa: o que não se vê. O que não se vê e não se sabe, adivinha-se, intui-se, inventa-se, subjetivando o mundo visível e o invisível. Daí nasce o universo mítico, abrigo e ventre de nossas primeiras metáforas (Kirinus, 2011, p. 22-23).

Na busca pelo *synthoma*, trilha pela verdade profunda da poesia onde compreende os valores do imaginário no real. Busca assim demonstrar uma outra "lógica" não racional, mas imaginal-emocional e dotada de sentido. Reúne despedaços do sonho na leitura (como as múltiplas luas refletidas no espelho) ou na criação de uma obra para revelar o Ser no mundo, que engloba um homem ao mesmo tempo científico e mitopoético, sem que isso seja uma contradição.

Tal *synthoma,* bem diagnosticado, remete então à percepção *lúdico-transdisciplinar* que transforma o conhecimento em saber sensível. "O synthoma" é percebido como símbolo, imaginário e real, revela como a herança dos significados das palavras e lança sobre nós um legado cultural incomensurável que só um método mitohermenêutico-fenomenógico pode perscrutar. Kirinus (2011) organiza, em muitas páginas, a sintomatologia, os exemplos, assim como apresenta o diagnóstico para nos prescrever que, se há humano e há vivido, este é um espaço onde deve haver poesia. Tal compreensão é tão esclarecedora quanto curativa.

MAR ADENTRO E O MARADIGMA KIRINIANO: SOBRE O INVESTIGAR POETICAMENTE

Kirinus (2008) [9] cunha o termo *maradigma*, que é segundo a autora, um neologismo que nasce da metáfora que toma o "mar" por objeto e traz consigo o seu universo simbólico, fraternizando-se com o termo paradigma, A proposta *maradigmática* não exclui nem nega o conceito de "paradigma", mas lhe acrescenta ou lhe devolve a movência, a fluidez, o aspecto curvilíneo: as ondas, que como as pétalas de uma rosa, são dobradas, curvadas múltiplas e não-lineares. Desabrocham aos nossos olhos como vagas em movimentos curvos, em forma de conchas que vão e vem, emergem e retornam às profundezas, trazendo e levando, removendo sedimentos. O mar é uma imagem da natureza e ao mesmo tempo uma alusão à cultura. Nas palavras de Kirinus (2008) *ventríloquo é o mar com sua voz desde sempre, abrigando algas e alfabetos* que ainda não tivemos condições de conhecer em fluxos e refluxos que vão e voltam.

Alguns conceitos no fazer científico ficam gastos e perdem a sua força original, quando não correspondem mais ao seu tempo, assim, o *paradigma* embalado pelo *maradigma* se dilui na substância líquida pois: *no mar os degraus são biodegradáveis*; ou seja, a solidez dissolve-se paulatinamente, tudo está em movimento em transformação. Para Kirinus (2008) mais do que *linhas* de pesquisa, deveríamos pensar em *curvas de pesquisas*. E por-

9 A redação deste tópico estabeleceu-se a partir da comunicação oral em palestra, mesa-redonda e conferência ministradas por Gloria Kirinus entre 2011 e 2016, sobre o *Tempo de Maradigmas*, ideia que se apresentou consolidada em certa medida, segundo ela, de suas reflexões durante o pós-doutoramento no CEAq, na Sorbonne (Paris-FRA)

que não conceber uma ciência literaturizada? A percepção poética do mundo, tomada na constelação simbólica do mar é uma ilustração importante para dizer que pesquisas e visões de mundo também são barcos e, em tempos de transdisciplinaridade, o *maradigma* é a imersão agenciadora do poético: *uma poética do espaço* na qual natureza e cultura convergem pois para Kirinus (2008), a palavra mar é poli visual e poli ventríloqua, substancial e substantiva onde o verso vai e volta emergindo em ecos antigos, uma locução-locomoção de percepção hidratante e líquida, o mar metaforiza um mergulho no desconhecido e ao mesmo tempo descobertas memoráveis. Um poeta que guarda a imagem do mar, coloca as ondas da terra em movimento – *nada melhor do que ser um bom aluno do mar* – ler o mundo, propõe recriar termos, acordar outros e substituir alguns. É preciso mudar o modo de conviver e é preciso mudar as palavras para mudar as ações e recuperar o caráter curvilíneo da trajetória já que no mar os *"degraus são biodegradáveis"* e adentramos em diluição dos sólidos do tempo. Contemporaneamente, eis a perspectiva poético-científica *maradigmática* cuja experiência é a própria mutação paradigmática a qual estamos envolvidos. O maradigma figura, de certo modo, como *o ponto de mutação* subatômico como metaforizou o filme baseado na obra de *Fritoj Capra*. O maradigma é ao mesmo tempo imagem e proposta de revisão metodológica e mitodológica profícua, aludindo que é preciso incluir água no cimento, sem a qual a argamassa não edifica, como afirma Kirinus (2008) hidratar o conhecimento e multiplicar o modo como se dilui os obstáculos na forma de "modelo" até então vigente, como se dilui também a fronteira, não apenas científicas, mas entre os saberes humanos de modo geral. Maradigmar as margens do tempo, porém, só é possível através do espaço: eis a *poìesis*.

Envolvidos para conhecer as cores vivas do mar, o som das ondas batendo nos rochedos, o chiado dos caracóis, a suavidade da pérola ainda envolta na concha. Com todos os sentidos atentos, a espera do peixe – símbolo da partilha - o peixe mensageiro desse mar de vozes e ventres, plástica, fluida e disponível.

Maradigma é mar e magma pastoso vulcânico no fundo do oceano, é ciência e mistério, é vivido e poesia, é mito e arte, é desvendamento. Mar-enguia de enguias elétricas, ignição, ígneo como a terra, fluído como água porque espaço é muito mais do que conceito, é a própria ontologia, do mar e da terra, da Terra-Mar. O mar é Azul como a Terra, maradigmáticamente é a expressão movente de que não há ciência sem criação-poìesis, o sonho, não raramente, antecede a descoberta. Esse mar é digno de nota.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria improvável trabalhar num único capítulo de livro ou artigo com toda obra de Gloria, trazendo-lhe as miríades que o seu caleidoscópio nos dá a ver nos seus mais de trinta livros, na sua riqueza e diversidade de seus temas. Assim, delimitamos aqui como recorte recorrente a sensibilidade de sua obra: as manifestações poéticas do espaço e os espaços de criação do seu fazer científico e poético. Necessitaríamos ao menos o corpo de uma dissertação ou tese para englobar o todo em suas várias nuances. Portanto fizemos aqui um recorte reflexivo so-

bre os livros que trazem nitidamente esta tônica, sem fragmentar os saberes presentes em sua obra, suas questões específicas, bem como, nas obras que abordam ou investigam o processo criativo, sobretudo, na ação do *Lavra-Palavra* que aprofunda de maneira prática a ação, a reflexão e a criação literária no tempo de uma oficina que se multiplicou e continua nessa replicação territorialmente numa formação lúdico-criativa e criadora em forma de experiência, de lição e de atividade, pois toda criatividade é, antes de tudo o mais, uma atividade de criar para a qual se aciona lugares e saberes. Tonificando aqui também a proposta emergente do seu pós-doutorado ligado à pós-modernidade, complexidade mafesoli-bacherdiana, mas também em sintonia com a modernidade líquida de Bauman, do sólido desmanchado no ar de Berman, do *Terceiro Incluído* de Lupasco, e além disso, aludindo ainda ao ponto de mutação trazido pela reflexão de Ilya Prigogine – Maturana – Capra, ou seja, a pós-modernidade teórica em movimento, pós-paradigmática e a perspectiva de uma era das sensibilidades à vista na ciência contemporânea, tão maradigmal quanto inaugural de muitas navegações ainda. Desse modo, não apresentamos um quadro-referência que esgota o assunto, mas que apenas o inicia. Apresentamos uma referência-trama em suas possibilidades, porque as lições do mar são infinitas.

Maradigma é o começo, não o fim. A filosofia da ciência contemporânea preconiza o fim de determinadas estruturas de pensamento. Assim o maradigma, em sintonia com tais ideias, é uma anti-estrutura ou uma estrutura fluída. Para ciência contemporânea a realidade deve ser vista como a água, passa tão facilmente do sólido ao líquido, e deste ao gasoso e ainda in-

venta mais um estado, o pastoso, entre a liquidez e a solidez. Isso não é real? É também imaginário e poético-criativo! Mas isso será *Uma outra vez*, pois não se inventam maradigmas senão para mudar, e mudar para melhor! *C'est genial n'est pas?* É a glória! Em palavras-imagens e sentimentos! *Water*, *wasser*, *eau*, *agua*, *água*, *acqua*....

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia De Mello Breyner. **Geografia.** Lisboa: Caminho, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARROS, Manoel de. **Memória inventadas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. 258p.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 272p.

BERMAN, Marshall **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras, 1986. 434p.

CAPRA, Fritoj. **O Ponto de Mutação**: A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente. São Paulo: Cultrix, 1982.

FÉLIX, Aliete Soares de Sousa; FRANCA, Vanessa Gomes. A produção literária de Gloria Kirinus: considerações sobre a obra Carta para El Niño. Travessias Interativas, São Cristóvão, v. 8, n. 16, p. 339–353, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/10295. Acesso em: 8 nov. 2024.

GALEANO, Eduardo**. O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002

KIRINUS, Gloria. Mesa Redonda. Homenagem à Gloria Kirinus e Marina Colassante Pires do Rio-GO-2016.

KIRINUS, Gloria. Carta para El Niño. São Paulo: Paulus, 2012.

KIRINUS, Gloria. **Olhar estrangeiro e argamassa mito-poética**. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 13, 2004. Recife. **Anais.** Recife 2004.

KIRINUS, Gloria. **Aranha castanha e outras tramas**. São Paulo: Cortez, 2006.

KIRINUS, Gloria. **Criança e poesia na pedagogia Freinet**. São Paulo: Paulinas: 2008.

KIRINUS, Gloria. **Entre dezembro e janeiro**. Curitiba-PR: Inverso, 2013.

KIRINUS, Gloria. **Formigara, Cigamiga**. São Paulo: Paulinas, 2013.

KIRINUS, Gloria. **Lâmpada de lua/ Lámpada de luna**. São Paulo: Larousse, 2011.

KIRINUS, Gloria. **O sapato falador**. São Paulo: Cortez, 2008.

KIRINUS, Gloria. OFICINA Lavra-Palavra "Criação Literária e Vitalidade Poética". Anápolis, em 2015.

KIRINUS, Gloria. OFICINA Lavra-Palavra "Recados da Boca do Bárbaro".In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 14, 2006. Recife. **Anais**. Recife 2006.

KIRINUS, Gloria. PALESTRA. Tempo de Maradigmas. Instituto de Estudos Sócio-Ambientais Universidade Federal de Goiás Goiânia: 2016.

KIRINUS, Gloria. **Quando as montanhas conversam**. Porto Alegre: Edelbra, 2019.

KIRINUS, Gloria. **Quando chove a cântaros/Cuando llueve a cântaros**. São Paulo: Paulinas, 2005.

KIRINUS, Gloria. **Sete quedas, sete anões e um dragão**. Curitiba-PR: Inverso, 2018.

KIRINUS, Gloria. **Simplícios e Confúcios**. Curitiba: Kotter, 2019.

KIRINUS, Gloria. **Synthomas de poesia na infância**. São Paulo: Paulinas: 2011.

KIRINUS, Gloria. **Te conto que me contaram/Te cuento que contaron**. São Paulo: Cortez, 2004.

KIRINUS, Gloria. **Tempo de Maradigmas**. In: CICLO DE ESTUDOS SOBRE O IMAGINÁRIO, 15, 2008. Recife. Mesa Redonda. Recife 2008.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAFESOLI, M. **A conquista do presente**. Natal: Argros, 2001. 231p.

MATURANA. H. R. **Emoções e linguagem na educação e política**. Belo Horizonte: UFMG,2002.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo**. São Paulo: Globarl, 2012.

MINDWALK. Direção: Bernt Amadeus Capra. Produção: Adrianna A.J. Cohen, Robin Holding, Klaus Lintschinger, Stephanie Moore. Seattle, 1991. 112 min.

NOBREGA, Francisca. **Prefácio**. In: KIRINUS, Gloria. *Criança e poesia na pedagogia Freinet*. São Paulo: Paulinas: 2008.

PAPERT, Seymour. **Constructionism in practice :** design, thinking, and learning in a digital world. Mahwah, New Jersey : LEA, 1996.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas** : tempo, caos e as leis da natureza. 2. ed. São Paulo : Ed. UNESP, 2011.

RANGEL, Sônia. **Casa tempo**: poemas e desenhos. Salvador: Solisluna, 2005.

RANGEL, Sônia. **Olho desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna, 2009.

SILVA, Valéria Cristina da. **Paisagem e poesia: o mosaico mágico da natureza**. In: CORCINIO JR. Givaldo Ferreira & SILVA, Valéria Cristina da (org.*). Natureza e representações imaginárias*. Curitiba-PR: Aprris, 2013, p.161-173.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. O toque acetinado das palavras em **Entre dezembro e janeiro**: a poética de Gloria Kirinus, o lavrar e o fiar. In: I Seminário De Letras Da Região Da Estrada De Ferro (SELREF): Língua (Gem) E Literatura Em Debate E I Seminário Nacional De Literatura Infantil E Juvenil (Se-Nalij): Homenagem À Marina Colasanti & Gloria Kirinus, *Resumos*... Pires do Rio: Curso de Letras da UEG – Câmpus Pires do Rio, 2016. p.11.

BIBLIOGRAFIA INVENTARIADA DE GLORIA KIRINUS

COLLOT, B. ; KIRINUS, Gloria . **Pédagogie de la mouche**. 1. ed. Lille: TheBookEdition, 1996. 44p .

FOCAULT, Jean ; KIRINUS, Gloria. **Ce que je vois de ma fenêtre**. Paris: Éditions Corps Puce, 2013

KIRINUS, Gloria. **Literatura sem Fronteiras**. 1. ed. Belo Horizonte: Migulim, 1998. v. 1. 127p .

KIRINUS, Gloria. **A Lhama e o Cisne**. Curitiba: Inverso, 2021

KIRINUS, Gloria. **Curso Normal Superior com Mídias Interativas:** Um projeto inovador para a formação de professores. 1. ed. Ponta Grossa: UEPG, 2002. v. 1. 92p .

KIRINUS, Gloria. **Galo que cantou por engano**. São Paulo: Paulinas, 2008

KIRINUS, Gloria. **La fiesta del mar**. Curitiba: Braga, 1990.

KIRINUS, Gloria. **Livro que te quero Livre**. 1. ed. Florianópolis: Letras Brasileiras, 2005. v. 1. 119p .

KIRINUS, Gloria. **Menino do mar**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

KIRINUS, Gloria. **Naipi e Tarobá**. Curitiba: HGF, 2001.

KIRINUS, Gloria. **O camelo e o camelô**. Ilustração Rui de Oliveira. São Paulo: Paulinas, 1997.

KIRINUS, Gloria. **O Pai do Cata-vento**. Belo Horizonte,MG: Aletria, 2020

KIRINUS, Gloria. **Os números primos e seus sobrinhos**. Ilustração Martina Schreiner. Porto Alegre: Edelbra, 2016.

KIRINUS, Gloria. **Se tivesse tempo/Si tuviera tiempo**. São Paulo: Larousse Brasil, 1988.

KIRINUS, Gloria. **Tartalira e Tortulira**. São Paulo: Paulinas, 1999.

KIRINUS, Gloria. **Tartalira**. São Paulo: Melhoramentos, 2007

KIRINUS, Gloria. **Um Antônimo em meu nome**. São Paulo: Paulus, 2018

KIRINUS, Gloria. **Um barco em meu nome**. Ilustração Eliana Delarissa. São Paulo: Paulus, 2012.

KIRINUS, Gloria. **Um sol em meu nome**. São Paulo: Paulus, 2014.

CAPÍTULO 3

A PALAVRA FAZ CAMINHO:

LUGAR GEOPSÍQUICO, ESCUTA E ARTE

Juliana Maddalena Trifilio Dias[1]
Valéria Amorim do Carmo[2]

É possível dialogarmos com um texto escrito por nós mesmas há um tempo? Estamos acreditando que sim. Então, se outrora "havia uma chave", como podemos continuar em aprofundamento o "encontro entre lugar geopsíquico e fotografia"? (Carmo; Dias, 2020).

Há alguns anos escrevemos o texto "E no caminho havia uma chave: o encontro entre lugar geopsíquico e fotografia" para o livro "Geografia e Arte" organizado por Alessandro Dozena.

1 Professora da área de Ensino de Geografia na Faculdade de Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Realizou pós-doutorado em Teoria Psicanalítica na UFRJ, Doutorado em Geografia pela Unicamp, Mestrado em Educação pela UFJF. Coordenadora do grupo GhEnTE (Geografia Humanista-Ensino-Teoria-Experiência).

2 Bacharel em Geografia, Doutora em Geografia, Professora Assistente Aposentada do Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais.

Aquele não foi nosso primeiro trabalho para falarmos sobre fotografia e lugar. Todavia, exatamente aquele texto nos traz aqui para esta nova escrita. Revisitar um trabalho é apostar na presentificação das lembranças para que elas também possam se tornar nosso material de trabalho. Então, de onde partimos?

Uma resposta rápida: do grupo de pesquisa GhEnTE (Geografia Humanista-Ensino-Teoria-Experiência). O grupo existe desde 2015, lotado na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora e desde a pandemia manteve suas reuniões remotas para que os integrantes de diferentes localidades no Brasil e exterior pudessem participar das atividades. Em 2024, o grupo contava com duas linhas de pesquisa: uma que se dedica às questões de Educação e Psicanálise e outra destinada à teoria psicanalítica lida na contemporaneidade a partir do encontro da Geografia com a Psicanálise. O grupo é composto por estudantes da graduação, do mestrado e do doutorado, professores da escola básica e do ensino superior, profissionais do campo psi e pesquisadores. Durante as reuniões, prezamos pelo estudo teórico-metodológico, pela circulação da palavra e por algo que nos constitui: a presença da arte em diferentes linguagens. Então, este será o fio para nosso texto: o caminho sulcado pela arte nas reuniões do GhEnTE.

Desde o surgimento do grupo mantivemos um estilo de trabalho que preza pela presença da arte em nossos encontros. Temos trabalhado com poesias há muitas reuniões e uma ideia surgiu durante as férias na universidade. No 2º semestre de 2024 quando a Flip – Festa Literária Internacional de Paraty, divulgou a programação para sua 22ª edição, fizemos uma escolha de trabalho no grupo. No início de cada reunião algum integrante iria nos apresentar algum autor ou autora que esti-

vesse na Flip 2024. A ideia estava centralizada na escolha. Uma escolha que pudesse ser ela temática, nome do autor ou autora, título da mesa ou qualquer outro critério que a colocasse em movimento de trabalho.

Ao consultarmos o site da Flip, encontramos a seguinte abertura sobre esta festa:

> A criação da Festa Literária Internacional de Paraty, em 2003, compõe uma biografia repleta de biografias e inúmeras histórias, narradas não só nos dias da Festa, mas ao longo de todo o ano. Trata-se de uma celebração em processo contínuo de leitura territorial, que se converte em ações transformadoras, vocação das artes por excelência.
> Na Flip, a literatura cria pontes entre linguagens e conhecimentos diversos, a partir da mobilização de uma série de atores internos e externos, que cultivam as mais diversas relações com Paraty e com a Festa. Os encontros promovidos ao longo dos cinco dias de atividades são parte de uma manifestação cultural muito mais ampla.
> Trata-se de uma ativação do território que promove a circulação de ideias e visões de mundo e cria dispositivos que transformam a cidade a partir das experiências oferecidas a seus moradores e visitantes. Um verdadeiro urbanismo participativo.
> Ao ocupar os espaços públicos com cultura e promover canais de troca entre aqueles que transitam e aqueles que vivem ali, a Flip é um organismo vivo.

> A Festa Internacional traz a Paraty o mundo, enquanto o mundo, que experimenta a cidade em celebração, leva Paraty consigo. Questões se colocam, o tempo e a cultura no país e no mundo se movem para diversos lados. A Flip acolhe e metaboliza todas essas tensões que emergem a cada edição.
>
> A literatura, as artes e os ofícios de se fazer cidade, nesse sistema, se reafirmam como condutores desse circuito de ideias. O que se manifesta é uma atmosfera que corre pela cidade inteira, uma vibração comum a partir de vozes diferentes.
>
> A cada ano, um projeto artístico, arquitetônico e urbanístico é elaborado para promover um novo encontro com o território. Tal como os textos literários, em que novas leituras são capazes de iluminar pontos até então ocultos, acreditamos que a cidade é algo para ser lido e relido. (https://www.flip.org.br/a-flip-2024/. Acesso em 10/10/24)

De alguma forma fizemos esta extensão territorial ao nos convidarmos para essa festa literária no interior de nossas reuniões. Também propusemos uma circulação de ideias com e através da literatura. Mas não somente. Em todas as nossas reuniões iniciamos e movimentamos nosso trabalho a partir da leitura escolhida por algum integrante. Mesmo que não saibamos previamente qual será, ela opera como uma epígrafe que abre o trabalho e se encontra com a temática do dia. Ela movimenta e faz caminho em cada um de nós.

Com muitas aproximações com a festa literária, também temos especificidades. Vamos escolher uma delas: a Flip trabalha com o território e aqui pontuamos a possibilidade de trabalhar com o lugar geopsíquico. Então, temos o fio do texto: arte, palavrar e lugar geopsíquico.

GhEnTE EM PALAVRAR: O CAMINHO COM AS PALAVRAS

O primeiro grifo que fazemos é neste movimento de trabalho. Que movimento é este? Qual a relação entre trabalho e movimento? Temos trabalhado o PALAVRAR (Dias, 2022). "É desse modo que tenho nomeado este trabalho com as palavras. Com duas inspirações para o nome. A primeira ocorreu em um encontro durante o doutoramento quando recebi uma sugestão para leitura de um livro com o curioso título "A pa-lavra" (Dias, 2022)".

Labuta Letrada

Sandra Flanzer

Por enquanto, meu trabalho é com palavras.

Amanheço labor, na lida de letras.

Ofício de termos vocabulando o dia.

Verba? Derivada e à deriva do verbo.

Por enquanto, de sol a sol, pa-lavro.

"Enquanto olhava para aquela incrível e sensível palavra, tentava entender que pá seria esta que lavra, o que a palavra lavraria, o que o instrumento pá faz e para onde aquela palavra me conduziria" (Dias, 2022, p. 52).

A segunda inspiração para esse nomear aconteceu com uma frase de Lacan: "o arado do significante sulca no real o significado, literalmente o evoca, o faz surgir, maneja-o, engendra-o." (Lacan, 1999 [1957-1958], p.33). Com este arado, a linguagem nos toca, nos marca e nos atravessa, mesmo que tenhamos dificuldade de ler seus sulcos em nossa própria vida, mas estamos submetidos a ela (Dias, 2024).

"Com o palavrar temos três tempos. Tempo de nos encontrarmos com a palavra que nos atravessa; tempo para o trabalho de elaboração subjetiva, do estudo, da pesquisa e abertura da palavra; e o tempo da sistematização e apresentação do palavrar, seus efeitos e desdobramentos" (Dias, 2022, p.210). Não são tempos cronológicos, são tempos vividos na escuta e no trabalho da palavra.

Continuado com o trabalho em diferentes linguagens e apostando na FLIP, na reunião seguinte Júlia nos presenteou com seu palavrar. Para este texto, ela mesma foi convidada a contar com suas palavras como foi sua experiência e movimento de ir ao encontro de um autor.

"Em um dos encontros do grupo GhEnTE, Juliana lançou o convite: visitem a programação da FLIP, e permitam-se ir ao encontro dos autores e tragam-os em nosso momento de abertura: que carrega a marca da poesia. Naquele dia lembrei que tinha visto o autor homenageado: João do Rio. Foi assim que decidi que iria me encontrar com ele. Cerca de 6 anos antes, tinha me encontrado com o autor em uma disciplina da Universidade. Estávamos pensando o Ensino de História e a Professora

Yara tinha levado-o, acredito, para nos inspirar em nossas idas à escola e em nossa escrita sobre ela. Foi assim que resolvi pesquisar um texto de João do Rio para levar ao grupo e encontrei-me com um João que falava das mesmas coisas que a GhEnTE: a arte de flanar. A alma encantadora das ruas, escrito por ele, abriu nossa reunião. Tratava-se do texto "a rua" o primeiro do livro. Ele nos apresenta uma rua que não cabe no dicionário, e uma arte de flanar que não pertence a nenhuma língua. Em certo momento de sua escrita ele diz algo como "nada como o inútil para ser artístico". Quando li lembrei-me de minhas rodas semanais na escola, em que lia Afonso Cruz e seu poeta comprado, juntamente com uma turma de 7° ano. Em determinado momento, o poeta nos provocou a pensar sobre a inutilidade das coisas, da vida poética. Nossa leitura "parou" e ficamos por um bom tempo pensando no útil e no inútil, em como as coisas não precisam ter uma utilidade. Lembro-me de uma estudante em especial, que pareceu-me incomodada com a discussão, defendendo a posição do útil. Não sei como aquela aula reverberou na vida dela e dos demais, mas por alguns instantes, suspendemos o que sabíamos e nos permitimos imaginar (concordando ou não) a inutilidade. O grupo GhEnTE em si me lembra a figura de João do Rio e da arte de flanar. Com ponto de partida, ou melhor, com ferramentas - como os textos que lemos - e coordenadora - a Professora Juliana, flanamos por aí, antes - durante - depois do espaço tempo em que ocorre nosso encontro. Como disse Simas (a partir de Nego Bispo) na mesa em homenagem a João do Rio, as coisas têm começo e meio, e aí tem o começo novamente. As coisas têm começo e meio, e nessa arte poética de permitir-se viver o inútil, nos encontramos."

Releia o relato de Júlia. Para seguirmos, vamos com alguns trechos: "*Em um dos encontros do grupo GhEnTE, Juliana lançou o convite: visitem a programação da FLIP, e permitam-se ir ao encontro dos autores e tragam-os em nosso momento de abertura: que carrega*

a marca da poesia. Naquele dia lembrei que tinha visto o autor homenageado: João do Rio. Foi assim que decidi que iria me encontrar com ele.". Este primeiro trecho nos leva ao momento da apresentação da atividade, mas observe pelo próximo trecho como a palavra vai sulcando um caminho em suas lembranças. *"Cerca de 6 anos antes, tinha me encontrado com o autor em uma disciplina da Universidade".* A palavra ali nomeada por João do Rio havia rompido com o dia da reunião, 16 de setembro de 2024, com a semana anterior quando recebeu o convite e com o intervalo em que se pôs a trabalhar. Havia um passado que se presentificava. Aquele nome havia levado Júlia para o tempo de sua graduação enquanto, curiosamente, se voltava ao futuro para preparar sua escolha para a reunião .

Na sequência Júlia transita entre novas lembranças e o tempo da reunião, mas para nós, leitores, ora essa distinção está clara, ora não. Esta condensação nos ajuda a ler o movimento não linear da palavra que ainda aponta para o futuro por meio de suas reflexões ainda em curso e para o intervalo entre dois pontos da experiência vivida (Dias, 2019). Podemos dizer que sua escolha se restringiu ao João do Rio? Talvez conscientemente sim quando ela nos apresenta um contexto para sua escolha. Mas quando há um enlace promovido por suas lembranças entre João do Rio, suas professoras, seus alunos, Simas, Nego Bispo e GhEnTE, já há a presença de um caminho de escolhas inconscientes que se aproximaram e se presentificaram naquela reunião.

Este enlace nos permite uma aproximação com o significante trabalhado pelo psicanalista Jacques Lacan. "as características do significante são as da existência de uma cadeia articulada que tende a formar grupos fechados, isto é, compostos de uma série de anéis que se prendem uns aos outros para constituir cadeias,

as quais, por sua vez, prendem-se a outras cadeias à maneira de anéis (Lacan, 1999 [1957-1958] p.34)". O nome de João do Rio se aproxima de GhEnTE? Não, mas para Júlia sim.

Então, outro trecho faz a atemporalidade do inconsciente presentificar o passado. Júlia ao ler *"nada como o inútil para ser artístico"* se encontra com as lembranças das rodas de conversa e, especificamente, de uma aluna em sua defesa do "útil". Este ponto a leva ao grupo à mais uma mesa da Flip com outra Júlia.

LUGAR GEOPSÍQUICO ENTRE LEMBRANÇAS, PERDAS E DIÁRIOS

Estamos acompanhando um movimento que enlaça palavras e gera trabalho. Primeiro da Júlia e os enlaces com João do Rio e agora nos perguntamos: e quando o trabalho com o palavrar convida a fotografia? Ou quando elas se enlaçam? Na segunda reunião com a proposta da Flip tivemos outra Júlia, não a integrante do grupo, mas Júlia Dantas como presença na festa literária.

Julia Dantas é escritora, tradutora e professora de escrita criativa. É autora de "Ruína y leveza" (Dublinense, 2015), finalista do Prêmio São Paulo de Literatura; "de Ela se chama Rodolfo" (DBA, 2022), vencedora nas categorias romance do Prêmio Livro do Ano da AGEs e do prêmio da Academia Rio-Grandense de Letras; e "de A mulher de dois esqueletos (Dublinense"), publicado em 2024. Foi coorganizadora da antologia "Fake Fiction: contos sobre um Brasil onde tudo pode ser verdade" (Não editora/ Dublinense, 2020) e organizou o blog "Diário da pandemia", que reuniu relatos de mais de duzentas pessoas. Foi a

iniciativa de diários que, em maio de 2024, inspirou a criação do blog "Diário da enchente" pelos jornalistas Raphaela Donaduce Flores e Luís Felipe dos Santos. Nesse portal, Julia e dezenas de pessoas deram seu testemunho sobre a maior tragédia climática do Rio Grande do Sul.[3]

O movimento até chegar à nossa segunda convidada foi feito por Valéria contado agora por ela:

"... entrei na página do evento e fui para a aba dos escritores convidados da FLIP. Como aquela lista de mais de 40 nomes e retratos não estava fazendo sentido, abri então a programação e fui olhar as mesas literárias e seus convidados. Passei por cada uma das 18 mesas atraída inicialmente pelos seus títulos e depois por quem iria participar. Uma delas me chamou imediatamente a atenção: Mesa 12. O seu título me atravessou: "Não existe mais lá". Assim está descrito: 'Atef Abu Saif estava em Gaza quando começaram os bombardeios e viu a cidade em que viviam tantos amigos ser totalmente destruída e essas pessoas queridas serem mortas. Julia Dantas viu sua casa e seu bairro serem invadidos pelas águas na enchente de Porto Alegre, na primeira tragédia climática observada ao vivo por todo Brasil. O encontro entre dois diários escritos em realidades tão diferentes e brutais traz experiências de observação do fim da cidade por ações humanas'.[4] Este atravessamento tem uma relação direta com meu trabalho com a fotografia que teve início com o desastre-crime da Mineração VALE-SAMARCO-BHP BILLINGTON no município de Mariana. Em 05 de novembro de 2015, a barragem de Fundão rompeu derramando toneladas de rejeito, arrasando, ao longo do seu trajeto, comunidades inteiras atravessando todo o rio Doce, chegando até o arquipélago de Abrolhos. É um trabalho que desde então,

3 https://www.flip.org.br/autores/julia-dantas/

4 https://www.flip.org.br/evento/mesa-12-nao-existe-mais-la/

movimenta meu pensar sobre a relação lugar-habitar tendo como referência a perda/ressignificação dessa relação em decorrência da violação do direito a esse habitar. A proposta feita pela Juliana era a de, além de estudar um pouco dos escritores, escolher e trazer para o GhEnTE uma pequena parte de alguma coisa que pudesse nos aproximar de cada um dos escritores e sua obra. Comecei por Julia Dantas, escritora de Porto Alegre que, além de ter algumas de suas obras premiadas, organizou um blog com relatos relacionados às experiências durante a pandemia do COVID 19 (Diários da Pandemia) que mais tarde, em 2024 inspirou a criação do blog Diário da Enchente. Este último reúne o que estou chamando de "cartas" de 54 pessoas afetadas pelas enchentes que começaram em maio deste ano em Porto Alegre e arredores. Decidi que seguiria com o diário da enchente. O texto que escolhi trazer para o grupo foi a carta que abre o Diário – "A casa Alagada" escrita pela própria Julia. Em sua carta ela conta da angústia de ver seu apartamento com água pela cintura. Para Julia "colocar em palavras" foi seu "método mais confiável de sobrevivência e de conexão com os outros." Certamente a minha escolha pela Júlia tem relação com a lama. Muitas das imagens de Porto Alegre que via na tv me levaram diretamente até Paracatu de Baixo e Bento Rodrigues, algumas das comunidades arrasadas pela lama da barragem de Fundão. A lama cobria tudo e, muito do que havia ali se transformou em escombro: restos, cacos, fragmentos. Em ambos os desastres era frequente ouvirmos pessoas relatarem, quase que como uma forma de consolo, que muito do que se perdeu eram apenas coisas. "Nunca são apenas coisas". E não são mesmo! São parte da história de vida de cada um. "Não são só danos materiais, são sonhos que a gente deixa de lado porque, de um dia para o outro, precisa voltar a ser habitável o lugar que antes era nosso lar" escreveu Julia. Conversamos por um tempo no encontro do dia 23 de setembro sobre o que Julia Dantas nos disse especialmente sobre o sentido das coisas que não são apenas coisas.

Na sequência, Juliana sugeriu que alguém trouxesse para o próximo encontro o outro convidado da mesa. Decidi que continuaria trabalhando com aquela mesa. Passei a semana seguinte com Atef Abu Said. Assim como fiz com Julia Dantas, comecei lendo o texto de apresentação disponibilizado na página da FLIP. Atef Abu Saif nasceu no campo de refugiados de Jabalia, na Faixa de Gaza, em 1973. Formou-se na Universidade de Birzeit, na Cisjordânia, e fez pós-graduação na Universidade de Bradford, Inglaterra, e no Instituto Universitário Europeu de Florença, Itália. Além de ser escritor, foi porta-voz do partido político Fatah e, em 2019, assumiu o cargo de ministro da Cultura da Autoridade Nacional Palestina, baseada na Cisjordânia. É autor de ensaios políticos, cinco romances e dois livros de contos. Colabora frequentemente com jornais e revistas árabes, além de já ter publicado no The New York Times e no The Guardian, entre outros meios de comunicação. 'Quero estar acordado quando morrer: diário do genocídio em Gaza (Elefante, 2024), primeiro livro de Atef Abu Saif publicado no Brasil, narra os dias em que o escritor, em missão como ministro da Autoridade Palestina, se viu preso no território de Gaza durante os bombardeios iniciais realizados por Israel, em resposta imediata aos ataques de 7 de outubro de 2023[5]. Esta foi a obra que escolhi para levar ao GhEnTE. Comecei a procurar por trechos do seu livro. Cheguei a um vídeo da Revista Piauí[6] de aproximadamente 1 minuto de duração onde uma mulher narra um pequeno trecho referente ao relato do dia 3 de dezembro de 2023, um domingo contando a destruição de sua casa em Jabalia. No site da Editora Elefante que publicou o livro[7], consegui ter acesso aos relatos diários feitos

5 https://www.flip.org.br/autores/atef-abu-saif/

6 https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=816068530628894&external_log_id=a94287cd-a3bc-4474-90f0-e68922e9f878&q=revista%20piaui

7 https://editoraelefante.com.br/agora-nao-existe-mais-la/#_ftnref10

durante toda a primeira semana de dezembro de 2023. Reli o referente ao dia 3 de dezembro que contém parte do trecho que aparece no vídeo que mencionei. Mas foi o relato do dia seguinte que escolhi levar para o grupo. Nele Atef assim inicia o dia 4 de dezembro de 2023: "não consigo parar de pensar na casa da minha família. Ao perdê-la, perdi uma pequena parte de mim". Era um relato sobre um pouco de sua história como refugiado de Jabalia. Uma casa que apesar de pequena, era refúgio para ele e sua família. No relato aparece Nakba[8] *palavra* árabe que significa "catástrofe" ou "desastre" e que mudou o destino de palestinos. De "lá", me transporto ou me desloco imediatamente para outro desastre: o que provocou o deslocamento de praticamente todos os moradores de Bento Rodrigues e Paracatu de Baixo. O que estes "desastres" têm em comum? Deixaram, guardadas as devidas proporções dos dois casos (e de outros tantos casos espalhados pelo mundo), cicatrizes profundas em suas populações que como refugiados trazem na carne o desamparo, a privação por terem sido expulsos violentamente de suas terras. Lugar e território se mesclam interna e externamente, marcados por uma paisagem de destruição. Atef encerra aquele relato do 59º dia de seu diário[9]*:*

> *Amigos e colegas sempre me perguntavam: "Por que você não mora na Europa ou nos Estados Unidos? Você tem essa oportunidade." Meus alunos indagavam: "Por que você voltou para Gaza?" Minha resposta era sempre a mesma:*

8 Se refere ao êxodo durante e após a guerra árabe-israelense de 1948 que expulsou centenas de milhares de pessoas de suas casas. https://www.brasildefato.com.br/2023/05/15/o-que-foi-a-nakba-palestina-e-por-que-ela-e-importante

9 https://editoraelefante.com.br/agora-nao-existe-mais-la/#_ftnref10

"Porque em Gaza, em um beco sem nome no bairro Saftawi de Jabalia, há uma casinha que não pode ser encontrada em nenhum outro lugar do mundo."

Se, no Dia do Juízo Final, Deus me perguntasse para onde eu gostaria de ser enviado, eu não hesitaria em dizer: "Para lá."

Agora não existe mais "lá".

A narrativa vai num crescente e mexe com nossa respiração. O coração acelera e aperta enquanto lemos Júlia Dantas, Valéria Amorim e Atef Abu Saif. Mas o que estes relatos dizem sobre nossas próprias vidas? O que eles nos dizem sobre lugares?

A pergunta de amigos, alunos e colegas para Atef Abu Saif sobre Gaza vem com um misto de curiosidade e incredulidade. Talvez esteja contido o imaginário de que nos Estados Unidos ou na Europa a vida seria melhor do que em Gaza. Seria até possível indicar dados socioeconômicos que sinalizassem e reforçassem esta suposta e imaginária hierarquia. Mas não é sobre isso que Atef Abu Saif nos fala, e sim sobre lugar geopsíquico.

O lugar geopsíquico Dias, (2022) é constituído e vivido com as dinâmicas terrestres e dinâmicas psíquicas. Atef Abu Saif nos conduz a um ponto da superfície terrestre localizado em um beco no bairro *Saftawi de Jabalia.* Porém, topologicamente algo se dobra e se transborda naquele beco. Há um para lá. Onde? *"uma casinha que não pode ser encontrada em nenhum outro lugar do mundo"*. O que há naquela casinha que não pode ser replicada em outro lugar do mundo?

Atef Abu Saif também sinaliza que há uma intenção e um movimento marcado pela ideia de ser enviado para lá e viver sua eternidade. Freud (2010 [1920]) no texto "Além do princípio do prazer", afirma que processos psíquicos são regulados pelo princípio do prazer, como evitar o desprazer e procurar o prazer. Existe uma energia que opera e se desloca entre instâncias psíquicas e para o princípio do prazer. No entanto, é preciso destacar que nem sempre o prazer é o que se alcança nesses processos psíquicos, a renúncia ao prazer ou adiamento da satisfação são exemplos desse funcionamento na substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade. Atef Abu Saif sabe de alguma maneira que, apesar da importância daquele lugar, ele precisa, neste momento da vida, evitá-lo e, de alguma forma, mantê-lo vivo em seus registros. Há um tempo futuro para Atef Abu Saif que, de algum modo, renuncia o encontro com aquela casinha, mas o mantem vivo com o horizonte da eternidade.

O movimento pulsional ligado ao lugar geopsíquico pode nos fazer ir ao encontro e evitar um possível desprazer com reencontro. Quando nossa experiência vivida é registrada psiquicamente já temos algo diferente do vivido. O reencontro com o lugar geopsíquico pode, de alguma forma, tentar buscar a mesma experiência, mas não será mais possível. Será outra coisa. Atef Abu Saif fala de uma casinha que não poderá ser encontrada em mais nenhum outro local da Terra, pela perspectiva do lugar geopsíquico, ela não será mais encontrada e será vivida na linguagem.

Para Freud (2010 [1917]), nossa observação da realidade indica que o objeto amado não mais existe, ele é um objeto perdido. Para Freud (2011 [1925]), esta capacidade ligada ao exame de rea-

lidade tem como meta reencontrar um objeto. Este exame checa as deformações desse objeto perdido que outrora promoveram satisfação. Este encontro com a realidade e aceitação não são fáceis e aos poucos vão sendo vividas do modo como é possível para cada um de nós. A energia investida neste objeto perdido prolonga a sensação de continuidade e permanece na psique. As lembranças e a saudade buscam um encontro com este objeto perdido.

> Nunca são apenas coisas. Salvamos os instrumentos musicais do Felipe, uma parte de quem ele é e do que ele faz. Também acho que salvamos uma mesinha que era da minha bisavó, parte do percurso da minha família. Mas já é certo que perdemos o sofá que pertenceu ao avô do Felipe e a mesa comprida que eu fiz sob medida anos atrás, sobre a qual escrevi quase dois livros inteiros e que estava prometida de presente para o Fred, com quem seguiria sua missão literária. Perdemos livros com dedicatórias, cadernos antigos escritos de cabo a rabo, palavras que nos acompanharam por anos, e agora não mais.
>
> Perdemos nossa poltrona verde, e ela não tinha pertencido a nenhum antepassado nem era dotada de nenhuma característica única. Mas foi a poltrona que compramos juntos depois de caminhar mais de quatro quilômetros entrando em todas as lojas de móveis da avenida Ipiranga porque queríamos achar uma que fosse confortável para

> os dois, mesmo com nossa significativa diferença de altura. Foram horas de busca, até que achamos a poltrona perfeita para as nossas costas e pernas. Por isso não era apenas uma poltrona, era a poltrona que trazia em si a história da nossa decisão de morar juntos: criar uma vida que pudesse abraçar a ambos, com nossas diferenças. Não tem como ir na loja comprar isso.[10]

Quando lemos sobre os diários das pessoas que viveram tragédias encontramos perdas de objetos literais e a reflexão sobre serem ou não apenas objetos ou no texto como coisas. O que podemos acompanhar é que em cada objeto material houve um investimento libidinal para que você tenha adquirido ou recebido. Olhe para seus objetos em casa. Eles têm alguma história? Do que você se lembra quando olha e toca alguns deles? Tem a materialidade do "apenas", mas não apenas.

Dessa forma, mesmo com reconstruções de lugares devastados por tragédias, há perdas, ainda que continuemos nos movimentando na vida. Experimentamos essa ruptura desde o nascimento e temos a sensação de que por meio da linguagem conseguiremos nomear e reencontrar o lugar, mas a linguagem também nos traz outra ruptura. Este objeto perdido nos causa e nos move, então, não nos importa se a pessoa já visitou ou nunca esteve em determinado lugar, existirá o investimento, existirá a perda e existirá o lugar perdido. Existirá o lá de Atef Abu Saif e de cada um de nós.

10 https://diariodaenchente.poa.br/a-casa-alagada-por-julia-dantas/

> A identificação reduz o objeto a um traço único, o que é feito ao preço de uma perda. Segundo o princípio de prazer, o aparelho psíquico satisfaz-se com representações agradáveis, mas o princípio da realidade obriga-o a formular um juízo não somente sobre a qualidade do objeto, mas sobre sua presença real. (Chemama, 1995, p. 151-152)

Quando a lama se fez presente no relato de Valéria ela veio pela imagem. Veio pela fotografia. Diferentes linguagens se encontraram: literatura, fotografia, diário e poesia em nossa festa literária marcada pelo movimento da palavra. Este encontro reforçou a importância de algo presente nos trabalhos de diálogo da geografia com a psicanálise e a arte no grupo GhEnTE: a escuta.

ESCUTA, FOTOGRAFIA E PALAVRA

A palavra Escuta é presente em nosso movimento teórico e metodológico no interior GhEnTE e em sua extensão para outras atividades. Nosso caminho é marcado pela inspiração na escuta psicanalítica em uma possibilidade de fazer psicanálise em extensão.

Lacan nomeia psicanálise em extensão como "tudo o que resume a função de nossa Escola como presentificadora da psicanálise no mundo, e psicanálise em intensão, ou seja, a didática, como não fazendo mais do que preparar operadores para ela" (Lacan, 2003, p. 249).

A psicanálise pode se presentificar no mundo. Sua presença está vinculada a um trabalho em intensão que opera tanto no sujeito em análise quanto em sua forma de estendê-la ao mundo. No grupo GhEnTE estamos sob o signo desses operadores e a escuta tem lugar central.

Este atravessamento também foi marcado pela leitura do capítulo "**Geografia da Escuta e seu Palavrar no encontro com lugares geopsíquicos"** (Dias, 2022), pelo artigo "**Geografia da escuta: a possibilidade de caminho com as palavras no fazer geográfico**" (Dias, 2024) e pelo artigo "**A escuta-*flânerie* como efeito ético-metodológico do encontro entre Psicanálise e socioeducação**" (Gurski, 2019).

O primeiro artigo nos trouxe o resumo:

> Você se escuta? Escuta seus alunos e suas alunas? Qual o lugar da escuta na escola? E na formação docente? Como considerar um fazer geográfico com e a partir da escuta? A partir de situações vividas em sala de aula e na pesquisa, este artigo apresenta um caminho teórico-metodológico com a Geografia da Escuta e seu Palavrar. Por meio do encontro referencial entre a Geografia e a Psicanálise, o texto aponta incidências de trabalho na Educação. Com a Geografia da Escuta, o trabalho com as palavras presentes nos encontros é considerado em três tempos. Tempo de nos encontrarmos com a palavra que nos atravessa; tempo para o trabalho de elaboração subjetiva, do estudo, da

> pesquisa e abertura da palavra; e o tempo da sistematização e apresentação do palavrar, seus efeitos e desdobramentos. Desse modo, este artigo chama atenção para a escuta e para o caminho das palavras no cotidiano docente e no fazer da educação geográfica (Dias, 2024)

Na sequência o resumo do segundo artigo:

> Este artigo relata a trajetória de construção da escuta-flânerie, um dispositivo de pesquisa-intervenção de caráter metodológico, cujas origens remontam à metodologia iniciada por Gurski (2008) em sua tese de doutorado, na qual foi construído o dispositivo do ensaio-flânerie. No encontro da Psicanálise com a socioeducação, tornou-se possível seguir os estudos que já vínhamos fazendo a partir da articulação da escuta psicanalítica com o tema da experiência e do flâneur em Benjamin e Baudelaire (Gurski, 2008, 2014; Gurski, & Strzykalski, 2018a, 2018c; Gurski, 2019).
>
> Escolher Benjamin e Baudelaire, em articulação com a escuta psicanalítica, a fim de traçar o caminho deste diálogo com o mal-estar na socioeducação implica compreender a contemplação do flâneur e da flânerie como um dispositivo que empresta uma posição possível ao pesquisador-psicanalista na

> Instituição. Ao nos colocarmos na posição de flâneur e oferecermos a possibilidade de uma fala livre e mais implicada com o tempo de cada um, dentro da instituição, evocamos o surgimento de uma narrativa mais próxima das questões do sujeito. Sustentar essa condição temporal comum ao psicanalista e ao flâneur tem se colocado como um desafio crescente na pesquisa. É desse modo que a flânerie, em associação à escuta, colabora com a teorização acerca da metodologia usada, enriquecendo nossos meios de falar da experiência e da construção desse espaço de intervenção e de pesquisa desde a Psicanálise na socioeducação (Gurski, 2019).

Se estamos trabalhando com a palavra, a presença dos dois artigos e capítulo nos ajuda a olhar para escuta. De qual escuta estamos falando? Como podemos escutar nossos alunos? Quais as especificidades da escuta psicanalítica no *setting*? E como a escuta psicanalítica pode operar em extensão?

Acompanhe que estamos fazendo um trabalho com a palavra escuta e como ela mesma foi fazendo o caminho de escolha de textos para leitura no grupo. Desde o encontro epistemológico da Geografia com a Psicanálise (Dias, 2019), algumas perguntas têm ecoado em nossos estudos e pesquisas: como considerar geograficamente a palavra como possibilidade de compreensão do humano em sua geograficidade? Qual o lugar da palavra no fazer cotidiano da educação geográfica? Como podemos trabalhar a escuta em nossas reuniões no grupo GhEnTE?

Freud (2013) [1910]), através da escuta, verificou a existência de uma cadeia de lembranças com resíduos e símbolos mnêmicos que indicavam as ligações entres as recordações às emoções de algo que havia sido vivido no passado. Nos relatos que apresentamos os fios que ligam as lembranças se tornaram presentes naquilo que as pessoas diziam. Ao dizer, associações foram tecidas e nos permitiram seguir nas palavras trilhadas.

A regra fundamental da psicanálise é conhecida como a regra da Associação Livre, não como liberdade, mas visando eliminar a possibilidade de uma seleção voluntária dos pensamentos, ou seja, "segundo os termos da primeira tópica freudiana, por fora de jogo a segunda censura (entre o consciente e o pré-consciente) [...]. Por fim, o método das associações livres destina-se a pôr em evidência uma ordem determinada do inconsciente" (Laplanche; Pontalis, 1997, p. 38). Então, durante uma reunião que alguém diz: "pensei uma bobeira, nem sei se tem a ver com o que estamos falando.", temos uma chance de nos aproximarmos de caminhos mentais por onde a palavra de uma pessoa vai se encontrando e reverberando com as palavras de outra pessoa.

> A palavra não tem nunca um único sentido, o termo, um único emprego. Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado - se não é que se chega ao fato de que a palavra tem função criadora e faz surgir a coisa mesma, que não é nada senão o conceito (Lacan, 2009 [1953-1954], p. 275).

Com essa perspectiva de uma palavra sem sentido único também propusemos uma oficina: "**Geografia da Escuta e Lugar Geopsíquico: possibilidades de trabalho com a fotografia no fazer geográfico em extensão".** Nesta oficina, especificamente sobre o trabalho com a fotografia, o objetivo foi dialogar sobre o sentido da escuta no contexto psicanalítico e como estendê-lo para o trabalho da fotografia no fazer geográfico.

Uma fotografia traz o registro de uma variedade de elementos presentes em uma cena. E para cada um que a olha, a partir de sua experiência de vida e dos registros, alguma coisa ali na fotografia faz com que alguns desses registros se presentifiquem. Isso foi possível perceber durante a oficina que realizamos.

Com as imagens espalhadas pela sala, convidamos cada participante para caminhar, olhar e escolher uma fotografia (ou por ela ser escolhido). Sem nenhum critério definido *a priori*; o convite foi para olhar e escolher. Em seguida, o segundo convite: cada um, a seu tempo, *escute* a fotografia escolhida. Esse foi um convite silencioso uma vez que não foi dito a palavra escutar, mas como já vínhamos falando sobre a escuta, foi nessa direção que cada um caminhou e mergulhou com atenção na sua fotografia. Preguntamos: "*para onde essa fotografia te leva?"*

Escolhemos para este texto uma fotografia falada por duas pessoas durante a oficina:

Autoria: Valéria Amorim, 2022

Participante 1

"Com essa foto me veio diversas lembranças de uma infância simples, mas de muito amor. Me veio o cheirinho de terra batida quando a chuva caia, o cheirinho de bosta de boi, que sim, eu amava. Por um momento pude sentir o gosto do angu, do quiabo e do ovinho com gema mole que a Tia Dalva cozinhava pra gente naquele fogão a lenha. Por um momento me senti aquecido em meio a esse frio todo, por aquela casa pequena, mas quente de amor e principalmente por conta do fogo do fogão a lenha. Talvez eu tenha me perdido um pouco no tempo, e esquecido a infância tão simples e ao mesmo tempo linda, talvez caiba um pouco de nós olhar o passado, para podermos construir talvez um futuro melhor".

Participante 2

"A imagem me levou, primeiramente, para um lugar que eu não conheço. Alguma casa do interior de Minas Gerais. Em seguida, me recordo de uma viagem que fiz para uma cidade de Minas Gerais, cidade vizinha de Tiradentes, mas que não me lembro o nome. Cidade pequena, aconchegante! Agora próximo ao meu dia a dia relaciono a imagem com o fogão a lenha que tem no quintal da minha casa".

Como aquela casa desconhecida parece tão familiar para os dois participantes? Um nos diz que se trata de um lugar que não conhece e, mesmo assim, discorre sobre a fotografia. Na literalidade talvez seja possível localizarmos as coordenadas geográfica daquele ponto na Terra. Mas, pela linguagem, outros tempos e lugares se presentificaram. Na perspectiva do lugar geopsíquico, temos duas características presentes: condensação e a afirmação de que o lugar é alguém.

O segundo participante, pelo mesmo mecanismo de condensação nos sonhos, associa a fotografia ao interior de Minas Gerais, à uma viagem, à cidade próxima de Tiradentes, ao fogão de lenha do quintal de sua casa. Como se tudo junto fosse o mesmo lugar, mas que pela existência na linguagem é possível de ser lido como geopsíquico. É possível nos perguntarmos se ela falava do passado? Da viagem? Do tempo presente? Neste caso, topologicamente poderíamos responder "sim" para todas as perguntas juntas.

O primeiro participante vai para sua infância repleta de texturas, cheiros e sabores e ganha centralidade no nome de sua Tia Dalva. Ele falava sobre ela? Sobre o calor do fogão? O calor de se aconchego? Novamente, pela palavra Tia Dalva se fez presente em uma fotografia que pela literalidade não seria sua casa. Mas com o lugar geopsíquico podemos ler que o lugar pode ser alguém.

Ao escutar a fotografia, cada um se pôs, em silêncio, a se escutar, ou melhor dizendo, a se *auscultare* – escutar atentamente. Estávamos com um olhar implicado, atravessado pelas fotografias e seus efeitos. A proposta foi para que pudéssemos escutar o olhar. "Um olhar que toca, que arrebata, um olhar tátil. Olhar o objeto que nos olha. Um olhar que invoca. Um olhar com impressão digital. Um olhar autoral e que pode grafar o espaço. Um olhar marcado por palavras que poderão ser ditas, endereçadas e escutadas por esse alguém" (Dias, 2021, p. 165).

Estávamos experienciando, na perspectiva de Larrosa (2002), a possibilidade de algo que pudesse nos acontecer por meio, com, nas e através das fotografias.

> 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).

E nessa escuta com a fotografia, algumas marcas deixadas em nós estavam ali na imagem. A escuta atenta já estava acontecendo desde o primeiro momento em que fizemos o convite para simplesmente olhar e escolher a fotografia. A partir daí, por algum motivo, não só alguém olhou a fotografia, mas também a fotografia "retornou aquele olhar". E isto me lembra Walter Benjamin ao dizer sobre a experiência da aura: quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (Benjamin, 1989, p.140). Ao ter seu olhar revidado pela imagem, ela o transportou, assim como a Madelleine de Proust até sua Confray natal, até lembranças que estavam guardadas e que foram convocadas.

Ao escolher a fotografia, ela o escolheu, melhor dizendo, ao olhar as imagens, aquela fotografia te olhou de volta. Ao escutar a fotografia, o interessante é que de repente, você começa a se escutar. Escutar coisas que estavam dentro de você, suas lembranças, suas marcas que, talvez sem ter consciência disso, foram desencadeadas de alguma forma pela fotografia.

Ao escutar a fotografia, ouvimo-nos. E ao escutar o outro, mais uma vez nos ouvimos. É como se o que vem do outro, seja pela palavra ou pela imagem, deflagrasse uma tessitura de rede de significantes que possibilitou o encontro de histórias e de geografias pessoais. Tudo isso se transforma em um rico material de trabalho dentro e fora da sala de aula, em extensão pensando que a fotografia escolhida por cada um pode ser trabalhada com outras participantes.

Ao contar o que escutou (de si e da imagem), cada um ajuda a construir uma nova etapa de escuta: a escuta do outro. Surge uma escuta-em-rede com um lugar-de-escuta.

Buscando pensar um pouco mais sobre a escuta, passamos a nos perguntar: o que é escutar? Se escutamos o outro; se já paramos alguma vez para nos escutar; se efetivamente conseguimos escutar um texto que lemos. Além dessas, outra questão importante para nos ajudar a entender que a escuta não deve parar no ato de ouvir: o que fazemos com o que estamos escutando?

Com a Geografia da Escuta (Dias, 2024), uma escuta é lida com a palavra que é dita, mas também o silêncio da palavra, os gestos, a fala do corpo. É preciso estar atento aos sinais muitas vezes presentes onde menos se espera: em palavras aparentemente desconectadas, nos lapsos cometidos, nas palavras trocadas.

TECENDO FIOS EM ARTE

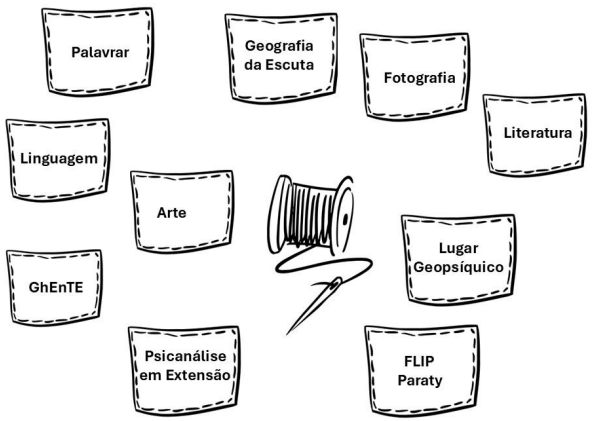
Começamos este capítulo relembrando o capítulo de outrora, "E no caminho havia uma chave: o encontro entre lugar geopsíquico e fotografia" para o livro "Geografia e Arte" organizado por Alessandro Dozena (Carmo; DIAS, 2020). E nos perguntamos se seria possível dialogarmos com um texto escrito por nós mesmas. Se a palavra faz caminho, sim. Nós podemos.

Naquele momento encerramos o texto com algumas palavras que grifamos, que diziam sobre nosso trabalho e as deixamos como um convite para que pudessem fazer trabalho em que se encontrasse com elas. Faremos o mesmo neste novo livro.

"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 pa-

lavra te diz? O que você diz sobre ela? Para onde ela te move?" (Carmo; Dias, 2020, p. 323). O que você escuta?

Gostaríamos que nos contasse: juliana.maddalena@ufjf.br e vamorimbh@gmail.com



Inspirada por Manoel de Barros e por Walter Benjamin...

Sou apanhadora dos desperdícios porque tudo é matéria para a poesia
Uso os restos e as palavras para compor silêncios
Dou valor às coisas ao rés do chão para compor minha fala
Gosto dos opostos e do paradoxo
Falar de algo pela sua falta
Do habitar pela ausência da casa
Da alegria pela tristeza
Da presença pela ausência
Do desejo da voz pela falta dela
Do inteiro pelo resto de suas partes

Do cheio pela riqueza do vazio
Tal como Adriana Calcanhoto "eu gosto de opostos"

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. TRAD. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989 (obras escolhidas III)

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista brasileira de educação,** p. 20-28, 2002.

CARMO, Valéria Amorim do; DIAS, Juliana Maddalena Trifilio. **E no caminho havia uma chave: o encontro entre lugar geopsíquico e fotografia.** In: DOZENA, Alessandro (org). Geografia e Arte. Natal, Editora Caule de Papiro, 2020. p. 295-325.

CHEMAMA, Roland. **Dicionário de Psicanálise.** Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda, 1995.

DIAS, Juliana Maddalena Trifilio. Geografia da escuta: a possibilidade de caminho com as palavras no fazer geográfico. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**, v. 14, n. 24, p. 05-25, 2024.

DIAS, Juliana Maddalena Trifilio. **Lugar geopsíquico: onde a Psicanálise e a Geografia se encontram.** Goiânia: C&A Alfa Comunicação, 2022.

DIAS, Juliana Maddalena Trifilio. Grafar os espaços: experiências e narrativas de uma professora-ouvinte e lugares geopsíquicos. **Cadernos de Estágio**, v. 3, n. 2, 2021.

DIAS, Juliana Maddalena Trifilio. **Lugar geopsíquico: contribuições da Psicanálise para uma epistemologia da Geografia**. 2019. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual de Campinas, 2019. 172f.

FLANZER, Sandra Niskier. **A pa-lavra**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**; EDITORA HUCITEC São Paulo, 1985

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos.** [1900] (Edição Cia das Letras das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 4). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. [1917]. (Edição Cia das Letras das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 12). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise.** [1910]**.** (Edição Cia das Letras das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 9). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. **A negação**. [1925]. (Edição Cia das Letras das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 16). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. [1920]. (Edição Cia das Letras das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 14). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GURSKI R. A escuta-flânerie como efeito ético-metodológico do encontro entre Psicanálise e socioeducação**. Tempo psicanalítico**. Rio de janeiro. Vol. 51, n. 2 (jul./dez. 2019), p. 166-194. 2019.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. *In:* LACAN, Jacques. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente, 1957-1958**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SILVA, Thalia Ferreira; BETLINSKI, Carlos. "Fotografia e estética para a pedagogia da imagem." **Revista de Educação Pública.** 30 (2021).

RIO, João do. A alma encantadora das ruas; acessado em 21/11/2024 http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action&co_obra=2051

CAPÍTULO 4

TRILOGIA DO ALUMBRAMENTO:

A GEOGRAFIA DA CRIATIVIDADE NA PARCERIA DE PAULO CÉSAR PINHEIRO E JOÃO NOGUEIRA

Julia Santos Cossermelli de Andrade[1]

PRIMEIRAS PALAVRAS:

Para os mais desatentos, a proposta deste livro pode parecer um pouco descolada da realidade, muito longe das preocupações esperadas nos estudos propostos pelos pesquisadores em geografia. Afinal, o que a criatividade pode ter haver com os estudos científicos? Onde entra a criatividade em nossos métodos, conjunto de dados, estatísticas e análises? E mais: para que serve a criatividade? Que importân-

1 Bacharel em geografia pela Universidade de São Paulo. Mestre em geografia humana pela mesma universidade e doutora em co-tutela pela USP e Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne. Hoje professora associada e pesquisadora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no curso de geografia IGEOG Maracanã.

cia tem a "provocação" dessa coletânea em relacionar a criatividade e as leituras sobre as geografias do mundo?

Se tirarmos, por um instante, o nariz das telas de nossos computadores, vamos sentir o cheiro de um tsunami de mudança. Ela já está entre nós, eu diria. E, pior, não se trata necessariamente de uma enxurrada de boas novas. Se trata de um furacão de transformação que vai tirar nossas certezas. Uso, propositalmente, termos bem catastróficos e geográficos: tsunamis, furacões e enxurradas pois acho que as mudanças virão pelo mar, pelos rios e pelos ventos... conjuntamente. Embaixo da cama ninguém se esconde!

Pensar sobre o papel da criatividade é central neste momento da história onde a Inteligência Artificial se anuncia não como algo que possa auxiliar a humanidade a trabalhar menos e a viver melhor. Muito pelo contrário. Ela chega colocando em risco nossa sobrevivência, anunciando um desemprego em proporções inimagináveis. Ela chega segregando a maior parte das pessoas em uma posição de descartabilidade.

Se nada fizermos, para muitos de nós, o futuro não será acolhedor. Não teremos trabalho para todos e por isso (já sugeriu cinicamente um grande magnata) o único caminho é uma Renda Básica Universal para que possamos nos alimentar e comer minimamente para sobreviver. Por outro lado, é importante lembrar: nunca tivemos tantas possibilidades técnicas de viver bem no planeta. Conquistamos tecnologias capazes de produzir alimento para toda a humanidade, de dar acesso à educação, saúde e moradia. Vivemos hoje uma crise na distribuição pois optamos por um sistema que concentra todos recursos nas mãos de pouquíssimos seres humanos deixando a grande maioria de outros seres - humanos e não humanos - fora destas possibilida-

des (Ribeiro, 2022). Por isso precisamos inventar novas maneiras de viver. Isso implica em não seremos abduzidos pelas telas do mundo virtual das redes sociais e, sobretudo, pelas demandas de consumo. É preciso que possamos criar novos futuros. Para inventar novos mundos, precisamos de criatividade. Pensando assim, não resta dúvida que a proposta de pensar a criatividade nos estudos contemporâneos se tornou uma urgência.

Para enfrentar esse desafio proponho aqui um mergulho na natureza da criatividade. O que nos faz criar? Qual é esse motor que pode impulsionar pensar novos mundos? Como construir um antídoto à falta de vontade de viver que estamos observando ao nosso redor com o aumento da depressão, da ansiedade, dos suicídios? Para isso dividimos o artigo em dois momentos. Um primeiro capítulo discute, brevemente, o que poderia ser alguns elementos constituintes da possibilidade de criar. Dividi essa parte em três subcapítulos. Logo em seguida, proponho uma segunda parte que aborda a criatividade na obra poética de Paulo César Pinheiro, apresentando esse compositor, sua importância no cancioneiro brasileiro e a mensagem contida nos três sambas escolhidos.

PARTE 1:

Podemos nos perguntar: o que é a criatividade? Ser criativo, ao meu ver, é alcançar soluções inesperadas, fazer relações inéditas, unir pontas, construir pontes, derrubar muros. Percebemos estar diante de um texto criativo ou uma obra de arte que foi alimentada pela criatividade quando nos deparamos com um novo horizonte diante dos olhos. Um sopro de vida nos chega quan-

do algo se revela, algo que a gente nem sabia da existência. Ou ainda quando algo que até tínhamos a intuição, sentíamos sua presença, mas que ainda não havíamos encontrado formas ou palavras para definir. Ver, ouvir e sentir que uma outra pessoa foi capaz de transformar - em algo vivo - o que pulsava no escuro silêncio de nós mesmos, é um alento. Isso gera um sentimento de pertencimento e de humanidade que nos fortifica e nos devolve o sentido da vida. Nesse sentido, a criatividade é uma prática que nos devolve a alegria de existir.

Contudo, podemos nos perguntar agora: o que precisamos fazer para tocar a criatividade? Do que ela se alimenta? Como podemos cultivar e transformar nosso cotidiano de demandas e urgências em uma rotina de prazer criativo? Sim, porque a criatividade está intimamente ligada ao prazer! Mesmo se alcançada através de esforço e trabalho, o instante da chegada da criatividade é uma arena de alegria e vivacidade. É o reino da alegria.

Penso que a criatividade necessita de três condições para se instaurar: vazios, processos e vínculos. Permitam-me escrever de algumas linhas para me explicar, dedicando breves reflexões sobre nosso cotidiano e nossos desafios contemporâneos. Pois pensar a criatividade é pensar como ela pode surgir (ou ser definitivamente extinta) no mundo atual. Por isso vou organizar meu pensamento em três momentos nesses subcapítulos:

VAZIOS: TEMPO DE ÓCIO E ESPAÇO DE SILÊNCIOS

Se existe algo que, definitivamente desapareceu do nosso dia-a-dia, foi o ócio. Não passamos mais nenhum minuto “fa-

zendo nada" apesar de passarmos horas e mais horas entretidos em uma atividade bastante "vazia" rolando uma barra do "feed" num movimento sem fim com os dedos das mãos, espiando histórias sem sentido ou propaganda de produtos que não necessitamos comprar. Curiosamente um dos maiores males que estamos enfrentando é, justamente, a procrastinação. Ou seja, estamos sempre em atividade, entretidos em um universo de informação na chamada "rede social", mas cada dia mais incapazes de executarmos as coisas necessárias para a vida e para a nossa existência. Que universo de contradição, não é mesmo? Estamos conectados a maior parte do nosso dia, porém, na verdade... estamos mais sozinhos do que nunca! Estamos em atividade acompanhando um mundo em movimento, com os amigos felizes exibindo suas conquistas ou as celebridades cada dia mais exuberantes, mas estamos amarrados a um sofá de procrastinação e imobilidade. Estamos sempre ligados! Seja nas redes sociais ou ouvindo podcast e músicas numa sequência infinita das plataformas de streaming. Não existe mais a solidão, o silêncio. Hoje é impossível você encontrar alguém sozinho numa livraria, num restaurante, na ante sala de um cinema que não esteja no celular. Aliás, podemos até constatar algo ainda mais preocupante: é cada dia mais comum encontrarmos pessoas acompanhadas nesses mesmos locais igualmente enredada pelas telas ao invés de estarem usufruindo da companhia da outra pessoa.

Imagino que todas as cenas descritas acima devam ser familiares a quase todos os leitores. Contudo, a criatividade necessita de *espaço* para nascer. Espaço vazio, de ócio e silêncio. Precisamos justamente de um ambiente antagônico ao que anunciamos aqui para que possamos viver a criatividade. Precisamos de tempos sem telas. Passar algumas horas (podem ser minutos) apenas olhando

atentamente o mundo ao nosso redor. Em silêncio, apenas observando com curiosidade o que vive do lado de fora do nosso corpo: pessoas correndo para apanhar um ônibus, uma mãe segurando a mão de um filho para atravessar a avenida, um casal de mulheres tatuadas, um ambulante, um rapaz de gravata usando uma camisa colorida, um garoto junto a uma bicicleta. Se você tiver sorte, pode ainda notar uma revoada de pássaros, um barulhinho de cigarra ou a dança vagarosa das nuvens. Tempo de vazio é o tempo para olhar as coisas lentas, fiscalizar o crescimento das folhas da planta da janela. Sem essa condição de ócio não podemos acessar o que vive em nós mesmos e que podemos chamar de "Eu".

Estou convencida que a nossa dor contemporânea, a natureza da nossa solidão é, justamente, estarmos divorciados de nós mesmos. Distantes dos nossos próprios sentimentos, desfamiliarizados da nossa intimidade. Por isso o primeiro passo é criarmos, conscientemente, tempos e espaços de vazios onde possamos nos "ensimesmar". Uma jornada difícil, eu sei. Mas que aos poucos pode se tornar prazerosa. Alí, em contato franco com nossas dores, sonhos e desejos podemos criar formas de expressar o que somos. Esse caminho de traduzir para o mundo, trazer para a luz nossos escuros escondidos, é a criatividade. Inventamos palavras que possam revelar para o outro o que somos e, neste momento, traduzimos igualmente o outro para ele mesmo. Eis um ato criativo. Pois a criatividade implica em sermos protagonistas do nosso processo da vida.

Quando estamos presos a vida das telas olhamos o que nos é dado, ouvimos o que nos chega, pensamos o que é pautado por uma agenda externa a nós, não estamos praticando a criatividade. Aliás, é bom lembrar, essa agenda veloz é articulada para nos impedir de pensar em questões urgentes. Pautam nosso interesse, nossa curiosidade, oferecendo um cardápio de assuntos limi-

tado. Nos sentimos obrigados a conhecer todo esse conjunto de temas para que possamos "ter assunto" com as outras pessoas: saber o que aconteceu no BBB, na guerra da Palestina, no discurso do Trump ou na nova regra de emagrecimento e nutrição. Ficamos apenas reativos aos temas que estão sendo eleitos, sem o desejo de sermos protagonistas desta pauta. Neste ambiente, nada de criativo vai nascer pois não há muito o que descobrir.

O PROCESSO: ESPAÇO DAS EXPERIMENTAÇÕES

Quando eu era pequena eu ouvia na escola: "errar é humano". Mas o erro era visto como um problema, um ato vergonhoso. Errar na frente dos colegas de sala, na frente da professora era um pesadelo que ocupou grande parte da minha infância. Como é possível afirmar que é humano se, ao errar, somos tratados como exceções? O fracasso não é visto como algo natural. Temendo isso, deixamos de fazer, de ousar, de criar, pois quanto mais longe da certeza do acerto, maior o risco de fracasso... e menor a criatividade. Melhor não "inventar moda" para não errar, seguir o padrão, as normas instituídas. Ficamos assim seguras de que não seremos motivos de vergonhas históricas. Esse constrangimento se tornou ainda mais agudo no mundo das redes sociais. Alí só existe a alegria, as viagens paradisíacas, os corpos magros e fortes, os casamentos felizes. Os jovens não tem espinhas, mulheres não tem celulite, homens não ficam flácidos. Ninguém envelhece atrás dos filtros. E na vida real a angústia ocupa a cena pois se torna impossível competir com a imagem produzida e refinada de perfeição que assistimos na tela.

Esses dias uma amiga me contou que foi a um sarau. Um pequeno show onde o compositor resolveu mostrar algumas músicas de sua autoria. Ousou sair do roteiro. Mostrou canções inéditas para uma plateia que aceitou ouvir algo que não conhecia. Coisa rara! Ele foi apresentando uma a uma, cantando e contando "causo". Esqueceu a letra de uma canção e precisou recomeçar. Depois, se emocionou. Ficou sem voz e teve que pedir ajuda para prosseguir. Foi uma apresentação intimista que, ao final, transformou aquelas pessoas em cúmplices do seu ato criativo. Minha amiga descreveu: "Foi a primeira vez que eu me dei conta do processo, da feitura de uma canção. Ele errou na nossa frente! Eu não imaginava que era assim que uma música nascia". Sim, criatividade é processo! É um erro (muitos, aliás) e algumas soluções temporárias. Poucos acertos ficam para a história para alegrar nossas vidas. Entender que a criatividade é uma prática que exige um processo incessante era algo desconhecido para minha amiga.

Eu sempre digo em sala de aula que o ato de escrever não é nada romântico como nos mostram os filmes da sessão da tarde. Neles sempre a personagem, que viveu uma grande perda, chega a uma casa vazia no campo. Entra na sala com os móveis cobertos por lençóis brancos onde ao fundo uma cortina esconde uma vista linda de um lago. Em alguns instantes arranca os lençóis, abre a máquina de escrever (ou o notebook) e, pronto! Olha a paisagem e escreve o livro da sua vida. Assim, sem angústia e sem crises. Um mundo onde a criatividade é algo nato para uma seleta população sem defeitos. Essas pessoas parecem que nem imaginam a agonia que passamos olhando a tela branca do nosso computador e a barra do cursor piscando esperando, impaciente, a nossa frase que nunca chega. No mundo dos perfeitos, a criati-

vidade é algo natural assim como a beleza, o corpo magro, a pele sem rugas e a ausência de boletos para pagar.

Sou casada com um músico. Ele sempre me narra a mágica que acontece numa ilha de edição de uma gravadora. O pandeiro que atravessou, a cantora que desafinou... tudo desaparece e o resultado final é a perfeição. Pronto, o fonograma esconde os ensaios, a discussão acalorada sobre o arranjo, a cara feia do letrista que não gostou da interpretação dada. Alí, aquele produto perfeito é muitas vezes consumido com rapidez sem que o ouvinte possa imaginar que existiu um processo complexo (e criativo) que construiu aquele resultado.

Perder a consciência do processo é o resultado da nossa forma de encarar a vida e a arte. Como desde o nosso tempo de escola, a arte é reservada a quem "nasceu" com esse dom artístico, não fomos estimulados a "fazer" arte. Pintar, esculpir, interpretar, cantar e tocar um instrumento não são atividades democráticas. No melhor dos casos somos estimulados a frequentar museus e ir a shows. Sempre no papel de espectadores. O fazer artístico fica cada dia mais distante por vários motivos, entre eles porque entendemos que cantar é para pessoas como a Elis Regina, interpretar para Fernanda Montenegro e tocar violão para o Gilberto Gil. Esses ícones são, de fato, extraordinários. E que bom que temos entre nós grandes mestres das artes no país! Porém, não deveríamos nos intimidar diante da grandeza destes poucos iluminados. É tão absurdo como alguém que deixa de jogar bola só porque existiu um Garrincha. O fato de as pessoas comuns não jogarem bola tão bem como os mestres, não a impede que elas possam sentir prazer em praticar, em jogar com os amigos de maneira despretensiosa - mesmo que buscando um aprimoramento sempre maior. O exercício da arte - assim como o da

criatividade - deveria ser entendido como algo acessível a todos, independente do chamado "talento". Pois ninguém desenvolve um talento se nunca praticou, se nunca acreditou que estaria autorizado a cantar, tocar, escrever, dançar. Talvez por esse motivo o próprio Gilberto Gil, enquanto Ministro da Cultura, afirmou em várias entrevistas que a "cultura" não deveria ser entendida como algo extraordinário. A cultura para ele é algo ordinário, do dia-a-dia, como o feijão com arroz. Sendo assim, através deste entendimento, a arte e a cultura passam a ser elementos acessíveis a todos, presentes em nosso cotidiano. Algo que podemos receber como espectadores, mas que também somos autorizados a praticar.

Thomas Turino (2008) etnomusicólogo estadunidense que, pensando o campo da música ao vivo, faz uma distinção entre dois tipos de performances: a *participativa* e a *apresentacional.* Entre ambas, um conjunto muito variado de situações intermediárias. A performance participativa mais comum em nossa vida é o famoso "parabéns à você" que cantamos em torno da mesa do bolo em nossos aniversários. Alí todos cantam: o tio desafinado, a avó na cadeira de roda, o netinho empolgado. Ninguém se sente constrangido de cantar em alto e bom som a cantiga festiva. No extremo oposto estaria a performance apresentacional de um concerto no Teatro Municipal. Alí o público não canta, não bate palmas e nem mesmo pode mexer o corpo durante a apresentação. Exige-se um silêncio absoluto para que o direito à audição seja garantido a todos os participantes. Entre as duas situações temos inúmeros exemplos: o show onde é permitido à plateia cantar ou uma roda de samba onde quem está alí pode cantar livremente, mas, talvez, não esteja autorizado a sentar na roda e pegar o pandeiro. Existe um código implícito que define quem

pode tocar e sentar na roda e quem pode apenas cantar junto. Pensar paralelos entre a criatividade e as práticas musicais pode ser um bom caminho para entendermos como encaramos nossa prática criativa. Será que ela é apenas reservada aos que nasceram com talento e que estarão no palco da vida ou poderemos pensar a criatividade como algo ordinário que pertence ao nosso cotidiano e que é praticada no chão?

De qualquer maneira a criatividade e experimentação. A criatividade é o convívio com o íntimo. Precisamos estar familiarizados com nosso universo interior, saber explorar nossa capacidade onírica. A criatividade é convívio com o inesperado, com o incompleto, com o instável e com o impactante. Dentro dos terreiros de umbanda aprendemos com a "linha dos marujos" que a arte é "saber se segurar no balanço". A estabilidade é sempre instável. Ter o aprendizado do movimento que é, em última instância, saber trabalhar sempre o processo. O que é fixo e o que é transitório? O que é interno e o que é externo? Ter coragem para transitar. Conquistar o direito de ser protagonista da vida e reivindicar para si a prática da criatividade, é romper as barreiras que nos deixam restritos aos papeis de espectadores. Podemos ser fazedores da vida, definirmos nossa própria agenda de interesses. Para isso devemos perder o medo do erro, da derrota. Precisamos com urgência combater a farsa do mundo de perfeição que nos cerca. Das pessoas eternamente lindas e sem defeito. Saber conviver com a imperfeição em todas suas infinitas facetas é condição básica para que possamos alcançar a criatividade. E a arte é o caminho mais prazeroso de praticar a criatividade. Porém, para saber percorrer esse caminho é preciso olhar os mais velhos. Chamo de mais velhos aqueles que vieram antes e que sabem mais do que nós (não uma questão etária so-

mente). Precisamos fertilizar nosso solo para que a criatividade possa florescer. E como se nutre o solo da vida? Com beleza e com arte que nos foi dada pelos companheiros e companheiras de jornada. Os que vieram antes e os que são nossos contemporâneos nessa eterna dialética entre a tradição e a modernidade.

VÍNCULOS: OS ELOS DO PERTENCIMENTO

Se acreditamos que a criatividade assim como a capacidade de fazer arte é algo que precisamos aprender e praticar, cabe a pergunta: Como aprendemos a ter criatividade? Como alimentamos nossa inspiração? A gente aprende a falar porque os mais velhos falavam conosco desde que ainda vivíamos na barriga de nossas mães. A gente aprendeu a gostar das comidas, de dormir em cama ou em rede dependendo do ambiente em que crescemos. Pertencemos. Mas esse pertencimento é constantemente construído e reconstruído. Para o bem e para o mal estamos sempre fazendo ajustes em relação aos vínculos que queremos manter com a vida. Por esse motivo a inspiração é também uma busca ativa por referências interessantes e significativas. Cabe a nós trazermos para perto aqueles que nos inspiram, que nos emocionam. Esse é um primeiro passo do agenciamento do protagonismo.

Muitos de nós nascemos em ambientes que se tornaram muito distantes do universo que vivemos nos dias atuais. No meu caso, grande parte dos meus amigos de infância, primos e até mesmo irmãos não fazem ideia do que é importante para mim hoje em dia. As brincadeiras no quintal da minha avó cederam lugar a uma desconfortável convivência com adultos que

têm outra orientação política e ideológica e que recriminam, justamente, o que eu julgo ser necessário existir: a diversidade e a tolerância. No transcorrer da vida vamos aprendendo a reconstruir vínculos e a buscar aqueles que nos orientam a construir novos caminhos. Nesse sentido é um movimento incessante de rearranjo: rompem-se vínculos e criam-se novos laços. Porque não conseguimos viver sem vínculos. Queremos sempre pertencer. Esse movimento de transformação faz parte da jornada.

Por não ter em minha vida muitos velhos em quem confiar, fui aprendendo desde cedo a estar atenta a novas referências que o caminho me oferecia. Assim fui aprendendo a amar, a lidar com o luto, a saber me recompor da dor com os mestres que cantavam para mim. Sim, muita coisa a gente aprendeu nos discos! Este é um dos motivos que me faz pensar no cancioneiro brasileiro com profundo interesse. Penso que a música popular é a maior escola sentimental existente entre nós. Pois aqui, "para cada mágoa tem um samba"[2] e muita coisa a gente aprende ouvindo e cantando.

A opção de escrever um ensaio ao invés de um artigo acadêmico se deu pelo desejo de abordar essa delicada questão que muitas vezes fica silenciada em nossas vidas: o *pertencimento* e a *ancestralidade*. Hoje em dia muito se fala da ancestralidade. Mas o que é isso em nossa contemporaneidade? Ancestralidade é vínculo. Vínculo sanguíneo com nossos familiares, vínculos com a nossa comunidade cultural através das tradições, e também - para aqueles que vivem nas comunidades de terreiro - nossa filiação espiritual. Contudo, quando hoje se problematiza o cotidiano e se coloca a ancestralidade no centro das discussões, é porque algo novo pode ser notado. Eu entendo a ancestralidade

2 Usamos aqui o recurso da intertextualidade. Para saber mais, ouça Luciana Rabello e Paulo César Pinheiro "Para cada mágoa existe um samba": https://www.youtube.com/watch?v=5wEATS8saeY

como um conjunto de práticas, saberes e conhecimentos que foram tratados como secundários e dispensáveis face a uma norma de vida baseada no capitalismo, no patriarcado e na suposta ciência. Os saberes que animavam a economia do cuidado foram, aos poucos, desqualificados em nome de uma maior produtividade. Como exemplo podemos lembrar que nossas avós tinham um conjunto de preocupações com as mulheres no puerpério. Restrições alimentares, cuidados com o corpo e a saúde da mãe. Esses cuidados foram sendo ridicularizados pelas equipes médicas por décadas. O próprio parto passou a ser mais "eficiente" no momento que pode ter dia e hora marcada e gerando um lucro maior para os hospitais e profissionais da saúde.

De uns anos pra cá muita coisa começa a mudar no entendimento sobre as tarefas do cuidado. Se tornou mais comum mulheres de classe média como eu (que têm recursos para contratar uma doula ou uma parteira) optarem por partos naturais domiciliares. A amamentação volta a ser desejada em detrimento dos leites em pó industrializados. Mas o cuidado com a mãe ainda não se tornou central. A licença paternidade é ridiculamente pequena no Brasil. O pai só pode ficar em casa por cinco dias auxiliando na difícil tarefa que é cuidar de um bebê enquanto a mãe que amamenta, precisa de auxílios para se recuperar fisicamente. Nas famílias contemporâneas, majoritariamente nucleares, as avós estão também absorvidas em seus trabalhos e a mulher atravessa o puerpério sozinha. Isso precisa mudar.

No conjunto de mudanças que estamos vendo (e militando), chegam novos entendimentos sobre o "valor" do trabalho doméstico (Federici, 2017), da importância da economia do cuidado (Gil, 2023), da busca por uma alimentação com comida de verdade, contra os chamados ultraprocessados (Lobo, 2018) e da

discussão sobre a indústria do agrotóxico na nossa alimentação (Bombardi, 2023). Mudanças que chegam em conjunto com a entrada de novos protagonismos no mundo das ideias: o pensamento decolonial, o pensamento indígena e o pensamento negro ao lado de diferentes vertentes dos feminismos. Mudanças paradigmáticas e que trazem o debate sobre os saberes ancestrais como aquele que sempre resistiu à opressão do pensamento racista e sexista do patriarcado e do capitalismo. Esses saberes que eram tidos como "não científicos" começam a permear as universidades, as pesquisas de ponta. Afinal, os desastres causados pela urgência climática, por exemplo, exigem que conheçamos como os povos ancestrais entendem hoje o mundo e ainda preservam grande parte do planeta.

Porém, além destas buscas pela ancestralidade que é - para as populações urbanas, uma pesquisa interessada em conhecer outras maneiras de viver no planeta - temos uma busca das ancestralidades contidas nos corpos. Daqui do Rio de Janeiro, cidade onde moro há mais de dez anos, noto muita potência no movimento negro que revolucionou a estética e os valores culturais em torno de seus corpos. Uma luta cotidiana, engajada, muito organizada e que não vai mais retroceder. Acho que as lutas dos movimentos negros e as lutas da população LGBTQIA+ são as mais fortes e duradouras conquista dos movimentos sociais! Sei que ainda falta muito (muito mesmo) para que possamos pensar no fim do racismo, por exemplo. Mas o que eu quero dizer é que não acredito que homens e mulheres vão novamente aceitar alisar seus cabelos em nome de uma beleza de parâmetros exclusivamente brancos. Assim como os casais homoafetivos que andam nas ruas de mãos dadas simplesmente vivendo a alegria de ser, não vão ocultar seu desejo em nome de uma norma imposta

por poucos. Esses corpos libertados ocupam as ruas e vão ocupar postos de controle: serão juízes, advogados, médicos, deputados, presidentes, arquitetos. A diversidade precisa ser o nosso futuro e será!

O que eu quero dizer é: chegou a hora de olharmos em volta de nós e que possamos reconhecer que o "novo" sempre esteve por aqui. É a resistência ancestral de saberes e fazeres que agora precisa estar no centro das nossas atenções. Como disse Caetano na sua filosofia feita em forma de canção: "É aquilo que se revelará aos povos e surpreenderá a todos não por ser exótico. Mas pelo fato de ter sempre estado oculto, quando terá sido o óbvio"[3]. Para vivermos plenamente precisamos ter curiosidade de saber sobre o outro, como ele gosta de viver e do que ele precisa para viver melhor. Precisamos de empatia pois ela nos possibilita construir vínculos e garantir a diversidade. Pois eu acredito que só com sentimento de pertencimento é que encontramos propósito para construir o novo. Esse desejo é que alimenta a criatividade e a inspiração.

PARTE 2:

Como eu disse acima, a discussão sobre a ancestralidade se tornou muito presente no debate público. É um debate promissor, como eu tentei apresentar. Mas ele também carrega um conjunto de desconfortos. Vínculos são refeitos constantemente. Ou seja, entre as rupturas e permanências opera a criação e manutenção de vínculos que ora se apoia na tradição ou na ances-

3 Usamos aqui o recurso da intertextualidade. Para saber mais, ouça "O Índio" de Caetano Veloso: https://www.youtube.com/watch?v=l5KY9cwHw9U

tralidade e ora se rompem, interrompem e se tornam independentes. Acho muito bonito quando ouço alguém se apresentar como filho ou filha da dona Francisca, mulher negra lavadeira. De certa forma a presença deste corpo negro, que foi historicamente impedido de falar e ser protagonista de sua própria história, hoje fala e traz consigo a fala da suas ancestrais mãe e avós. É lindo isso! Mas entre essa companheira que descrevi e o homem branco que, na mesa de debate na universidade se orgulha de pertencer a uma família de ricos fazendeiros de Pernambuco, existe uma infinidade de situações intermediárias como a minha. Sou filha de um comerciante (filho de imigrantes árabes), que estudou até a quinta série e uma mulher (filha de caiçaras), que só foi fazer faculdade quando os filhos já estavam criados. Meus pais e avós fizeram o que era possível naquele momento. Sinto gratidão por tudo que recebi. Porém não posso deixar de lembrar que aprendi em casa lições terríveis que hoje busco combater cotidianamente dentro e fora de mim. Me lembro de uma tia materna na cidade de Indaiatuba, no interior de São Paulo, que dizia que preto não entrava na casa dela nem pela porta da cozinha. Lembro também que minha avó paterna me ensinou que mulher precisa ser bonita para arranjar marido e cozinhar bem para segurar o homem dentro de casa. Uma esposa boa deveria falar pouco e nunca saber mais do que o marido. Desaconselhava estudar demais mesmo sendo ela uma professora primária. Não me orgulho desta ancestralidade e preciso estar vigilante, em todos os instantes, para que esses valores que foram construídos dentro de mim sejam desfeitos através de meu trabalho cotidiano. Não quero ser assim, pensar assim. Do mesmo jeito que eu me tornei uma mulher independente financeiramente de marido e que sigo estudando, eu

desejo que os pretos entrem por todas as portas das casas do mundo e se sentem com dignidade em todas as cadeiras de comando. Ou seja, minha luta externa por um mundo melhor passa, obrigatoriamente, por um desmonte interno, uma luta minha com meu passado, com as vozes da minha ancestralidade branca que é, como muitas, racista e machista. Ao romper com minha ancestralidade me vejo com a necessidade de criar novos vínculos, novas filiações. Passo a escolher quem serão os "meus velhos" os meus ancestrais que vou passar a dar ouvidos. Nesta última parte do texto vou procurar num destes mestres como ele me ensina a cultivar a criatividade. Meu ancestral escolhido é Paulo César Pinheiro. Mestre da criatividade.

Súplica: vem a mim, oh música! Ou... como abrir espaço para a criatividade?

O corpo, a morte leva
A voz, some na brisa
A dor, sobe pras trevas

O nome, a obra imortaliza

A morte, benze o espírito

A brisa traz a música
Que na vida é sempre a luz mais forte

Ilumina da gente além da morte.

Vem a mim, ó música

Vem no ar
Ouve de onde está a minha súplica
Que eu bem sei, talvez, não seja a única

Vem a mim, ó música
Vem secar do povo as lágrimas

Que todos já sofrem demais
E ajuda o mundo a viver em paz

Iniciamos este segundo capítulo com um primeiro samba da dupla escolhida: "Súplica". Essa canção trata de uma reflexão sobre o tempo, tema muito caro e frequente na obra do Paulinho Pinheiro. O tempo traz a finitude. Primeira - e mais absoluta - é a finitude do corpo. A morte é implacável com tudo que vive. A morte do corpo é acompanhada pela morte do sopro da vida, que anima nosso espírito. O sopro que carrega nossa voz que canta. O próprio vento fraco, uma brisa segundo o poeta, é capaz de levar e dissipar nossa voz. Nada mais fugaz, podemos concluir. Entretanto, além do corpo e da voz, também nossa dor terá fim. A dor que ocupa toda nossa existência e que, segundo a Bíblia, foi uma maldição do pecado original. A vida é acompanhada pela dor e isso é inevitável para essa concepção de mundo. Contudo o poeta diz que a dor terá fim. Em uma imagem bastante intrigante a dor *sobe* para as trevas. Na geografia espiritual do cristianismo, o paraíso se localiza no alto, no céu. Espaço almejado por todos os crentes que acreditam ser o lugar onde se viverá uma eternidade de paz. Mas, no samba, a dor sobe. No alto está "as trevas". Logo, para o poeta, o tal paraíso é capaz de acolher as trevas e, junto dele, as nossas dores sentidas durante a existência.

Contudo, algumas coisas permanecem. O nome do poeta se imortaliza pelo poder de sua obra. Nesse momento, a morte deixa de ser compreendida como fim e passa a ser uma bênção ao espírito. A brisa, que outrora levou a voz, agora a traz de volta em forma de música. Ou seja, através da arte, vencem-se a morte, o silêncio e sobretudo o esquecimento — que, para muitos,

representa a pior forma de morrer (Prandi, 2005). É a música que vence a morte. E, por isso, ela é a luz mais forte.

Neste momento o poeta passa a fazer uma súplica para que a música venha até ele. Como se a inspiração tivesse uma vida própria, um desejo independente que não vem apenas da ânsia do compositor. A criação é um ato de acolhimento de uma inspiração concedida pela "deusa música". Ela, a música, se deixa revelar pelo compositor. O poeta chama – suplica - sua presença mesmo sabendo que, como ele, tantos outros também a desejem. *Vem a mim, oh música*! Assim, ouvindo o chamado, a música se aproxima e se revela em forma de canção. Mas esse chamado não é para seu deleite pessoal. Este é o ponto mais interessante na obra de Paulo César Pinheiro. O clamor é para que a música venha secar do *povo* as lágrimas. Pois o sofrimento aqui na vida mundana já está demais. O poeta assim inverte a lógica e reivindica o imediato paraíso na terra, na rua, na roda de samba, agora! O povo já sofreu demais e, por isso, ele suplica que a paz seja nos dada sem mais demora. Não mais um mundo de alegria e paz após a morte. A súplica é que esse paraíso seja, finalmente, dado ao povo já pois o purgatório já foi muito longo. Para o poeta a criatividade – que para ele é a inspiração – nasce deste diálogo, deste encontro que parte de um vazio criado pela presença da morte, de um diálogo com essa entidade "deusa música" revelando um processo de negociação e finalmente de um vínculo de compromisso, um vínculo com o "outro" que é aquele que sofre e que já chorou demais.

No ano de 2010, Paulo César Pinheiro escreveu pela Leya Editora um livro chamado *Histórias das minhas canções*. Alí ele relata que a Trilogia do Alumbramento, que é a reunião de três sambas em parceria com João Nogueira. O primeiro, de meados

da década de 1970, nasce de uma vivência um tanto curiosa do poeta observando a disputa entre um diretor polonês da gravadora Odeon e o Maestro Nelsinho. O gringo era muito antipático e atrapalhava demais as gravações encrencando com o jeito dos brasileiros trabalharem. O bate boca entre os senhores, fez Paulinho olhar a placa de bronze da parede do estúdio recém-inaugurado pelo Príncipe Charles. "*Tudo isso vai acabar um dia, desses nomes nela, ninguém vai mais falar, e o que vai ficar realmente é a música que se está gravando aqui dentro. Fiquei com essa ideia na cabeça zoando. À noite, sentado no meu escritório, pensando ainda no fato, uma melodia veio vindo com letra e tudo*" (Pinheiro, 2010; 59). É deste mote que nasce a canção que uso como epígrafe deste capítulo: "Súplica" que é lançado em 1979 no LP *Clube do Samba* na voz de João Nogueira. Depois desta foram mais de 16 diferentes gravações deste samba por nomes como Dona Ivone Lara na versão de vários cantores no CD João Nogueira – *Através do Espelho* gravado ao vivo em 2001 pela JAM Music. Paulinho declara: *"Súplica" foi um grande sucesso na voz do próprio João e lhe deu o disco de Ouro naquele ano de 1979 (...) Senti que aquele tema tinha mais caldo e o processo continuou. Uma outra melodia começou a me atormentar. Entendi rapidamente que era uma sequência. E fiz música e letra*" (Pinheiro, 2010; 60). Foi assim que nasceu "O Poder da Criação".

Não, ninguém faz samba só porque prefere
Força nenhuma no mundo interfere
Sobre o poder da criação

Não, não precisa se estar nem feliz, nem aflito
Nem se refugiar em lugar mais bonito

Em busca da inspiração

Não, ela é uma luz que chega de repente
Com a rapidez de uma estrela cadente
Que acende a mente e o coração

É, faz pensar
Que existe uma força maior que nos guia
Que está no ar
Bem no meio da noite ou no claro do dia
Chega a nos angustiar

E o poeta se deixa levar por essa magia
E um verso vem vindo, e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar, laraiá la la

Essa segunda parceria tem sua primeira gravação no ano de 1980 novamente pelo próprio João Nogueira no LP *Boca do Povo* da Polydor/Polygram. Depois disso, no ano de 1992, já pela Som Livre, no LP *Além do Espelho*. No final da década, em 1999 já na mídia CD, uma gravação com vários intérpretes chamado *Pirajá/ Esquina Carioca – uma noite com a raiz do samba*. Além de Nogueira, Pery Ribeiro (1981), Raça (1993), Paulo César Pinheiro (1994), Alcione (2000), Chico Buarque (2001), Martinho da Vila (2002).

Nesse samba a questão da criação - ou da criatividade - está explicitada de maneira bem didática e podemos entender como o poeta concebe essa relação no cotidiano. Primeiramente, o letrista Paulinho Pinheiro adverte, formulando um conjunto de negativas que desmistificam a inspiração. Ela não é oriunda do desejo do poeta e nem de condições exteriores. A criação não é algo que se obtenha por nenhum caminho mundano pois "força nenhuma

no mundo interfere sobre o poder da criação". Ou seja, não é um movimento racional que evoca a criação. O poeta é passivo e o desejo reside mais na poesia que tem, na obra de Paulo César Pinheiro, vida própria. "*Ela é uma luz que chega de repente, com a rapidez de uma estrela cadente. Que acende a mente e o coração*", ele explica. O poder da criação não advém nem dos espaços externos (refugiar no lugar mais bonito) e nem um estado emocional (feliz ou aflito). Oh não! Como é um processo que o poeta não tem controle e nem uma explicação clara, ele entende como algo espiritual, como uma *"Força Maior que nos guia"*. Uma força que possui uma racionalidade própria e que nós não somos capazes de compreender. Uma força que, simplesmente, está presente em toda parte – *"no meio da noite ou no clarão do dia"*. Mas que sua presença não é apenas prazerosa. Em vários textos e entrevistas de PCP, ele sempre relata que a poesia quando chega carrega uma urgência. Ela necessita ser revelada esperando do poeta esse trabalho de tradução. Ela é uma angústia que movimenta e faz perder o sono. Exigente, só tranquiliza a alma quando o seu "cavalo" cumpre sua missão.

Uso a terminologia de terreiro pois acredito que é exatamente disso que se trata. Para Paulinho Pinheiro a criação é um exercício espiritual que exige um tipo de entrega confiante e amorosa assim como os médiuns rodantes de um terreiro de umbanda se entregam às suas entidades. São *Elas* que falam, que carregam a consciência e a mensagem. O médium é apenas o meio, o "cavalo" que é "montado" pela Entidade. Por isso faz todo sentido entender a criação como uma entidade externa à vontade do Eu. É uma relação, um encontro, uma mediação. O poeta se entrega pois se trata de uma magia. Realizada essa parceria confiante, a melodia chega e o povo começa a cantar, ou

seja, se completou a missão. Pinheiro, nesse sentido, é um poeta espiritual e pratica uma religiosidade muito pessoal, mas que implica em uma entrega profunda. Quando em 2007 Paulinho Pinheiro se tornou Mestre da Luz no Templo Guaracy do Brasil - um terreiro de Umbanda cuja sede fica em SP - o Babalorixá da casa, entendeu isso muito rapidamente. Reproduzo aqui a voz do poeta narrando a experiência nesse terreiro:

> *"Sua sede é encravada num espaço na montanha de mais de 30 mil metros quadrados de matas virgens, rios e cachoeiras. É chamada de Mataganza e é considerada pela UNESCO um dos espaços sagrados do mundo. Seu líder, o babalorixá Carlos Buby mora alí ao lado do templo. Cuida de tudo com paixão e competência. Nada disso eu conhecia e o que me fez gostar de tudo de cara foi uma frase sua:* - Independente de sua religião, seja seu próprio Mestre. *E ele nem se espantou quando eu disse não ser religioso:* - Você não é, mas sua obra é. (Pinheiro, 2010; 239)

Sou "filha" deste terreiro e ali aprendi a ser rodante. Foram anos trabalhando como médium atendente. O caminho espiritual trilhado nessa filosofia é exatamente semelhante ao narrado pelo poeta. O médium pode apenas se preparar para receber a Entidade. Isso implica em se alimentar corretamente, tomar os banhos de ervas, cantar e dançar para os "amigos de lá". Mas nada disso assegura a incorporação. Tudo depende mais do "desejo" deles do que do nosso. Não é organizado por uma racionalidade conhecida. Não é o tamanho de sua dedicação em horas ou anos que define o papel que o médium ou a entidade terá no

trabalho para aquela coletividade. Não é irracionalidade, muito pelo contrário. Trata-se de uma outra racionalidade, uma sabedoria espiritual que precisamos estar abertos para conhecer. É um chamado. Cabe a nós saber ouvir e ter coragem nesta entrega. PCP narra isso com muita clareza em vários depoimentos escritos e gravados[4]. Desde o começo essa *"força maior que nos guia"* o levou para uma viagem que ele se encontra até os dias atuais. Uma viagem que gerou mais de 1.000 canções gravadas e mais de 2.000 canções inéditas.

Paulinho Pinheiro começou a carreira muito cedo. Começa a compor aos 13 anos -entre uma brincadeira e outra - no subúrbio carioca. Com apenas 14 anos ele compõe com João de Aquino da belíssima canção "Viagem" que se tornaria um dos maiores clássicos do seu cancioneiro. João de Aquino era primo de Baden Powell e foi ele quem gravou a primeira versão instrumental da música. Depois Márcia grava em 1968 e finalmente Marisa Gata Mansa faz uma gravação imortal[5]. Para PCP essa canção *"virou meu cartão de visita. Ela é, talvez, a canção mais gravada minha no Brasil e no Exterior, a que mais me dá direito autoral e a que me fez sentir*

4 "Acontecem coisas estranhas comigo desde quando eu comecei a compor, ainda menino. Vejo pessoas, vultos, sombras. Escuto passos, palavras, cantos. Sinto na pele manifestações alheias de doenças, arrepios de olhares invejosos, sensações de futuro. Sonho com situações que acabam ocorrendo, às vezes, imediatamente. Quando rapaz, tudo isso me apavorava profundamente. Com o tempo, um tanto de conhecimento místico, um pouco de resignação, fui me acostumando com essa convivência, quase que com uma dimensão paralela, fora do alcance da minha razão. E não discuto mais comigo mesmo. Só me deixo levar. Entrego à minha emoção, intuição e instinto da minha vida. Mesmo me dizendo agnóstico (...) minha poesia é cantada como reza, filosofia, provérbio, em inúmeras religiões, seitas e rituais Brasil afora. E eu vou seguindo, hoje, mentalmente, mais serenizado. (Pinheiro, 2010; 157)

5 Para ouvir a versão indicada pelo próprio compositor: https://www.youtube.com/watch?v=-TAiNnNk8Es0 Deixo, igualmente, a versão que mais me comove. A gravação de 2011 de Soraya Ravenle do Álbum **Arco do Tempo** inteiramente dedicado à obra de PCP: https://www.youtube.com/watch?v=5RDnb63uHdI

realmente criador". (Pinheiro, 2010; 12). São mais de 42 gravações desta canção por intérpretes como Áurea Martins (2003), Emílio Santiago (1990), Bruno e Marrone (1998), Negritude Junior (1997), Nelson Gonçalves (1975), Dóris Monteiro (1973) e Soraya Ravenle (2011) além de muitos outros nomes.

"Viagem" é uma conversa muito íntima que o poeta faz com a poesia. Depois de um acordo, o poeta se despede da tristeza e parte com poesia em uma viagem num alazão da noite, cujo nome é Raio... raio de luar. Tanto a melodia quanto a letra são um primor e é difícil acreditar que foi composta por dois jovens tão novos.

Sua carreira é toda construída em torno das parcerias, embora PCP tenha canções cuja letra e música são de sua autoria. Contudo a sua grande alegria é fazer música com os amigos (ele só se torna parceiro de quem conhece). Entre as parcerias mais seletas está a com João Nogueira. No início do ano de 1970 eles se conheceram em uma festa e logo ficaram amigos. *"A partir desse momento nos tornamos companheiros até o fim de sua vida. Viramos essa cidade de São Sebastião de cabeça pra baixo. Por tudo que era biboca, birosca, boteco, bodega, boate, cantina, de todo o subúrbio, centro e zona sul, nós passamos. Era boêmia rasgada"* (Pinheiro, 2010; 54) Desta amizade vieram, além das noitadas de boemia, muitos sambas. O primeiro deles em 1972 foi "Espelho" que João trata um pouco sobre a falta que sentia do seu pai e Pinheiro entra no diálogo. Anos depois PCP resgata uma velha fita K7 com uma melodia do parceiro e escreve a continuação da hereditariedade. *"Aquele filho que compôs para o pai, agora pai também, compondo para o filho. O reflexo do reflexo do espelho. (...) Essa letra me comoveu profundamente especialmente porque, nessa altura da vida, também eu já tinha os meus rebentos, hoje também músicos e meus parceiros. (...) Nascia, dessa forma o 'Além do espelho', que hoje, curiosamente faz parte do repertório do Diogo, filho do Nogueira, que eu vi crescer e se tornou cantor".*

Desta parceria que se desdobrava em shows, amizade e canções nasceu a última canção da trilogia: "Minha Missão". Para a dupla, são sambas que falam sobre o artista, o criador. Logo, ao meu ver, fala sobre a natureza da criatividade. Então, se o primeiro "Súplica" é a evocação do poeta a música, o segundo "Poder da Criação" trata, justamente, do momento da criação do poeta. Já o terceiro samba, "Minha Missão" trata do compromisso do cantor em levar o samba ao povo. Para um programa de TV temos a gravação dos três sambas, ainda com João e Paulinho bem jovens, que é uma preciosidade[6].

Quando eu canto
É para aliviar meu pranto
E o pranto de quem já
Tanto sofreu

Quando eu canto
Estou sentindo a luz de um santo
Estou ajoelhando
Aos pés de Deus

Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania

Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo

6 Para escutar, acesse: : https://www.youtube.com/watch?v=vnASN8EyocM

E a luta para se viver em paz

Do poder da criação
Sou continuação
E quero agradecer
Foi ouvida minha súplica
Mensageiro sou da música

O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver

Quando eu canto, a morte me percorre
E eu solto um canto da garganta
Que a cigarra quando canta morre
E a madeira quando morre, canta

Esse samba também teve uma história belíssima em suas gravações. Ainda no ano de 1981 ele é gravado por Clara Nunes no LP *Clara* da EMI-Odeon e pelo próprio João Nogueira no mesmo ano em um Compacto e no LP *Homem dos 40* (1981). Depois outros lançamentos e regravações. PCP grava no CD *Parceria* no ano de 1994 lançado pela gravadora Velas. Foram mais de 16 diferentes gravações, segundo o levantamento de Conceição Campos (2009). João Nogueira grava uma versão à capela que é definitiva e que dá ao samba forma de oração[7].

7 Para ouvir. Acesse: https://www.youtube.com/watch?v=H-7vWX56Ibw&list=OLAK5uy_nYe_snmxs-bx-8t5gmPgroWIFIyAcI_iqg&index=12

Neste samba, mais uma vez, podemos notar a declaração explícita do poeta que relaciona, de maneira indissociável, o poder da criação que ele recebe com a missão que ele assume em cantar para aqueles que sofrem. O canto – fruto da criatividade – tem uma missão: aliviar o pranto. E esse canto é a luz de um santo, ao cantar é seu jeito de estar ajoelhado aos pés de Deus. Paulo César Pinheiro anuncia uma religião feita nas ruas, perto daqueles que sofrem sozinhos, acolhendo o abandono dos anônimos. A religiosidade de PCP é distante dos espaços asseados das igrejas. É uma religião que se faz nas mesas de bar, na conversa entre amigos – onde confessam misérias para o amigo/irmão. A missão do canto segue o fluxo dos dias e noites: *Canto para anunciar o dia/ Canto para amenizar a noite.* No ciclo infindável do cotidiano de angústias e sofrimento. Mas o canto não se restringe a um consolo resiliente. É também ato potente de denúncia e contestação: *canto para denunciar o açoite/ Canto também contra a tirania*. A melodia delicadíssima trás uma marcha harmônica muito tocante. Quando ela retorna ao agudo da entoação, ela anuncia sua missão: *canto porque numa melodia/ acendo no coração do povo/ a esperança de um mundo novo/ e a luta para se viver em paz*. Eis a missão que é entendida como um dever do poeta. A construção da utopia de um mundo sem a dor, para o povo negro, indígena ou trabalhador. Na obra de Pinheiro existe um compromisso visceral com os que sofrem que são esses que carregam os atabaques, as violas e os bambus[8]. Pois o que o poeta ouve é o que "*ecoa noite e dia/ e*

8 No ano de 2000 PCP lança pela Editora Record o livro "Atabaques, Violas e Bambus – poesias". Alí ele nos oferece um profundo e delicado material para o entendimento de Brasil. O Brasil popular, que sofre, que é negro, indígena e trabalhador. Ele se filia a esses sujeitos, filho do Brasil da dor. Ele termina o poema que abre o livro: "*Estou quase ficando veterano/ E ao Brasil já estou fazendo jus. Todos esses poemas que compus/ cada vez mais por eles me ufano. Sou filho de um caboclo paraibano/ macho das terras dos maracatus/ E, era minha mãe, que me deu à luz. Filha de um pescador, rei do oceano. Quer, portanto, meu canto, em vez de piano, atabaques, violas e bambus"* (Pinheiro, 2000; 13)

é ensurdecedor/ Ai, mas que agonia/ o canto do trabalhador/ esse canto que devia, ser um canto de alegria/ soa apenas como um soluçar de dor" diz a letra de "Canto das Três Raças", talvez o samba mais cantado nas rodas do Rio de Janeiro.

PALAVRAS FINAIS:

Busquei nesse ensaio apontar um caminho para que possamos aprender a criar espaço para a criatividade em nossas vidas entendendo os valores dos *vazios*, dos *processos* e do ato de criar *vínculos*. O mundo precisa de pessoas criativas e as pessoas precisam se preencher de mundo, compromissadas com o novo. Mas o novo, talvez, não seja algo que devemos inventar por completo. Desconfio que ele sempre esteve entre nós. No poema que Paulinho Pinheiro encerra o livro de poemas de 2000, ele anuncia "Velho canto novo" e diz: *Para esse canto novo não é preciso/ novos instrumentos a descobrir. Passando o dia de juízo/ de novo o atabaque vai bulir/ viola fará seu improviso/ bambu vai aos dois reunir/ é a volta do som do Paraíso/ pro mundo de paz que vai surgir"*. Ou seja, o paraíso sonhado pode ser algo para ser vivido na terra, entre os povos que aqui estão. A utopia de Paulinho Pinheiro adianta o paraíso face a urgência da vida e o tempo já arrastado de dor.

Para exemplificar trouxe neste artigo, um conjunto de reflexões sobre a poesia cantada e escrita de Paulo César Pinheiro assim como depoimentos gravados e escritos em seu livro de memórias. Com isso busquei demonstrar como a mensagem deste poeta orienta e organiza o pensamento daqueles que vivem no chão das ruas. É verdade que os dados estatísticos

que apresentei não dão conta do fenômeno que estou tentando descrever. O fato da obra de PCP ser tão vasta (mais de 3.000 canções entre as gravadas, regravadas e inéditas) cobrindo um imenso "Arco do Tempo" entre parceiros que vão desde Pixinguinha até Julião, seu filho (mais de quatro gerações de parceiros) não é suficiente. Pois parte da presença de Pinheiro escapa às estatísticas acadêmicas e até dos órgãos de direitos autorais. Pois sua música ressoa todos os dias e todas as noites nas mesas de bar, nas rodas de samba dos becos escuros da cidade. Essa contabilidade ainda não temos como reunir.

Contudo podemos concluir que, por mais que sua obra esteja sendo estudada e abordada por pesquisadores de diferentes áreas, ainda carecemos de uma massa crítica que faça jus a densidade da obra. Encontramos interessantes análises como a crítica genética na literatura (Salles e Amaral, 2022; Amaral, 2023) ou ainda estudos através de seus recortes temáticos de interpretação do Brasil como a "poética das identidades" (Esteves, 2008). Também encontramos recortes promissores em estudos sobre pontos de capoeira na obra de PCP (Bezerra, 2021). Porém, ainda é muito pouco diante da vastidão do repertório. Fora o livro de memórias de Paulinho Pinheiro de 2010, o grande estudo de fôlego que tive acesso foi o livro (resultante de sua tese em letras) de Conceição Campos (2009). Esse estudo - bastante geográfico - que indica percursos, destinos e reúne o cancioneiro em conjuntos como Terras Mineiras, Terras Nordestinas, Terras Amazônicas.

O professor José Miguel Wisnik é uma das maiores autoridades nos estudos da canção no Brasil. Para ele, mais do que afirmar que a música popular brasileira é bela e forte é necessário entender o que ela carrega de distinção. *"Aparente-*

mente, um dos traços mais notáveis é a permeabilidade que nela se estabeleceu (...) entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa" (Wisnik, 2004; 215). Para ele, o estudo da canção é mais do que "uma forma de expressão". Ela revela um "modo de pensar". Isso me autoriza a pensar os compositores populares como verdadeiros intérpretes do Brasil. Sobretudo, relembra Wisnik, a canção brasileira que está intimamente imbricada com a literatura desde Vinícius de Moraes, passando por Chico, Caetano, Gil, Aldir Blanc e, claro, Paulo César Pinheiro.

Agora, para finalizar este ensaio sobre a criatividade é importantíssimo dizer algo que Paulinho Pinheiro sempre deixou claro em suas entrevistas e reflexões escritas (2010). Por um lado, ele afirma, a inspiração é algo que tem vida própria, ao ponto de o poeta descrever a chegada da música como uma relação amorosa e sensual:

A música me ama, ela me deixa fazê-la
A música é uma estrela, deitada na minha cama
Ela me chega sem jeito, quase sem eu perceber
Quando dou conta e vou ver, ela já entrou no meu peito

No que ela entra, a alma sai/ Fica o meu corpo sem vida
Volta, depois, comovida/ E eu nunca soube onde vai

Meu olho dana a brilhar/ Meu dedo corre o papel
E a voz repete o cordel/ Que se derrama no olhar

Fico algum tempo perdido, até me recuperar
Quase sem acreditar se tudo teve sentido

A música parte e eu desperto
Para o mundo cruel que aí está.
Com medo dela não mais voltar
Mas ela está sempre por perto

Contudo, ele deixa claro em diferentes entrevistas que a obra dele não foi construída inteiramente nas mesas dos bares. Ele conta que foi um leitor voraz desde a adolescência e que nas últimas cinco décadas trabalhou obstinadamente todos os dias com o rigor de um burocrata. Escrever, compor é um trabalho que ele exerce como regularidade na solitude de seu escritório que eu já tive a oportunidade de olhar (de fora). Prateleiras organizadas, caixas com fitas K7, gavetas com escritos à mão ou à máquina. Ele acorda todos os dias e se fecha no seu escritório para trabalhar por horas, independente se a poesia chega para uma visita ou não. Ou seja, a inspiração e a criatividade pode ser até algo incontrolável que nos leva pelos ares quando menos se espera, mas existe um trabalho rotineiro que possibilita essa aproximação. É necessário estar à mercê da poesia, esvaziar-se para sua chegada. É preciso estar preparando a "terra" para a semeadura das palavras. Eis um caminho.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. Confluências e ressonâncias da Teoria Crítica dos Processos de Criação de Cecília Salles nas trilhas da literatura: relato sobre Encadeamentos. Revista da USP, 2023 Acesso em 02/02/2025: https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/216587/204379

AMARAL, Beatriz e SALLES, Cecília. **Reverberações de Guimarães Rosa no imaginário das experimentações artísticas.** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP ano de 2022. Acesso 02/02/2025: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/55871/40079

BEZERRA, Cicero Cunha. **De Besouro a Matinta: capoeira e filosofia na obra de Paulo César Pinheiro**. Revista de Filosofia Kalagatos. V.18, N.1. ano 2021. Acesso em 02/02/2025: https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/7207/6146

BOMBARDI, Larissa. **Agrotóxicos e colonialismo químico** – São Paulo; Elefante, 2023.

CAMPOS, Conceição. **A letra brasileira de Paulo César Pinheiro – Uma jornada.** – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

ESTEVES, Marcele Cristina Nogueira. **Paulo Cesar Pinheiro: A poética das identidades**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, sob orientação Profª. Drª. Suely da Fonseca Quintana, 2008

Acesso em 02/02/2025: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES/PAULO_CESAR_PINHEIRO.pdf

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e a acumulação primitiva**. Rio de Janeiro. Editora Elefante, 2017.

GIL, Bela. **Quem vai fazer essa comida? Mulheres, trabalho doméstico e alimentação saudável.** São Paulo: Elefante, 2023

LOBO, Rita. **O que tem na geladeira?** - São Paulo: Editora SENAC/ Panelinha 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados: orixás na alma brasileira**. – São Paulo: Editora Co. das Letras, 2005

PINHEIRO, Paulo César. **Atabaques, violas e bambus – Poesias**. – Rio de Janeiro/ São Paulo: Editora Record, 2000.

PINHEIRO, Paulo César. **História das minhas canções**. – São Paulo: Leya, 2010.

RIBEIRO, Sidarta. **Sonho Manifesto: dez exercícios de otimismo apocalíptico**. – São Paulo: Editora Co. das Letras, 2022.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participations**. – Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita: ensaios e canções**. – São Paulo: Publifolha, 2004.

CAPÍTULO 5

POR UMA GEOGRAFIA DO PENSAR-FAZER MESTIÇO:

metas-legenda do ser professor

Eugênia Maria Dantas
Departamento de Geografia UFRN - Natal[1]

O que é um autor? Quando nasce um autor? Essas perguntas atravessam a conferência de Michel Foucault proferida nos Estados Unidos em 1970. Mais de 50 anos após o evento, podemos indagar se há lugar para a assinatura autoral em um cenário de trânsito, cooperação, excesso e flexibilidade dos suportes criados para as ideias, pesquisa, teses e tantos outros tipos de invenções técnicas circularem na sociedade moderna contemporânea?

Segundo Foucault, um autor nasce quando "temos a individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e, também da história da filosofia e das ciências" (2001, p.267). O autor emerge vinculado a uma obra identificável, loca-

1 Professora Titular do Departamento de Geografia da UFRN Natal, Pesquisadora e Professora do Programa de Pós-Graduação em Geografia PPGE – UFRN e GEOPROF - UFRN.

lizável, disseminável. Como tal, está imerso em um sistema de autenticidade recursiva de autores sobre autores, de obras sobre obras, do texto com o próprio autor.

O autor escreve e se perde na narrativa; torna-se opaco com a claridade dos feitos dos heróis, dos acontecimentos, dos eventos, das descobertas, das sentenças criados por ele. Preso à teia da escrita, esse mestre da linguagem, cria uma obra. Mas, o que é uma obra? pergunta Foucault. A dúvida se expande para

> O que é, pois, essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de 'obra'? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas (Foucault, 2001, p. 269).

A existência da obra parece sugerir um certo apagamento do escritor, mas será capaz de suprimir a existência do seu criador? O autor ganha identidade por sua obra, a obra por sua vez despersonaliza o autor em sua designação ordinária para obter uma certidão civil. "O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas

na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser" (Foucault, 2001, p. 274).

Nesse ir e vir de trocas e ambiguidades, complementaridades e concorrências sobressai um espaçamento, um *entre* autor e obra, uma passagem na qual é possível construir a travessia pelos espaços entrelaçados. É nesse *entre* autor e obra que o ser professor tece uma obra singular atravessada pela intencionalidade de ensinar aprendendo. O conteúdo de sua obra é obtido pela garimpagem em diferentes terrenos; pelas saídas dos territórios delimitados nos quais ele se torna existente. Mais do que pertencer ao território, esse criador constrói a sua subjetivação no trânsito, no deslocamento, nos "[...] universos singulares, historicamente marcados no cruzamento de diversas linhas de virtualidade" (Guatarri, 2000, p. 28).

Pierre Lévy no livro "o que é virtual?" argumenta sobre a complementaridade entre o real, o possível, o atual e o virtual, sem contudo, negar as concorrências e contradições existentes no mundo atrelado, cada vez mais, a acontecimentos, cujos alcances ultrapassam os limites geográficos clássicos das nações. O virtual como força e potência se apresenta

> uma configuração dinâmica de tendências, de forças, de finalidades e de coerções que uma atualização resolve. A atualização é um *acontecimento* (grifo do autor), no sentido forte da palavra. Efetua-se um ato que não estava pré-definido em parte alguma e que modifica por sua vez a configuração dinâmica na qual ele adquire significação (Lévy, 1997, p. 137)

Guatarri reconhece existirem "[...]constelações incorporais singulares que pertencem ao mesmo tempo a história natural e a história humana e simultaneamente lhes escapam por milhares de linhas de fuga" (2000, p. 40). Acrescenta o autor que o universo incorporal "[...] não se apoia em coordenadas bem arrimadas do mundo, mas em ordenadas, em uma ordenação intensiva mais ou menos engatada nesses Territórios existenciais" (Guatarri, 2000, p. 41). Os argumentos dos autores referidos ajudam a pensar o ser professor atado a processos complexos de subjetivação em que o real, o possível, o atual e o virtual desenham mapas legendados pelos acontecimentos, pelas inovações, pelas linhas de fuga, expressando o movimento entre o material e o potencial criativo, o contorno e a rasura, a fronteira e a mestiçagem.

A estratégia de "ordenação intensiva" da práxis pedagógica opera uma multiplicidade de cartografias criadas a partir da dispersão espacial e temporal, dos grupos sociais, dos indivíduos, dos dispositivos técnicos, dos sistemas de modelização das subjetividades. Afirma Guatarri ser importante "[...]o método cartográfico multicomponencial coexistir com o processo de subjetivação e de ser assim tornada possível uma reapropriação, uma autopoiese, dos meios de produção da subjetividade" (2000, p. 23-24). Diversos e múltiplos são os mapas desenhados, assim como os cortes longitudinal e latitudinal feitos para a emergência e contorno das experiências e expansão das ideias e práticas relacionadas ao ser professor.

Mas, o que é o ser professor?, senão "uma constelação incorporal singular" de atravessamentos individuais, coletivos e institucionais. Um ser subjetivado no movimento do saber-fazer-agir-criar-repetir-conservar-transformar. Um ser criado no "conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *terri-*

tório existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade eles mesma subjetiva (Guatarri, 2000, p. 19. Grifo do autor)".

TRAVESSIAS: OS SUPORTES PARA O SER PROFESSOR AUTOR

O ser professor como autor habita espaços *entre* espaços experimentando territorialidades mestiças. Utilizando várias autorias, ele contrabandeia ideias, bricola materiais heteróclitos, encontra no que está disponível em seu laboratório, (a sala de aula), a possibilidade de criar uma obra aberta à inovação, mas também, resistente à dissolução. O desafio, desse autor, é saber lidar com o passado, sem perder de vista o presente, por isso está sempre *entre* os tempos, quase nunca fora deles. A sua obra - o ensino - é uma célula mestiça, carregada de informações capaz de produzir encontros e religações, criada com entrelaçamento de fios oriundos de diferentes origens. Podemos assemelhar o ser professor ao arlequim descrito por Serres,

> [...] uma composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados, justapostos sem harmonia, sem nenhuma atenção as combinações, remendados segundo as circunstâncias, a medida das necessidades, dos acidentes e das contingências [...] (Serres, 1993, p. 2).

Qual lugar ocupa esse ser tigrado, zebrado, mesclado, inúmeras vezes citado e quase nunca situado no *mapa-mundi* das obras e dos autores? Seria ele um reformador de ideias e materiais capaz de atuar na direção de "uma cabeça bem-feita", tal como prevista por Montaigne em seus ensaios e problematizada por Edgar Morin, no século XX?

As direções que podemos tomar para criar a malha cartográfica pela qual o ser professor se desloca dispensa coordenadas geográficas definidas *a priori,* porque está *entre* espaços torna a localização do professor uma busca sobre e com o movimento em terrenos com fronteiras e limites pouco precisos. Mais do que o mapa como desenho pronto, o que se propõe é o mapeamento, ou seja, a descrição dos arranjos que vão se formando pelos caminhos desse borrador de fronteiras, que é o professor.

Dentre os vários arranjos que vão se formando, nessa travessia ensinante, o encontro com o contemporâneo se configura uma das legendas desafiadoras a ser criada nessa cartografia ambígua, ambivalente, criativa e imprevisível. A finalidade máxima do ensino anunciada por Montaigne "mais vale uma cabeça-bem-feita do que cheia" e retomada por Edgar Morin como a base para uma reforma paradigmática e não apenas pragmática da educação, coloca na dianteira a disposição de tempo para desenvolver "uma aptidão geral para colocar e tratar problemas; [e] princípios organizadores que permitam ligar os saberes e lhes dar sentido" (Morin, 2000, p. 21). Dessa perspectiva, o tempo de criação de uma legenda pode ser maior do que aquele utilizado por um programa de computador para criar um símbolo identificador de onde as coisas estão no mapa. A legenda dos *entre* espaços está atravessada pelos tempos das metamorfoses das coisas, dos seres e dos objetos em diferentes escalas, crenças,

valores, apegos, simbolismos, sentidos, sendo por isso, em todo mapa, uma meta-legenda.

Criada na configuração de um exercício de atenção, a meta-legenda expressa o movimento de mapeamento das paisagens e das espacialidades, mais do que pontos fixos de objetos/lugares numa coordenada cartesiana. A atenção ocupa, na travessia de um autor, a função de dispositivo criativo, entendendo dispositivo como

> [...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. [...] a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar (Agamben, 2005, p. 13).

Nesse aspecto, o dispositivo da atenção é perene a leitura contemporânea do mundo. A aderência a uma época não suprime nem a vigília sobre as suas características, evidências, tendências, nem a capacidade de enxergar o escuro que toda claridade comporta. O contemporâneo está *entre* o claro e o escuro; é a sombra intempestiva que, de repente interrompe a continui-

dade da propagação da luz porque já estava lá como potência, raridade, margem, descontinuidade, novidade.

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Essa não-coincidência, essa discronia não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo (Agamben, 2009, p. 58-59).

Serres (2013) afirma que os professores dos dias atuais, formam os jovens e adolescentes em estruturas que datam de uma época em que esse público tem dificuldade de se reconhecer. Os recursos e formas não chamam mais a atenção desse grupo, apresentando-se o ensino com uma grande defasagem. No mundo atual, com o processo de intensificação da globalização, com o desenvolvimento tecnológico, com a inserção das tecnologias na educação e a ampliação dos acessos a internet, o público juvenil está, a todo o momento, recebendo informações, tendo a possibilidade de atualizar o que sabe, e colocar em dúvida o que precisa saber a respeito dos acontecimentos, dos conhecimentos e dos conteúdos.

Para Serres (2013), esses jovens estão vivendo em um "mundo" totalmente diferente daquele em que seus pais e antepassados viveram, um mundo multicultural, cada vez mais conectado, e com grandes transformações capitaneadas pelas mídias. Para esse autor, a mídia vem pautando o ensino, ocupando uma parte desse processo, tornando-se, para os alunos, fontes inescapáveis para as suas necessidades. Nesse ritmo, a escola e os professores vão perdendo a liderança de sala de aula, pois espaços virtuais como *Youtube*, *facebook*, *instagran*, *whatsapp*, *Tik Tok*, por exemplo, disponibilizam conteúdos, que são acessadas como referência e, em alguns casos, secundarizam os ensinamentos dados pelos professores em aulas presenciais.

A compreensão desse cenário ligada às metodologias e práticas de ensino apresenta, cada vez mais, uma gama de recursos para serem usadas em sala de aula pelos professores, tais como maquetes, imagens, jogos, músicas, textos, poesia, GPS, dentre outros. No entanto, a atenção como dispositivo criativo não está pronto e aí se estabelece o desafio do ser professor como autor para, dispondo dos recursos, estimular o aluno a ser um leitor contemporâneo do mundo, e não apenas um aplicador de conceitos, objetos ou coisas. Estamos situados no mundo do excesso dos recursos, mas na escassez da atenção para tornar comunicante o mundo das coisas no mundo dos seres e vice-versa.

A aventura do livro: do leitor ao navegador, de Roger Chartier serve como exemplo para esse contexto. Ao estabelece um diálogo com Lebrun (1999) a respeito das correlações entre texto, suporte, autor, leitor os argumentos utilizados levam a crer que, em todas as épocas, movimentos de inovações, sobreposições, acomodações, diferenciações e revoluções estão sempre presen-

tes, provocando alterações e metamorfoses em padrões existentes. A emergência da escrita organizada no formato livro reflete esse processo.

O livro como suporte para a escrita interfere nesta e como isso provoca mudanças estruturantes na forma de se pensar o autor, o leitor, e aqui acrescentamos o professor. No início da obra citada, Lebrun provoca a discussão afirmando ser o texto eletrônico a pulsão revolucionária de nossa era. A essa provocação Chartier (1999) responde que somos tentados a estabelecer a comparação entre a revolução eletrônica com aquela que adveio com a impressa inventada por Gutemberg, em meados do século XV.

> Em meados da década de 1450, só era possível reproduzir um texto copiando-o a mão, e de repente uma nova técnica, baseada nos tipos móveis e na imprensa, transfigurou a relação com a cultura escrita. O custo do livro diminuiu, através da distribuição das despesas pela totalidade da tiragem muito modesta, aliás, entre mil e mil e quinhentos exemplares. Analogamente, o tempo de reprodução do texto é reduzido graças ao trabalho da oficina tipográfica (Chartier, 1999, p.7).

Destaca-se que, para isso, o formato impresso replica, em certa medida, o formato do manuscrito, que é, em síntese, o códex até hoje modelo para fabricar livros. Os dois tipos de livro repetem o padrão, estruturando e criando variações

dos tempos e dos espaços. Nos dois, o texto se distribui "na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numeração), os índices e os sumários: tudo isso existe desde a época do manuscrito" (Chartier, 1999, p. 7-8).

A relação entre autor e registro torna intrínseca, visceral a estrutura que a obra pode assumir. No entanto, esta relação encontra no formato e no suporte que o texto pode assumir uma limitação ou uma abertura. Formato e suporte interferem, em certa medida, na organização das ideias e definem os limites espaciais para a sua propagação. Estes são anjos mensageiros transportando as informações, tornando-se, na trajetória, invisíveis. Serres (2013), refletindo sobre as mudanças ocasionadas pela invenção de modelo eletrônico ressalta a persistência do formato página como privilegiado para acomodar as ideias, mesmo em um contexto de replicação do mundo em ambientes virtuais, digitais e fluídos.

> De forma impressa, a escrita se projeta por todo o espaço, a ponto de invadir e ocultar a paisagem. Cartazes de publicidade, sinalizações rodoviárias [...] biblioteca no campus, quadros-negros nas salas de aula, Power Point nos auditórios universitários, revistas e jornais...: a *página* nos domina e nos conduz. A tela a reproduz. (Serres, 2013, p. 39-40. Grifo do autor).

Ao considerar a persistência do modelo página modulando as ações do escritor, persiste o desafio para o ser professor autor

criar experimentos a partir de materiais de diferentes tempos e origens, tendo o dispositivo da atenção e as meta-legendas como estratégias complexas para ensinar geografia.

META-LEGENDAS: ESTRATÉGIAS COMPLEXAS PARA O SER PROFESSOR AUTOR DE GEOGRAFIA

Visto da perspectiva autoral, o professor se encontra em zonas fronteiriças. Algumas vezes é um replicante de padrões, modelos, conceitos, fórmulas, teorias. Em outras, cria experimentos em sala de aula, borrando e mestiçando saberes oriundos de diferentes origens. Aliado da ciência, mas também da arte e da filosofia, este criador de experimentos, abre veredas em territórios especializados, lidando com a conservação e a transformação das legendas que tornam o mundo um campo cercado de significados.

Para o professor autor, ensinar é um processo de ressignificação, bricolagem, desconfiguração de padrões assentados em suportes clássicos [a página, a linha, a ordem, a resposta sequenciando os fenômenos em sua relação de causa-efeito]. Criar o texto é recriar o existente por meio de experimentos que mestiçam suportes fixos e físicos (impressos, estantes, bibliotecas), aqueles cada vez mais móveis/imateriais (alados, aéreos, dependurados, móveis, desterritorializados, virtuais).

Experimentar é realizar o encontro entre o disperso, difuso, distante, diverso, diferente, o vivo, o não-vivo, o material, o simbólico. Experimentar é criar situações para a emergência de outros trajetos à aprendizagem do mesmo fenômeno. Experimentar

é desterritorializar os conceitos levando-os a flutuações que caracteriza a transformação/conservação do que deve ser ensinado.

Imagine quantos experimentos precisam ser criados pelo professor de geografia considerando a dinâmica espacial em suas diversas escalas (mundial, regional, local), matizes (paisagens, territórios, lugares, regiões, cidade, campo) e materialidades (a cidade, o bairro, a rua, o país, o continente, o mundo). Macros temas (a violência, a bolsa de valores, as mudanças climáticas, as mudanças tecnológicas, as guerras, dentre tantos outros) atravessam o dia a dia que caracteriza o viver na casa, no trabalho, na escola, na igreja, no campo de futebol, no cinema, no parque, na rua, dentre tantos outros espaços pelos quais e com os quais os seres vivos e não vivos têm que se relacionar.

Foucault chama a atenção para o fato de que o século XIX foi caracterizado pela recorrência a temáticas que requeriam retornos históricos, como se estivéssemos sob o peso da "acumulação do passado, grande sobrecarga de mortos, resfriamento ameaçador do mundo" (2001, p. 411), e que hoje, a época, talvez seja a do espaço. Argumenta Foucault (2020) que simultaneidade, justaposição, próximo, distante, vizinhança, longe, disperso atravessam as vias pelas quais o mundo experimenta a elaboração de sua trama em patamares de conexão, redes. O que o referido autor aponta como possibilidade, a geografia vem tratando como campo analítico, pelos menos nos últimos anos, abrindo pistas para a criação da narrativa científica, por meio de legendas relacionadas para identificar a realidade espacial pelo trânsito.

Dessa perspectiva, confeccionar meta-legendas para esse *mapa-mundi* em movimento, mas já exaustivamente quadriculado e legendado pelos grandes temas como padrões climáticos, geológicos, geomorfológicos, hidrográficos, populacionais, eco-

nômicos, políticos culturais, requer: compreender o mundo como erupções do caos, por isso nem o mundo nem o caos são entidades acabadas, estacionárias, mas são misturadas ao acaso, que permitem enxergamos a ordem complexa das coisas; alimentar o dispositivo de atenção para "outros espaços" e suportes criados a partir do deslocamento, justaposição, composição, colagens de materiais, ideias, conceitos, categorias, formas e conteúdo diversos; experimentar o ensino como laboratório, a cartografia como método, o mapeamento como estratégia, trazendo à tona outros tantos mapas que foram encobertos ou soterrados em camadas, muitas vezes inacessíveis a olho nu.

Por isso, criar referências, deixar aflorar as potências contidas no campo das virtualidades, abrindo passagens para as novidades. Com essa perspectiva, o *mapa-mundi*, em certa medida, já pronto, acabado, legendado com cores, símbolos, linhas [que orientam os caminhos do olhar na direção de uma ordem compreensiva dos fenômenos cartografados] ocupa o lugar do experimento. Assim, a confecção de meta-legendas é sobre e com o mapa existente, desconfigurando o que está fixado como ponto geográfico, colocando no lugar vazios, lacunas, interrupções em uma teia de linhas de fuga, nós, redes e interações sendo confeccionadas, sem hierarquias e determinações. Serres (1997) indica que o desafio não está em colocar o ponto no mapa com suas coordenadas de localização, mas em mapear o movimento dos pontos, descrevendo a sua teia .

A partir do exposto, o que se segue são exemplos de meta-legendas, operadores do pensamento geográfico, que não têm a pretensão de ser guias, modelos, padrões ou qualquer outro tipo de ser alçado ao patamar de aplicabilidade. O que se propõe tem a função de servir como inspiração a uma escrita geográfica atenta aos *entre* espaços e atravessada pelo que Deleuze e Gua-

tarri, referenciam como sendo "um bloco de sensações, isto é um composto de perceptos e afectos" (2000, p. 213).

META-LEGENDA: ANTES DA GUERRA, A PAZ.

O que vemos hoje, como o mapa-múndi, foi e ainda está sendo o resultado e muitos eventos violentos. É possível dizer que, embora queiramos a paz, a disputa territorial foi perene no processo de humanização da espécie *sapiens*. Todos os continentes têm histórias para contar sobre esse tema. As disputas dos territórios pelos europeus sobre os territórios indígenas, nas américas; dos europeus pelos territórios africanos; dos Japoneses contra os chineses; dos europeus entre si; dos povos orientais entre si, mostram linhas de sangue desenhando limites, estabelecendo fronteiras, separando povos, criando linhagens, referendando um molde espacial.

A produção baseada no domínio territorial como produção maquínica de subjetividades trabalha na modelagem dos seres no espaço tanto para o melhor quanto para o pior (Guatarri, 2000). A guerra ocupa um lugar nessa produção, com destaque no mundo ocidental para a Europa (que viveu em seu território o evento) e os Estados Unidos (que promove o evento para além de suas fronteiras). Situando a reflexão na Europa, é visto em sua configuração territorial e de poder, que dentro e fora desse continente nações foram configuradas, desconfiguradas e reconfiguradas; territórios foram anexados, nações se tornaram independentes, mapas foram refeitos, sendo um dos últimos confeccionados após os anos 1990, com a reorganização das nações do Leste e do socialismo.

Para Michel Serres e Edgar Morin a guerra é uma sombra sempre pronta para se projetar como legenda no mapa da Europa. Para esses pensadores as lembranças de eventos bélicos fazem parte do contexto narrativo desse continente estando escrito desde os tempos mais remotos.

Os momentos de guerra podem servir de experimento para a criação de uma meta-legenda da paz. Com a guerra, a vida perde, em parte, o seu protagonismo conservador e passa a caminhar em direção a fronteiras emergenciais, situacionais, imprevisíveis. Essas fronteiras, como abrigos abertos para os instantes em que viver se torna apenas sobreviver, configuram-se arranjos espaciais territorialistas, de modo que a noção de território pode ser questionada e levada a desconfiguração, possibilitando a desterritorialização, a ausência de referências acabadas e a necessidade de enxergar outras experiências. Como pensar o mapa-mundi, sem guerras, sem suas legendas de disputas territoriais? O que sobrepor a esse apagamento que está marcando o espaço com cores tão fortes pondo em risco a sua própria significação? O que sobrepor a essa forma matricial para pensar e agir no, com e sobre o território? Como remarcar o mapa mundi com uma coloração de experiências em que os territórios de guerra se revestem de territorialidades da paz? Essas perguntas não têm respostas acabadas, previamente cartografadas; são perguntas-lacunas; suspendem a legenda da guerra; requerem enxergar trajetos capazes de provocar novos aterramentos.

Criar vazios, suspender legendas, tornar incompleta as respostas, diz da meta-legenda como um experimento para o ensino de geografia promovido pelo ser professor autor**.** A cartografia pode abrir caminhos para desconstruir o espaço aparelhado

para guerra e alicerçado no domínio e controle do território por Estados-nação, empresas predadoras que, com o uso de armas, atuam sobre as fontes, os bens dispostos na Terra, alimentando ações, projetos ancorados na violência e na morte. À legenda da geografia da guerra, que exemplifica a fratura vida/mundo, espaço/liberdade, deve se sobrepor a meta-legenda da geografia da paz.

Escritos do geógrafo Piort Kropotkin, do final do século XIX, apresentam uma antevisão sobre o exposto. Para ele a geografia é uma ciência que deve cumprir o papel de desconstruir, em tempos de guerra e ufanismos nacionais, ódios e rivalidades, os territorialismos das forças que apostam em manter tais sentimentos como moventes para a construção dos ideais de desenvolvimento, de justiça, de segurança. É preciso, segundo ele, reconhecer que se sabe muito pouco sobre as nações, prevalecendo, muitas vezes como conhecimento, preconceitos, estereótipos e, quase nada sobre as semelhanças que dão unidade à diversidade das experiências terrestres. Por isso, é tarefa da geografia esclarecer e reforçar que: todas as nações são importantes para construir o mundo; as guerras, quaisquer que tenham ocorrido, serviram para alimentar perspectivas míopes de desenvolvimento; as fronteiras, como sinônimo de controle e expansão territorial, são resquícios de passados em que a barbárie se instala como modelo anti-civilizatório; o intercâmbio entre as nações está submetido a determinações individuais, coletivas e naturais que guiam a vida no planeta, e não podem ser o cenário para o exercício do egoísmo.

Dessa perspectiva é necessário repensar o território como domínio, força e aparelhamento do espaço para a guerra. Esmaecer práticas territorialistas, sejam estas oriundas de qualquer registro (científicos, políticos, religiosos, artísticos, filosóficos,

educacionais) é um desafio, visto atravessarem as razões mais simples do cotidiano as mais complexas que envolvem redes de conexões, virtuais, materiais e simbólicas. O território se alimenta do desejo de homens, mulheres, Estados, empresas, grupos de recortar o que está disponível usando o cercamento, a posse, o controle como estratégias para dominar um pedaço do mundo para si, e sobre o mundo. Desconfigurar essa perspectiva, supõe uma geografia de base complexa, que atua na direção do desenvolvimento e ética planetária, o que envolve o grande e o pequeno, o geral e o particular, o universal e o singular. Trata-se de um repactuamento com a Terra e para isso a sala de aula serve como um laboratório para experimentar a criação de trajetórias desterritorializantes.

META-LEGENDA: POR UM OUTRO DESENVOLVIMENTO

Edgar Morin no livro "a Via: para o futuro da humanidade" (2013) apresenta o mundo situado em uma grande crise planetária. De qual natureza é essa crise? Olhando para dentro do problema, com se dispusesse de um objeto capaz de fazê-lo enxergar em diferentes escalas e direções, Morin descreve um cenário encravado em policrises (ecológica, econômica, financeira, demográfica, urbana, rural, política) estabelecidas no seio de uma globalização "que não faz senão alimentar a sua própria crise. Seu dinamismo suscita crises múltiplas e variadas em escala planetária" (Morin, 2013, p. 24), abalando o ideal de uma mundialização alicerçada na globalização, na ocidentalização e no desenvolvimento.

As crises expõem o ideário desenvolvimentista como uma estratégia de integração espacial resistente. De forma contundente, esse desenvolvimento é anunciado, visto e desejado relacionado ao avanço e ao progresso socioespacial de paisagens marcadas pelas desigualdades provocadas pelos distanciamentos técnicos, tecnológicos, culturais, de produção, circulação e disseminação das riquezas.

Diz Morin,

> A noção de desenvolvimento engloba os múltiplos desenvolvimentos da prosperidade e do bem-estar, a melhoria geral das condições de vida, a redução das desigualdades, a paz social, a democracia. Presume-se que a locomotiva do desenvolvimento tecnoeconômico deve puxar os vagões do bem-estar, a harmonia social, da democracia. (2013, p. 27).

O desenvolvimento, como tudo que é da ordem do complexo, apresenta-se ambivalente, e desse modo produz, simultaneamente, positividades, mas também, perversidade, negatividade, cegueira, desvarios e destruições. A amplificação da hiper-especialização, das corrupções estatais, da destruição das relações de solidariedade, da exacerbação dos individualismos, dos desenraizamentos, de novos guetos ("encorajando a formação de máfias internacionais"), de zonas de misérias (como as áreas para refugiados), das periferias (cada vez mais empobrecidas nas grandes cidades), da degradação ambiental, exemplificam isso.

O desenvolvimento entrelaça às condições para uma crise ética planetária, contendo o bem, "a que todas as coisas tendem",

e as variações como banalizações para aceitação do mal. Como em um jogo, cujo resultado não está definido *a priori* pelo uso adequado das regras estabelecidas (muito embora, elas devam ser a base sobre as quais o jogo é jogado), a crise ética revisa "o bem, o possível e o necessário, ou seja, a própria ética", na condição de gestar o fermento e o esboço de um pensamento regenerador (Morin, 2013, 15).

META-LEGENDA: POR UMA ÉTICA PLANETÁRIA

Se temos por premissa que a ética é um esforço humano criado para assegurar as condições da convivialidade, tendo o meio como arranjo do vivo e do não-vivo e a vida como o bem a que todos têm direito, temos por dever exercitar "o pensamento ético e a ética do pensamento", como condição para alimentar um agir atencioso e vinculado com aquilo que nos gera e que somos capazes de gerar. Logo no início de O Método 6, temos que a ética mistura fontes oriundas de camadas interiores, exteriores e genética, sendo uma argamassa que contém a tríade indivíduo-sociedade-espécie (Morin, 2013, p. 19). Para Morin, essas fontes podem ser distinguíveis, mas nunca isoláveis.

Dessa perspectiva a reflexão sobre a ética envolve um pensar sobre "o bem, o possível e o necessário" como anunciado anteriormente. Decorrente disso, forma-se um campo sistêmico vivo, interdependente de sistemas não-vivos, configurados e desfigu-

rados pelas teias da linguagem, das ideias, das coisas e dos seres situados no mundo.

Afirmava Aristóteles, "o bem é aquilo a que todas as coisas tendem". Para esse filósofo a ética está relacionada ao bem-viver, ao bem agir; a felicidade está implicada nessa relação. Não se pode ser feliz sem que se tenha agido para esse fim, por isso a felicidade, assim como a ética, são exercícios voltados para o cuidado de si e na relação para com o outro.

Dito dessa forma, podemos compreender a interdependência egocêntrica e altruística presente no ser bem-educado. Cultivar os princípios universais que o levam agir de forma benéfica para com o mundo relaciona-se a uma ética de si e um olhar para fora de si. Citando Hesíodo, Aristóteles afirma:

> Ótimo é aquele que de si mesmo conhece todas as coisas; Bom, o que escuta os conselhos, dos homens judiciosos. Mas o que por si não pensa, nem escolhe a sabedoria alheia. Esse é, em verdade, uma criatura inútil (1991, p. 11).

O bem é uma categoria variável, a ser regenerada permanentemente. A felicidade também. Por isso, atadas a experimentos de uma vida ativa, essas noções são pautadas por escolhas. Essa variação deslocou-se e assumiu diferentes formas e apelos, cada vez mais distantes daqueles princípios que se assentam na alma que transborda para o mundo. As coisas assumiram a condição de valorizar as ações, e a felicidade do ter se impôs como mola para ditar o bem-fazer, circunscrito à

produtividade, à eficácia, ao consumo. O pêndulo da justiça se desloca com pesos desequilibrados, de maneira que a decisão sobre o justo e o injusto, regentes dos princípios éticos, encontra-se pendente para a esfera do vivido reduzido ao prazer do ter, do exibir, do acumular bens, objetos, saberes, dados, informações.

Deslocamos o ser no mundo para o mundo no ser, e, nisso, as coisas foram alçando a posição de controle do mundo do ser. Invertido o descentramento de si, invertemos o que é necessário ao bem fazer. Com isso o lugar das coisas foi assumindo protagonismos extremos ao ponto de perdermos de vista o exercício ético como um fundamento do bem pensar sobre as coisas. Reduzindo o bem ao possível, e o possível ao necessário, transformamos estes em eixos ativos de um patrimônio geocultural e simbólico cada vez mais individualista e predador.

Para Michel Serres (2005) o pensamento deve habitar zonas onde as coisas não são límpidas, transparentes e esclarecidas. Diz ele que o campo do esclarecimento, da razão guiada pela história dos acontecimentos já aceitos, alimenta um saber enciclopédico, necessário ao esvaziamento e às novas aprendizagens. Desse modo, aprender é sempre a travessia por meio da contaminação, da imprecisão, da ignorância, mais do que um salto ou a superação, de um estágio para outro.

Escreve ele que "deve-se aprender, ao mesmo tempo, aquilo que se compreende e aquilo que não se compreende: no primeiro caso, a duração vivida desaparece, enquanto o último a produz. O obscuro projeta um tempo que o claro encurta, o claro-escuro, faz o próprio tempo" (Serres, 1993, p. 67).

Considerando esse argumento como um desafio ético, temos o tempo ocupando os pratos da balança com unidade de peso distribuído em proporções desiguais e, desse modo, nos obrigando a escolhas distante do equilíbrio entre o compreendido e o não-apreendido. Daí estarmos convivendo sempre com as lições que precisam ser incorporadas e amadurecidas ao longo de uma existência, mesmo que estas se apresentem momentaneamente inúteis ou incompreensíveis. Toda forma de compreensão contém a ocorrência de incompreensão. O tempo das circunstâncias dita a vigilância necessária a esse engendramento ético.

Para Morin os fundamentos da ética estão em crise. Daí porque, em suas palavras, "o sentido de responsabilidade encolheu, o sentido de solidariedade, enfraqueceu-se" (2004, p. 27).

E acrescenta:

> A ética só tem a si mesma como fundamento, mas depende da vitalidade do circuito indivíduo/espécie/sociedade, cuja vitalidade depende da vitalidade da ética. Vale repetir: o ato moral é um ato de religação com o outro, com a comunidade, com a sociedade e, no limite, religação com a espécie humana.
>
> Importa refundar a ética; regenerar as suas fontes de responsabilidade-solidariedade significa, ao mesmo tempo, regenerar o circuito de religação indivíduo-espécie-sociedade na e pela regeneração de cada uma dessas instâncias (Morin, 2004, p. 29).

O vivo que sucumbe ao não vivo é um engano ético; uma desatenção na observância da ética como um sistema complexo, que dialoga com as forças de desintegração, dispersão e aniquilamento, e com as que impulsionam a complementaridade e a religação. Segundo Morin, os sistemas operam com essas forças, compondo um tetragrama de ordem-desordem-organização--reorganização, de modo que importa reconhecer as fontes de religação, que podem ser minoritárias, frágeis, mas necessárias para carregar o sistema de novas energias, configurando uma auto-eco-organização, ou uma estratégia de religar a felicidade à ética e estas à vida como uma obra de arte.

Nesse aspecto, o que se pode fazer? Explorar a ética como uma fronteira borrada entre as coisas, as experiências vividas pelas espécie humana e não-humana e a Terra como obra de arte.

META-LEGENDA: OUTRAS PISTAS EPISTEMOLÓGICAS

O contexto cultural do século XXI, apresenta-se matizados pelo tempo das tempestades climáticas, psicossociais, econômicas, políticas; dos espaços desagregados pelas enchentes, deslizamentos, queimadas, violência, guerras; das nuvens de penduricalhos fabricados por selfs, pelos consumo replicados de objetos, pelos suportes que sustentam a leveza dos algoritmos, *bits*, fibras óticas, de carbono, de vidro; das pegadas da visibilidade impressas nas linhas da legislação que burocratiza e vigia o agir cotidiano; do tempo-espaço da criação que deseja fabricar o

mundo interconectando ciência geográfica, arte e filosofia a vida como ela é. Tais matizes impulsionam desafios epistemológicos para a geografia como:

1. Experimentar o pensamento como o movimento da vida. A experimentação é sempre atual, nascente; é o novo em vias de se fazer. A experimentação não retorna a origem histórica dos fatos ou acontecimentos, para encontrar uma temporalidade estacionária e uma espacialidade cristalizada capaz de portar as causas, determinações, leis. O tempo e o espaço se movem.
2. Mudar de rumo porque os movimentos mudam o pensamento, o pensamento muda os movimentos. Abandonar o ponto de apoio, a alavanca como a origem energética para o movimento. Lançar-se entre nuvens, ondas, inserir-se no pré-existente, como fazem os esportistas náuticos. Ao invés de buscar a origem como porto seguro, colocar-se no caminho, entre os diferentes pontos. A vida é uma combinação, em que prevalece a variação. A diversificação está no processo evolutivo das trocas, conexões, adaptações.
3. A ciência amortecida pela alavanca, que lhes oferece diversos pontos de apoio, empobrece em navegação e fortalece a territorialização, espaço de disputas, guerras, fraturas; recorta o terreno da reflexão "sobre" as coisas e deixa de cartografar o movimento com as coisas. Abandonada pela filosofia a ciência não opera conceitos capazes de movimentos intelectuais intercessores (arte, ciência e filosofia).

mundo interconectando ciência geográfica, arte e filosofia a vida como ela é. Tais matizes impulsionam desafios epistemológicos para a geografia como:

1. Experimentar o pensamento como o movimento da vida. A experimentação é sempre atual, nascente; é o novo em vias de se fazer. A experimentação não retorna a origem histórica dos fatos ou acontecimentos, para encontrar uma temporalidade estacionária e uma espacialidade cristalizada capaz de portar as causas, determinações, leis. O tempo e o espaço se movem.
2. Mudar de rumo porque os movimentos mudam o pensamento, o pensamento muda os movimentos. Abandonar o ponto de apoio, a alavanca como a origem energética para o movimento. Lançar-se entre nuvens, ondas, inserir-se no pré-existente, como fazem os esportistas náuticos. Ao invés de buscar a origem como porto seguro, colocar-se no caminho, entre os diferentes pontos. A vida é uma combinação, em que prevalece a variação. A diversificação está no processo evolutivo das trocas, conexões, adaptações.
3. A ciência amortecida pela alavanca, que lhes oferece diversos pontos de apoio, empobrece em navegação e fortalece a territorialização, espaço de disputas, guerras, fraturas; recorta o terreno da reflexão "sobre" as coisas e deixa de cartografar o movimento com as coisas. Abandonada pela filosofia a ciência não opera conceitos capazes de movimentos intelectuais intercessores (arte, ciência e filosofia).

4. A comunicação mestiça entre seres, coisas, humanos e não humanos, expande a natureza em várias direções. Não basta, apenas, enxergar e matizar o que está decodificado na esfera do humano e do seu bem-estar. As relações entre humanos e coisas, vivo e não vivo requerem um novo contrato que não é mais apenas humano, mas é natural, o que inclui o humano.
5. Os atravessamentos contemporâneos reorganizam subjetividades com doses do circunstancial e conjuntural, mobilizando:

    a) a interdependência – que se configura na brecha criativa; o entre que permite as passagens retroalimentadoras das ideias, das práticas e das experiências, criadas com roteiros abertos, complexos e absorventes.

    b) a vizinhança - que explicita caminhos e possibilidades para inventar infinitas maneiras de proceder e fazer acontecer os encontros com atenção ao inusitado e ao inesperado, como por exemplo, a música e a ciência, a matemática e a filosofia, a realidade e o imaginário.

    c) a dialogia - como perspectiva e transgressões ao modelo vigente da sociedade, da economia, da cultura e da política, que se alimentam dos argumentos alicerçados na dualidades, exclusivismo, reducionismo. A crise planetária é um problema referencial multivariado e multifatorial, que requer ultrapassar as regras de jogo binário, com dois polos antagônicos identi-

ficados e combatentes, para explorar a configuração complementar e transdisciplinar que o afeta.

d) o presente - como domínio espacial e temporal para reaprendizagem da Terra como lugar para o vivo e o não vivo alicerçarem a trama do viver. Ensinar a viver se apresenta como desafio para o ser professor de geografia no século XXI. Está em curso a reforma do pensamento que é, simultaneamente, paradigmática e pragmática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, temos a impressão de que o ser professor autor subjetiva a forma de um professor, educador, aprendiz de feiticeiro, mestre ou doutor... quantas subjetivações comportam um ensinador? Com giz, pincel ou mouse na mão; a frente ou por traz de um *bureau*, sentado ou de pé, esse ser veste e se reveste daquilo que aprendeu e aprende para ensinar. É um ser-artefato, pensador, escritor, imitador, reprodutor... tudo é exigido desse portador.

Teria o ser professor uma cor? Tingido de branco e preto, ele é cinza; de azul e amarelo, ele fica verde, de vermelho e preto, torna-se rosado. Quantas cores podem tingir a sua pele, sem desfigurá-lo? Tigrado, mesclado, zebrado, o ensinador é mestiçado.

As suas cores não se confundem com aquelas manipuladas idealmente para atender uma tonalidade. Na pele do ensinador as nuances das proporções desequilibradas deixam marcas espa-

çadas, cartografadas no silêncio e na solidão dos ensinamentos aprendidos na sala de aula.

As tintas da sala de aula se misturam às tintas subjetivadas que se misturam às tintas das aprendizagens múltiplas, e já não se diferenciam das marcas originárias que fazem um ensinador ensinar. Ele foi atravessado por inúmeros apontamentos e afogou-se em leis, dispositivos, livros, informações, jornais, revistas, notícias, redes sociais, provas, planejamentos, aulas....

Do professor autor ao ensinador, o seu jaleco desbotou. Cansado para e começa a reproduzir o que lhe foi ensinado: conceitos, perguntas, mapas, normas, ele quer um ensino aplicado. Deseja dispor de jogos, sequências didáticas, filmes, modelos, padrões, fichas para tentar firmar uma identidade.

Ao buscar essa identidade se depara com as fronteiras borradas que tecem o ensino, a aprendizagem num mundo conectado. O que fazer o ensinador, senão mergulhar nesse mundo criando passagens, pontes e suportes para se guiar e ser guiado, suspenso em penduricalhos. Retoma a cor do ser professor autor engajado.

O ensinador tem o compromisso ético e estético com o que deve ser conservado em um mundo que se transforma em velocidade. Por isso, opera com o pensamento experimentado, e como tal, nas interfaces do possível, do virtual, do real, do atual situado.

O pensamento incorporado à vida, desafia a geografia não apenas dos humanos, com seus direitos, culturas, variações, mas a comunicação que abarca campos de expressão às espécies que estão na Terra. E nisso se inclui o humano e suas

capacidades narrativas, e as demais espécies que, não tendo essa habilidade, criam zonas próprias de interação, linguagens e comunicação.

O ser professor autor lida com a comunicação de campos narrativos complexos, criando passagens, não mais entre humanos, mas entre uma gama de seres, objetos, coisas criadoras de campos de ressonância onde quase tudo pode se expressar e imprimir sentido. A sua cartografia não se resume ao mapeamento dos rastros humanos alimentandos pelos discursos da cidadania, dos direitos humanos, da interculturalidade, apenas. Ela se expande para incorporar uma repactuação com a Terra e seus diversos habitantes e interesses, extrapolando os campos nos quais esses temas, discursos, dispositivos estão circunscritos.

O ser professor autor é o criador de uma cartografia mestiça. Por isso, a sua geografia é disciplinar e transdisciplinar, prosaica e poética; desterritorializada das forças que cercam o espaço com limites e fronteiras impermeáveis; territorializada no sentido de dar movimento a Terra como radical que permeia a criação de outras formas de subjetivar os seres, as coisas e os objeto no espaço e com o espaço, fabricando, o que Bruno Latour (2020) provocativamente discute sobre Onde aterrar? No que se deve apostar para manter a Terra como um campo de diferentes aterramentos? Supomos um agir atento a biosfera integrada a diferentes formas de existência e conexões, sem hierarquias; um agir atento as escolhas das escoras e suportes para a vida; um agir ético-estético implicado na vigília e na atenção, no inacabamento do pensamento metamórfico característicos das legendas do viver.

REFERÊNCIAS

AGABEM, Giorgio. **O que é um dispositivo?** https://campodiscursivo.paginas.ufsc.br/files/2020/04/TEXTO-10-O-que-%C3%A9-um-dispositivo-Agamben.pdf (acesso em dezembro/2024).

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4 edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os pensadores – Aristóteles v. II).

CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Tradução de Reinaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1999.

DELEUZE, Gilles.; GUATARRI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Michel Foucault: estética e literatura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos, volume III).

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Michel Foucault: estética e literatura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos, volume III).

GUATARRI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

KROPOTKIN, Piort. O que a geografia deve ser? Tradução de José Willian Vesentini. In: **Seleção de Textos**. Associação dos Geógrafos Brasileiros, n.13.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MORIN, Edgar. **A Via para o futuro da humanidade** Tradução de Eloá Jacobina. 9. Edgard de Assis Carvalho; Marize Perassi Bosco. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

MORIN, Edgar. **O método 6**: ética. Tradução de Juremir Machado da Silva. 9.Porto Alegre: Sulina, 2004.

SERRES, M. **Filosofia mestiça**. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SERRES, M. **Atlas**. Tradução de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

SERRES, Michel. **Luzes:** cinco entrevistas com Bruno Latour. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNIMARCO, 1999.

SERRES, Michel. **O incandescente**. Tradução de Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

SERRES, Michel. **A Polegarzinha:** uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

CAPÍTULO 6

SUÍTE (PARANÃ), DE CARLOS ALBERTO ASSIS:

A VOZ DO SAGRADO FEMININO

Beatriz Helena Furlanetto[1]

Ao escutar, pela primeira vez, a Suíte (Paranã) para piano e violoncelo, do compositor Carlos Alberto Assis, senti-me abraçada por uma delicadeza e uma suavidade surpreendentes. Como pianista e pesquisadora, há alguns anos tenho me dedicado às obras de Assis e percebo, em suas sonoridades, uma tônica de feminilidade. Em Portugalma (Furlanetto, 2020), suíte para piano e flauta, o feminino encontra-se desdobrado em toda a sua amplitude, da liberdade à sacralidade, do encantamento à transcendência. As personagens femininas da obra O Monarca: cena tragicômica anagramática de câmera (Furlanetto, 2020a) representam os valores da virtude nos planos moral, filosófico e simbólico, como emanações da sa-

1 Bacharel em Instrumento (Piano). Doutora em Geografia com estágio doutoral na Universidade de Urbino e Pós-doutorado na Universidade do Minho. Pianista, docente e pesquisadora da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

bedoria divina. Nos Epigramas (Furlanetto, 2022), canções para voz e piano, o mundo exterior dialoga com o interior em clave filosófica, e os elementos da natureza – pássaros, árvores, céu, mar, flor – conformam sentimentos e pensamentos nos versos de Cecília Meireles e nas expressivas melodias de Carlos A. Assis. Destarte, sobretudo nas obras citadas, verifica-se a celebração do universo feminino.

Importa esclarecer que, nos estudos realizados anteriormente, bem como no presente, os termos masculino e feminino não se limitam à expressão da sexualidade, mas simbolizam dois aspectos complementares do ser humano, ou seja, o homem comporta um elemento feminino, e a mulher, um elemento masculino. Para Jung (2008), *anima* é o elemento feminino no inconsciente masculino e *animus* é o elemento masculino no inconsciente feminino; *anima* e *animus* são figuras de imagens primordiais ou arquétipos, investidos de grande significado, que funcionam como um elo entre o pessoal e o impessoal, bem como entre o consciente e o inconsciente. Os símbolos *yin* e *yang*, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 969), designam o feminino e o masculino, o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas, o aspecto terrestre e o aspecto celeste, o negativo e o positivo, em suma, expressam o dualismo e o complementarismo universal: embora representem dois contrários, o *yin* e o *yang* "jamais se opõem de modo absoluto, pois entre eles sempre há um período de mutação que permite uma continuidade; tudo, homem, tempo, espaço, ora é *yin,* ora é *yang;* tudo tem a ver com os dois simultaneamente". Portanto, masculino e feminino são entendidos como polaridades existentes em todos os seres humanos, se complementam e assumem uma gama de representações simbólicas nos âmbitos individual e coletivo.

As memórias das mulheres e dos homens que, desde os primórdios, reverenciavam o céu, a terra, o fogo, o vento, o mar, a lua, o sol, as estrelas, os animais, as plantas, as pedras e todas as formas de vida, permanecem gravadas no inconsciente coletivo da humanidade feito ecos ancestrais que, ainda hoje, nos encantam, nos assustam, nos guiam rumo aos elevados cumes das experiências de alegria e de êxtase, e também aos abismos de dor e de desespero. Em todos os tempos e lugares, as vozes sagradas dos princípios feminino e masculino nos convidam à transcendência.

ECOS IMEMORIAIS

Carlos Alberto Assis (1965-) é brasileiro, natural da cidade de Jacarezinho, no Estado do Paraná, Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua como professor, pianista, regente, arranjador e compositor na Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I, Escola de Música e Belas do Paraná. Assis também é médico, com especialização em Homeopatia, Acupuntura e Ginástica Terapêutica Chinesa, e praticante de Tai Chi Chuan, cujos princípios filosóficos remetem ao Taoísmo. Considero Assis um ser humano notável, que carrega em si o melhor da humanidade. Sua conduta pessoal e profissional reitera o comprometimento com a ética taoísta – serenidade, simplicidade, moderação, sabedoria – e revela a beleza de uma mente em paz. Algumas das suas músicas, como as canções, podem parecer simples e acessíveis, "mas o que é simples em geral é sempre o mais difícil. De fato, a simplicidade constitui a arte suprema" (Jung, 2022, p. 248). A produção

de Assis é vasta e premiada, com obras para diferentes formações musicais como piano solo, duetos de piano, voz e piano, flauta e piano, sax e piano, voz e violão, piano e violoncelo, clarineta e piano, coro misto, orquestra, ópera, além de arranjos e transcrições musicais. O compositor demonstra certo ecletismo musical, com influências que remontam desde a polifonia de Johann Sebastian Bach até o século XX, incluindo o jazz, a bossa nova e as melodias populares brasileiras. Fiel aos próprios ideais musicais e à liberdade de expressão, Assis circula entre o universo popular e o erudito[2] e escapa às classificações estéticas ou estilísticas. Suas músicas mesclam procedimentos composicionais modais, tonais e atonais com criatividade e expressividade poéticas.

A Suíte (Paranã)[3] é constituída por quatro peças: Prece (a N. Sra. da Luz dos Pinhais), Manhã (Neblina no Anhangava), Romance (A gralha-azul e a araucária) e Fandango (Dança caiçara). Suíte, na área musical, é um conjunto de peças instrumentais executadas em uma audição ininterrupta. Segundo Sadie (1994), a partir do século XIX, a suíte passou a ser utilizada para uma sequência de peças livremente relacionadas por um programa descritivo ou ligadas por uma temática nacionalista. O título Paranã faz menção ao antigo nome do Estado do Paraná, no sul do Brasil, termo que vem do guarani *para* (mar) e *anã* (que se parece) e refere-se ao Rio Paraná que, por sua dimensão, se assemelha ao

2 Usa-se o termo erudito para as músicas de diferentes culturas, elaboradas com um modelo formal, que não pertencem às tradições populares.

3 A Suíte (Paranã) foi composta entre os meses de maio e junho de 2023 e dedicada à pianista Carmen Célia Fregoneze e à violoncelista Alzira Hübner, para apresentação durante o V Encontro da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA – realizado em Curitiba, entre os dias 19 e 21 de outubro de 2023. A estreia da obra, primorosamente executada por Carmen e Alzira, ocorreu em 19-10-2023, no Auditório Mário Schoemberg da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I, Escola de Música e Belas do Paraná.

mar. Os títulos das quatro peças remetem ao universo do simbolismo regional paranaense criado pelos Paranistas, no início do século XX.

O Paranismo foi um movimento artístico e cultural que ocorreu entre os anos de 1920 e 1930 no Paraná, no qual artistas, literatos e intelectuais, como Romário Martins, Guido Viaro, João Turin, Theodoro de Bona, Zaco Paraná, Lange de Morretes, João Ghelfi, entre outros, buscavam conformar uma identidade paranaense a partir da criação de tradições regionais. Assim, inspirados na flora e fauna locais, o pinheiro (Araucária Angustifolia), o pinhão, a grimpa e a gralha azul tornaram-se elementos referenciais da construção identitária paranaense, e passaram a ser utilizados como ornamentos decorativos em entalhes de móveis, frontões e colunas residenciais, gradis, decoração de livros e revistas, calçamento de praças, molduras de quadros, entre outros. A exaltação da natureza com o intuito de consolidar uma identidade paranaense, mais que uma influência do ideário nacionalista que se iniciou no século XIX em vários países europeus e continuou até o século XX, parece evocar os valores culturais dos povos indígenas que habitavam as terras do atual Estado do Paraná. Ressignificados, estes elementos passaram a constituir e legitimar o imaginário da cultura paranaense e ainda hoje podem ser apreciados na exposição Paranismo, uma mostra permanente de artes no Centro Cultural Memorial de Curitiba, espaço público dedicado a diversas atividades culturais na capital do Estado do Paraná. Ao visitar esta exposição, em busca de possíveis elementos que possam ter mobilizado o processo criativo de Assis, observamos um trecho do Manifesto Paranista redigido por Romário Martins (1927):

> Paranista é aquelle que em terras do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma machina, dirigiu uma fábrica, compoz uma estrophe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore[4].

A exposição Paranismo reúne pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, partituras musicais, revistas, moda, poesias e projetos arquitetônicos dos integrantes do movimento paranista. Na entrada, observam-se duas esculturas de João Turin: Luar do Sertão e Tigre Esmagando a Cobra (Imagem 1), ao lado de um painel cujo título do texto é "Paranismo, fortalecimento de uma identidade". Ainda de João Turin, destacamos o Homem Pinheiro (Imagem 2), em baixo-relevo, onde se lê: "em meio ao pinheiral, um homem altivo, de braços abertos para o futuro, representa a força da terra paranaense". Esta obra de arte foi utilizada como logotipo da Revista Ilustração Paranaense, com elementos gráficos inspirados em pinhões, publicada em novembro de 1927. Entre as demais obras expostas, ressaltamos o Rei Solitário (Imagem 3), uma araucária representada em óleo sobre tela por Frederico Lange de Morretes (1953), e a Capela dos Fundadores (Imagem 4) com os retábulos talhados em madeira policromada do Altar da primitiva Igreja Matriz de Curitiba (1693 a 1875), a imagem de Nossa Senhora da Luz dos

4 Ortografia utilizada na época.

Pinhais (1693 a 1720) e as pinturas de Sérgio Ferro (1996), que complementam o teto da Capela com temas da história de Curitiba.

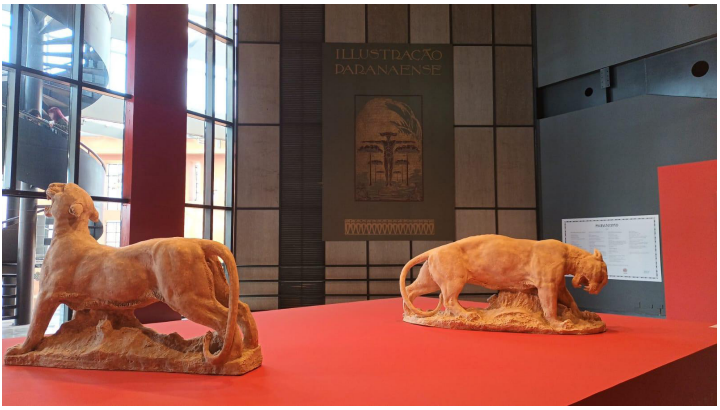
Observa-se, portanto, a analogia entre os títulos das peças da Suíte (Paranã) – Prece (a N. Sra. da Luz dos Pinhais), Manhã (Neblina no Anhangava), Romance (A gralha-azul e a araucária) e Fandango (Dança caiçara) – e os símbolos regionais paranaenses. A primeira peça celebra o sagrado feminino e reverencia a padroeira da cidade de Curitiba. Conta-se que, no ano de 1659, em uma pequena povoação no sítio dos Pinhais, foi fundada uma Vila de Nossa Senhora da Luz, que teria dado início à cidade de Curitiba. A segunda peça menciona o morro do Anhangava localizado no Parque Estadual Serra da Baitaca, no município de Quatro Barras, região metropolitana de Curitiba. Com 1.420 metros, o morro é referência no montanhismo paranaense e suas trilhas são utilizadas na prática da escalada e na caminhada à Cachoeira do Anhangava. O título da terceira peça nos remete às lendas dos povos indígenas. Curitiba, a capital do Paraná, recebeu essa denominação dos índios que habitavam as terras paranaenses (no tupi-guarani, kuri, pinheiro, e *tyba,* abundante), em alusão à grande quantidade de pinheiros que havia no local. A araucária chegou a ocupar metade do território paranaense, por isso se tornou um dos símbolos do Estado e ficou conhecida como o pinheiro do Paraná. O pinhão, semente da araucária, é o principal alimento da gralha-azul no inverno; pelo ato de desmanchar a pinha no galho e comer apenas um ou outro pinhão, a maioria das sementes cai no solo e germina. O romance entre a árvore e a ave é relatado na Lenda da Araucária[5]. A quarta peça

5 Lenda da Araucária: um índio foi caçar e viu uma onça perto da índia que ele amava, curandeira da tribo inimiga; após matar a onça, a índia se assustou e desmaiou; índios da tribo inimiga encontraram-no com a índia nos braços e o mataram; o índio se transformou em uma araucária e a índia em uma gralha-azul.

inspira-se no fandango, um gênero musical e coreográfico associado ao modo de vida da população caiçara[6], no litoral do Paraná. O fandango caracteriza-se por movimentos vivos em uma coreografia dançada aos pares com sapateado de tamanco e bailados, e músicas executadas por um conjunto instrumental formado por violas, rabeca e adufo – pandeiro circular de uma pele.

Considerando-se que nas obras de arte e no discurso dos Paranistas há uma ênfase aos atributos ligados ao elemento masculino – como se verifica, sobretudo, na participação de artistas e intelectuais do sexo masculino, nas esculturas dos tigres que evocam poder e ferocidade na entrada da exposição, no Homem Pinheiro que representa a força do desbravador na conquista das terras paranaenses, na araucária apresentada como um Rei Solitário – a questão que se coloca é a tônica de feminilidade que se escuta na Suíte (Paranã).

Imagem 1: João Turin, Tigre Esmagando a Cobra (1944) e Luar do Sertão (1947).



(Foto da autora).

6 O termo caiçara tem origem no vocábulo tupi-guarani *caá-içara*, designava as estacas colocadas em torno das aldeias e o curral feito de galhos de árvores fincados na água para cercar o peixe. Posteriormente, o termo caiçara passou a denominar as comunidades tradicionais do litoral dos estados do Paraná e de São Paulo.

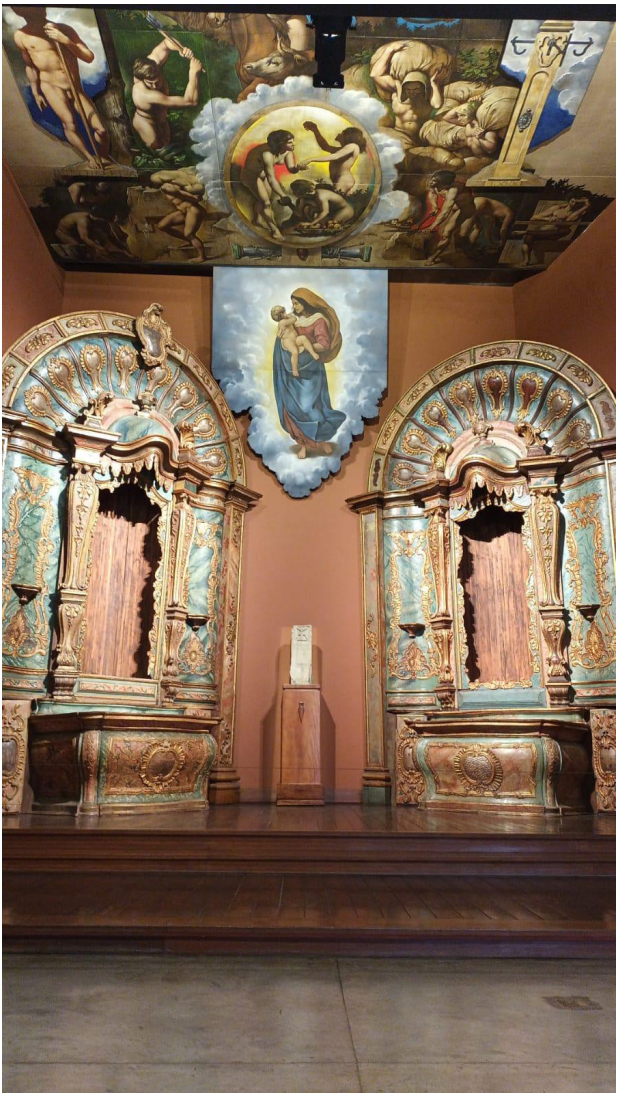
I**magem 2:** João Turin, Homem Pinheiro.

(Foto da autora).

Imagem 3: Frederico Lange de Morretes, Rei Solitário. - Óleo sobre tela.

(Foto da autora).

Imagem 4: Capela dos Fundadores.



(Foto da autora).

JORNADAS SIMBÓLICAS

A música desperta infinitas emoções e reflexões, e há múltiplas formas de experenciá-la individual e coletivamente. Na Suíte (Paranã), de um lado, em um nível visível e aparente, se constatam os elementos tomados como representativos do estado paranaense; de outro lado, em um nível profundo, implícito ao discurso musical, são as vivências e as emoções de Assis que ressignificam esses símbolos regionais e impulsionam o processo criativo, dando voz às suas intenções e ideais. Ao tentar apreender esse complexo processo de criação artística, minha própria subjetividade move a ciranda de atribuição de sentidos e participa da dinâmica conformação de significados. Toda palavra que pronuncio traz consigo algo de mim mesma, da minha história pessoal, do meu modo de conceber o mundo. Destarte, ouso interpretar a Suíte (Paranã) conectando as quatro peças de maneira íntima e particular, permeada pela liberdade poética que enleva a imaginação. Apoiada pela partitura musical inédita gentilmente cedida pelo compositor, pela análise harmônica efetuada pelo maestro Osvaldo Colarusso[7] e pela própria experiência como pianista, este trabalho fundamenta-se na área da geografia emocional, categoria interpretativa da geografia humanista e cultural que propõe uma nova percepção da experiência espacial, valorizando a subjetividade da experiência e do conhecimento.

A interface entre geografia e música – em pauta nos trabalhos de Alessandro Dozena (2024, 2020, 2016), Marcos Torres (2022, 2018), Lucas Panitz (2021, 2019), Ana Francisca Azeve-

7 Neste texto citamos excertos da análise musical da Suíte (Paranã) apresentada por Osvaldo Colarusso.

do (2020, 2018), Beatriz H. Furlanetto (2017), Lily Kong (2009), George Carney (2007) – descortina um leque de possibilidades investigativas, como o sentido dos lugares e das identidades regionais veiculados musicalmente, a relação da música com o meio ambiente, as ligações emotivas entre indivíduos e lugares, o papel simbólico da música na vida social, os elementos psicológicos relevantes na modelagem do caráter de um lugar, as paisagens sonoras, enfim, diferentes abordagens teórico-metodológicas cujas contribuições colocam em diálogo diversas áreas de conhecimento, como a filosofia, a arte, a história, a literatura, a psicologia.

Para o filósofo Ernst Cassirer (1994), o ser humano é um ser simbólico, produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo. A ciência, a arte, a linguagem, o mito, a religião, a história, são modalidades de simbolização com as quais o ser humano constrói sua realidade, e essas diferentes formas simbólicas representam determinadas maneiras de compreensão do mundo, ou seja, cada forma simbólica é uma categoria de conhecimento. Os seres humanos vivem em um universo simbólico e as formas simbólicas são construções efetuadas pelos sujeitos. Assim, todas as atividades humanas podem ser definidas, em última instância, como criações de símbolos. Os símbolos são elementos formais que constituem a trama na qual a realidade pode ser articulada, apreendida e recriada. Portanto, na perspectiva cassireriana, o símbolo é a chave para desvendar a natureza humana.

O símbolo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), surge do inconsciente criador do ser humano e possui várias funções, entre elas: função exploratória, por implicar algo vago e desconhecido, o símbolo convida o indivíduo a ultrapassar os limites do conhecimento e explorar o invisível e inefável; função

mediadora, ao estender pontes e reunir elementos separados, o símbolo reúne o céu e a terra, o real e o sonho, o inconsciente e a consciência; função unificadora, os símbolos condensam a experiência total do ser humano e podem reunir suas profundezas imanentes a uma transcendência; função socializante, produz uma comunicação com o meio social e uma convergência de afetividade; função transcendente, no sentido de passagem de uma atitude à outra, o símbolo pode estabelecer uma conexão entre forças antagônicas. Portanto, o símbolo se inscreve no processo evolutivo dos seres humanos, enriquece seus conhecimentos e sensibiliza seu senso estético.

> "Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma aria cantabile?" (Lispector, 1998, p. 80).

Um estudo do homem e de seus símbolos refere-se à relação do homem com o seu inconsciente. Conforme Jung (2008, p. 19), "por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente", ou seja, ao explorar

um símbolo, a mente é conduzida a ideias que estão fora do alcance da razão humana. Os sentidos humanos limitam a percepção consciente do mundo e há, ainda, aspectos inconscientes na percepção da realidade. "Mas o fato é que, além de memórias de um passado consciente longínquo, também pensamentos inteiramente novos e ideias criadoras podem surgir do inconsciente", afirma Jung (2008, p. 41), ou seja, o processo criativo é mobilizado por conteúdos irracionais, que extrapolam a lógica e a racionalidade humanas. O inconsciente dos seres humanos, conforme Bachelard (1997, p.62), "vai buscar em sua pré-história os temas eternos sobre os quais, em seguida, borda mil variações diferentes".

Assis (2020, p. 33) corrobora a concepção junguiana ao afirmar que, no processo criativo, a escolha dos temas e das motivações pode ser arbitrária, subordinada à inspiração momentânea do artista, mas "é precisamente a vinculação a processos total ou parcialmente inconscientes que acaba por revelar aspectos muito profundos da manifestação artística".

A Suíte (Paranã) é constituída por quatro peças. As significações simbólicas do número quatro se ligam à plenitude e à totalidade, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 759): "existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do Universo, quatro fases da lua, quatro estações, quatro elementos, quatro humores, quatro rios do Paraíso, quatro letras no nome de Deus, quatro braços da cruz, quatro Evangelistas etc.". O número quatro é um princípio de organização: "o espaço se divide em quatro partes; o tempo é medido em quatro unidades: o dia, a noite, a lua e o ano; [...] a vida humana se divide em quatro colinas: a infância, a juventude, a maturidade e a velhice" (p. 760).

O título Paranã, termo de origem guarani, nos remete ao universo do mito. A mitologia não se reduz a uma sucessão de lendas ou relatos de aventuras fantásticas, segundo o filósofo Luc Ferry (2023, p. 9), ela representa "uma tentativa grandiosa de trazer respostas à antiga questão sobre o sentido da vida [...]. Os grandes mitos propõem, num plano propriamente filosófico, uma infinidade de lições de vida e de sabedoria de uma profundidade abissal". Chevalier e Gheerbrant (2009) reforçam que os mitos podem exprimir uma dramaturgia da vida, um teatro simbólico de lutas interiores e exteriores enfrentadas pelos seres humanos em sua jornada evolutiva, na conquista de sua personalidade.

Diante do exposto, tendo em vista a quaternidade como um ciclo, uma totalidade ligada à plenitude, e a possibilidade do mito expressar a jornada existencial dos seres humanos, ouso interpretar a Suíte (Paranã) como uma metáfora da vida, um impulso ascensional que eleva os seres humanos da condição terrena rumo ao sagrado, considerando a música um convite à espiritualidade. As peças da suíte são abordadas em ordem inversa, ou seja, da quarta à primeira música: Fandango (Dança caiçara) representa a infância, Romance (A gralha-azul e a araucária) corresponde à juventude, Manhã (Neblina no Anhangava) e Prece (a N. Sra. da Luz dos Pinhais) remetem à maturidade e à velhice. Importa ressaltar que o tempo aqui proposto não é linear, mas sim um movimento cíclico, uma continuidade em espiral representando a rotação criacional.

Atrelada à música e à poesia, para os gregos, a dança era transmitida aos homens pelos deuses e, consequentemente, todo tipo de dança pertencia ao âmbito espiritual, conforme Eliade e Couliano (2024). Os autores apresentam as estreitas re-

lações entre a dança e a religião, a tradição milenar das danças religiosas, populares e folclóricas no Oriente Médio, na Europa e nas Américas, e verificam que através da performance artística, os seres humanos tentavam obter um poder espiritual. Todas as danças, elaboradas ou de improvisação, individuais ou coletivas, "buscam uma libertação no êxtase, quer ela se limite ao corpo, quer seja mais sublimada", segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 319). Em geral, a ludicidade é uma característica das danças populares – como o Fandango – e também da infância. As danças e as crianças nos remetem à celebração da vida, às descobertas do corpo e do mundo, experiências revestidas de encantamento. A infância simboliza, ainda, a inocência, a pureza anterior ao pecado, o estado edênico.

No Romance (A gralha-azul e a araucária), a simbologia da árvore e do pássaro se desdobram em vários significados. De acordo com Eliade e Couliano (2024), o pássaro é um símbolo da liberdade e da transcendência da alma em relação ao corpo, sendo frequentemente associado à divindade, imortalidade, poder e realeza. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), a árvore simboliza a vida em ascensão para o céu, e evoca o simbolismo da verticalidade, colocando em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes; a superfície da terra, com seu tronco e galhos inferiores; as alturas, através dos galhos superiores e de seu cimo. Assim, a simbologia da árvore como ascensão e evolução existencial e a liberdade representada pelo pássaro podem ser interpretados como a expansão da vida na fase da juventude, o desenvolvimento das potencialidades criativas para alcançar os objetivos relacionados à profissão, à família, aos relacionamentos, à construção de uma boa imagem social, à utilidade e prestígio sociais.

A vida humana pode ser comparada ao curso diário do sol:

> "De manhã, o Sol se eleva do mar noturno do inconsciente e olha para a vastidão do mundo colorido que se torna tanto mais amplo quanto mais alto ele ascende no firmamento. O Sol descobrirá sua significação nessa extensão cada vez maior de seu campo de ação produzida pela ascensão e se dará conta de que seu objetivo supremo está em alcançar a maior altura possível e, consequentemente, a mais ampla disseminação possível de suas bênçãos sobre a Terra. [...] Precisamente ao meio-dia, o Sol começa a declinar e este declínio significa uma inversão de todos os valores e ideais cultivados durante a manhã. O Sol torna-se, então, contraditório consigo mesmo. É como se recolhesse dentro de si seus próprios raios, em vez de emiti-los. A luz e o calor diminuem e por fim se extinguem" (Jung, 2022, p. 116-117).

Particularmente, creio que essa metáfora junguiana refere-se não apenas à jornada da vida em sua totalidade mas também à existência cotidiana, entendida como momentos de inspiração e expiração, expansão e encolhimento dos nossos corpos, pensamentos e emoções. O movimento aparente do sol pode ser pensado como o ato de subir e descer uma montanha, ou como uma frase[8] musical, que se inicia em um nível plano (melodia com pou-

8 Termo utilizado para um conjunto de notas que constitui uma pequena unidade musical, com sentido completo; o termo fraseado e frasear também tem uma conotação melódica e expressiva.

ca intensidade sonora), atinge o ponto culminante (com grande intensidade sonora) e retorna ao nível plano inicial. A frase musical, a montanha, o sol e a vida apresentam variações de luminosidade: auroras, brilhos intensos e crepúsculos são momentos que revelam belezas e esplendores distintos. As texturas sonoras também podem ser imaginadas como florestas de montanhas nas músicas com grande densidade sonora, ou uma vegetação rasteira quando as sonoridades são leves, com pouco volume sonoro.

Com a peça Manhã (Neblina no Anhangava), adentramos a segunda metade da vida, quando o sol começa a declinar e, por isso, a maturidade representa um ponto de virada no qual a vida passa a ser orientada pelos valores da espiritualidade, aqui entendida como anseio de sentido e plenitude. Nesta etapa da vida, esclarece Jung (2022, p. 82), uma mudança singular se processa lentamente nas profundezas da alma: o ser humano "já não tem necessidade de educar sua vontade consciente, mas precisa da experiência do seu próprio ser, para entender o sentido da sua vida individual". É preciso encontrar novos objetivos, e Jung os vê na ocupação com o inconsciente e, em última instância, com o si-mesmo[9], pois essa ocupação confere sentido à vida. Na psicologia junguiana, a individuação é um processo psíquico através do qual o ser humano pode atingir a meta espiritual da vida, um caminho rumo à totalidade compreendida como si-mesmo, o qual vai além da consciência do eu.

A montanha (o Morro do Anhangava), enquanto símbolo de princípio ascensional, ilustra o esforço para realizar a subida e anuncia o cume, um lugar que permite um novo olhar sobre as coisas, a renovação da perspectiva de apreender o mundo.

9 "Para Jung, o si-mesmo não se refere, paradoxalmente, a si mesmo. É mais do que a subjetividade da pessoa, e sua essência situa-se além do domínio subjetivo" (Stein, 2006, p. 138).

Portanto, a montanha simboliza a evolução humana, a elevação espiritual. De acordo com Eliade e Couliano (2024, p.322), "as montanhas ocupam um lugar importante na geografia simbólica das tradições religiosas de todo o mundo, ainda que os significados a ela atribuídos se diversifiquem nas diferentes culturas", podem ser consideradas o centro do mundo que une o céu e a terra, lugares de revelação e de visão, morada dos deuses, manifestações geográficas do divino. Em geral, o cume de uma montanha nos remete a amplas paisagens da natureza em dias ensolarados, como se percebe no alto do Anhangava, de onde se avista o Complexo Marumbi e o Pico do Paraná. Entretanto, é interessante notar a referência de Assis à neblina, algo incorpóreo, que reduz a visibilidade.

Do ponto de vista psicológico, conforme Emma Jung (2020, p. 74), é apropriado comparar imagens com névoa e nuvens aos chamados conteúdos inconscientes pois eles não têm forma fixa definida, podem mudar e transformar-se: as imagens "somente se tornam claras e reconhecíveis de maneira nítida quando emergem do inconsciente e são apreendidas pela consciência". Portanto, nesta peça, a neblina parece colocar em diálogo a manifestação de um fenômeno externo do meio ambiente com a manifestação interna da psique humana, ou seja, o nebuloso como representação do aspecto indefinido do próprio inconsciente. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 635), o nevoeiro simboliza o indeterminado, uma fase de evolução na qual as formas antigas estão desaparecendo e ainda não foram substituídas por novas formas precisas, é um período transitório entre dois estados, por isso, "acredita-se que o nevoeiro precede as revelações importantes; é o prelúdio da manifestação". Na música de Assis, o que se revela quando a névoa se dissipa é da esfera do sagrado.

As brumas cedem diante da Prece (a N. Sra. da Luz dos Pinhais) e a Mãe divina se manifesta na primeira peça da Suíte (Paranã). Na tradição cristã, a Virgem Maria, na forma de Senhora com o filho no colo, é venerada e representada em imagens de vários artistas, como se verifica na Capela dos Fundadores da Exposição Paranista (Imagem 5, apresentada anteriormente), onde a Nossa Senhora da Luz dos Pinhais está envolta em uma nuvem luminosa. A luz é um sinal de sacralização, e a Mãe divina simboliza "a sublimação mais perfeita do instinto e a harmonia mais profunda do amor" (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 580), o que lhe confere um caráter de pureza e superioridade. Na metáfora da vida humana tomada em um movimento ascensional, a velhice representa a aspiração à espiritualidade, à iluminação interior. A longevidade se configura como um longo acúmulo de experiência e de reflexão, por isso à velhice se atribui a sabedoria. "Depois de haver esbanjado luz e calor sobre o mundo, o Sol recolhe os seus raios para iluminar-se a si mesmo" (Jung, 2022, p. 119). A passagem da escuridão para a luz ilustra a missão feminina, sustenta a socióloga Martha Robles (2019). Nesse sentido, a música, feito oração, nos remete à contemplação da divindade feminina, a energia luminosa que guia o ser humano rumo à transcendência.

VOZES SAGRADAS

A Prece (a N. Sra. da Luz dos Pinhais), na Suíte (Paranã), nos coloca em estreita relação com a esfera do sagrado. Na música, o andamento[10] Andante – que indica um movimento

10 Os andamenos musicais referem-se à velocidade em que a música é executada e podem ser lentos, moderados ou rápidos. Na notação tradicional ocidental, utiliza-se o idioma italiano para indicar os andamentos.

moderadamente lento – e a dinâmica[11] predominantemente com pouca intensidade sonora, criam uma atmosfera intimista e serena, um momento de oração. A delicadeza das primeiras notas do piano se assemelha às cordas dedilhadas de um violão, e a melodia do violoncelo soa como uma voz suave e expressiva. Juntos, piano e violoncelo parecem dar vida à Beatriz, figura feminina que representa a bondade e o amor divino no poema épico Divina Comédia, de Dante Alighieri, conduzindo-o ao Paraíso. Elaborada na tonalidade de sol menor, com estrutura binária, na parte A (compassos[12] 1 a 19), o tema melódico é cantado pelo violoncelo e, posteriormente, pelo piano; na parte B (compassos 20 a 37), o piano tece uma polifonia a quatro vozes junto à voz do violoncelo, o clímax musical (compassos 24 a 34) se mostra no forte volume e nas tessituras mais densas do diálogo entre os instrumentos; depois da expansão vem o encolhimento: a Coda[13] final (compassos 38 a 43) reapresenta os compassos iniciais, mas agora, o violoncelo e o piano se despedem sussurrando o tema melódico. O salto de oitava ascendente do tema melódico da peça – compassos 2-3 e 38-39 para o violoncelo, compassos 10-11 e 39-40 para o piano – pode ser percebido como o desejo de alcançar estados mais elevados de consciência.

11 A dinâmica é um aspecto da expressão musical que se refere à variação na intensidade sonora. As indicações convencionais de dinâmica são representadas por expressões em italiano, como *crescendo* e *diminuendo*, e por sinais, como: *pp* (*pianissimo*, volume sonoro muito reduzido), *p* (*piano*, baixo volume sonoro), *mp* (*mezzo-piano*, volume moderado), *mf* (*mezzo-forte*, moderadamente intenso), *f* (*forte*, com intensidade sonora), *ff* (*fortissimo*, com muita intensidade sonora).

12 Compassos são unidades métricas delimitadas por linhas verticais denominadas barras de compasso.

13 Coda é a última parte de uma música ou trecho musical, um acréscimo a uma forma padrão.

A vivência espiritual se expressa num ato de elevação, denota o relacionamento com o sagrado, o numinoso, o transcendente. A espiritualidade, segundo o filósofo Richard White (2023, p. 26), "implica um sentimento de estar conectado com um poder ou sentido maior e a necessidade de afirmar essa conexão, porque ela parece inspirar a parte mais elevada de quem somos", ou seja, "o traço que define nossa vida espiritual é esta sensação de pertencer a uma realidade maior ou superior" (p. 16), assim a busca espiritual "inclui aspectos intelectuais, intuitivos e emocionais, que constituem uma parte essencial de nosso estar no mundo" (p. 17). Para o autor, o espiritual e o religioso não coincidem totalmente, pois a religião geralmente se associa a crenças fixas acerca de Deus e da vida após a morte, e "a espiritualidade enfatiza uma busca pessoal da verdade espiritual como um processo de autotransformação" (p. 29), e se refere a ter experiências significativas nesta vida, a viver plenamente no presente.

A vida nos brinda com esses momentos de elevação, como a experiência do sublime na natureza, o poder transformador de uma obra de arte, o amor, a contemplação da beleza, a companhia de pessoas do nosso círculo afetivo. Creio que podemos ser inspirados a realizar nosso potencial espiritual mais profundo através da arte musical enquanto vivência concreta do fenômeno da criação, na qual a criatividade é o cerne de uma experiência vital.

Para a artista plástica Fayga Ostrower (2013, p. 19), criar é um processo, uma jornada de crescimento, "de compreender-se e desenvolver-se, de realizar-se naquilo que cada um traz de melhor dentro de si em termos de potencial individual. É um ca-

minho da sensibilidade e da imaginação". A criatividade é um potencial inerente ao ser humano, e o processo criativo não se restringe à arte; criar e viver se interligam, isto é, o criar é um agir integrado em um viver humano. Assim, Ostrower (2014, p. 166) sustenta o viver como um processo criativo que mobiliza o crescimento espiritual: "a criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido".

Sendo simbólico, o ser humano é criativo, está continuamente reformulando sua concepção de realidade e de si mesmo. Ao criar, os seres humanos se recriam, reinventam os mundos interior e exterior com infinitos sons, matizes, texturas, sabores, odores, fantasias, sonhos, crenças, ressignificando as experiências da jornada existencial. Na contínua relação dentro-e-fora, a capacidade de interpretar símbolos e atribuir sentidos faz dos seres humanos artistas diante da vida. "O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos" (Lispector, 1998, p. 74).

Águas, feito véus, ocultam e revelam as paisagens na Manhã (Neblina no Anhangava), a segunda peça da Suíte (Paranã). Água e neblina são temas que nos remetem ao Impressionismo, termo que surgiu no final do século XIX, para um estilo de pintura de artistas franceses que buscavam retratar a impressão de vagos contornos, o jogo de luzes e movimentos fugidios. A música dos compositores impressionistas "dissolve os contornos da progressão tonal tradicional com aspectos modais ou cromáticos e transmite estados de espírito e emoções em torno de um

tema, em vez de apresentar uma imagem musical detalhada" (Sadie, 1994, p. 450), como se verifica nessa peça de Assis. No início, as harmonias escalares – quando todas as notas da escala modal são utilizadas na música – com pouquíssimo volume sonoro, no registro agudo do piano, evocam as névoas encobrindo a montanha. Segundo o maestro Colarusso, a estrutura musical da obra é constituída pela parte A (compassos 1 a 5), uma transição (compassos 6 a 8) para a parte A' (compassos 9 a 17) e, em seguida, a parte A'' (compassos 18 a 35). As nuances de luz são tecidas, harmonicamente, com a utilização de diferentes escalas modais: Mi frígio (parte A), Mi eólio (parte A') e Mi mixolídio (parte A''). O tema melódico é cantado pelo violoncelo, em torno do qual o piano borda um acompanhamento aquoso que flui contínua e lentamente em *pianissimo*, vai até o *mezzo--piano* e retorna ao *pianíssimo*. O emprego de três escalas modais associado às diferentes dinâmicas (*pianíssimo* que se expande até o *mezzo-piano* e volta ao encolhimento do *pianíssimo*) traduz, em termos descritivos, matizes sonoros de diversos graus de neblina: inicialmente há uma cerração que reduz a visibilidade, ela se desvanece no meio da música revelando um pouco da paisagem do Anhangava, e depois volta a ocultá-la. Tal recurso de utilizar a mesma melodia com diferentes escalas modais denota sofisticação e refinamento musicais. No afável jogo entre visível e invisível, a feminilidade transborda como água cristalina em um ritmo constante e ininterrupto, um continuum de pura delicadeza.

Suavemente, fluindo feito as águas de um riacho, o piano canta a melodia principal do Romance (A gralha-azul e a araucária). Árvores e pássaros remetem às relações entre o céu

e a terra, e o título desta terceira peça da Suíte (Paranã) evoca uma imagem mítica, quase universal, das "almas-pássaros pousando sobre os ramos da Árvore do Mundo" (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 689). A obra apresenta um tema com variações em andamento moderado e caráter diatônico tonal em Ré Maior. A melodia, suave e expressiva, com frases (de oito compassos) que começam e terminam na mesma nota, parece tecer o movimento cíclico do tempo. No diálogo musical, os instrumentos se assemelham à araucária (piano) que abriga a gralha-azul (violoncelo), a árvore da vida simbolizando a fertilidade, o útero maternal, envolvente e acolhedor, qualidades essencialmente atribuídas ao princípio feminino. Segundo Colarusso, inicialmente, o tema principal é cantado pelo piano (compassos 1 a 8), depois pelo violoncelo (compassos 9 a 16), e o ciclo de dominantes (fá – si – mi – lá – ré, compassos 6 a 9) reforça o diatonismo tonal; após a transição (compassos 17 a 20) começa a 1ª variação com o tema em ré menor (compassos 21 a 30); na 2ª variação (compassos 31 a 38) o tema volta à tonalidade de Ré Maior, ganha densidade e volume sonoros, atinge o ponto culminante (compassos 33 a 36) e, em seguida, decresce; na Coda (compassos 39 a 46) o piano canta o tema inicial em andamento mais lento e com pouco volume sonoro enquanto o violoncelo faz um contracanto; a peça termina com uma Coda da coda (compassos 47 a 49) que reapresenta o tema em *pianissimo* na parte do piano enquanto uma nota longa soa no violoncelo, os sons decrescem lentamente e se esvaem como pássaros horizonte afora.

Com leveza, em andamento moderado, a nota sol se repete no piano, no início do Fandango (Dança caiçara), seria um

chamamento para o bailado? Esta é a peça mais movimentada e densa da Suíte (Paranã), marcadamente rítmica, com notas graves que soam percussivamente na linha do baixo do piano e efeitos timbrísticos do violoncelo, como a utilização de pizzicattos[14]. Conforme Colarusso, apesar da base tonal em Dó Maior, a utilização de intervalos e elementos modais[15] criam sonoridades típicas do nacionalismo brasileiro. A peça apresenta a seguinte estrutura: Introdução – A – Transição – A' – Coda – Coda da coda. A Introdução (compassos 1 a 4) é um solo do piano que antecede a entrada do tema, no violoncelo. Na parte A (compassos 5 a 17), o diálogo entre os instrumentos é marcadamente rítmico, com o violoncelo cantando o tema principal e baixos percussivos no piano semelhantes a um sapateado (compassos 12 a 17). Na Transição (compassos 18 a 21), a alternância entre sons com arco e *pizzicato* faz o violoncelo soar como um instrumento folclórico. Na parte A' (compassos 22 a 35), o violoncelo reapresenta o tema principal em registro mais agudo e o piano segue com a percussão rítmica iniciada na parte da transição; o motivo da introdução também é reapresentado pelo piano, desta vez com expansão da amplitude sonora (compassos 32 a 35). O compasso quaternário se torna binário na Coda, com sons fortes e ritmos sincopados[16] que caracterizam a música

14 Pizzicato significa fazer soar as cordas de um instrumento, geralmente de arco, com as pontas dos dedos.

15 Utilização de intervalos de 4ª aumentada do modo frígio e de 7ª abaixada do modo mixolídio, e dos modos: dó lídio (compasso 6), mi bemol mixolídio (compassos 9 e 26), dó mixolídio (compasso 25), ré mixolídio (compasso 29).

16 Síncope é uma figura rítmica que consiste na execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, criando um efeito de deslocamento da acentuação natural.

brasileira. Após o solo do violoncelo (compassos 44 e 45) com uma melodia ascendente, na Coda da coda (compassos 46 a 48), o piano e o violoncelo finalizam a obra juntos, com um acorde forte de notas graves em *staccato* (destacado), conferindo um efeito percussivo e marcante.

Antigamente, mulheres e homens dançavam para exprimir e evocar "uma espécie de fusão num mesmo movimento estético, emotivo, erótico, religioso ou místico, que é como uma volta ao Ser único de onde tudo emana, para onde tudo retorna, por um ir e vir incessante da Energia vital", conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 320). Na dança, como o fandango, os pés, feito raízes, se enredam na terra, a Grande-Mãe origem de toda a vida, nela cavam profundidades, buscam seiva, energia vital que mantém a ciranda existencial girando.

No universo mítico, a vida é sentida como um todo contínuo, uma unidade na qual os seres humanos, os animais e as plantas estão no mesmo nível. "Visto que a Terra é a mãe de tudo o que vive, de tudo que é, um laço de parentesco une o homem a tudo que o cerca, às árvores, aos animais, até às pedras", afirma Dardel (2011, p. 49) ao descrever a Terra como fonte da vida, cujo poder da fertilidade e da fecundidade revela a feminilidade em sua função maternal universal. O espaço mítico é um espaço carregado de emoção, a natureza e os seres humanos pertencem à mesma unidade vital, e um laço sagrado une homens e mulheres às montanhas, às florestas, aos rios, aos animais. Todos os seres viventes são tratados como uma pessoa, como um poder, porque neles habita um princípio sagrado da vida. Neste sentido, a sacralidade permeia as imagens evocadas na obra de Assis: Paranã, Nossa Senhora da Luz dos

Pinhais, Anhangava, Araucária, Gralha-azul, Caiçara, todas se entrelaçam, carregadas de múltiplos significados.

O verbo evocar – *ex vocare*, *ex vox*, *vox* em latim é voz, e *ex* é o movimento de sair – é a voz que chama algo da memória, da imaginação, sons profundos tornam-se audíveis.

> "O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência da minha voz, eu te escrevo com minha voz. [...] o mundo por um instante é exatamente o que meu coração pede. [...] E minha própria força me liberta, essa vida plena que se me transborda (Lispector, 1998, p. 40).

Todo símbolo começa por uma imagem, e a imagem é um convite para a descoberta de tudo o que nos habita: "[...] começamos a abrir os espaços da existência simbólica quando as realidades que nos cercam ou aquelas que nos habitam deixam de ser objetos e tornam-se imagens. [...] O objeto se torna, ao mesmo tempo, princípio de unidade e de totalidade", afirma Jacques Vidal no texto de abertura do livro de Eliade e Couliano (2024, p. 13). "A imagem torna-se símbolo quando seu valor se dilata a ponto de reunir, no homem, suas profundezas imanentes e uma transcendência infinita", segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. xxviii). Os símbolos conduzem os seres humanos às suas mais altas intensidades e às suas mais profundas dimensões. Assim também algumas músicas, como as de Assis, nos levam a experenciar o sublime.

Na Suíte (Paranã), a utilização de parênteses para nomear a obra e as peças parece instituir dois universos distintos e complementares. As designações entre parênteses, aparentemente, referem-se às imagens simbólicas do inconsciente, as quais, para o filósofo e psicólogo Eric Neumann (2021, p. 30), são "a fonte criativa do espírito humano em todas as suas realizações". Os símbolos unem elementos racionais e irracionais, conscientes e inconscientes, oriundos do mundo interior e do exterior, a partir de entrelaçamentos e sobreposições que colocam em contato vários domínios da vida, mobilizando a consciência, o sentimento, a intuição e a sensação. Destarte, se comumente a utilização de parênteses sugere uma presença discreta e secundária, na obra de Assis a simbologia dos títulos agrega intensidade emocional à música: entre parênteses, como nas entrelinhas das narrativas, reside a força da carga afetiva que faz vibrar a sacralidade da Nossa Senhora, da montanha, da árvore, do pássaro, da tradição caiçara, imagens e sons que evocam céu, mar, águas primordiais, liberdade, fecundidade, Grande-Mãe, a divindade do princípio feminino.

Com a Suíte (Paranã), Assis nos coloca diante das forças psíquicas adormecidas no inconsciente, a sabedoria feminino-maternal, como esclarece Neumann (2021, p. 322), a vivência daquilo que nossos ancestrais experienciaram de maneira intuitiva, a "força feminina geradora e abastecedora, protetora e transformadora do inconsciente" que constitui "uma sabedoria infinitamente superior à da consciência humana vígil, a qual intervém na vida do ser humano [...] para salvar o homem e dar sentido para sua vida". Essa sabedoria feminino-maternal é uma divindade viva e próxima, inspiradora e criadora, amo-

rosa e constante em todos nós, a Grande Deusa, designação utilizada pelo autor para sintetizar a "unidade arquetípica e a multiplicidade da natureza feminina – é a encarnação do *self* feminino que se desenvolve ao longo da história da humanidade" (p. 327), um poder subjacente que ainda hoje governa a história psíquica das mulheres e dos homens. Neumann sustenta que o desenvolvimento patriarcal unilateral da mentalidade masculina, não sendo mais compensado pelo mundo matriarcal da psique, constitui uma ameaça à sociedade ocidental, e que a assimilação do universo arquetípico do Grande Feminino levaria a uma forma interior de humanização, possibilitando atingirmos a totalidade psíquica e, consequentemente, inaugurarmos uma nova perspectiva da vida e da humanidade como um todo. Portanto, o arquétipo do Grande Feminino é entendido como elemento psicológico essencial na transformação dos seres humanos.

Vozes do sagrado feminino, como ecos imemoriais, soam nas jornadas simbólicas da vida. A interpretação aqui proposta da Suíte (Paranã), da quarta à primeira peça e desta à quarta, coloca a Prece (a N. Sra. da Luz dos Pinhais) como eixo central da narrativa: três peças a antecedem e são, também, ouvidas depois dela. Deste modo, com a Prece, fixa-se um eixo do universo mítico que une e sustenta o movimento giratório das demais peças da suíte. Musicalmente, instaura-se um tempo mítico que sacraliza a escuta de toda a obra e de nós mesmos: mergulhamos nas emoções que oscilam no fluxo e refluxo dos sons e silêncios da Manhã, do Romance e do Fandango. Tudo emana da Prece e tudo volta para ela, a sacralidade do princípio feminino, a energia que mobiliza a rotação criacional. O

movimento cíclico da suíte musical embala o ritmo expansivo da vida, numa espiral onde tudo se interliga, se adensa e se prolonga ao infinito.

Nas quatro obras de Assis – Portugalma, O Monarca, Epigramas e Suíte (Paranã) – os temas femininos são estruturantes, conformam intenções e afetos nas criações musicais. Na Suíte (Paranã), o piano, com sua ampla gama sonora, é a mãe que acolhe as filhas e os filhos gestados nas linhas melódicas do violoncelo. Juntas, as vozes instrumentais, feito fios, se entrelaçam e enredam um tecido único, raro e vigoroso, apesar da sutil tessitura. É a força da delicadeza criando laços indissociáveis.

Profunda e poética é a concepção de Deus como expressão transcendente de maternidade, nas palavras do escritor Valter Hugo Mãe (2024, p. 125): "Deus é exactamente como as mães. Liberta Seus filhos e haverá de buscá-los eternamente". "Todos deveríamos amar como amam as mães, que julgo ser como Deus ama" (p. 235). Creio que a suíte de Assis também nos remete à divina maternidade.

Águas que musicalizam o princípio feminino, águas primordiais, fontes de vida, de purificação, Paranã, águas abundantes, que se assemelham ao mar, tantas águas vertem na música de Assis. A Suíte (Paranã), particularmente, me enleva "à margem da beatitude", parafraseando a escritora Clarice Lispector (1998), em estado de graça, um jardim com água correndo.

> "Quero te dizer que depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação. Agora mesmo estou livre. E acima da liberdade, acima de certo vazio crio ondas musicais calmíssimas

> e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? [...] É a nota mais alta e feliz que uma vibração poderia dar" (Lispector, 1998, p. 90-91).

Ao escutar, pela primeira vez, a Suíte (Paranã), agora percebo, senti-me tocada pela mais elevada e profunda ternura, a delicadeza e a suavidade da voz materna, viva, cantando em mim, o sagrado feminino que ressoa em todos os tempos e lugares, o mais puro amor!

REFERÊNCIAS

ASSIS, Carlos Alberto. De jardins em música: para uma hermenêutica das relações. In Azevedo, A. F.; Furlanetto, B. H.; Augusto, C. A.; Duarte, M. B. (eds). *Geografias Culturais da Música do Som e do Silêncio.* Portugal: Lab2PT, Universidade do Minho, 2020, p. 21-40.

AZEVEDO, Ana Francisca. A geografia como evento sonoro. In Azevedo, A. F.; Furlanetto, B. H.; Augusto, C. A.; Duarte, M. B. (eds). *Geografias Culturais da Música do Som e do Silêncio.* Portugal: Lab2PT, Universidade do Minho, 2020, p. 317-334.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e Música: a Tocadora da Roda de Giacometti. In Azevedo, A. F.; Furlanetto, B. H.; Duarte, M. B. (eds). *Geografias Culturais da Música.* Portugal: Lab2PT, Universidade do Minho, 2018, p. 13-48.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.* Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CARNEY, George. Música e lugar. In CORRÊA, Roberto L.; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, p. 123-150.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*: introdução a uma filosofia da cultura humana. Trad. Tomás R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica.* Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DOZENA, Alessandro. *Geografias Sonoras.* Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2024.

DOZENA, Alessandro (org.). *Geografia e Arte*. Natal: Caule de Papiro, 2020. Disponível em https://livrandante.com.br/livros/alessandro-dozena-org-geografia-e-arte/

DOZENA, Alessandro (org.). *Geografia e Música: Diálogos*. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4221812U1

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan Petru (orgs.). *Dicionário dos símbolos*. Trad. Silvana Cobucci, Leonardo A. R. T. dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2024.

FERRY, Luc. *Mitologia e filosofia: o sentido dos grandes mitos gregos*. Trad. Idalina Lopes. Petrópolis: Vozes, 2023.

FURLANETTO, Beatriz Helena. O mundo na ponta dos dedos: Epigramas de Cecília Meireles e Carlos Alberto Assis. In Torres, M. A. (org.). *Fronteiras da Paisagem*. Campo Mourão: Ed. Fecilcam, 2022, p. 257-280.

FURLANETTO, Beatriz Helena. "Portugalma", do compositor Carlos Alberto Assis: do devaneio ao eterno feminino. In Azevedo, A. F.; Furlanetto, B. H.; Augusto, C. A.; Duarte, M. B. (eds). *Geografias Culturais da Música do Som e do Silêncio.* Portugal: Lab2PT, Universidade do Minho, 2020, p. 41-64.

FURLANETTO, Beatriz Helena. "O Monarca", do compositor Carlos Alberto Assis: Geografia emocional do verso e reverso sonoros. In Rego, N. e Kozel, S. (orgs.); Azevedo, A. F. (colab.). *Narrativas, Geografias e Cartografias: para viver é preciso espaço e tempo.* IGEO, Departamento de Geociências da UFRGS. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2020 a, v.1, p. 435-463.

FURLANETTO, Beatriz Helena. *Paisagem Sonora do Boi de Mamão paranaense: uma geografia emocional*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

JUNG, Carl Gustav [et al.]. *O homem e seus símbolos.* Trad. Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *O indivíduo moderno em busca de uma alma.* Trad. Maria Luiza Appy et al. Petrópolis: Vozes, 2022.

JUNG, Emma. *Animus e anima*: *uma introdução à psicologia analítica sobre os arquétipos do masculino e feminino inconscientes.* Trad. Dante Pignatari. 2. ed. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2020.

KONG, Lily. Música popular nas análises geográficas. In CORRÊA, Roberto L.; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 129-175.

LISPECTOR, Clarice. Água viva. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MÃE, Valter Hugo. *Deus na escuridão*. 1. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2024.

NEUMANN, Erich. *A Grande mãe: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*. Trad. Fernando P. de Mattos, Maria Sílvia M. Netto. 2 ed. São Paulo: Ed. Pensamento-Cultrix, 2021.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística.* Campinas: Ed. da Unicamp, 2013.

PANITZ, Lucas. Geografia da música: um balanço de trinta anos de pesquisas no Brasil. *Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro, n. 50, 2021, p. 13-27.

PANITZ, Lucas. Redes musicais e (re)composições territoriais no Prata: por uma geografia da música. *Espaço e Cultura*. Rio de Janeiro, n. 45, 2019, p. 11-30.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. Trad. William Lagos, Débora D. Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

STEIN, Murray. *Jung: o mapa da alma: uma introdução*. Trad. Álvaro Cabral. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TORRES, Marcos A. (org.). *Fronteiras da Paisagem*. Campo Mourão: Ed. Fecilcam, 2022.

TORRES, Marcos A. Os sons da paisagem: entre conceitos, contextos e composições. *Geograficidade*, n. 8, 2018, p. 141-154.

WHITE, Richard. *Filósofos espirituais*: a vida iluminada pelo pensamento. Trad. Gentil Avelino Titton. Petrópolis: Vozes, 2023.

CAPÍTULO 7

O GOSTO DO TERROIR:

A GEOGRAFIA QUE EMANA DE UMA TAÇA DE VINHO

Wagner Gabardo[1]

Perceber o mundo pelo olfato e paladar é algo que me acompanha há quinze anos trabalhando como sommelier, guia de enoturismo e professor de degustação de vinhos. Desde 2009, quando iniciei a graduação de sommelier na Argentina, assistia à palestras de produtores de vinho que nos visitavam na escola com frequência. No ano seguinte, tive a primeira experiência concreta com uma paisagem vitícola ao conhecer Mendoza em uma viagem de campo com colegas de classe. Entre uma taça e outra de malbec, inebriado pelo aroma de ameixas secas do vinho, escutava seus idealizadores(as) contarem, com engajamento e emoção, sobre sua lida diária com a vitivinicultura. Quando o fazia na vinícola, era tomado pela atmosfera afetiva do lugar e sentia minha experiência corpórea plena, o que potenciali-

1 Tecnólogo Sommelier (Cave, Argentina), Doutor em Geografia (UFPR, Brasil). Diretor da escola de sommeliers Alta Gama, em Curitiba.

zava o sabor do vinho para mim. Quando a degustação acontecia na escola, as narrativas dos viticultores embalavam meu imaginário que viajava às origens daquele vinho que tinha na taça. Percebia que, de certa forma, aquelas histórias tornavam o vinho mais interessante, mais saboroso. O imaginário que criava sobre aquele vinho influenciava, inclusive, minhas percepções.

No início, notava nas falas dos viticultores uma exaltação das qualidades sensoriais dos vinhos pautadas em técnicas enológicas empregadas na produção de um fermentado de uvas maduras: conseguiam mais cor e textura fazendo longas macerações do suco de uva com suas peles; obtinham maior graduação alcoólica após uma fermentação com temperatura controlada e usos de leveduras especiais; ou logravam aromas e sabores amadeirados após depositarem o vinho em barris de carvalho para um longo repouso. Em outras palavras, enalteciam o vinho como fruto da evolução da ciência enológica. Um vinho de qualidade para um mendocino era um vinho cujo processo de elaboração era perfeitamente orquestrado pelo enólogo que teria a sua disposição um amplo leque de tecnologias.

No entanto, com o passar do tempo, constatei uma mudança notável nos discursos que tratam de explicar o vinho entre os viticultores sul americanos: as paisagens vitícolas conquistaram protagonismo na construção desta narrativa, para além dos aportes de domínio técnico-científico dos seus realizadores.

A metáfora "o vinho nasce no vinhedo" chama minha atenção ao ganhar força no discurso dos viticultores argentinos. Para se fazer um vinho bom é preciso de uvas sãs e maduras e deve-se portanto prestar especial atenção ao vinhedo, ao cultivo, aos fenômenos naturais que acometem o campo. Os atributos do vinho começam a ser percebidos como consequências ambien-

tais do seu terroir[2] de origem. Terroir enquanto porção de um espaço culturalizado, com finalidade produtiva e agroalimentar, composto pelos fatores ambientais naturais sujeito às ações humanas, cujas intervenções regem uma lógica de ordem cultural, social, moral, política, e também individual e subjetiva. Um terroir que precisa ser compreendido por seus viticultores para ser trabalhado e, para tal, vivido em sua essência. E desta forma, abrem-se possibilidades de se produzir vinhos de qualidade que reflitam suas origens.

Contudo, a aproximação ao vinho e ao terroir vitícola despe-se de objetividade pura e abre margem à fenomenologia da imaginação e da percepção. O vinho, bebida cuja apreensão é sensível e intersubjetiva, passa então a ser explicado por seus autores desde uma lógica onde razão e emoção se misturam. E o terroir torna-se o caráter do vinho. O vinho precisa expressar na taça o meio ambiente que o abraça, e esta torna-se matriz explicativa da bebida. O terroir vitícola é portanto um valor, e carrega consigo sentimentos que irão balançar a mentalidade racional e causal de um enólogo ou agrônomo ao pensar seu ofício como ator desta paisagem, deste lugar.

Para os franceses, grandes influenciadores das práticas vitivinícolas mundiais, o terroir tem gosto, traduzido na expressão goût du terroir. É comum um produtor do Vale do Loire, ao ciscar duas pedras de sílex, abundantes no local, defender veemente que dali é oriundo o aroma mineral de seus vinhos, mesmo alguns geólogos refutando tal afirmação[3]. Todavia, para este

2 Dispensarei, adiante, o uso de itálico para o termo francês terroir com o intuito de familiarizar o conceito no debate geográfico brasileiro.

3 Maltman (2008) apoiado na geologia, defende a improvável relação entre o perfil de solo/subsolo e o sabor/aroma de um vinho.

viticultor, a mineralidade do vinho provém do solo onde estão plantadas as vinhas. O saber é intuitivo? Qual seja a resposta, seja ou não por influência da sugestão, o fato é que, ao agitar a taça deste mesmo vinho e sentir seu aroma, um certo cheiro de pedra e fumaça nos invade. Terá razão o viticultor?

De princípio, aceito que existe uma lógica explicativa dos vinhos – que aqui defino como narrativas de terroir – que recorre ao saber científico, mas que também fala sobre a relação simbólica, subjetiva e afetiva com seu território, suas paisagens, seus lugares de vida, que são a razão de sua existência, o palco de sua experiência cotidiana. A partir do terroir é possível compreender a geograficidade de um viticultor.

O terroir exprime a origem da bebida e suas qualidades únicas, a partir de um encontro das forças da natureza – água, ar, fogo e terra – somadas à biodiversidade na qual os seres humanos se inserem. É um espaço construído que traduz a vontade humana em trabalhar a natureza e especializá-la, entremeando razões de ordem instrumental/científica às de ordem simbólica/mítica que regem o cultivo de uvas e elaboração de vinhos. Narrativas de terroir em tom por vezes poético, tratam de expressar a relação afetiva entre os seres e o lugar que habitam.

PERCEBER, IMAGINAR, CONTAR: A EXPERIÊNCIA DO VINHO

Reconhecer a identidade de um terroir impresso no vinho nos leva à etapa crucial da aprendizagem da bebida: sua degustação. A experiência do gosto flui em situação. No fenômeno da degustação de vinhos, somos convocados não apenas a perceber suas

nuances gustativas, mas também a imaginar a origem geográfica do seu sabor, seu terroir. A cada vinho provado se renovam nossas percepções e emergem, a partir da bebida, narrativas do terroir que nos conduzem a uma imaginação intuitiva e estética de suas paisagens. Se provamos o vinho de um lugar que nos é familiar, reconstruímos à luz da consciência experiências passadas de forte vínculo espacial. Somos capazes de recordar, com riqueza de detalhes, paisagens do vinho vivenciadas. Se o vinho provado remete a uma paisagem ainda por desbravar, damos asas à imaginação em busca de compreender de que maneira o sabor que brota da terra transcende das vinhas às uvas e aos vinhos. Ao degustar somos passado e presente, mediados por sensações e imaginários.

Provar um vinho nos permite, via percepção e imaginação, degustar o sabor que brota de seu terroir. Inspirado em Sartre (2009), diria que ao degustar nos apropriamos do ser da paisagem da qual faremos nossa própria carne. Interiorizamos em nosso corpo elementos do terroir e assim nos reconectamos à terra pela via do paladar, como versa Gratão (2012). A experiência de mundo via nariz e boca é capaz de conjugar prazer e saber, conhecimento e afetividade.

Degustar é um fenômeno que envolve, inicialmente, a percepção dos aromas e sabores e, por meio destes, reconhecer a qualidade, tipicidade e originalidade de um vinho frente a outros. Experimentamos sensações diversas que revelam os processos que transformam a uva em vinho: são cheiros, sabores, texturas e temperaturas que nos invadem e permitem aprender um pouco mais sobre a bebida que apreciamos. Via percepção somos capazes de (re)construir situações. Sentimos o aroma do vinho ao agitar a taça. Camadas de odores emanam e se sobrepõem, aguçando a percepção e a memória olfativa. Ao tragar a bebida, a boca inunda-se pela

salivação, densidade do líquido, refrescância, calor, adstringência e um sabor residual. Pela via (in)consciente, atribuímos predicados racionais e emocionais ao líquido que ingerimos. Reconhecemos qualidades que falam tanto sobre a bebida quanto sobre nós, degustadores, como apontam Peynaud e Blouin (2010):

> (…) a qualidade é o resultado de um encontro entre o vinho, com suas características, e o consumidor, com suas preferências, sua cultura, seus condicionamentos do momento. Por trás de cada uma dessas definições perfila-se : a pessoa que bebe o vinho: a qualidade só existe por ela, por seu julgamento, por seu gosto, por seu prazer (p. 193).

O caminho desde a percepção pura de um vinho à sua tradução em linguagem atravessa encruzilhadas entre a imaginação e a memória. Percepção, imaginação, memória e linguagem caminham juntas no ser-em-degustação. Se o exercício de provar fosse puramente perceptivo, o vinho apenas teria cheiro e gosto de vinho. Mas como dar conta das diferenças percebidas entre um vinho e outro e ser capaz de explicá-las? E ainda, que lógica regeria esta explicação? E ainda, por que explicá-las a partir do seu vínculo territorial e paisagístico, evocando imagens que justifiquem aromas e sabores? Do sabor percebido às suas possíveis origens há um rico percurso de experiências corpóreas e imaginárias. A imaginação se converte em "prolongamento natural da 'vida imediata' dos sentidos[4]". A apreciação estética de um

4 Collot, 2013, p. 113.

vinho vinculada às origens de sua produção dá sustento a pensar o terroir enquanto uma experiência capaz de contemplar sensibilidades e imaginários geográficos.

A dificuldade de pôr em palavras sensações olfativas que carecem de léxico próprio pode se impor como desafio cognitivo de uma degustação. Há palavras para descrever cores/formas, nuances sonoras, sabores e sensações táteis que lhe são próprias, constituem uma qualidade inerente de cada sentido (ex.: vermelho, azul, redondo, quadrado, grave, agudo, salgado, ácido, quente, frio, etc.). Já no caso dos aromas, o dualismo bom ou ruim qualifica porém não descreve de forma precisa o aroma. É necessário acudirmos a uma fonte propagadora de determinada sensação olfativa para significar a mesma: aroma de flor, de fumaça, de terra, etc. Mesmo quanto aos sabores, reduzir às sensações básicas é empobrecer possibilidades de interpretarmos as nuances de gosto entre um alimento e outro.

Esbarramos aqui numa questão de linguagem que, se por um lado dificulta a descrição pela carência de palavras próprias, por outro, abre portas à imaginação das possíveis origens de um aroma ou sabor. Candau e JeanJean (2006) defendem que ao nomear um aroma, já se está abstraindo o cheiro da experiência primordial, e essa abstração não é óbvia quando faltam ferramentas conceituais. Portanto, a linguagem de fluidos, tal como são os aromas, é imprecisa, metafórica ou poética. É este caminho para a metáfora e a poética que nos permite explorar imaginariamente as origens geográficas de um aroma e um sabor presentes em um alimento. É este um dos grandes trunfos de uma narrativa de gosto de um terroir, enquanto uma elaboração simbólica sobre a fonte que emana e saboriza a experiência de degustar.

Sob a luz da antropologia dos sentidos de Le Breton (2016), da história cultural dos odores de Classen (1996) e da história natural dos sentidos de Diana Ackerman (2012) afirmaria que o surgimento deste novo léxico olfativo do vinho possui raízes espaciais mais fortes do que se supõem. Pois, a partir do momento em que surge a necessidade de nomear os cheiros que sentiam e, na falta de adjetivações próprias de um odor na linguagem ocidental, recorreu-se a emanações familiares, aquelas presentes no cotidiano dos idealizadores: "o vinho tem cheiro à algo". Afinal, a memória olfativa é, por essência, espacialmente localizada. Cheiros não viajam como imagens visuais. O olfato é um sentido de proximidade e de afeto, que demanda a presença do corpo para ser acionado e um exercício imaginativo para ser representado.

A FORÇA DAS NARRATIVAS DE TERROIR

Degustar um vinho, embalado por uma narrativa de terroir nos permite viajar imaginariamente, guiados por aromas e sabores, por lugares e paisagens que um viticultor habita e constrói sua forma de ser-no-mundo. A narrativa não apenas potencializa o fenômeno da degustação - como foi dito acima - mas é capaz de promover um encantamento entre aqueles que querem conhecer mais sobre as origens do vinho degustado e os trabalhos cotidianos de um viticultor.

Proponho a partir de agora dar corpo a reflexão de Wolikow (2021) quando diz que "atestados ou inventados, os usos fornecem o material para uma história, um romance mais ou menos diluído das origens, elementos de uma narrativa comu-

nicacional que alimenta a imaginação do vinho". (p.9) São essas histórias que fortalecem a ideia de gosto do terroir ao passo que revelam-se geografias emocionais e se mitificam elementos das paisagens vitícolas, no ensejo de aproximar saber e sabor de um modo geográfico de existência pleno de estímulos sensíveis: a experiência de um terroir.

Narrar um terroir é discorrer de maneira idealizada e afetiva sobre as razões socioecológicas que definem o aroma e o sabor dos vinhos ali nascidos. Luginbühl (2005) traz uma importante reflexão que sublinha a força da narrativa como forma de comunicar um terroir. Para a autora, o nome de uma zona vinícola remete primeiro a um sabor – dos vinhos ali originados – antes de qualquer outra referência. Poucos pintores dedicaram-se a retratar paisagens do vinho pois " o pincel não podia transcrever os aromas do vinho, mais significativos e mais evocativos que as formas, texturas e cores das videiras" (idem, p. 17). Estão na literatura e na poesia os caminhos para expressar "sensibilidades das paisagens da videira, graças ao uso de formas retóricas que permitiram evocar prazeres sensoriais" (ibidem, p. 17). A forma retórica que faria jus à paisagem seria a narrativa do terroir, permeada por evocações metafóricas e poéticas dos lugares vitícolas capazes de sugerir o sabor dos vinhos. Narrativas, em tom por vezes poético, tratam de expressar uma relação harmônica entre os seres humanos e a natureza que os contém. Um terroir que, antes de ser narrado, precisa ser compreendido por seus viticultores e, para tal, vivido em sua essência. E desta forma, abrem-se possibilidades de compreensão da tipicidade de sabor de um vinho atrelado à sua origem geográfica.

No ensejo de aprofundar o ato narrativo, proponho - como em um vinho que mistura uvas para extrair as virtudes de cada

uma - um assemblage de autores: para dar corpo, partirei das geografias emocionais de Alícia Lindón (2008), temperadas com reflexões sobre a geograficidade de Dardel (2015) e o ofício do narrador de Benjamin (2012) e Brockemeier e Heré (2003). Em seguida, flertarei com a imaginação poética de mundo de Bachelard (2019) para então buscar nas narrativas de terroir uma porção de pensamento mítico a partir de Morin (1999).

Mas antes, indago: qual a relevância das narrativas autóctones enquanto instrumento para construção de geografias cotidianas, reveladoras de espacialidades de uma cultura?

O exercício descritivo, tão caro aos geógrafos, ganha força no mundo vinícola, com a grande diferença de sentido de percepção. Se para a geografia tradicional, o detalhamento visual dá consistência e legitima o saber enquanto tal, no universo do vinho, criar mundos próprios de aromas e sabores torna-se a ferramenta capaz de construir conhecimento nesta área. É sabido que a geografia cultural contemporânea abraçou a cinestesia da experiência de paisagens e lugares, mas nem sempre foi assim. O determinismo visual por muito tempo imperou na construção de um saber racional e objetivo, de uma geografia mais sólida e menos fluida. É justamente a abertura da geografia ao mundo sensível que nos permite discorrer sobre o terroir enquanto revelador de geografias plurais, ricas em evocações de aromas e sabores como alimentos de narrativas espaciais.

Quando a abordagem positivista geográfica afastou-se do mundo-da-vida, do estudo do habitar humano na Terra, tornou-se incapaz de perceber com clareza geografias cotidianas onipresentes em nossa lida diária com o mundo. Este parece ser o "vazio" que a geografia humanista veio a preencher. A geografia que se pratica no dia a dia de Serpa (2020), do cotidiano de Lindón (2008) ou do que acontece de Paiva (2017) ganham relevância

e a narrativa é um instrumento eficaz para contar-las. Seja aquilo que os sujeitos de sua pesquisa vivenciam ou que o próprio pesquisador experimenta em campo, é propício a ser contado. Basta um desejo de expressão e um interlocutor, um leitor.

Narrar geografias cotidianas é edificar outras formas de pensamento não hegemônicas, mais plurais, e neste ponto a fenomenologia tem grande serventia. Considero a descrição fenomenológica pura, ante tudo, um exercício narrativo que valoriza a experiência vivida descrita com sensibilidade e liberdade expressiva, sem a prioris do pensamento racional e/ou científico para ser legítima. Na descrição fenomenológica bem como na narrativa valoriza-se a expressividade das coisas tal como são ou foram vividas. Se já as vivemos, nos cabe narrar os eventos que habitam nossas memórias. E algo que somos capazes de lembrar é porque de alguma forma, nos impactou emocionalmente.

Narrativas constituem uma rica fonte na construção de saberes geográficos quando contadas pelos atores que o vivenciam, reconhecendo-lhes o protagonismo. Para Lindón (2008), o espaço como vivência ou experiência "somente pode ser estudado desde a perspectiva do sujeito que o experimenta: não é possível vê-lo de fora do sujeito5" (p. 9). Ou seja, aquilo que é narrado pelos sujeitos pesquisados deve ser escutado atentamente pelo pesquisador. A autora ressalta as narrativas como fontes de uma geografia construtivista na qual "ao falar – em um mundo sempre compartilhado com outros – criamos a realidade, porque nossas palavras (peças de um todo socialmente construído e compartilhado, como é a linguagem) dão sig-

5 Tradução livre de "solo puede estudiarse desde la perspectiva del sujeto que lo experimenta: no es posible verlo desde afuera del sujeto".

nificados, reconhecem certos elementos do mundo exterior e omitem outros[6]" (idem, p. 11). Estes significados, revelados no ato de narrar, se ancoram em um universo simbólico das mais diversas ordens, como mitos, tradições e devaneios oníricos, emaranhados entre si. E Lindón agrega: "o significado constitui um véu intangível (imaterial) que une o lugar com a prática ali realizada e o ator que a realiza[7]" (idem p. 14).

Práticas espaciais constituem o fio condutor de uma narrativa autóctone e o ato de narrar é um dos núcleos de maior riqueza, ao ajudar a produzir significado a estas experiências de mundo que são encadeadas no processo narrativo, como ressalta Lindón:

> Quando as práticas espaciais são narradas ou relatadas pelo sujeito-habitante que as realizou, o relato inclui uma riqueza adicional à caracterização dos acontecimentos, que sempre estarão mais ou menos distorcidos em relação aos fatos que lhe deram origem. Essa riqueza adicional consiste em que os acontecimentos (a componente factual) se vai articulando na narrativa com retalhos de uma trama de sentido que para o sujeito tem valor, e constitui parte dos cristais através

6 Tradução livre de "al hablar – en un mundo siempre compartido con otros – creamos la realidad, porque nuestras palabras (piezas de un todo socialmente construido y compartido, como es el lenguaje) dan significados, reconocen ciertos elementos del mundo externo y omiten otros"

7 Tradução livre de "el significado viene a constituir como un velo no tangible (inmaterial) que une el lugar, con la práctica allí realizada y con el actor que la realiza".

> dos quais vê e avalia o mundo, e atua nele[8] (idem, p. 16).

A interpretação de narrativas espaciais não precisa ser condicionada ou validada por pressupostos científicos, isso tolhe sua espontaneidade e dimensão afetiva. Como defende Dardel (2015) a "Terra é apelo ou confidência, que a experiência do rio, da montanha ou da planície é qualificadora, que a apreensão intelectual e científica não pode extinguir o valor que se encontra sob a noção" (p. 6, grifo no original). Em uma geografia qualitativa que se oferece à imaginação e à sensibilidade, narrativas são ferramentas capazes de comunicar a experiência geográfica e tem muito a contar, a despeito do sentido de suas histórias. Para Dardel a geografia só tem a ganhar "ao confiar sua mensagem a um observador [e narrador] que sabe admirar, selecionar a imagem justa, luminosa, cambiante" (idem, p. 3) que fale sobre a sua relação afetiva com a Terra, sua geograficidade, ou, como menciona Lindón, este laço intangível que une os lugares à pessoas, orquestrado por suas práticas e valores.

Narrativas de vida espaciais desvelam relações afetivas com o mundo, tanto no plano concreto como no simbólico. Segundo Benjamin (2012), o narrador retira o que ele conta da experiência e de uma vivência própria e "não importa se esse fluxo [narrativo] se inscreve na história sagrada ou se tem caráter natural" (p.

8 Tradução livre de "cuando las prácticas espaciales son narradas o relatadas por el sujeto-habitante que las ha realizado, el relato incluye una riqueza adicional a la caracterización de los acontecimientos, que siempre estarán más o menos distorsionados en relación con los hechos que le dieron origen. Esa riqueza adicional consiste en que los acontecimientos (la componente fáctica) se va articulando en la narrativa con retazos de una trama de sentido que para el sujeto tiene valor, y constituye parte de los cristales a través de los cuales ve y evalúa el mundo, y actúa en él".

226). As narrativas dão voz para pensamentos de toda ordem: a lógica, os afetos, o (ir)real e/ou o (sobre)natural. O espaço das subjetividades se amplia e o pensamento "irracional" ganha terreno nas geografias mundanas.

O autor defende que narrativas constituem formas artesanais de comunicação que respeitam os ritmos lentos e orgânicos próprios dos trabalhos artesanais. "O ritmo do trabalho artesanal inscreve-se em um tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar" (p.10). Quando pensamos o terroir enquanto espaço de cultivo agroalimentar que deve respeitar, sobretudo, os tempos da natureza para colher seus frutos, a aproximação entre narrativa e terroir torna-se sedutora. Em alusão aos tempos e formas artesanais dos trabalhos agrícolas, "a narrativa (...) é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação (...) ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso"(idem, p. 221)

Um vinho de terroir, como um vaso de argila, pressupõe uma elaboração artesanal. Um vinhedo costuma produzir uvas apenas uma vez ao ano e seu manejo é marcado por diversas atividades agrícolas. Ao passo que se adapta a ambientes extremos - como climas áridos e solos pobres - é sensível a fenômenos climáticos como chuvas intensas, geadas tardias e granizos. Cada ano é um ano. Cada colheita é uma nova experiência, e seus frutos são colhidos com maturação distinta ao ano anterior. Um vinho muda ano após ano. É um alimento artesanal, como o são suas narrativas. O sabor nunca será o mesmo, não apenas porque o vinho não é exatamente igual, mas porque nós tampouco somos exatamente os mesmos. As experiências se renovam assim como nossas emoções e percepções, disse Merleau-Ponty (2011).

As possibilidades das narrativas sobre as origens do sabor ganham novos temperos a cada ciclo de vida das vinhas. O terroir é fixo à terra, mas se renova constantemente, na paisagem e no tempo, a cada estação. As formas de um terroir mudam mas seu conteúdo permanece.

O vinho nasce no vinhedo faz-se provérbio fundante das narrativas do terroir. Se ali o vinho nasce, dali herda suas qualidades sensoriais, seus aromas, sabores e texturas. A narrativa passa então a dar vida àquilo que até então parecia inanimado, conferindo um saber e um sabor a elementos tangíveis e intangíveis de paisagens e lugares que o viticultor cultiva e habita. Se o vinho é saboroso e nasce de um vinhedo, seu terroir é capaz de produzir este sabor, por alguma via mais ou menos compreensível.

O provérbio é o ideograma da narrativa, disse Benjamin (2012). Ao narrar o terroir o viticultor converte-se em intérprete de suas paisagens e lugares e usa - além de provérbios, histórias de vida e conhecimentos - uma dádiva deste terroir: o vinho que dali surge. Narrativas de terroir ganham força acompanhados da degustação do vinho que ele origina e que por sua vez o identifica. O vinho se converte em aliado da narrativa, é marca e matriz do terroir. É capaz de comunicar, para além do verbalizado pelo viticultor-narrador. O vinho enriquece a narração em ato, ao estimular nossos sentidos, suscitar memórias, emoções e imaginários. Não seria tarefa do narrador "trabalhar a matéria prima da experiência - a própria e a alheia - transformando-a num produto sólido, útil e único"? (idem, p. 239) Para o viticultor, a matéria prima desta experiência de terroir não estaria plasmada no vinho?

Se para Benjamin (2012), a alma, o olho a mão e a voz definem a prática narrativa, ao comunicar o gosto do terroir a boca e o nariz também intervém e fornecem pistas - por meio de estímulos aromá-

ticos e gustativos - que alimentam o desenrolar da própria narrativa. É um cheiro ou um sabor particular percebido em situação-degustação que evocam uma memória, uma paisagem, um rio, uma montanha, um bosque, um ser da natureza que metaforicamente/simbolicamente somos capazes de reconhecer e apreciar, diluídos e emanados pelo vinho. Diria que é a percepção não pelo olhar, mas pelo saber-saborear que nutre a narrativa de um terroir. Boca, nariz e mente, com sua capacidade de imaginar, constroem sentido e validam o ideograma narrativo no qual o vinho nasce no vinhedo.

"A experiência que passa de boca a boca é a fonte a que recorreram todos os narradores" diz Benjamin (idem, p. 214). Ao narrar se revelam experiências, geograficidades viticultoras, transmitidas hereditariamente entre aqueles que compartilham de um mesmo terroir. Mas a esta citação subverto, por conveniência, a interpretação: a experiência que passa de boca a boca, inunda, em degustação, várias bocas e corpos capazes de compartilhar (inter) subjetivamente suas impressões sensoriais e emocionais que o vinho é capaz de provocar. Degustar um vinho, embalado por uma narrativa de terroir, nos permite viajar imaginariamente, guiados por aromas e sabores, pelos os lugares e paisagens que um viticultor habita e constrói sua forma de ser-no-mundo. A narrativa não apenas potencializa o fenômeno da degustação - como foi dito acima - mas é capaz de promover um encantamento entre aqueles que querem conhecer mais sobre as origens do vinho degustado e os trabalhos cotidianos de um viticultor.

Narrar o terroir também seria uma forma de sustentar tradições e conhecimentos construídos coletivamente pela comunidade de viticultores, pois há um parentesco entre o senso prático e a "natureza da verdadeira narrativa. Ela traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade" (idem, p. 216). Esta

utilidade seria a manutenção dos saberes-fazeres próprios dos habitantes de um terroir. Há neste "estrato camponês" das "camadas artesanais" de Benjamin, um interesse em conservar suas histórias e por meio delas perdurar seus conhecimentos e preservar seu patrimônio alimentar.

Narrativas ao mesmo tempo produzem e são mediadas pela cultura, constituem elementos conformadores da mesma. Brockmeier e Harré (2003) expõem que

> narrativas incluem mitos, contos populares e contos de fadas, estórias reais e fictícias e certos textos históricos, jurídicos, religiosos, filosóficos e científicos. são também apresentadas na forma de poesia, são multi variadas e multicoloridas (...) sua fenomenologia cultural é diversificada e aberta. Mas tem um ponto em comum: são enredo que se desenvolve no tempo [e no espaço]. (p. 527-528)

Para os autores, narrativas estão inseridas em um cenário cultural mais amplo de ordem discursiva que determinam quem conta a história, onde e para quem, e dependem do nível de domínio do tema que o narrador possui, suas técnicas sócio-comunicativas, habilidades linguísticas, bem como sua curiosidade, paixão e até obsessão. Há na narrativa, uma busca por "explicar a natureza e as condições de nossa existência" (idem, p. 526).

Neste sentido, narrativas de terroir são feitas por viticultores, se dirigem a apreciadores de vinhos e versam sobre as dádivas da natureza que colorem os trabalhos de sua comunidade

agrícola e os permitem produzir uma bebida com qualidade e tipicidade únicas, intimamente atreladas a uma origem geográfica. São atravessadas por histórias reais e mitos, contados com curiosidade e paixão.

A respeito do mito, Morin (1999) destaca que este é inseparável da linguagem e o aproxima da noção de narrativa, estando onipresente na gênese de qualquer cultura. O mito, segue o autor, "constitui o discurso da apreensão subjetiva, singular e concreta de um espírito que adere ao mundo sentindo-o do interior" (p. 174). O mito é vivido para então ser contado. É a expressividade dos fenômenos percebidos e imaginados pelos humanos, transformados em narrativas:

> As mitologias são narrativas. De que falam? (...) contam a origem do mundo, a origem do homem, seu estatuto e seu destino na natureza (...) Mas os mitos não falam somente da cosmogênese nem somente da passagem da natureza à cultura, mas também de tudo que diz respeito à identidade, ao passado, ao futuro, ao possível, ao impossível, e de tudo que suscita a interrogação, a curiosidade, a necessidade, a aspiração. Transformam a história de uma comunidade, cidade, povo (p.175, grifo meu).

Tal como uma mitologia, narrativas de terroir suscitam a interrogação e a curiosidade - de onde advém o sabor? - e a necessidade e a aspiração - de reconhecer uma tipicidade e atrelar à sua origem geográfica, conferindo identidade à um terroir. De uma necessidade de respeitar os tempos da natureza manifesto no ciclo

vegetativo das vinhas. Na aspiração de poder celebrar a vindima e colher os frutos após meses de trabalhos cuidando do vinhedo. Aspiração que se transfere aos interiores de uma vinícola onde, como numa alquimia - o mosto de uvas se converte em vinho. Todos estes eventos alimentam e enriquecem uma narrativa.

Se a racionalidade da química de Pasteur, na segunda metade do séc. XIX, foi capaz de explicar os processos fermentativos, destituindo parte do mistério que envolvia a alquimia do vinho, cabe lembrar que a bebida já se elaborava há milênios, intuitivamente. Havia um pensamento lógico, pautado na experiência e na observação-degustação, porém pré-científico. Destarte, narrativas de gosto do terroir podem ser entendidas como formas de pensamento mais ou menos míticos que legitimam o sabor enquanto saber geográfico. Termos da química orgânica não são tão eficazes em comunicar o vinho. Por outro lado, aromas e sabores do dia-a-dia, que provamos e somos capazes de nomear, tem maior eficácia narrativa. O linguajar deveras científico distancia-se do mundo da vida, dos registros sensíveis que nos dizem algo, em sua particularidade, afetividade e espontaneidade.

Narrativas seriam, então, a articulação em linguagem de uma experiência fenomenológica, adquiridas na vivência de um mito, na experiência em ato de um saber-fazer, na experiência de um terroir por um viticultor, na transformação da natureza em cultura perpetuada pelo sabor, no ato de ingestão pelo corpo que degusta. Na transferência de sabor que nasce no vinhedo e se fermenta, transformando-se em vinho, que por sua vez, é percebido de maneira subjetiva e emocional. Dos costumes, às paisagens, as qualidades sensoriais e afetivas daquilo que se bebe, tudo isso serve de matéria para uma narrativa de terroir.

Considero portanto, a partir das reflexões de Lindón, Dardel, Benjamin e Morin, narrativas de terroir como formas artesanais

de se comunicar experiências espaciais cotidianas de viticultores a partir de suas formas de habitar, cultivar o saber e colher o sabor que a Terra lhes dá, apoiados e expressos no/pelos alimentos que produzem. Narrativas que mesclam conhecimentos, emoções, mitos, devaneios poéticos ao passo que revelam e fortalecem a geograficidade de comunidades agrícolas. Narrativas como formas de representação espacial que estimulam a imaginação do narrador e seu interlocutor ao descrever sobre paisagens e lugares que caracterizam seu ponto de enraizamento, ou melhor, seu terroir.

Cabe lembrar também a influência dos rótulos dos vinhos na construção destas narrativas. Ainda que não aprofundarei este tema em específico, destaco que existem rótulos que ilustram artisticamente paisagens do vinhedo bem como vinhos cujo nome remete a elementos da paisagem - aspectos da flora e fauna locais ou elementos do espaço telúrico - demonstrando o potencial que o rótulo de vinho tem enquanto representação espacial de um terroir. Ilustrações que, junto com aromas e sabores do vinho provado, estimulam nossa imaginação.

DEGUSTAR COM BACHELARD: DA IMAGINAÇÃO AO DEVANEIO

> "...a terra natal [e o terroir] é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos nossos devaneios; é por ele que nosso sonho adquire sua exata substância [o vinho] [9]".

9 Bachelard, A água e os sonhos, 2018a, p. 9.

É a partir deste devaneio bachelardiano, do qual me aproprio e refraseio por conveniência, que proponho refletir sobre narrativa de terroir enquanto expressão de uma fenomenologia da imaginação poética.

A imaginação a que se refere Bachelard não constitui a mera assimilação de imagens percebidas, frutos da percepção e da memória, mas se funda na criação de imagens ancoradas no psiquismo que articula, ao mesmo tempo, a função do real e a função do irreal. É a imaginação criadora que nos permite habitar espaços felizes e poéticos.

Narrar o terroir seria uma forma de nos mantermos fieis ao onirismo destes arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano. Ou, parafraseando Benjamin (2012), um desejo de "mergulhar nas profundezas da natureza inanimada" (2012, p. 238), em busca de intimidade material com arquétipos da natureza.

Quando Bachelard nos diz que a paisagem é uma experiência onírica antes de ser um espetáculo consciente, ele busca exaltar a imaginação enquanto mediadora de nossas experiências de mundo. Para o autor, nossas experiências espaciais - neste caso, da paisagem - são atravessadas, antes de tudo, pela imaginação, cuja atividade precederia não só o conhecimento, mas também a percepção. Um posicionamento radical para alguns, mas com uma clara intenção: dar lugar à imaginação enquanto forma de apreensão das coisas. Para aquilo que não somos capazes de compreender ou perceber com clareza, nos resta imaginar. Ou aquilo cujo pensamento racionalista não satisfaz ou dá conta de explicar, abrem-se brechas para a imaginação.

Ao longo de seus livros sobre devaneios da matéria, Bachelard defende que nossa percepção do espaço é insepará-

vel das matérias que o constituem e encontra-se mediada pela imaginação material, que valoriza os diferentes arquétipos, atribuindo a cada um deles qualidades e virtudes específicas (mobilidade do ar, fluidez e plasticidade da água, firmeza e fertilidade da terra, calor e luminosidade do fogo... para citar alguns) que nos inspiram e permitem que habitemos espaços poeticamente.

Nossa capacidade imaginativa é reinventada a cada relação ativa a um espaço poético: experimentamos e sonhamos, ao ritmo das imagens, movimentos mais ou menos alternados entre o dentro e o fora, o alto e o profundo, o pequeno e a vasto, o mole e o duro, o visível e o invisível... e nos descobrimos capazes de habitar tanto espaços imensos (o mar, a montanha) como espaços minúsculos (um grão de areia, uma gota de água). Somos capazes de encontrar grandeza no pequeno e intimidade na imensidão, basta render-se à força criadora da imaginação. Pois já disse Bachelard: "Um desfiladeiro, pela mera lei do onirismo, 'estreita-se', não no estilo tranquilamente descritivo do geógrafo, mas com o completo realismo psicológico da imaginação" (2019a, p.151)

A imaginação poética portanto, distorce as imagens fornecidas pela percepção e produz cosmos singulares, rompendo com as leis do espaço perceptivo ou geométrico, ao abordar o espaço como uma construção poética, movido pelo desejo penetrar na intimidade da matéria em diferentes escalas, do minúsculo ao imenso. Afinal, descrever uma paisagem extrapola a percepção pura. Há uma dose de mistério oculto nas imensas montanhas, nas profundezas do oceano, no calor que irradia do céu, em um grão de areia, em uma gota d'água, na junção de todos estes ele-

mentos sem os quais a vida não seria possível, e a Terra, inabitável. Há um je ne sais quoi que nos invade e estimula nossa imaginação, uma imaginação poética, cujo caráter é primitivo e psiquicamente fundamental: "as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade" (2019a, p. 3) introduz Bachelard em seu livro a Terra e os Devaneios da Vontade.

Os devaneios, por sua vez, são a forma de expressão privilegiada deste tipo de imaginação. Devaneios enquanto a capacidade de nos expressar livremente sem as amarras do pensamento racionalista. Devaneios que, segundo Bachelard, existem antes mesmo de uma representação, são espontaneidade e afetividade, em uma mistura de onirismo e impulsos primitivos do ser que habita os espaços felizes:

> O devaneio encontra-se nele integrado no seu justo lugar: antes da representação; o mundo imaginado está justamente ali colocado à frente do mundo representado (...) O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento raso/razoável dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado. Toda a primitividade é onirismo puro[10] (Bachelard, 2021, p. 216)

10 Tradução livre de "La rêverie s'y trouve intégrée à sa juste place: avant la représentation; le monde imaginé y est justment placé avant le monde representé, l'univers y est justement placé avant l'objet. La connaissance poétique du monde précède, comme il convient, la connaissance rasonnable des objets. Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être verifié. Toute primitivité est onirisme pur".

Devaneio converte-se em motor de uma poiesis, em um sonho consciente capaz de produzir e traduzir atmosferas afetivas que emergem na experiencia do habitar:

> A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa a vida nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver 'visões'. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como prova de seus devaneios. (idem, 2018a, p. 18, grifo do autor)

São estes devaneios que potencializam o encantamento com a paisagem do vinho. Devaneios que movem um viticultor a explorar as potencialidades de um terroir, em busca de novas experiências. Ao conversar com viticultores mendocinos, pude perceber uma constante busca em desbravar paisagens montanhosas em busca de novos sabores. Sonha-se com um novo vinhedo antes de cultivá-lo. A montanha os convida a sonhar e devanear. Há uma incerteza nela que os encoraja, pois são capazes de imaginar. Bachelard recorda que "o lugar da imaginação é o primeiro lugar. Como princípio de excitação direta do devir psíquico. A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades" (2018b, p. 8).

As experiências de mundo de viticultores são, portanto, repletas de imagens poéticas, frutos da imaginação criadora que inspiram e emergem de devaneios. Nas narrativas de terroir, a

paisagem do vinhedo é a rica fonte de produção destas imagens. Um desejo de intimidade movido pela curiosidade ante cada aspecto da natureza, cada planta do vinhedo, cada cacho de uva, cada pedra do solo, às montanhas, bosques e cursos d'agua que abrigam e circundam a paisagem. Um romantismo que paira em torno da vitivinicultura favorece que narrativas tenham um forte tom geopoético.

Como dito anteriormente, degustar um vinho nos leva não apenas a imaginar as paisagens narradas pelo vinhateiro, mas de produzir imagens sobre a origem dos aromas de um vinho. Se degustar fosse um fenômeno puramente perceptivo, a bebida teria apenas cheiro e gosto de vinho e não usaríamos referenciais ausentes para descrever e justificar a qualidade/tipicidade de uma bebida. O caminho mais óbvio e confortável seria evocar a fenomenologia de Merleau Ponty (2011) mas assim a experiência de degustação se reduziria à percepção, perdendo parte de seu encanto. É frutífero degustar juntos, e mais rico ainda, na presença de um vinhateiro que possa narrar como o vinho foi feito, qual é a sua origem, e quais valores ele carrega consigo. É preciso devanear e abrir portas para imaginários do sabor.

Narrativas do sabor são exercícios de linguagem. E esta possui dupla função, segundo Bachelard (2019): "transmitir significações objetivas precisas" e "sugerir valores mais ou menos metafóricos. E já nas primeiras imagens fervilhantes e as percepções claras (…) são as metáforas que irão multiplicar os valores, valorizar os valores" (p.52). Narrativas de sabor são repletas de metáforas, que nutrem a paisagem de imagens poéticas, ao construir uma intrínseca relação entre vinho e vinhedo.

Para além de "o vinho nasce no vinhedo" já citado, o "choro da videira" é outra expressão comumente usada. Refere-se ao início de um novo ciclo vegetativo, marcado pelo corrimento da seiva da planta, tal como lágrimas que caem. A videira chora, à semelhança humana.

O caminho geopoético do terroir está, então, trilhado: "vinhos de montanha"; "vinhos atlânticos"; "vinhos tropicais"; "vinhos minerais", "vinhos ancestrais". Ouvir estas expressões típicas do linguajar vínico, nos remete às origens da bebida, e de imediato imaginamos uma paisagem que possa justificar e nos permita entender mais sobre o vinho degustado. Mas a origem do sabor advém da proximidade de montanha, das brisas do oceano, do sol ardente que aquece os vinhedos, do solo rochoso onde estão plantadas as vinhas ou da técnica empregada em sua elaboração? Ou quiça do conjunto de todos estes elementos que, somados à ação humana, definem o terroir?

"Todos os sentidos despertam e se harmonizam no devaneio poético. É essa polifonia dos sentidos que o devaneio poético escuta" (Bachelard, 2018b, p. 6). São como impulsos que a imaginação quer reviver. No devaneio poético que habita as narrativas de terroir, um vinho tem textura afiada e adstringente tal como afiados e duros são os picos das montanhas que abraçam seu vinhedo. Já os vinhos com aromas minerais assim são, pois a planta foi capaz de absorver o sabor de um solo muito pedregoso. Um vinho com aromas quentes e maduros provém de uvas que absorveram o calor intenso que acomete as vinhas em uma área quente e ensolarada. Outro vinho é refrescante e salino pois de alguma forma foi capaz

de absorver a brisa marinha que refresca os vinhedos próximos ao mar... a imaginação material e arquetípica não cessa de emanar sabor!

O vinho, tal como a água, agrupa imagens, "dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação" (Bachelard, 2018a, p. 13, grifo meu). Para melhor entendê-lo, saber por que ele é como é, é preciso imaginar sua capacidade de dissolver e agregar as substâncias diluídas da sua paisagem de origem. O vinho carrega em seu aroma e sabor parte de sua geografia originária, traços do seu terroir.

Concluo ressaltando que o aroma e sabor de vinho ao passo que são percebidos, são também imaginados. Há uma função do irreal que se realiza na experiência concreta, atribuindo sentido à mesma. Imaginação e percepção se retroalimentam no ser-em-degustação. A imaginação está em movimento, é dinâmica, é um convite à viagem, uma abertura à função do irreal em nossa compreensão das coisas. "Imaginação é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade" (Bachelard, 2018a, p. 18, grifo original) Imaginação e devaneio enriquecem a experiência de degustar. O devaneio "é um universo em emanação, um alento odorante que surge das coisas, mediadas por um sonhador" (idem, 2018a, p. 8). O terroir é um universo emanação, perfuma e saboriza as experiências. Discorrer sobre vinhos e suas origens é uma forma de cantar geograficidades. É reforçar o sabor enquanto uma forma de saber geográfico.

Quanta geografia emana de uma taça de vinho... Saúde!

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gastón. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2018a.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2018b.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

_____. **L'Air et les songes**. Paris: Librairie José Corti, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura / Walter Benjamin; tradução Sergio Paulo Rouanet; 8a ed. São Paulo: Brasiliense, 2016 (Obras Escolhidas v.1)

BROCKMEIER, Jens; HARRÉ, Rom. **Narrativa**: problemas e promessas de um paradigma alternativo. Psicologia: reflexão e crítica, v. 16, p. 525-535, 2003.

CLASSEN, C.; HOWES, D.; SYNNOTT, A. **Aroma**: a história cultural dos odores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GRATÃO, Lúcia H. B. Sabor & Paisagem à luz de Bachelard. **Geograficidade**, v. 2, n. 1, p. 30-41, 2012.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

LINDÓN, Alicia. De las geografías constructivistas a las narrativas de vida espaciales como metodologías geográficas cualitativas. **Revista da ANPEGE**, v. 4, n. 04, p. 7-26, 2008.

LUGINBÜHL, Y. **Les paysages culturel viticoles**. Convention du patrimoine mondiale UNESCO, 2005.

MALTMAN, A. The role of vineyard geology in wine typicity. **Journal of Wine Research**, v. 19, n. 1, p. 1-17, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MORIN, Edgar. **O método 3**: o conhecimento do conhecimento. 2a. ed. Porto Alegre: Sulina, 1999.

PAIVA, Daniel. Teorias não-representacionais na Geografia II: métodos para uma geografia do que acontece. **Finisterra**, v. 53, n. 107, 2018.

SARTRE, J.P. **O Ser e o Nada**. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2009.

SERPA, Angelo. Uma geografia que se pratica no dia a dia. **Revista Geosaberes**. v. 11, p. 437-449, 2020.

CAPÍTULO 8

GEOGRAFIAS ITINERANTES:

SOBRE PAISAGENS E MOTOCICLETAS

Tiago Vieira Cavalcante[1]

PARTIR

Escrevo este texto diante da tela de um computador pelo simples motivo de que ainda é impossível escrever enquanto piloto minha motocicleta. Eu poderia gravar áudios ou vídeos de minhas impressões dos caminhos percorridos, das paisagens transpassadas, das pessoas conhecidas, dos lugares visitados, mas sempre fico receoso de que tais impressões não tenham a mesma potência da escrita. Escrever não tem a mesma celeridade do pensar; é ato que recorre à memória, à imaginação e até mesmo à invenção, e, por isso, pelo menos para mim, é um exercício a ser realizado após o acontecido.

1 Doutor em Geografia (Universidade Estadual Paulista - UNESP - Rio Claro), docente e pesquisador no Departamento de Geografia e no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará - UFC, Brasil.

O que escrevo é, sobretudo, baseado na vontade de pilotar minha motocicleta por estradas quaisquer. E pensar que tem gente que gosta mesmo é de ficar em casa, que não é ruim, mas deixa claro o eterno embate entre Caim e Abel, entre o sedentário e o peregrino. A casa, de toda forma, é lugar de sonhos, de onde se parte para alhures, mas também lugar de chegada, casulo, especialmente para o viajante.

Como geógrafo e professor que me fiz e me fizeram, tolhido pelas burocracias que as instituições acadêmicas e educacionais insistem em afirmar importantes, desejei sempre estar pelo mundo, de fazer geografia em ato, geografia pessoal que precede a ciência geográfica e propicia um sentir antes mesmo de um medir. Mas não é assim que as coisas acontecem. Trabalho para, entre outras coisas, me proporcionar essas viagens de motocicleta, pois elas enriquecem as minhas geografias pessoais e acadêmicas. Mais que isso, a viagem de motocicleta, para mim, é um encontro entre paisagens de dentro e de fora, exteriores e interiores.

Dardel (2011) é quem inspira as minhas palavras, ao traduzir, da melhor forma que li até os dias de hoje, a essência daquilo que me faz atravessar mundos, de fazer valer uma geograficidade que me é inerente, parte de meu ser-estar-no-mundo. Essa geograficidade é base para a ciência geográfica, porém, por mais que ela me seja intrínseca, a impressão que tenho é que, de algum modo, tenho que ativá-la ou avivá-la diante dos inúmeros encapsulamentos dos dias atuais. Pilotar uma motocicleta permite-me um despertar dessa geograficidade ao mesmo tempo oculta e essencial.

Escrevo, mas queria mesmo era estar pilotando a minha motocicleta. E é sobre isto que quero tratar aqui: pilotar como

ato essencialmente geográfico. Maneira diversa de atravessar e ser atravessado pelo espaço, de ser-paisagem, mesmo que sobre uma máquina que corta paisagens tão apressadamente. De me aproximar também do pensamento-paisagem discutido por Berque (2023), mesmo com a consciência de que essa simbiose é algo praticamente impossível de acontecer, especialmente em mim, sujeito moderno, apartado há tanto tempo de uma inteireza possível. O esforço de Berque é o de desobjetificar a paisagem, explicando como ela, especialmente no contexto da modernidade, tornou-se objeto do olhar. Sobre duas rodas, a paisagem parece surgir primeiramente aos olhos, mas estou no esforço de ir além daquilo que somente a vista alcança.

A vontade é de dar partida na motocicleta e sair na estrada à procura de aventuras. Mas não é sempre que posso partir. E como não estou pilotando neste instante, tentarei visitar na memória e nas minhas anotações, algumas viagens de motocicleta que fiz pelo estado do Ceará, no ano de 2024, por seus litorais, serras e sertões, percorrendo cerca de 2.830 quilômetros. Não é muita coisa, mas talvez seja o suficiente para tratar da experiência da itinerância, do estímulo dos sentidos, do significado da viagem, da prática da descrição... Enfim, sobre paisagens e motocicletas.

PILOTAR

Antes de qualquer coisa, quero falar um pouco da motocicleta. É ela que tem me levado a diferentes lugares e me apresentado diversas paisagens. Tudo isso com muita segurança. Tenho viajado em uma Triumph Street Twin, de 900cc. É uma motoci-

cleta clássica pelo aspecto antigo que possui, lembrando as belas motocicletas de antigamente. O farol arredondado, assim como outras formas circulares que a compõem, entrega o seu jeito de passado. Apesar do aspecto antigo, ela é uma motocicleta moderna, com bastante tecnologia embarcada, o que me evita alguns problemas.

A escolha por ela foi simples: por um lado, a sua estética me agrada. Desde muito jovem, influenciado por minha paixão por música, mais especificamente pelo rock'n roll, sonho com motocicletas maiores, robustas, boas para qualquer tipo de viagem. Motocicletas pilotadas por roqueiros é a associação estereotipada que, por vezes, se faz. Foi isso que fiz desde muito jovem e gosto desta imagem. Cheguei a colecionar algumas miniaturas de motocicletas e a estudar sobre as de verdade, mas demorou muito até eu adquirir uma delas, pois tendem a ser caras. A escolhi pelo seu motor confiável, forte e que me permite viagens mais tranquilas. Esse é o combo fundamental para o início de qualquer viagem onírica por estradas.

Realizei há algum tempo cursos rápidos de mecânica e de manutenção de motocicletas, mas sem muitas ferramentas e, principalmente, sem prática, fica difícil fazer nelas maiores ajustes. Todavia, esses cursos me ajudam a, pelo menos, entender do que elas precisam para funcionar bem: além da necessária revisão, a cada ano ou por quilômetros rodados, faz parte da rotina a verificação ou troca do óleo (dos freios e do motor), das velas de ignição, dos freios (discos e pastilhas), a lubrificação da corrente e a conservação e calibragem dos pneus.

Na estrada, a motocicleta acaba por se tornar "companheira única e fiel", uma máquina prazerosa de pilotar. Foram várias as vezes, ao final de alguma viagem, que agradeci a ela pelo sosse-

go do caminho percorrido. Parte desse sossego, logicamente, diz respeito a algumas outras coisas, como o modo pessoal de pilotar, a qualidade das estradas seguidas e a sensatez de outros viajantes que também estão fazendo seus próprios caminhos. Mas uma boa motocicleta, insisto em pensar, ajuda muito na condução das viagens, no modo como elas acontecem.

Pilotar uma motocicleta, mais do que um conjunto de técnicas, tecnologias e conhecimentos que te levam de um ponto a outro do mapa, é um modo único de imergir nas paisagens. Sobre isso, li alguns livros que tratam do pilotar e, embora cada maneira de pilotar seja singular, é sempre bom saber o que faz com que algumas pessoas, em busca de sensações diferentes, saiam de casa para arremessar seu corpo na paisagem, sentindo tudo aquilo que ela promove.

Neil Peart (2020; 2021), baterista da banda Rush, é uma dessas pessoas. Em alguns de seus livros, entre eles os dois volumes de *Road Show, paisagens e bateria: de motocicleta numa turnê de rock*, escreveu sobre as aventuras que vivenciara pelas rodovias dos Estados Unidos, entre uma e outra apresentação de sua banda. Motoristas inconsequentes, caminhos sinuosos, hospedarias duvidosas, problemas inesperados na motocicleta, entre outras situações, são contadas em meio a descrições magníficas da paisagem norte americana. Descrições vívidas, cheias de nuances, capazes de inspirar qualquer profissional de Geografia, como podemos ler a seguir sobre *Quartermaster View Point*, no estado do Arizona:

> Estacionamos as motos, tiramos nossos capacetes e luvas e caminhamos até a beira do precipício. Petrificados pela majestosa visão,

> paramos diante de uma fenda profunda e hachurada como um corte dentro da terra, uma criação espetacular de erosão e cataclisma geológico. Camadas multicoloridas de rocha foram moldadas em cânions ramificados, muralhas e gargantas profundas, tudo isso numa escala que abalava meus sentidos (Peart, 2021, p. 109).

Evidentemente, o objetivo de Peart não é fazer Geografia, com descrições detalhadas daquilo que a vista alcança, mas não é possível deixar de relacionar a sensibilidade de sua percepção com a assertiva de Dardel (2011), sobre a qual a Geografia não perde nada ao confiar sua mensagem a um observador que sabe admirar e selecionar a imagem justa e luminosa daquilo que o envolve. Isso me faz pensar na potência da Geografia em descrever e escrever os lugares, na sua importância em colocar em relevo a poética do mundo: a gênese e formação da Terra, mas também aquilo que ela revela de beleza, de sua condição ética e estética como destino dos seres humanos.

Gosto também do livro de José Albano (2010), *Manual do viajante solitário: rodando de 125cc nas estradas do Brasil*. Diferente dos livros de Peart, o autor escreve sobre suas viagens por rodovias brasileiras, o que já indica uma diferença de qualidade das estradas, natureza e cultura dos lugares. Albano procura desmistificar a viagem realizada em motocicleta de baixa cilindrada, ao oferecer inúmeras dicas de vestimenta, manutenção, planejamento, bagagem, entre outras, o que faz jus ao título do livro, de ser algo próximo a um manual.

O modo de viajar de Albano é definitivamente distinto daquele de Peart, por pilotar uma moto de baixa cilindrada – a dele, uma Honda ML, de 125cc, e a de Peart, uma BMW 1100GS, de 1085cc –, por viajar sozinho, enquanto o baterista normalmente tem a companhia de um amigo, e por comumente dormir pelos caminhos, em uma barraca. Só isso já distingue como ambos elaboram as suas geografias itinerantes, o que enriquece, a meu ver, as possibilidades de viajar sobre uma motocicleta. Interessante é, de toda forma, a sensação que ambos têm ao realizarem as suas viagens: a de liberdade.

Essa sensação tive desde as minhas primeiras aulas de pilotagem, em 2012. Pilotar uma motocicleta é me jogar de peito aberto na paisagem, quase que literalmente. O vento no corpo, aliado à velocidade, faz parecer que estou voando. Todos os outros meios de transporte motorizados, de algum modo, privam-me e também me guardam das intempéries do tempo e do espaço. Estou mais protegido quando me desloco de carro ou de ônibus pelas rodovias, mas ao preço de me resguardar das possibilidades da paisagem. Pilotar uma motocicleta sempre me faz questionar: "ser livre é estar em perigo?"

Um pouco da sensação de pilotar uma motocicleta, de ser-paisagem sobre duas rodas, é possível ler no clássico *Zen e a arte da manutenção de motocicletas: uma investigação sobre valores*, quando o autor, Robert M. Pirsig, escreve:

> Quando a gente passa as férias viajando de moto, vê as coisas de um jeito completamente diferente. De carro a gente está sempre confinada, e como já estamos acostumados, nem notamos que tudo que vemos pela janela não

> passa de mais um programa de televisão. Sentimo-nos como um espectador, a paisagem fica passando monotonamente na tela, fora do nosso alcance.
>
> Já na motocicleta, não há limites. Fica-se inteiramente em contato com a paisagem. A gente *faz parte* da cena, não fica mais só assistindo, e a sensação de estar presente é esmagadora. Aquele concreto zunindo a uns quinze centímetros da sola dos pés é real, é o chão onde se pisa, está bem ali, tão indistinto devido à velocidade que nem se pode fixar a vista nele; e, no entanto, para tocá-lo basta esticar o pé. A gente nunca se desliga daquilo que está acontecendo (Pirsig, 1984, p. 12, grifo do autor).

Como visto, não é só a sensação de liberdade que leva inúmeras pessoas a viajarem de motocicleta. Os sentidos também são aguçados e, por isso, me sinto mais vivo quando estou pilotando. Além da cinestesia primordial que se dá em cima de uma motocicleta quando parto de um lugar para outro, o caminho é sinestésico na medida em que atravesso espaços e tempos diversos.

Sobre duas rodas a visão é ampliada, pois o acento deixa o ponto de vista do piloto mais alto e, por conseguinte, mais ciente das aparições e belezas do caminho. Olfato e paladar trabalham juntos. O olfato traz fortemente os odores, bons ou ruins, às narinas. Enquanto viajo, sinto desde os perfumes das pessoas que passam próximas a mim, ao mau cheiro das carcaças de animais atropelados. O olfato também auxilia na percepção do paladar e é frequente que os cheiros das comidas no decorrer do caminho

aticem uma parada. A audição também é um sentido especial para quem pilota uma motocicleta; é certo que o capacete empata de ouvir devidamente, mas, além do som do escapamento da moto, amado por todo motociclista – embora irritante para um grande número de pessoas –, o caminho oferece aos ouvidos sons bem próprios: do vento, do contato dos pneus com o solo, da chuva. Já o tato se dá praticamente por inteiro, uma vez que o corpo está imerso na paisagem; mesmo com as várias vestimentas, o calor, o frio, as gotas de chuva que batem no peito, tudo isso é sentido com vigor.

É lógico que os sentidos estão presentes em todas as vivências e são responsáveis pela composição da experiência, que é constituída de sentimento e pensamento, isto é, maneiras de conhecer tudo aquilo que está ao redor do corpo, em termos racionais e subjetivos. Tuan (2013, p. 18) explica que "experienciar é vencer os perigos", e para isso "é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto". Para mim, o melhor jeito de vencer perigos e atiçar os meus sentidos em busca de sensações únicas e autênticas é viajando de motocicleta.

VIAJAR

Amo viajar e é difícil conhecer alguém que não ame. Segundo Onfray (2009), viajar é a recusa do tempo laborioso da civilização em proveito do lazer criativo e alegre. O tempo do trabalho tende a ser repetitivo, capaz de engaiolar sonhos, desejos, imaginações, e ainda hoje não entendo muito bem o motivo pelo qual mais trabalhamos do que nos aventuramos, nos divertimos ou qualquer outra coisa que queiramos fazer livremente, sem a

necessidade de vendermos o nosso tempo. "Trabalhar dignifica o homem"... É o que dizem. Desconfio dessa máxima quando penso no modo como a sociedade moderna pensa o conceito de trabalho: mecânico, regrado, enfadonho, capitalizado. Embora viajar a trabalho ou trabalhar viajando, a meu ver, não seja a mesma coisa de colocar uma mochila nas costas e simplesmente partir, feliz, talvez, seja aquele que consegue unir o útil ao agradável. Viajar, afinal, exige um tempo que comumente não temos.

Dos livros que versam sobre a noção de viagem, já li mais de uma vez o *Teoria da viagem: poética da geografia*, do já citado Michel Onfray. Gosto dele, especialmente porque o autor pensa o **antes**, o **durante** e o **depois** da viagem como experiências igualmente importantes, compondo geografias subjetivas e objetivas as mais diversas.

Antes de viajar é preciso desejar a viagem, "uma vontade intrépida de correr o mundo", diria Dardel (2011, p. 1). Mas para onde? Será que a escolha de um lugar é feita de maneira completamente racional? Que lugar me chama? Para Onfray (2009, p. 21), "Existe sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta descobrí-la".

Comigo acontece assim: a vontade de pilotar começa a crescer dentro do peito e, a partir disso, passo a sonhar com uma destinação. Mas é importante dizer que junto ao sonhar existe um planejar que passa por um conhecimento geográfico particular. Qual estrada tomar? Quais dias e horários são mais favoráveis para viajar? Onde comer? Onde abastecer a motocicleta? E ao final do dia, se for o caso, onde dormir? E o mais importante: quanto tempo tenho para percorrer determinado espaço?

Há a necessidade de desejar, sonhar e planejar uma geografia por vir. E assim, "De uma maneira acima de tudo platônica,

solicitamos a ideia de um lugar, o conceito de uma viagem, e então partimos para verificar a existência real e factual do local cobiçado, entrevisto pelos ícones, pelas imagens e pelas palavras" (Onfray, 2009, p. 32). O antes não pode se demorar em demasia, pois necessita do durante, correndo o risco, diante do desejo sempre adiado, da viagem deixar de ser sonhada. E quando a viagem realmente inicia? De acordo com Onfray (2009, p. 35), "é quando giramos a chave na fechadura da porta de casa, quando fechamos e deixamos para trás o nosso domicílio, nosso porto de matrícula. Nesse instante preciso começa a viagem propriamente dita".

Mas as formas de viajar são inúmeras, especialmente de motocicleta. Sobre duas rodas, cada viagem funda um **durante** que, para mim, é sinônimo de caminho. O caminho é tão importante quanto a destinação. Escolher o destino é, em muitos casos, tão somente a desculpa perfeita para a realização de uma travessia. Deparo-me com a paixão pelo caminho, por suas curvas, pelas intempéries que nele surgem, pela impossibilidade de predizer acontecimentos, afinal:

> Nós mesmos, eis a grande questão da viagem. Nós mesmos e nada mais. Ou pouco mais. Certamente há muitos pretextos, ocasiões e justificativas, mas em realidade só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca com o propósito, muito hipotético, de nos reencontrarmos ou, quem sabe, de nos encontrarmos (Onfray, 2009, p. 75).

Vou destacar *quatro caminhos* percorridos no ano de 2024. Dois longos e outros dois curtos. Como já dito, esses caminhos totalizaram, mais ou menos, 2830 quilômetros por estradas cearenses. É, talvez, pouco, diante de certas viagens que muitos motociclistas realizam por aí afora, mas como a minha intenção não é criar uma competição da viagem mais distante ou longa, mas sim pensar a geografia no e do ato de pilotar uma motocicleta, certamente os quatro caminhos me têm serventia.

*

O primeiro caminho teve sua travessia iniciada no dia 01 de janeiro de 2024. Era feriado em todo o país, um bom motivo para viajar de motocicleta, pois em dias como esse, quando a maioria das pessoas está se recuperando das festividades, as estradas tendem a estar mais tranquilas.

Decidi ter como destino Camocim, no noroeste cearense. Saindo de Fortaleza pela manhã, uma chuva refrescante abriu passagem pelo asfalto quente. Ao mesmo tempo em que ela fez levantar do chão um cheiro agradável, seus pingos batiam em mim com força e, acrescidos da velocidade da motocicleta, pareciam agulhas dolorosas. O tráfego de veículos nesse dia estava tranquilo e o fato de uma parte da rodovia até Camocim ser duplicada, livrou-me da pressa.

No caminho, as paradas são obrigatórias, pois são como lugares diletos, daqueles que gosto de me demorar para descansar, observar, anotar, comer, conversar. Aqui, de fato, o lugar é uma pausa no movimento. O município de Paraipaba possui um complexo de pequenos restaurantes, lojas de artesanato e outros produtos, nas margens da CE-085, que para mim é lugar no ca-

minho, onde sempre faço uma parada para um café com tapioca. Até ali já haviam se passado mais ou menos uma centena de quilômetros e eu ainda não tinha tirado fotos. Lembrei de Onfray (2009), quando afirma que nada é pior do que o dilúvio de registros dos lugares por onde passamos. Evito os exageros, não só de fotos, mas também de anotações, interpretações, na tentativa de deixar a memória trabalhar, de apreender a paisagem que me envolve e atinge.

> A memória funciona assim: extrai da imensidão longa e lenta do diverso os pontos de referência vivos e densos que ajudarão a cristalizar, constituir e endurecer as lembranças. Eis aí a matéria da recordação: o que acompanha o espírito após ter abandonado há muito a geografia (Onfray, 2009, p. 50).

Entre algumas anotações, escrevo que me sinto bem viajando, revigorado e, o mais importante, me sinto concentrado no presente ou em um futuro bem ali, logo adiante. Algum tempo parado e a vontade de pegar estrada retorna. O caminho, mesmo naquilo que tem de fluido, também é lugar de infinitos instantes.

Chego em Camocim e passo alguns dias na cidade. Lá há outra rodovia que me fascina, a CE-204, que leva à Praia do Maceió (Figura 1). Saio do hotel onde dormi, localizado no centro da cidade, ainda cedo e isso me propicia uma manhã fresca, de céu com algumas nuvens, mas de alvorada iluminada. Passeio de motocicleta pela Beira Mar de Camocim, acompanhando o Rio Coreaú até a sua foz. Poucas pessoas circulam por ali, a maioria

na prática habitual de algum exercício físico. Muitas são as jangadas e os barcos atracados nas margens do rio, sempre preparados para adentrar o mar. Alguns pescadores se encontram nas proximidades.

Deixo a foz para trás e tenho à minha frente 12 quilômetros dos mais bonitos que já percorri. De um lado, a paisagem é ondulada, de horizonte distante, abundante de dunas móveis e fixas e vegetação de restinga. Alguns jumentos pontuam a paisagem de cinza. Do outro lado, o mar está calmo, pleno, convidativo ao mergulho. O caminho está livre, sem trânsito, o que me permite devanear. Devanear é viajar para dentro e conversar consigo mesmo. É também um diálogo entre o meu íntimo e a paisagem manifestada. A paisagem me embriaga.

Figura 1: Estrada de Maresia, em direção à Praia do Maceió – Camocim - CE.

Fonte: Tiago V. Cavalcante, janeiro de 2024.

É tempo de retornar a Fortaleza. Ainda nesse primeiro caminho recheado de tantos outros, saio de Camocim em direção à divisa entre o Ceará e o Piauí. Por estar tão a oeste do estado, queria aproveitar para tocar um de seus limites, no município de Chaval. Só depois dessa peripécia, que, confesso, desnecessária e cansativa, com cerca de 100 quilômetros de ida e volta, passo no-

vamente por Camocim, dirigindo-me a Fortaleza, mas me obrigo a dormir um pouco antes, em Trairi.

Até Trairi, vale dizer, atravessei uma infinidade de coqueiros e carnaúbas para os quais eu não tinha atentado na ida. O coco, produzido em larga escala, domina boa parte da paisagem do Litoral Oeste. Já a carnaúba é parte da história, da geografia e da vida do cearense, presença constante nas viagens, e palmeira de tamanha importância que, inclusive, ilustra a bandeira do estado. É interessante como até mesmo os caminhos conhecidos mudam quando muda a nossa perspectiva. A repetição do trajeto não garante a mesma paisagem: "A paisagem é ambiente, mas não circulo fechado: ela é desdobramento, ela é fundamentalmente um horizonte que se abre" (Besse, 2006, p. 92).

Cheguei em Trairi já no início da noite, período em que evito viajar. Durante a noite a paisagem se apaga. De todo modo, os destinos nunca são escolhidos de forma totalmente aleatória, há sempre uma geografia que nos seduz, mesmo que a noite tenha que ser enfrentada. Trairi é conhecida por suas bonitas praias. Uma delas, a de Mundaú, é sedutora para mim por dois motivos: o primeiro é pelo caminho até ela; o segundo é o rio de mesmo nome da praia que encontro no fim do caminho.

Existem estradas que sonhamos em rodar. Já havia visitado a Praia de Mundaú algumas vezes, mas nunca percorrido a rodovia que leva até ela, a CE-163, de motocicleta. Mais curta do que aquela da Praia do Maceió, essa rodovia também é deslumbrante. De um lado, é caracterizada por dunas, paleodunas, vegetação de restinga e os nada naturais aerogeradores, agora proeminentes na paisagem cearense. Do outro lado, o mar domina, esverdeado, a refletir a luz do sol. Pequenas flores costumam

enfeitar todo o caminho. Ao final, o encontro do rio com o mar faz descansar o pensamento.

Cheguei em Fortaleza após percorrer cerca de 980 quilômetros de paisagens entremeadas pela natureza das dunas, dos rios, dos coqueiros, das carnaúbas e do mar, mas também pela cultura dos aerogeradores, das hospedagens e restaurantes a beira mar, além das gentes que habitam essas geografias. Foram estradas permeadas de maresia.

O *segundo caminho* foi consequência do primeiro. Ainda em Camocim, fui convidado por um amigo que estava de passagem pela cidade a viajarmos na semana seguinte para o Cariri cearense. Antes de tudo, é importante destacar que realizar a viagem com um amigo, e sua Harley Davidson Fat Boy, de 1600cc, torna a imersão na paisagem um ato compartilhado. Onfray (2009) escreve que viajar a dois nos dispensa dos dissabores de estar sozinhos e dos inconvenientes de estar entre muitos. Para mim, que nunca fui muito afeito a participar de grupos de qualquer tipo, mesmo de motociclistas, viajar a dois – ou com um grupo pequeno de pessoas – permite a troca de experiências pessoais, a conversa na hora do descanso, os novos caminhos sugeridos, o auxilio com problemas mecânicos, entre outras coisas que a viagem solitária não propicia. Enfim, é uma experiência diferente de itinerância, pois tudo agora passa pelo crivo e decisão de cada um dos viajantes.

Partimos no dia 09 de janeiro de 2024 em direção a uma das regiões mais interessantes do Ceará, por sua natureza e cultura peculiares. Os trajetos para o sul do estado podem ser vários, mas escolhemos aquele que atravessa Quixadá. No caminho paramos no Triângulo, no município de Chorozinho, para um café com tapioca. Do Triângulo, toma-se a BR-122 e, depois de algumas dezenas de quilômetros percorridos, é perceptível o quanto

a paisagem muda, tem diferentes nuances e parece menos monótona quando corta-se o território cearense de norte a sul. Todo o primeiro caminho acontece sobre a Zona Costeira. Contudo, o segundo parte dessa área, invade o sertão e tem chegada na Chapada do Araripe. As mudanças na paisagem também atendem ao tempo meteorológico: as primeiras chuvas de janeiro, período de realização dessa viagem, deixam o sertão, mais especificamente a caatinga, com diferentes tonalidades de verde.

Não foi à toa que fizemos questão de ir pela estrada que passa por Quixadá. Por ela, ainda de longe, são avistadas imensas sentinelas de pedra que parecem guardar a beleza do lugar. Os monólitos são enormes rochas graníticas de diferentes formatos, popularmente conhecidos como serrotes e geomorfologicamente denominados de inselbergues (Figura 2). Uma paisagem monumental nos envolve.

Figura 2: Entre gigantes, inselbergue em Quixadá - CE.

Fonte: Tiago V. Cavalcante, janeiro de 2024.

Sempre que atravesso a paisagem de Quixadá, vem à cabeça a visão que teve Vicente, personagem do romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, ao sair de Fortaleza em retorno a Quixadá:

> Vicente ia revendo com carinho as grandes pedras de Quixadá que se destacavam abruptamente sobre a vastidão arranhenta da caatinga, erguendo, céu acima, as enormes escarpas de granito.
>
> A luz lhe dava gradações estranhas, desde o cinzento metálico, e um azul da cor do céu, e o outro azul de violeta pálido, até ao negro do lodo que escorria em grandes listas, sumindo-se nas anfractuosidades, chamalotando as ásperas paredes a pique.
>
> Surgiam ao longe, como uma barreira fechada e hostil, os serrotes ligando-se aos serrotes, num alinhamento amontoado (Queiroz, 2020, p. 99).

Naquele dia dormiríamos em Iguatu, mas, até chegar lá, é impressionante e, ao mesmo tempo, triste, notar como a caatinga está devastada. Quilômetros e mais quilômetros de paisagens desnudadas em prol, principalmente, da pecuária. Uma ou outra árvore, por vezes, surge como resquício da vegetação que ali existiu. Tal fato está relacionado ao que Amorim Filho (1996) denomina de topocídio, isto é, a destruição deliberada dos lugares e paisagens. De toda forma, quem pensa ser o sertão terra arrasada, certamente

não conhece lugares como a fazenda *Não Me Deixes*, da escritora Rachel de Queiroz, em Quixadá, uma Reserva Particular do Patrimônio Natural, onde uma rica flora, com presença, por exemplo, de caatinga arbórea, convive com fauna diversificada. Infelizmente, em paisagem tão degradada, em muitos momentos o sol ilumina o solo exposto a ponto de ofuscar a vista.

No dia seguinte, seguimos até o Cariri cearense. Região bem peculiar no Ceará, a qual concentra uma natureza distinta daquela do sertão, pela influência geográfica que a Chapada do Araripe exerce ali e pela cultura rica em tradições musicais, festivas, religiosas e artesanais. São vários os lugares possíveis de serem vivenciados. Entre tantos, fomos a Nova Olinda, onde visitamos o ateliê do mestre artesão Espedito Celeiro, reconhecido pelos objetos que fabrica em couro e, à Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri, onde almoçamos, lugar onde são educadas cultural e profissionalmente inúmeras crianças e jovens. Cidade também, cabe dizer, cheia de enormes lombadas, prontas para derrubar o motociclista mais desatento.

Depois da noite de descanso na cidade de Crato, é hora de retornarmos a Fortaleza, não antes de fazermos uma visita ao Horto do Padre Cícero Romão Batista, em Juazeiro do Norte, um dos mais importantes centros de peregrinação do Brasil, quiçá do mundo. A imponente estátua do Padre, em seus 27 metros de altura, surge no horizonte, dá significado ao lugar, sacraliza a paisagem. É grande a quantidade de fiéis encontrados no caminho, em incansável penitência, fazendo e pagando promessas, de carências mundanas e olhos para o céu.

Após tão sagrada visita, no caminho, decidimos passar um dia em Pedra Branca, cidade onde nascera minha mãe e lugar frequente de minha infância. Por muitos anos viajei para lá com minha família, no período de férias escolares, lugar que me pro-

piciou uma infância feliz, próxima dos animais, das plantas e de pessoas que pareciam viver a vida vagarosamente.

Sempre ficávamos hospedados em casas diferentes, distantes da zona urbana. Lembro-me que algumas dessas casas, por não possuírem energia elétrica, exigiam o uso de lamparinas. Sua luz suave descansava o meu olhar, não atrapalhava o avistamento de estrelas e muito menos a festa que os vaga-lumes faziam na escuridão. Aproveitei, na presença do parceiro de viagem e de um primo morador da cidade, para visitar essas casas que fizeram parte da minha infância.

Uma delas, a mais antiga, fora do meu avô materno e o tempo já a tinha tombado, sobrando dela somente as paredes. Outra vigiava o caminho de um açude onde costumávamos nadar e não parecia mais convidar ao sono tranquilo. A mais recente, reformada pela família nos últimos anos de nossas idas para lá, ainda resistia e conservava o que sobrou das lembranças (Figura 3).

Figura 3: Casa de lembranças, em Pedra Branca - CE.

Fonte: Tiago V. Cavalcante, janeiro de 2024.

A visita à Pedra Branca, à terra de minha mãe, ao lugar onde passei parte de minha infância, às casas que acomodaram brincadeiras, encontros, sonhos, visita realizada após tanto tempo sem pisar lá, provou-me que as casas que habitam os nossos corações (Bachelard, 2008) são mais coloridas em nossas memórias. Provou-me também que o lugar são as pessoas e, se as pessoas não fazem mais parte dele, ele muda, nem para melhor, nem para pior, só não é mais o mesmo: "Iguais são só as aparências; a realidade essencial de tudo mudou completamente" (Queiroz, 1958, p. 95). Deixamos Pedra Branca depois de comer dezenas de seriguelas e não haveria melhor maneira de nos despedirmos do lugar, após cerca de 1.230 quilômetros de estradas tão sinuosas quanto nostálgicas.

No dia 23 de março de 2024 voltei a viajar sozinho. *Terceiro caminho,* que teve cerca de 400 quilômetros. Para quem gosta de pilotar uma motocicleta, o destino, como antes afirmei, é simples desculpa para a realização do trajeto. Repito isso porque a viagem, nessa ocasião, foi praticamente travessia. O lugar da chegada foi o mesmo da partida, Fortaleza, pois fiz viagem de um dia só. O destino foi o extremo leste cearense. Eu já havia ido à divisa entre Ceará e Piauí, a oeste do estado, e agora queria fazer o caminho contrário, também pelo litoral, até o Rio Grande do Norte. Viajei para pensar e para sentir a paisagem, para pensar a/na paisagem.

O dia iniciou nublado, nem um pouco convidativo à saída. As nuvens escuras atenuavam a intensidade do sol, mas também alarmavam sobre o que estava por vir. No caminho, não consegui escapar da chuva forte, que me molhou por inteiro. Como comumente não faço uso de roupas impermeáveis para pilotar, o jeito foi deixar o vento enxugar o corpo no decorrer do caminho.

Sobre duas rodas, a paisagem chuvosa estimula diferentemente os sentidos: a visão fica turva, agora mais atenta ao asfalto molhado; a audição é prejudicada pelo barulho ininterrupto dos pingos d'água; o tato experimenta o aguaceiro que encharca a roupa do corpo; o olfato é agraciado com o perfume aprazível que a chuva deixa no ar; o paladar faz a chuva ter sabor de mormaço. Sobre como a viagem é capaz de provocar os sentidos, Onfray (2009) escreve o seguinte:

> A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos: sentir e ouvir mais vivamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar ou tocar com mais atenção – o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados que de costume (Onfray, 2009, p. 49).

A rodovia que acompanha o litoral leste do Ceará, a CE-040, é, em boa parte, duplicada, o que torna a viagem mais tranquila. Somente após o município de Aracati, até a divisa com o Rio Grande do Norte, ela tem pista simples, o que requer mais atenção. No que diz respeito à ocupação do espaço, o litoral leste revela algumas diferenças em relação ao oeste. Evidentemente, a atividade turística está presente, os aerogeradores cada vez mais dominam a paisagem e o processo de urbanização é intenso. Todavia, é especialmente nesse caminho que inúmeros engenhos são encontrados, um após o outro, pontilhando principalmente o município de Cascavel.

Representativos de um passado em que a cana-de-açúcar tinha importância na economia da região, hoje, os engenhos

produzem principalmente derivados da cana-de-açúcar, como a rapadura, e comercializam produtos, como castanhas, alfenins, cajuínas etc. Não dá para atravessar a paisagem dos engenhos sem ter o olfato tomado pelo cheiro adocicado que escapa dos seus grandes tachos. Uma das coisas mais espetaculares de pilotar uma motocicleta é poder sentir com mais potência o aroma da paisagem. Continuei a viagem até chegar à divisa de estados, lugar sem grandes atrações, senão placas indicativas do que havia do outro lado (Figura 4).

Figura 4: O lado de lá é outro lugar, em Icapuí - CE.

Fonte: Tiago V. Cavalcante, março de 2024.

Admito que nesse dia pensei em dormir em Icapuí, município limítrofe ao Rio Grande do Norte, mas a vontade de continuar na estrada foi maior. Dei meia volta e parti. Chegaria a Fortaleza antes do pôr do sol. Antes, fiz uma parada em um restaurante qualquer para almoçar cuscuz com carne moída, acompanhado de refrigerante de caju. Do que me lembro da viagem,

certamente foi muito boa, pois entre as coisas que escrevi, havia: "Viver é bom demais. Estar na motocicleta aguça essa compreensão". Pelo visto, o dia foi melhorando no decorrer do caminho.

O *quarto e último caminho* também foi realizado em um dia, 10 de agosto de 2024, quando pilotei em direção à Serra de Baturité. Viagem curta, serra acima, envolvido por uma paisagem que não faz parte do imaginário geográfico sobre o Ceará. Comumente, o estado ou é lembrado por seu sertão das secas, ainda a assombrar as memórias e o cotidiano de muitos, ou por seu litoral iluminado, como se o seu território fosse insular, circundado pelo oceano. Mas dificilmente é lembrado por suas serras, enclaves úmidos, também característicos do relevo cearense.

Lembro-me de, nesse dia, ter saído muito cedo de casa. Queria ter o caminho livre de veículos, para ter menos preocupações com a pista e mais liberdade de pensamento. O interessante desse caminho, que se dá em boa parte pela BR-020, é que ele também leva à cidade de Canindé, importante centro religioso do estado. Por tal motivo, a rodovia possui acostamentos largos, pensados para a caminhada dos romeiros em direção à referida cidade, em penitência a São Francisco das Chagas, sobretudo entre os últimos dias de setembro e os primeiros de outubro. Pelo mesmo motivo é também comum avistar inúmeras pessoas a pedir esmolas, debaixo da copa de árvores ou de pequenas barracas de taipa, a se protegerem do sol.

Na medida em que me aproximava da serra, a temperatura ficou amena, devido ao aumento da altitude. Lembro-me de ter sorrido quando, de repente, o vento frio bateu no meu rosto. A estrada ficou mais sinuosa, com curvas que exigiam maior atenção, mas deixavam a viagem mais divertida. Quanto mais

eu chegava no alto da serra, mais a paisagem se mostrava aos meus olhos. Senti-me pequeno diante da estranha mistura entre a solidão da estrada e a amplidão do espaço, o que me lembrou Dardel (2011, p. 17): "A montanha responde a uma geografia ascensional da alma, a uma vocação pela 'elevação' e a pureza". Lá em cima, o verde toma conta do caminho. A estrada, em muitos pontos, é sombreada pela vegetação imponente e pilotar pelas vias que levam às várias pequenas cidades da região é de uma refrescância incomensurável, frescor, sem dúvida, melhor proporcionado sobre duas rodas.

Na Serra de Baturité, visitei o Pico Alto, que se eleva a 1.115 metros sobre o nível do mar. A primeira vez que estive nele foi em uma aula de Climatologia, quando estudante de Geografia. Lembro que, na ocasião, aprendi o motivo das diferentes cores da vegetação a barlavento e a sotavento da serra. Lá de cima, tento reconhecer o que vejo e por não conseguir definir nada, penso ter "o privilégio de não saber quase tudo. E isso explica o resto" (Barros, 2015a, p. 73).

A Serra de Baturité é cheia de cidades interessantes a serem visitadas, cada uma com seu charme e com diferentes atrativos. Uma delas é Guaramiranga, lugar agradável para caminhar e comer boa comida, também conhecida pelo Festival de Jazz que realiza em pleno período carnavalesco. Rachel de Queiroz, que lá morou com seus pais durante um curto período de tempo e tem na cidade um teatro em sua homenagem, descreve o lugar da seguinte maneira: "Guaramiranga era assim uma espécie de paraíso para quem morava em Fortaleza – as flores, as rosas, os amores-perfeitos, o clima" (Queiroz; Queiroz, 1998, p. 21). Lugar de "frio doce, com cheiro de jasmim e de laranjal!" (Queiroz, 1994, p. 177).

Deixo a Serra de Baturité para trás (Figura 5) e, depois de 220 quilômetros, penso em como pilotar uma motocicleta permite ir ao encontro da surpresa, mesmo diante do lugar conhecido; possibilita "transver" ou "desformar" o mundo (Barros, 2015b), de modo a reconstituí-lo como aparição. Assim, a paisagem é para mim reescrita todas as vezes que a atravesso. Para Wright (2014), mesmo que uma paisagem seja minuciosamente mapeada por um exército de micro geógrafos, muito sobre sua geografia sempre permanecerá desconhecida. Tenho essa mesma impressão e isso me deixa feliz, pois terei de ir ao seu encontro, de ser-paisagem novamente, de preferência de motocicleta.

Figura 5: Um até logo, no sopé da Serra de Baturité - CE.

Fonte: Tiago V. Cavalcante, agosto de 2024.

CHEGAR

Caminhos pressupõem saídas e chegadas. De motocicleta, saio de algum lugar, atravesso paisagens, chego em algum lugar, e tudo isso é parte do caminho. Paisagens e lugares são maneiras de ilustrar vivências e experiências situadas. Concordando com Dardel (2011, p. 14, grifo do autor), "A 'situação' de um homem supõe um 'espaço' onde ele se 'move'; um conjunto de relações e de trocas; direções e distâncias que fixam de algum modo o *lugar* de sua existência".

Existe um antes, um durante e um **depois**. É nesse momento, do depois, que a memória é reorganizada. E rememorando o realizado, acabo por viajar uma segunda vez, por cristalizar uma versão, pois "Reconstituir um périplo reitera o périplo: ao dizer uma vez, vive-se duas" (Onfray, 2009, p. 98).

Escrever o texto que o leitor tem em mãos é a tentativa de reconstituir o passado, ciente de que ele, muitas vezes, é também fruto de uma imaginação nostálgica, que busca visitar os sentidos em sua origem e descobre somente aquilo que ficou realmente marcado. Concordamos com Onfray (2009, p. 100), ao afirmar: "Somente a experiência escrita permite dar conta da totalidade dos sentidos". Mas escrever não é nada fácil. Descrever, muito menos. Em muitos momentos antes, durante e depois da viagem, parei para refletir sobre a melhor forma de construir este texto, contar sobre minha itinerância, expressar tudo o que senti no caminho, entender o significado das viagens, e, por fim, colocar no papel o tamanho da emoção que é escrever, enquanto geógrafo e motociclista, sobre duas grandes paixões: paisagens e motocicletas. E me permito finalizar com as palavras da saudosa Lívia de Oliveira, geógrafa também apaixonada pelo caminho:

"almejamos a aventura do nômade de conhecer novos lugares, novos mares, novas gentes, e ao mesmo tempo desejamos um 'lar' onde chegar, onde se estabelecer e acalentar nossos sonhos e fantasias" (Oliveira, 2012, p.16).

REFERÊNCIAS

ALBANO, José. **Manual do viajante solitário**: rodando de 125cc nas estradas do Brasil. Fortaleza: terra da Luz Editorial, 2010.

AMORIM FILHO, Oswaldo B. Topofilia, topofobia e topocídio em MG. In: DEL RIO, Vicente; OLIVEIRA, Lívia de. (orgs.). **Percepção ambiental**: a experiência brasileira. São Paulo: Studio Nobel; São Carlos, SP: UFSCAR, 1996. p. 139-152.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015a.

BARROS, Manoel de. **Meu Quintal é maior do que o mundo (antologia)**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015b.

BERQUE, Augustin. **O pensamento-paisagem**. Trad. Vladimir Bartalini; Camila Gomes Sant'Anna São Paulo: EDUSP. 2023.

BESSE, Jean-Marc. Entre geografia e paisagem, a fenomenologia. In: _____. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-95.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

OLIVEIRA, Lívia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo et al. (orgs.). **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 03-16.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

PEART, Neil. **Road Show, paisagens e bateria**: de motocicleta numa turnê de rock. Volume 1. Trad. Candice Soldatelli. Caxias do Sul: Belas Letras, 2020.

PEART, Neil. **Road Show, paisagens e bateria**: de motocicleta numa turnê de rock. Volume 2. Candice Soldatelli. Caxias do Sul: Belas Letras, 2021.

PIRSIG, Robert. M. **Zen e a arte da manutenção de motocicletas**: uma investigação sobre valores. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1984.

QUEIROZ, Rachel de. Chegar em casa. In: _____. **100 crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. p. 93-95.

QUEIROZ, Rachel de. Guaramiranga. In: _____. **A Donzela e a Moura Torta**. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 176-179.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 115ª. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria L. de. **Tantos anos**. 3ªed. São Paulo: Siciliano, 1998.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

WRIGHT, John K. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na Geografia. **Geograficidade**, Niterói, v. 4, n. 2, p. 4-18, Inverno 2014.

CAPÍTULO 9

GEOGRAFIA DOS CARNAVAIS ATLÂNTICOS NA SEMIÓTICA COGNITIVA DA FOLIA CENTENÁRIA DE TORRES VEDRAS-PORTUGAL

Christian Dennys Monteiro de Oliveira[1]

INTRODUÇÃO AO *NEGACIONISMO* TEATRAL DA FESTA EM FÉS

Não, o Carnaval não é em si uma festa, mas um bloqueio, uma tensão! Carnaval, como rito infernal de expulsão do paraíso, na herança latina da língua portuguesa abrasileirada, não esconde esse fato delirante, vez ou ou-

1 Professor Titular do Departamento de Geografia – Centro de Ciências/UFC e Pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP (2023-2024) – cdennys@gmail.com

tra, relembrado. A retirada da carne (*carnis levale*), no alvorecer da Quaresma, delimita um ato de expurgo e ruptura entre a Fé e as demais Fés.

Não se trata de festa em si, enquanto celebração identitária demarcada por um motivo próprio, visando comemorar um fato social ocorrido no passado, que mereça ser rememorado. Esse texto propõe negar a condição periférica dos rituais impostos pela cristandade, para afirmar aos brincantes e leitores a extensão de uma realidade complexa e provocante. Por não ser festa em si, sua explosão ou culminância nos meses de entrada do ano (janeiro e fevereiro civil) dá-se pelo represamento de múltiplos festejos, folias e festivais; marginalizados, pela múltipla sacralidade que os *profaniza* como rituais inferiores à Pascoa da Ressureição. A provocação exata é: O Carnaval não é Festa porque tornou-se uma erupção artificial de festejos negados e nunca abolidos. Tornou-se um *sistema tendencialmente assistemático* das fés renegadas.

Em seu Ciclo de intermédio (Natal-Quaresma) os carnavais fundem-se como Carnaval (Sebe, 1986). Ali se encontram como um *sistema de fés*, que se *manifesta* (se cria e celebra), entre o tempo mítico das Saturnálias, festivais ao deus do tempo e das fronteiras, e o mundo devocional cristianizado, para afastá-lo do sagrado período Pascal (Araújo, 2003; Vidart, 2014). O que chamamos na contemporaneidade ocidental de Carnaval – adeus aos excessos da carne – é um complexo de festas menores, ritos, folias, cortejos, performances, alegorias, espetáculos e celebrações, condensados pelo papado de Gregório (590-604 DC), na virada dos séculos VI e VII. Como muitos foram condenados e poucos escolhidos, o Carnaval se popularizou no pecado da maioria popular, excluída e impura. Tornou-se *capital profano*.

O este *complexo de fés e festas carnavalescas*, tão agraciado por defensores, acusadores e investigadores sociais, respira (transpira e conspira) um mar de culminâncias festivas a ponto de ser politicamente satirizado como um reinado invertido; como ordem caótica ou Reino de Momo: um tempo fronteiriço, não humano, nem divino, apenas *Reino de Ilusão*. É um reino de eventos geograficamente identificado como um porto, onde se atraca, com ou sem autorizações legais/morais, uma oceânica profusão de fazeres culturais e artísticos, incapazes de serem compreendidos ao primeiro contato sensorial. O Carnaval deve, isto posto, ser pensado e processado como *a mística representação de Atlântida* (terra lendária), nos mais diversos portos do oceano Atlântico (e mares expandidos do Mediterrâneo às Caraíbas). Aqui está o ponto-espaço de partida para fazer progredir estratégias cognitivas (sempre instigantes), na compreensão semiótica do que nomeamos por *Carnaval Atlântico*. Eis uma geografia carnavalesca, negada naturalmente e reafirmada em um projeto de geografia cultural, comunicacional e criativa.

Mas convém antecipar que a partida é referência e desafio de requalificação compreensiva, considerando o ponto de inflexão deste texto. O que provisoriamente poderia ser lido como destino/objetivo empírico do estudo: fazer a leitura da edição 2024 de um dos selecionados carnavais da bacia do Atlântico, em seus aspectos mestiços, alegóricos e cognitivos. O Carnaval português da cidade de Torres Vedras foi o escolhido – por critérios subjetivos, porém integrados a acesso documental – diante da representação de doze urbes em investigação simbólico-comparativa, no âmbito do dito projeto. Isso pela anunciada possibilidade de seu jubileu centenário (no biênio 1923/1924) ter contemplado aspectos estruturantes na caracterização triádica da religiosidade teatral em espaços carnavalescos. Tais comemorações emergiram do impacto da Covid-19 e forta-

lecidas pelos registros em canais de streaming; o que favoreceu, em 2024, imaginar um *Carnaval do Futuro*. Seus marcos de crítica política, social e ambiental, agora propõe homenagear outro jubileu, em 2025: os 50 anos da Revolução dos Cravos (1974-2024).

Veremos ao longo do texto como as cidades estudadas, sugerem elementos alegóricos nos planos imagéticos, sonoros e patrimoniais para favorecer essa leitura semiótica da associação entre teatro (festas-encontro das artes) e religião (fé-busca do mistério). Para isso outros autores com forte investigação de campo, em urbes como Montevidéu (Daniel Vidart, 2006), Cádiz (Inácio Sacaluga Rodriguez (2014), Nova Orleans e Salvador (Fred Goes, 2005), qualificam essa abordagem comparativa. Assim como grandes intérpretes da conexão *espaço-tempo-movimento* entre as folias de Carnaval e as representações da sociedade moderna (Pavis, 2006; Claval, 1999; Bakhtin, 1999).

O percurso adotado a seguir foi estruturado em 3 etapas. A primeira voltou-se à caracterização teórica da semiótica em *semiose mestiça*, eclética e tributária dos arranjos triádicos de dois referenciais para interpretação dos carnavais contemporâneos, na bacia do Atlântico. De um lado, os padrões analíticos de modelagem cênica, sugerido pelas personagens Arlequim-Colombina-Pierrô, associados às imagens referenciais do ***poder*** (humorístico e destroçado em demandas), da ***poética*** (glamurosa e conciliadora mediações) e dos ***portos*** **(**contemplativos e destinatários do fim**)**. E de outro, os espaços-conceito de religiosidades ***mágica***, ***turística*** e ***cósmica***, forjando cenas e cenários para aderir os brincantes às fés ali vivenciadas. São conexões religiosas capazes de operar elementos simbólicos na realidade mundana, como campos alegóricos plurais destas múltiplas fés em folias sacro-profanas.

A segunda etapa corresponde a observação deste entrecruzamento de valores simbólicos da mestiçagem, compondo a alegoria centenária do Carnaval português de Torres Vedras. Valores que indicam a releitura de um passado secular (versão 2023 da folia) no futuro de expectativas (versão 2024). Neste item, as descrições empíricas – que reúnem documentação digital e observação em campo – operam no sentido de apontar a pertinência de uma semiose em puzzle; um mosaico de informações visuais do brincante visitante, integrando, na coleta científica, presença intensiva e virtualidade extensiva. Trata-se de um percurso descritivo de observação, audição e experimentação do *estar*, no Carnaval de Torres, sem ser deste Carnaval, para além de seu instante. O que evoca *operar* em religiosidade turística, para *ler* preliminarmente a modelagem cênica possível de outros carnavais atlânticos, cuja aproximação dá-se no ciberespaço dos audiovisuais disponíveis.

Cabe indagar: em que medida um viés racionalista, de universais possibilidades comparativas, podem fazer transbordar os ritos carnavalescos de Torres Vedras na compreensão de outros carnavais? A terceira e última parte deste trabalho situa uma indicação de perspectiva reticular, invocando, por princípio e direcionamento cognitivo, a tese de que todo lugar carnavalesco condiciona uma patrimonialidade humana paisagisticamente aberta à geografia cultural de múltiplas interfaces primais e vanguardistas. A condição carnavalesca dos espaços geográficos fomenta, assim, uma infinidade de cognições simbólicas, nas quais visitação local/virtual projetam um procedimento de turisgrafia. Neste procedimento, a carnavalização do patrimônio teatral, forja a urbe em um efeito *fireberg* (fogo da terra), como se conexões continentais de diferentes mundos e

profundidades expelissem chamas como as cidades convertidas em ritos, urbes festivas, cidades-eventos. O que nos permite criar associações diretas e indiretas entre os paradoxos explosivos dos carnavais atlânticos e uma infinidade de dilemas do mundo contemporâneo pós-moderno. Paradoxos e dilemas (democráticos e ditatoriais) que se chocam em oxímoros das crises mundiais do século XXI. Uma geografia cultural carnavalizada, ainda que marginalizada no teatro das grandes questões políticas, ambientais e econômicas, opera, vulcanicamente no plano ético-moral da religiosidade hodierna. Pode (e deve) redesenhar diversas geografias das artes; e todas precisam pensar a condição adaptativa da sustentabilidade dos futuros... tão possíveis e quanto improváveis. Sim, por ambiguidade, uma *transtopia* celebrada no mundo carnavalesco.

A busca de significados geográficos, em experimentos imaginários carnavalescos, nos remete ao exercício do pensar-aprender *semiótico* para o fazer-compreender em *semiose*. Ou seja, ou seja, o pensamento-ação que conecta ordem-desordem do mundo na folia carnavalesca (*transtópica*) promove nesta geografia cultural a construção diagramática de significações (Franco; Borges, 2017); um mapa de significados, que chamamos de ideomapas e que aqui representam a confecção de um estandarte de signos.

Uma elaboração em estandarte do reino carnavalesco na urbe de Torres Vedras vai nos guiar, no caminho semiótico da geografia cultural (comunicativa e criativa): a semiose que tece um modelo de carnaval atlântico. No tramo inicial, falaremos da ***semiose mestiça*** que compõem o embasamento do espaço carnavalesco. No estágio seguinte, observamos cenas rituais da folia de Torres Vedras, ao longo do encerramento centenário de

releitura delirante do Futuro, como ***semiose alegórica***. E na estação final, ***semiose cognoscível*** nos aproximamos da potência investigativa do encontro entre *fireberg*, turisgrafia e ideomapas, ou seja, entre fenômeno, procedimento de campo, registros gráficos. Uma geografia cultural, de espírito cognoscente, permitiria um amadurecimento da natureza comunicacional da ciência geográfica.

UMA CIÊNCIA GEOGRÁFICA EM SEMIOSE MESTIÇA

Pensar sobre a ciência geográfica, em seu recorte temático intitulado Geografia cultural, tem sido um processo marcante e fluente, ao longo dos últimos 40 anos, no contexto da virada cultural da Geografia humana (Claval, 2007). Tal processo, entretanto não ousou perspectiva metodológicas, com mutações operacionais nas formas de coleta, análise e sistematização das concepções; a não ser pela força filosófica do percurso humanista e fenomenológico (de tradição Hursseliana) conectado às subjetividades investigativas da Geografia Humanista. E justamente aqui os especialistas na ciência do espaço denso, articulador das várias geografias modernas e contemporâneas, deixaram de ocupar tempo e atenção com a teoria do conhecimento sistematizada por Charles Sanders Peirce (1939-1914)

A construção da Semiótica tem sido um empreendimento necessário e controverso; portanto, trata-se de uma devir aberto às reconstruções adaptativas. Partimos da premissa comunicacional de Ugo Volli (2015), em seu *Manual de Semiótica*, para lançar "velas ao mar" na ideia chave: *não é possível não comunicar.* E

a Semiótica como campo lenta e gradualmente convidado a se modernizar como ciência do *signo texto*, no caminho estruturalista de Ferdinand de Saussure (1857-1913) ou como filosofia do *signo mundo*, no caminho interpretativo e matemático de Peirce.

Pela composição geográfica da teatralidade carnavalesca, o modo interpretativo da semiótica peirciana orienta esse estudo; embora esteja graficamente limitado pela exposição de ideias em mapa bidimensional para fenômenos multidimensionais. Talvez por isso estejamos propensos a nos aproximar do *espaço semiótico*, conforme Floyd Merrell o apresenta como pensamento artístico (*semiosfera*) de Yuri Mikhailovich Lótman (1923-1993), do que tentar uma leitura do geral do carnaval (ou carnavais), estritamente pela modelagem epistêmica de Peirce (2021). Vale a pena relembrar a lógica da tríade de Peirce; mas na sequência é preciso situar no campo cultural quais os limites para condução semiótica das folias aqui investigadas.

> Resumidamente, o signo de Peirce é algo que, para alguém, se inter-relaciona com algo em algum aspecto ou capacidade. O primeiro "algo" é o *representamen* (instância de significação que normalmente atende pelo nome "signo"). O segundo "algo" é o objeto do signo. Alguém, algum agente semiótico ou outro é agenciado para criar ou se apropriar do signo para que ele possa se desenvolver como um signo genuíno. Se não houver criador ou apropriador, então o signo não é mais possível ou potencialmente genuíno. O que torna o signo genuíno, além de seu criador ou apropriador, é o que provoca uma inter-

> -relação do representamen com seu objeto e com alguém em algum aspecto ou capacidade. Tal é a função do terceiro componente do signo, o interpretante (Merrell, 2003, p.164.)

Situando-se na trama de uma figuração matemática de 3 elos, que se entrecruzam em plena interdependência (como os anéis *borromeanos*), Floyd Merrel permanece nos convidando a pensar transposições analíticas de Peirce nos estudos de Yuri Lotman visando a produção cultural da semiótica em semiose. O que, no contexto propositivo de uma geografia cultural do espaço carnavalesco, aponta o sentido metafórico de terreiro/quadra (para a reunião brincante dos foliões) e barracão/instalação (no âmbito da montagem dos insumos cenográficos). A motivação devocional das fés em festa, completem o nó de interconexões, cujo pensamento assim manifesta essa criação de sentido (verbal e não verbal) em semiosfera:

> Lotman escreve que a totalidade da cultura está "imersa em um espaço semiótico" e que temas dentro de uma cultura determinada "só podem funcionar por meio da interação com esse espaço". Essa combinação de cultura e espaço semiótico é chamada por ele de "semiosfera". A semiosfera "é o resultado e a condição para o desenvolvimento da cultura; nós justificamos nosso termo por analogia com a biosfera, conforme a definição de Vernádski, a saber, a totalidade e o todo orgânico da matéria viva e também a condição para a continuação da vida"

> (Lótman 1990:124-25). Lótman se refere a V. I. Vernádski, para quem todos os organismos vivos estão intimamente ligados uns aos outros e não podem existir como entidades autônomas. A biosfera abrange tudo o que acontece dentro dela em relação às interações entre os organismos vivos de todas as comunidades nelas contidos. Em outras palavras, se colocarmos as categorias de Peirce no contexto da biosfera de Vernádski e da semiosfera de Lótman, veremos a formação de múltiplos nós borromeanos de inter-relações que estão em um movimento fluido e perpétuo dentro e fora um do outro enquanto entram e saem de inter-relações triádicas. Em outras palavras, teremos o que se pode chamar de uma "biossemiosfera" fluindo triadicamente (Merrel, 2003, p. 165)

A contextualização da semiótica, como ciência infinitamente aplicável a um sistema triádico de signo vem nos permitindo situar o movimento de interdependência dos elementos icônicos, indiciais e simbólicos, em configuração geográfico-culturais, tão experimentais quanto possíveis na articulação de fés e festas. Para tanto, outro exemplo de reflexão gráfica, em tríade, é derivativo das experimentações psicanalíticas de Jacques Lacan (1901-1981) quando acolhe os anéis ou enlaces *borromeanos* dos vínculos entre o real, o imaginário e o simbólico. Neste enlace, quando um elo se rompe, os demais se distanciam ou se perdem.

Não se trata de apontar qualquer um desses lastros categóricos como o antecessor da sugestão que fazemos para análise geo-

gráfica do carnaval em abordagem cultural, metodologicamente direcionada. Trata-se de lembrar que estudos geográficos que ousam interpretar o espaço denso de significado, mas descontínuo nas demarcações de eventos sensíveis/visíveis (portanto, plenos de fenômenos complexos), apenas podem ser investigados na ultrapassagem da tática das estruturas acadêmicas convencionais. Ou seja, não se investiga espaços carnavalescos sem uma projeção semiótica híbrida (mestiça) para o caminho desta investigação. Duas referências importantes desta mestiçagem precisam comparecer ao debate.

A primeira, situada pela compreensão de Irene Machado (2015), recuperando a contribuição de Lotman e a escola de Tartu-Moscou[2] na orquestração de um espaço semiótico como ato tradutor de palavras em objetos culturais e vice-versa.

> O modelo informacional orienta a concepção de espaço semiótico de modo a ressaltar algumas das características que se tornaram fundamentais para a concepção da semiosfera. Estamos nos referindo aqui à própria noção de espaço associada, sobretudo, a lugar ocupado fisicamente por objetos. Sabemos que a noção de espaço como lugar corresponde ao forte legado da cultura da escrita firmada pelo registro de signos em superfícies ou de pessoas em lugares como cidades[...] Se coube às investidas da escola de Tártu transformar o

2 Sobre essa escola, consultar texto de Ekaterina Volkova Américo intitulado *Yúri Lotman e a Escola de Tártu-Moscou* in https://doi.org/10.1590/1982-25542015120156

> universo de tais especulações em problema de investigação semiótica, compete à pesquisa semiótica continuar a investigação das traduções que a cultura transforma em texto. Tal é o pressuposto que deve orientar o estudo do espaço semiótico com base em sistemas culturais específicos, focalizados, assim, na interação da semiose na semiosfera. Tal é, igualmente, a grande contribuição de Lotman para a apreensão e compreensão da cultura como texto em que a semiose cultural na semiosfera é dimensionada com base no mecanismo da tradução (Machado, 2015, p. 17)

E a segunda, fortalecida pela concordância com Merrel, quando afirma que a mestiçagem acarreta uma sensibilidade cultural, sociopolítica e econômica inteiramente diferente, inclusive da própria ideia recorrente de *diversidade*. Hoje, uma noção tão puritana quanto inapropriada para pensar o Carnaval; esse engolimento faminto de tudo, como a mestiçagem para Amálio Pinheiro (2020), nesta síntese visceral.

> A mestiçagem respira com a tradução. Repudia a noção de influência, pois vive das incorporações. Não aceita deuses exclusivos, ou que não queiram dançar. Não se satisfaz com a diferença, a não ser que esta também se misture e desdiferencie: desdiferenças que desdiferem e interdiferem e

> rediferenciam e transdiferenciam para diferir rasgando as diferenças. Não tem de "respeitar" o outro, porque ela "está" no outro. Vive no devir do outro, de partida e para sempre. É uma infinita dobra no agora. Sendo marchetaria, pigmentação, filigrana, cerzidura não-ortogonal, tessitura miniaturalmente concreta da cultura em arabesco, desde sempre nômade e multitudinária, nunca está só nos conteúdos das mensagens: entra nas páginas, imagens e telas como forma significante em devir; pode estar nos babados dos quadris que andam e dançam ou nos corpúsculos frutais de um poema, canção, filme ou novela. Está na relação íntima entre cores e tons, corpos e paisagens. Interliga os paradoxos, o estranho e o desconhecido. Habita-se das galáxias e dos arquipélagos. (Pinheiro, 2020, p. 21-22)

Vejamos, na Figura 1, como nos apropriamos da armação deste caminho de enlaces, em tradução mestiça, fluente e aberta para novas incorporações, por semiose como tricotagem.

Figura 1 – Ideomapa das categorias triádicas do estudo em modelo borromeano.

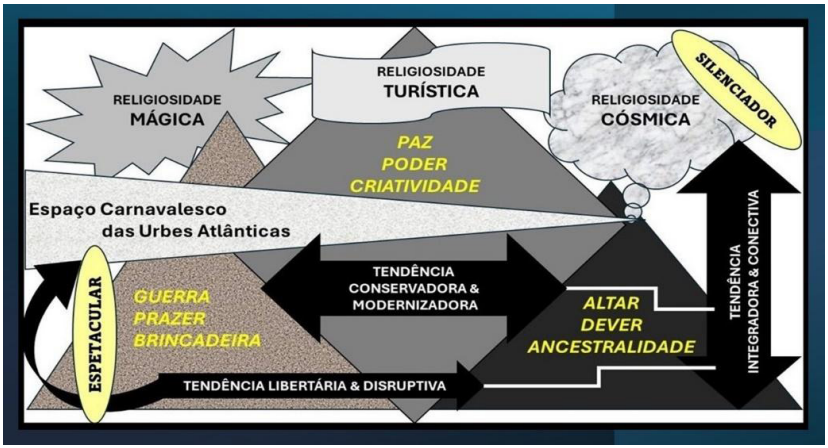
Fonte: Elaboração do autor (2024)

Os aspectos estruturantes desse instrumento gráfico – nomeado como mapa cognitivo, de ideias ou ideomapas – serão tratados na última construção semiótica do texto-imagem, a *semiose cognoscente*. Por isso, vamos direcionar a explicação para a dimensão mestiça das tríades que orbitam essa produção de signos combinados. No plano mais periférico, temos a composição de partida na ***geograficidade***, embasando as condições de existência espacial e suas representações chave: as urbes (os lugares-mundo de significação em eventos), os poemas (sentimentos narrados desses lugares-mundo) e os mapas (como códigos sistemáticos dos lugares e suas narrativas).

O avanço aos demais conceitos em periferia equivalentes, dá-se na sistematização intersubjetiva das vivências teatrais e devocionais. De um lado a ***teatralidade*** dos padrões de ética carnavalesca, envolve a *Sátira do Arlequim* (poderosa e explosi-

va, de curta duração), o *Lirismo da Colombina* (poética e envolvente, de média duração) e a *Melancolia do Pierrô* (enigmática e resignada, de longa duração). Claro, tais estereótipos, no entrecruzamento de cenas e contextos conflituosos, mesclam novas variações, muitas vezes distantes de seus padrões triádicos. Especialmente quando absorvem a estética mais objetiva dos contextos das cenas devocionais carnavalescas do lado seguinte: a ***religiosidade***. O contexto religioso mágico (mais folião e aberto), turístico (mais planejado e controlado) e/ou cósmico (mais ritual e secreto) pode colaborar, ora com o reforço ora com a inversão, de papeis devocionais dos arquétipos na folia. E o sistema de fé-festa da "Terra em Fogo" pode virar bagunça do terror, pior que o Entrudo, ou patrimônio cultural da humanidade em escala internacional.

Figura 2: Interconexão mestiça das Religiosidades Carnavalescas



Fonte: Elaboração do autor (2024)

Concentremos, primeiro, nossa atenção neste lado esquerdo da figura, abrindo escopo analítico para a dimensão da mestiçagem. É nesta semiose que reposicionamos um recorte para ler a tríade oposta, a da religiosidade em uma multiplicação de elementos, recompostos pela Figura 2. Publicada no texto de que antecede esse estudo (Oliveira, 2024a), encadeando perspectivas de abordagem da edição 2024 do Carnaval de Torres, ainda em seus preparativos. É aqui que as religiosidades se multiplicam com a fúria indomável da mestiçagem antropofágica, gerando as variações mágicas (da guerra em prazer e brincadeira), turísticas (em paz, poder e criatividade), e cósmicas (em altar, dever e ancestralidade). Todas em choques de tendências simultaneamente espetaculares, ambíguas de conservação e modernização, além de "silenciosas". Todas, enfim, em "incerta" medida, presentes nos tempo-espaços de todas as urbes que vimos pesquisando até aqui. A demarcação da semiose alegórica, para *faturar o futuro da folia* em Torres Vedras carnavalesca,

A SEMIOSE ALEGÓRICA DO *CARNAVAL DO FUTURO* EM TORRES VEDRAS

Assistir, acompanhar e decodificar um carnaval tão denso, cheio de representações históricas e externas à sua nacionalidade é afrontar o espírito carnavalesco. Caso Gaston Bachelard (1884-1962) se referisse a ciência dos costumes foliões da cidade de Torres Vedras, diria que nossa iniciativa empírica não venceu o obstáculo antropofágico da digestão (Bachelard, 1996); mas tropeçou em uma de suas manifestações e tentou se equilibrar no que viu, ouviu, sentiu, tocou. Como o turista aprendiz no auge da brincadeira, de 9 a 14/02/2024.

Como em outros carnavais estudados, reunimos aspectos estruturantes de sua programação oficial. E a partir dos elementos mestiços já tratados, costuramos progressivamente em registros antecedentes, visitantes, posteriores, conjuntos esquemáticos representativos da força alegórica dos eventos desta folia e das narrativas que a articulam aos demais espaços carnavalescos. Nossa estadia em Torres Vedras, durou pouco mais de uma semana, encadeando observações e investigações locais e regionais (Ralha, 2016; Matos, 2015; Almeida, 2016; Umbelino 2005; Paulo, 2015, Silva, 2016) indispensáveis nesta leitura.

A edição 2024 fechou o ciclo comemorativo do centenário, marcado pela 1ª chegada de um Rei Momo na cidade para celebrar a festividade. Contudo a tradição temática, como um direcionamento organizativo das homenagens centrais para condução e controle das festividades – situada pela força da religiosidade turística – só passou a estabelecer um foco de marketing de 1988 em diante.

O Quadro 1 apresenta o conjunto temático dessas comemorações, que nos últimos anos vem sendo sistematizada a partir da empresa pública Promotorres e do Centro de Arte e Cultura (CAC) que funciona como um museu-arquivo do Carnaval. iniciada com um enredo central para cada edição na década de 1980. Estruturas institucionais como essas, tornaram-se indispensáveis à geografia dos carnavais contemporâneos. Uma combinação de homenagens ao Centenário do Carnaval de Torres Vedras, completado em 2023, transpareceu representada na exposição do Centro de Artes e Criatividade, inaugurada em 26 de janeiro de 2024. A estrutura fazia parte das iniciativas da empresa Promotorres (responsável pela realização da festa), em coordenação direta com a Câmara Municipal e as Associações Carnavalescas representativas dos principais grupos de brincantes.

Quadro 1 – Conjunto dos Temas-enredo dos Carnavais de Torres Vedras (1988-2023)

ANO	TEMA-ENREDO	ANO	TEMA-ENREDO
1988	Os Descobrimentos!	2006	Artistas
1989	A História de Torres Vedras	2007	Povos de Todo o Mundo
1990	A Comunidade Econômica Europeia	2008	Banda Desenhada
1991	As Histórias da Carochinha	2009	Profissões
1992	Os Jogos Olímpicos	2010	Invasões
1993	Portugal de Lés a Lés	2011	A Selva
1994	O Mundo da Fantasia	2012	Desporto
1995	A História do Cinema	2013	Reciclagem
1996	A História da Música	2014	O Mundo da Televisão
1997	Estórias de Portugal	2015	Amor
1998	A Viagem de Vasco da Gama (Expo 98)	2016	Figuras e Figurões
1999	O Século XX	2017	Brinquedos e Brincadeiras
2000	O Circo	2018	Mares e Oceanos
2001	O Planeta Terra	2019	Made in Portugal
2002	A Folia	2020	Magia & Fantasia
2003	Os Heróis	2021	A Máscara
2004	A excursão saloia ao Euro	2022	Cidade Carnaval
2005	Bicharada	2023	**100 Anos de Carnaval de Torres Vedras**

Fonte https://www.carnavaldetorresvedras.pt/temas-do-carnaval

Ainda no dia 20 de janeiro foi inaugurado o Monumento do Carnaval do Futuro, conduzindo a solenidade de referência para a abertura do ciclo de eventos que, em três semanas, colocaria a cidade no circuito nacional de eventos turísticos na primeira quinzena de fevereiro. O vídeo promocional de divulgação dos festejos conecta esses elementos significativos https://www.youtube.com/watch?v=oSYyZI-pD28&t=138s

Figura 3 – Mosaico do Monumento ao Carnaval e Totem no acesso à Cidade

Fonte: Elaboração do autor com fotos do acervo pessoal (2024)

A Figura 3 reúne o 1º mosaico indicador antecedendo a folia de 2024, sinalizando a importância dos lugares da Urbe de Torres Vedras, como um lócus de fixação da folia de neste ponto do Atlântico. O Monumento do Carnaval associa figuras políticas em um imaginário orgiástico de guerra e desejo de poder dos grandes líderes. Brinca com as cápsulas do tempo, concebendo os valores humanistas e ambientais em um museu de tentativas fadadas ao erro. A imagem destaca a transformação do fisicul-

turismo em domesticação bovina, associando nosso futuro à sujeição do eu-mamífero diante de telas e artificialidades animais.

Iniciamos, então, a visita local/virtual no auge do tempo carnavalesco.

O trabalho experimental, para composição da semiose alegórica, começa na observação dos espaços urbanos de Torres Vedras, direta e indiretamente envolvidos com o espetáculo; este previstos para os seis dias/noites de folia: de sexta-feira (9/02/24) à Quarta-feira, de Cinzas (14/02/24). Tal observação requereu, desde 07 de fevereiro (2 dias antes, portanto): a) percursos pelas ruas do centro das cidades e arredores ligados às estações de trem e ônibus, além dos acessos às saídas rodoviárias principais; b) consulta nas localidades estratégicas que operam a organização dos principais eventos, incluindo agremiações tradicionais e instituições do poder público responsável pela realização do evento. Com destaque para empresa pública Promotorres; c) coleta de informações na Biblioteca Municipal, Igrejas e Centro de Informação Turística; além dos comerciantes do Mercado Municipal onde se localizava o posto de distribuição do kit de segurança e controle da Promotorres; d) visita interativa à exposição oficial do Centenário do Carnaval de Torres, no Centro de Artes e Criatividade; e) acompanhamento das adaptações de instalações comerciais e de serviços às vésperas dos festejos; o que incluiu a chegada de outros turistas no epicentro da folia, na Praça da República, onde se localiza o Monumento ao Carnaval do Futuro.

Figura 4- Circuito dos Corsos e Monumento do Carnaval

Fonte: Elaboração do autor (2024) com base em recortes do Google Earth.

Todo esse conjunto de práticas de campo precisou acompanhar os canais de informações midiáticas que já previam, desde o início da semana, fortes chuvas para os dias 9 e 10 de fevereiro, colocando em risco o andamento habitual da programação. O que ficou confirmado, logo cedo, na manhã do dia 9 de fevereiro, quando todo o cortejo do Corso Infantil que abriria o circuito dos desfiles no quadrilátero central da cidade (Rua Henriques Nogueira, Av. 5 de Outubro, Rua Santos Bernardes e José Augusto Lopes Júnior – ver Figura 4), foi suspenso para não colocar em risco a saúde das crianças envolvidas nos desfiles. A notícia do cancelamento, já veiculada na noite anterior, informava que a situação impactava 77 estabelecimentos de ensino e cerca de 8 mil participantes. Situação que não indicava alternativa para apresentação em outro dia ou horário.

As atenções, na tarde do dia 09/02, com um tempo ainda muito chuvoso, se voltavam para os ajustes necessários à recepção da Corte do Carnaval e a abertura oficial da festa. Foi divulgada, então, a alteração do circuito tradicional – entre a Estação Ferroviária e a

Câmara Municipal – deslocando todo evento para o Pavilhão de Exposições da Cidade, *EXPOTORRES*, junto à estação rodoviária. A partir das 21h00, já com um movimento razoável de visitantes, moradores e foliões, já se viam grupos temáticos subindo e descendo a Rua do Colégio Henriques Nogueira, escola de referência na realização do Corso Escolar suspenso naquele mesmo dia. Seguimos então para a captura atenta das fantasias que tomaram as ruas.

Uma profusão de personagens alegóricos entrava em cena. Galinhas pintadinhas, figurações profano-sagrada, batman e outro super-heróis, zorro, minions, barbies, famílias de indígenas, família de idosos, anjinhos, piratas, personagens da série "Guerra nas Estrelas", entre tantos também mais individualizados pelas marcas futuristas, percorriam o circuito da folia. Tudo antecedendo a chegada da Corte Real, no final da noite, junto ao terminal rodoviário da cidade. A grandiosidade da festa e a chuva não permitiam a manutenção do palco centenário deste acontecimento, na estação ferroviária de Torres Vedras. Nos arredores do circuito principal 3 arenas foram montadas para shows de música pop, eletrônica, rock, funck, sob o comando de DJs: Praça Super Bock; Praça Paladim (Mercado Municipal da cidade) e Praça Dr. Alberto Avelino. Na página da Câmara Municipal, temos essa programação específica descrita https://www.cm-tvedras.pt/agenda/detalhes/169219.

No sábado, 10 de fevereiro, a retomada da folia se deu um pouco mais tarde, iniciando-se por essas praças e palcos. Elas direcionavam os festejos ao público mais jovem, mas também reforçaram a sonoridade nuclear de identificação aos ritmos brasileiros, como linguagem carnavalesca padrão. A música dançante brasileira constitui 90% da execução sonora das ruas, bares, e locais onde a folia se expressa. A transmissão é contínua, realizada por

alto-falantes espaçados, no circuito central e nesses palcos, servindo de motivação aos desfiles de agrupamentos e comunidades foliãs. Essas são organizadas a partir da entrada dos Zé-Pereiras, tocadores de bumbo e os portadores de totens Cabeçudos.

A respeito dos Cabeçudos, não temos ainda os nomes dos personagens populares retratados. Mas é possível verificar uma divisão: metade vai no agrupamento inicial; outra metade segue uma agremiação de Santiago (aparentemente de outra freguesia), que se apresenta posterior a uma escola ou associação de estudos britânicos. A mesma que já se apresentava pela cidade, quinta-feira, na Praça do Monumento ao Carnaval, tocando jazz.

A partir do 4º grupo, as alas, em equipes de brincantes, apresentam suas leituras do tema *carnaval do futuro.* Sucederam-se então alas com predomínio de luzes, tripé, carrinhos de som, estruturas empurradas para algum destaque (geralmente crianças e dançarinos) ou carroça motorizada. Foram possíveis os registros fotográficos de toda circulação de alas, que fizerem o circuito carnavalesco: Rua Henriques Nogueira (onde está a Real Confraria), depois Av. 5 de outubro, Praça 25 de Abril (do monumento e da Igreja da Graça, Rua Santos Bernardes e finalmente Rua José Augusto Lopes Junior. Por duas voltas, todas as alas passam com seus números de inscrição, duas vezes na Confraria.

A parte final do Corso Noturno veio com o trio elétrico, típico da Folia Soteropolitana, consolidando pela lentidão da passagem e envolvimento mesclado em pipoca, de todos os desfilantes e assistentes, apenas uma volta e meia volta no circuito. Por meia hora foi possível circular para fora do circuito controlado, indo até o Palco Paladim; um momento em que tocava músicas dançantes portuguesas. Ao retornar, na já madrugada, o trio estava completando seu último trecho de desfile; e a multidão iniciava saída do

circuito; se espalhando por bares, palcos, em grupos que ficariam até mais tarde ocupando a parte velha da cidade e adjacências.

Considerando, portanto, esse segundo dia da programação, é possível atestar os limites da programação do evento nos limites de tempo (das 16h00 às 0h30) e de localização (palcos e circuitos). Um evento bastante concentrado nas estruturas diretivas da programação oficial; pouco acrescentando em aspectos mais espontâneos (mágicos) e nada indicando em ritualísticas ancestrais (cósmicas) ou anteriores ao centenário homenageado. O que sinaliza um triunfo da religiosidade turística sobre as demais representações triádicas sugeridas para análise.

No domingo, ampliaram-se os grupos de desfilantes, incluindo alguns carros alegóricos, que devem concorrer às premiações. O público também era maior, pois envolviam mais famílias, com integrantes menores de idade. A ampliação parecia que estaria gerando diversidade no período noturno, quando às 18h10 começou a chuva, progressivamente mais e mais intensa. Até que boa parte do público e brincantes (incluindo grupos mascarados e alguns carros) interromperam os desfiles, aguardando a redução das precipitações;

Também no domingo, tentamos o acompanhamento de funcionários da Promotorres (Organizadora oficial do Carnaval de TV); firmamos na sexta o contato com os gestores da empresa, designando técnicos para nos acompanhar de 20 a 30 minutos no circuito. Tratava-se de uma forma de acessar o centro de operações da Promotorres e estabelecer o compromisso para entrevista no pós-evento. Em termos práticos, além das falas dos brincantes, acessamos o desenho da programação, continuando as anotações, os registros fotográficos.

Na segunda-feira, foi possível fazer uma excursão, em ônibus de linha, até Santa Cruz, no litoral português e parte da Freguesia

de Silveira. Trata-se de uma localidade que possui uma festividade associada a Torres, conhecida como Carnaval de Verão. Dá-se ali uma prévia sazonal, divulgando o próximo festejo de fevereiro/março, aproveitando o apelo litorâneo de sua balneabilidade, no período mais quente do ano. Como na edição de junho de 2024, a festa é organizada incluindo um desenho de desfiles e participações de coletividades que seguem o padrão Torres, como festividade *junina* (https://www.cm-tvedras.pt/agenda/detalhes/170209)

No retorno à tarde, reuni informações para entender o que, de fato, teria de diferente na folia do 2° Corso Noturno, iniciado no final da tarde. Como destaque, encontrei apenas o concurso de Matrafonas (escolha da mais "bonita" por voto popular). O desfile teve início por volta das 23h, mas o circuito — com cerca de seis quarteirões, entre a Praça 25 de Abril e o Colégio Henriques Nogueira — só foi interrompido por volta da meia-noite. Foi possível identificar apenas dois carros alegóricos que não haviam participado do desfile no sábado anterior.

Figura 4 – Corso Noturno com imagens dos desfiles de domingo e terça-feira

Fonte: Elaboração do autor (2024)

O manual do evento, distribuído no sábado gratuitamente, trouxe informações relevantes para os 4 dias de desfiles, incluindo identificação dos grupos associativos de tradição; além de informes sobre os caminhos virtuais para votação: Qual o carro e o grupo mascarado mais atraente aos olhos do público?

Para identificação das 7 agremiações carnavalescas, apenas a estética visual das fantasias, é levado em conta segundo o manual da programação. Nem musicalidade, nem força teatral (dança, ritual, bandeira) entram em cena. São elas Ministros e Matrafonas; Real Confraria (essa a única diretamente ligada à Dinastia Real); Lumbias (matrafonas sexualizadas); Marias Cachuchas (inverso das matrafonas; mulheres vestidas de homem); Fidalgos, SacAdegas; Flauzinas (matrafonas livres). As imagens dos Corsos diurno (Figura 4) e noturno (Figura 5), ilustram essa composição de brincadeiras no circuito central da festa.

A segunda-feira marcou um certo ponto alto das representações brincantes que as agremiações tinham a oferecer., os desfiles dos dias anteriores (sexta e domingo) e do sábado à noite, em função do mau tempo – que continuou interferindo na festa nesses três dias, beneficiou a animação e dinâmica noturna de 12/02. Um número mais representativo de foliões, agremiações e visitantes, pareciam ter encontrado mais acolhedoras para as brincadeiras; o que podia ser presenciado pelas ruas adjacentes do circuito. A única ausência era mesmo a da família real, cujo motivo não conseguimos identificar.

Figura 5 – Corso Noturno com imagens do desfile da segunda-feira

Fonte: Elaboração e acervo do autor (2024)

Já na terça-feira, não nos pareceu ter sido acrescentado qualquer grupo ou alegoria em carros ou tripé. O carro do Rei Carnaval, voltou a circular (diferente do que se passou na segunda-feira, em que não esteve presente); porém, a evolução no circuito parecia mais congestionada; embora não houvesse outros carros novos. Ao contrário, alguns paravam ou saíam para lateral, especialmente na rua José Augusto Lopes Jr, mais distante do monumento. Talvez uma forma de garantir presença no último dia de folia, em uma dinâmica de despedida, mais lenta, degustando o tempo de encerramento, que não se estenderia ao longo da noite.

Também na terça-feira, não estavam programadas apresentações nos palcos nas praças Alberto Avelino, do Mercado Municipal e da Biblioteca. De fato, o 2º grande Corso Diurno, incluindo o Corso trapalhão, não expressava o dia mais festivo. Até porque a noite da terça gorda já demarcava a passagem

do fogo às cinzas da quarta-feira. O Enterro do Entrudo, é celebrado, já na noite de quarta e após alguns dos palcos serem desmontados, culminava com a prisão, cortejo e julgamento do Rei do Carnaval. Isso tudo em uma procissão de culminância da festa (noturna) para dar espaço ao tempo da Quaresma que se avizinha.

A Figura 6 caracteriza imagens dessa última etapa da semiose alegórica do Carnaval de Torres Vedras, indicando que os elementos místicos da religiosidade festiva, que tanto se destacaram pelo mágico (da guerra) e turístico (da paz) ao longo do evento, tem espaço para tornar o ato político da condenação e morte do rei uma projeção cósmica (da ancestralidade) do início de novos tempos.

Figura 6 - Enterro do Entrudo no encerramento do Carnaval 2024

Fonte: Acervo de Imagens do autor (2024)

É indispensável registrar que nas Tríades **G-P-A**, que elaboramos para pensar a dinâmica cultural contemporânea do espaço carnavalesco - **G**uerra-Prazer-Brincadeira / **P**az-Poder--Criatividade / **A**ltar-Dever-Ancestralidade - o Carnaval de Torres, embora muito controlado pela iniciativa da Parceria Público/Privada, tem no elemento Guerra seu triângulo de referência. O que ajuda a manter uma interdependência significativa com ou a Tríade da Paz.

O que administrativamente e politicamente conserva a Religiosidade Mítica do Carnaval em franca integração com a Religiosidade Turística. Porém no campo ancestral, os Altares se anulam. Tanto o Monumento do Carnaval, tão visualizado na inauguração; quanto o carro alegórico da Realeza, não ganham imponência, destaque, relevância hierárquica nos desfiles. O monumento é um ponto a mais de passagem (na Praça 25 de abril) e o carro é menor e menos atraente do que os demais que possuem sonorização e dinâmica de trio elétrico.

Esse aspecto empírico, nos leva a pensar a possibilidade de rever a composição da Dinâmica Cultural-Simbólica das Tríades, em consonância com cada lugar estudado; alterando assim as formas, posições, tamanhos e implicações de cada triângulo no mosaico do Ideomapa referencial.

Quadro 2 – Relação das Religiosidades com as categorias simbólicas em Torres Vedras

Categorias em busca de signos simbólicos locais	RELIGIOSIDADE MÁGICA	RELIGIOSIDADE CÓSMICA	RELIGIOSIDADE TURÍSTICA
Poder Destroçado *PERDA PROVOCADORA* (ARLEQUIM)	Desfile Infantil (diluído)	Rei Entronado (fora do circuito)	Shows e Torneios conduzidos
Poética da Mestiçagem *ALEGRIA COMPENSADORA* (COLOMBINA)	Personagens Típicos Ministros/Matrafonas Cachuchas/Fidalgos	Bumbos dos Zé Pereiras (música brasileira)	Agremiações em Desfile Circuito
Estuário de Corpos *ESPERANÇA MOTIVADORA* (PIERRÔ)	Monumento Futurista (só inaugurado)	Morte do Rei e Enterro do Entrudo	PROMOTORRES (empresa organizadora)
SER / ESTAR / TORNAR-SE FESTA CARNAVALESCA NO ESPAÇO OCEÂNICO	**Torres Vedras SE PROJETA**	**Torres Vedras SE FRAGILIZA**	**Torres Vedras SE ESTABILIZA**

Fonte: Elaboração do autor (2024)

Após o encerramento dos festejos de Torres Vedras, iniciamos o movimento de sistematização deste estudo[3], com especial atenção para o levantamento documental realizado na Universidade do Porto. Ali, na parceria do Prof. Dr. Francisco José De Jesus Topa, da Faculdade de Letras e do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória) realizamos em mais uma semana a correlação de informações sobre o contexto do moderno carnaval português, na lógica das transformações patrimoniais dos últimos anos. Foi possível observar uma articulação crescente políticas de promoção de festividades do ciclo carnavalesco em, em zonas ruais vilas, seja do sul (Madeira, Sines Loure, Sesimbra, Loulé, Madeira) ou do centro e norte: Elvas, Ovar, Nazaré, Esterreja, Pondence, Lazarrin, Ca-

3 Plano de pós-doutorado no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, intitulado - *Projeções Semióticas da Mestiçagem Afro-Latina: Mapeando o Centenário Carnavalesco de Torres Vedras/Portugal (2023/24)*, *sob a supervisão do Prof. Dr. Amálio Pinheiro*.

banas do Sal, além de Torres Vedras, nas imediações de Lisboa. Esse contexto permite, em novas investigações semióticas, fixar perspectivas de projeção regionalizada da mestiçagem e das alegorias das fés em festa. Entretanto, para demarcação do que a edição 2024 do Carnaval de Torres fez emergir, situamos o centro deste item na entrevista fornecida por e-mail com Presidente do Conselho de Administração da Promotorres, Sr. Rui Penetra. O Quadro 3 apresenta 8 questões, facilitando assim os esclarecimentos desta sistematização final do item.

As respostas do presidente de Promotorres refletem o controle e o êxito do empreendimento cultural carnavalesco de Torres Vedras, denotando o entrelaçamento das dimensões patrimoniais, turística, econômicas e ambientais da festividade. Há um alinhamento de ideias associadas ao que foi observado ao longo dos 6 dias/noites de festejos. O que indica duas dimensões altamente positivas para continuidade do marketing do Carnaval Atlântico de Torres como o mais português de Portugal. E consequentemente, demonstra a ultrapassagem de duas polêmicas informadas na biblioteca da Centro de Arte e Cultura, durante as visitas ao local: a) o fato de o Centenário das tradições carnavalescas de locais ser por demais, "artificial", ou seja, uma festa convenientemente inventada para ocultar interrupções e festejos anteriores a 1923; b) a existência de uma desconexão entre o Carnaval de torres e outras festas locais e regionais. Nos dois, há que se considerar as oportunidades de fazer das polêmicas motivos para ampliar a motivação carnavalesca; e não buscar uma resolução em consensos que jamais garantiriam o envolvimento popular efetivo na festa.

Quadro 3 – Entrevista com o Presidente da Promotorres

QUESTÕES	RESPOSTAS
1ª) Inicialmente, nos apresente panorama de envolvimento pessoal e profissional com a empresa, a cidade e o Carnaval de Torres	*Sou Rui Penetra, 45 anos, natural e residente em Torres Vedras. Presidente do Conselho de Administração da Promotorres E.M. Licenciado em Ciências da Comunicação e da Cultura – pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Tenho diploma de Especialização em Comunicação e Marketing Público pela INA - Instituto Nacional de Administração. De 2002 a 2019, fui responsável pela área da Juventude (2002 a 2006), pela área da Comunicação (2006 a 2016) e pela área de Gestão de Marca (2016 a 2019), na Câmara Municipal de Torres Vedras. Ao longo destes anos, trabalhei na organização de Festas da Juventude, Festas de Torres Vedras, Santa Cruz Ocean Spirit, entre outros eventos e projetos. Sou membro da Comissão Executiva das Comemorações do Bicentenário das Linhas de Torres Vedras. Em 2019, assumi o cargo de Presidente do Conselho de Administração da empresa municipal Promotorres, entidade responsável pela organização dos grandes eventos realizados em Torres Vedras, como o Carnaval de Torres Vedras, o Santa Cruz Ocean Spirit, as Festas de Torres Vedras, a Feira de S. Pedro, entre outros eventos. A empresa tem também responsabilidades na área da Mobilidade e na gestão de dois equipamentos municipais.*

2ª) Destaque semelhanças e diferenças significativas na organização das edições 2023 e 2024 do Carnaval de Torres Vedras;	*A edição de 2024 do Carnaval de Torres Vedras teve como grandes alterações, a eliminação da praça Machado Santos enquanto praça de animação, com palco, passando a uma praça de descompressão, com estruturas de comida e bebida e wcs em grande quantidade. Esta decisão esteve relacionada com a segurança dos foliões, dada a proximidade com outra praça de grande afluência e a pressão entre as duas com elevado número de foliões. Como alternativa, a praça Alberto Avelino passou a estar dentro do recinto do evento, com animação as 4 noites, permitindo assim receber muitos foliões, permitindo-lhes estenderem-se na malha urbana e desta forma permitir uma melhor circulação. Também ao nível da segurança e do socorro, esta medida foi uma mais valia, permitindo um maior controlo de uma área maior. Aumentámos também o número de câmaras de videovigilância, de 14 para 16. Ao nível da recessão, acolhimento dos foliões, foram criadas 3 novas portas de acesso e instaladas 2 novas bilheterias, de forma a reduzir as filas de espera para o acesso ao recinto. Já no Posto Médico Avançado, de destacar o aumento para 40 camas de internamento e a disponibilização, pela primeira vez, de um equipamento de raio X e um ecógrafo, portáteis.*

3ª) Explique as principais etapas do desenvolvimento do Carnaval (2024) ao longo dos últimos 12 meses;	*A preparação do evento tem início com a avaliação da edição anterior, ou seja, 11 meses antes. Realizada a avaliação, sucede-se a consulta aos foliões, para sugestão do tema do ano vindouro, consulta esta realizada nas redes sociais, no mês de abril. Depois de compiladas as sugestões, as mesas são colocadas à votação da Câmara Municipal, da Promotorres e das associações carnavalescas. Com o tema eleito, é criada a imagem gráfica da próxima edição e o tema é apresentado aquando da realização do Carnaval de Verão, na praia de Santa Cruz, em junho. Sucede-se o concurso público para a apresentação de propostas e construção dos carros alegóricos e monumento, de julho a setembro, e a partir daí, intensificam-se as reuniões com as forças de segurança e socorros, com as associações carnavalescas, grupos de mascarados, grupos de música e percussão, carros espontâneos, entre outros grupos organizados. Já em plena época natalícia, são colocados à venda os 16.000 kits, os quais esgotam no espaço de mês e meio. E até ao início do evento, em fevereiro ou março, mediante o calendário, muito trabalho realizado por uma equipa que vai crescendo à medida que o evento se vai aproximando.*

4ª) Situe o papel das entidades - agremiações carnavalescas, poder público e empresas - no desenho geral do carnaval e na escolha da temática (Carnaval do Futuro, neste caso);	*O Carnaval de Torres Vedras, antes de 1983, era organizado por uma Comissão Organizadora. Após as cheias desse ano, o evento passou a ser organizado pela Câmara municipal de Torres Vedras, que, no ano de 2000, transferiu essa mesma organização para a empresa municipal Promotorres. O evento sempre teve um cariz muito popular, um evento em que os foliões são quem fazem a festa, com um forte cariz associativo, no início e meados do século passado, passando a um evento mais de rua ao longo das últimas décadas. Aos dias de hoje a festa, a folia, a sátira, é assegurada pelos criativos que constroem os carros alegóricos e o monumento, pelas associações carnavalescas, pelos grupos de mascarados e por todos os restantes grupos organizados e pelos milhares de foliões anónimos que fazem do Carnaval de Torres Vedras o maior carnaval realizado em Portugal, mas também um dos grandes eventos realizados em Portugal.*

5ª) Fale um pouco sobre os intercâmbios da organização do Carnaval com os setores do Turismo, do Patrimônio Cultural e dos Serviços públicos, como os de Segurança, Educação e Saúde; especialmente nas mudanças promovidas no Pós-Pandemia;	*Torres Vedras faz parte de uma rede de carnavais em Portugal, a Rede de Cidades do Carnaval da Região Centro de Portugal, rede criada em 2017. https://cm-tvedras.pt/artigos/detalhes/torres-vedras-integra-rede-de-cidades-de-carnaval-da-regiao-centro Sobre o Património Imaterial Nacional* *https://www.cm-tvedras.pt/artigos/detalhes/carnaval-de-torres-vedras-e-patrimonio-cultural-imaterial-nacional/ Na preparação do Carnaval de Torres Vedras, a PROMOTORRES reúne regularmente, e com vários meses de antecedências, com as várias de força, de segurança e saúde pública, concretamente: Proteção Civil de Torres Vedras, Polícia de Segurança Pública (PSP, Guarda Nacional Republicana (GNR), Bombeiros Voluntários de Torres Vedras, Cruz Vermelha Portuguesa, Instituto Nacional de Emergência Médica (INEM), Centro Hospitalar do Oeste, Delegação de Saúde, empresa privada de segurança. Devo realçar que, desde 2022, a organização instala na Expotorres, um Posto Médico Avançado, com uma equipa de médicos, enfermeiros, auxiliares de saúde, suporte avançado de vida, material de pequena cirurgia e, este ano pela primeira vez, equipamento de raio X e ecógrafo portátil, com 40 camas de internamento,*

6ª) Relacionar alguns avanços estruturais na versão 2024 do Carnaval;	*Nas próximas edições, continuaremos a trabalhar numa melhor recepção dos foliões, proporcionando-lhes as melhores condições para se divertirem, para que possam usufruir de uma melhor experiência possível.*
7ª) Apresente indicadores de integração com outros carnavais e eventos festivos nacionais;	*Além da criação e integração na Rede de Cidades do Carnaval da Região Centro de Portugal, que tem como objetivo a partilha de experiências e de contatos a vários níveis, Torres Vedras organiza o Carnaval de Verão, em Santa Cruz, para o qual convida vários carnavais que se realizam no país, definindo-se assim o Carnaval de Verão, como um Encontro de Carnavais de Portugal.*
8ª) Como opinião, proponha quais os 3 desafios principais para que o Carnaval de 2025 mantenha ou supere a qualidade deste centenário.	*O carnaval de Torres Vedras recebe, durante 6 dias, cerca de 500.000 foliões e realiza-se num ambiente citadino, em que a cidade tem as suas rotinas habituais e que se repetem ao longo do ano. Só por si, já se torna num grande desafio a organização de um evento desta dimensão e com estas características neste meio. 1-Pretendemos otimizar as condições e as infraestruturas; 2-Pretendemos inovar; 3-Pretendemos fortalecer as tradições que fazem deste o Carnaval mais português de Portugal, reforçando-as junto dos foliões mais novos.*

Fonte: Realização e sistematização do autor (2024)

Os registros observados na imprensa online, nos dias seguintes à Foliade 2024, atestaram a consistência do projeto *Carnaval do Futuro*. Mais polêmicas podem emergir da decisão posterior em homenagear no Carnaval 2025 a Revolução dos Cravos, que comemorou 50 anos no 25 de abril de 2025. Neste sentido se

A SEMIOSE COGNOSCENTE DOS CARNAVAIS ATLÂNTICOS

A construção cognitiva de um mapa da urbe carnavalesca – seja de Torres Vedras, seja de outras cidades que formam nossa bacia cultural atlântica - fomenta essa nova etapa de aplicação da análise semiótica em representação geográfica. O que trazemos aqui no auxílio comunicacional ao estudo dos carnavais, como semiose, não sugere nem defende uma Geografia Cultural destituída de embasamento teórico. Seguimos herdeiros da tradição moderna de vertente lablachiana (e pós-positivista), como reivindica Maria Adélia de Sousa sugeriu em sua instigante entrevista-homenagem na Revista PatryTer, (Costa; Queiroz, 2024). Na ocasião, ao responder um questionamento sobre o futuro da Geografia, a professora diz: *o pior é que ela (a geografia) assim permanece entre nós, dual e fragmentando-se indefinidamente, analítica descritiva, envelhecida e entrópica, sob os mesmos comandos políticos em moldes personalistas/grupistas nada institucionais, mas formando geógrafos pelo Brasil afora*.

Esse *pior* da fragmentação científica em geografias infinitas pode (e talvez deva na concepção da Professora) incluir uma Geografia Cultural, voltada ao espaço carnavalesco,

como mais um pedaço dessa velhice entrópica, fadada a dissolução epistemológica. Não fosse por uma realidade geográfica, sempre mais consistente que qualquer academicismo fundamentalista dos portadores de uma *verdade geográfica* única, perseguida pela maioria dos geógrafos "críticos" (ou *crísicos* quando radicalizam tudo). Independente da vertente teórica, as formas de sentido e significação espacial forjam geograficidade múltipla e nos lembra, seguindo o pensamento de Eric Dardel (1899-1967), que a Geografia (acadêmica) é sempre menor, mais nova e estreita do que a geografia (imaginária e mundana). Sendo assim, um processo de leitura epistêmica amparada em um estudo geográfico, discriminador e excludente, poderia concluir: o Carnaval de Torres Vedras não é objeto geográfico; não cabe na interpretação cultural de uma geografia.

Risadas carnavalescas à parte, evidente que fizemos aqui o contrário, a fim de absorver - na tríade perciana da mestiçagem, da alegoria e, agora, da cognição - uma geografia cultural *aberta* (indiscriminada e inclusiva), sem qualquer problema com o trânsito das representações. Justamente por isso, o mapeamento de ideias (ideomapa), em estandarte simbólico, condensa e conduz descritores do carnaval estudado, no espaço cultural das religiosidades carnavalescas.

Figura 7 – Ideomapa-Estandarte do Carnaval 2024 em Torres Vedras

Fonte: Elaboração e acervo do autor (2024)

Primeiro falaremos do ***ideomapa-estandarte***, em sua funcionalidade cognoscente, codificando simbolicamente a densidade dos festejos centenários de Torres Vedra. Depois, encaminhamos uma síntese de aspectos que conectam as duas outras representações metodológicas que completam essa edificação semiótica na geografia cultural de festas carnavalescas.

Os conceitos radiais de que polarizam a festividades correspondem a 4 ícones do acontecer festivo: a) Cocotes, os saquinhos de papel e areia, lembrando os despojos do velho entrudo; b) Ministros e Matrafonas (homens exageradamente vestidos de "damas") representando a alta corte monarquia da festa; c) Cabeçudos e Zé-pereiras, demarcando a força da fantasia e da sonoridade festiva; d) Realeza na República que, a partir da figura de rei e rainha, preenche alegoricamente a crítica permanente aos poderes estabelecidos. A partir deste ponto, outros concei-

tos evidenciam eventos, situações e marcas locais que complementam a dinâmica da festa. Todos formam uma centralidade no losango vertical, complementada pelo lado esquerdo do ideomapa-estandarte, que retrata projeções do passado. Na parte superior, destaca-se a religiosidade do julgamento das cinzas; e, na inferior, a força totêmica do monumento do carnaval do futuro, em torno do qual a festa orbita, aproximando-se e afastando-se dele. Já no lado oposto, o direito, ganham destaque os aspectos imagéticos dos exageros barrocos, representados nas alegorias (na parte superior), e as mesclagens sonoras, como as dos trios elétricos (na inferior).

As incompletudes da síntese proposta ainda se fazem presentes, tanto na partida contestatória do centenário — que a festa tentou dissolver — quanto na saída frustrante para a realidade cancelada do desfile infantojuvenil. Esse cancelamento frustrou os brincantes, seja pelo excesso de planejamento — que, diante da chuva, simplesmente optou por suspender o evento —, seja pela falta dele, já que não havia um plano B para lidar com essa situação.

O ideomapa-estandarte é uma reposta, portanto, à elipse mais elevada de nosso diagrama *borromeano* (Figura 1), correspondendo na tecelagem gráfica das vivências carnavalescas a atualização esquemática da tríade no estudo do carnaval atlântico. O que seriam então as sínteses correspondentes às demais elipses da mesma tríade?

A resposta 1, pelo lado inferior direito, sinaliza para a figuração alegórica que indica a metáfora carnavalesca central do *fireberg* (a urbe como terra do fogo) como poética do espaço geográfico. Denominamos essa conexão artística como ***poêxtase***, apontando a simultaneidade verbal/não-verbal da condição

das alegorias orientam uma temática festiva. Tal poêxtase, a poesia que emerge para "fora de si", pode comparecer no formato de monumentos, instalações, performances coletivas ou algum meio cenográfico, denotando a dimensão teatral materializada (portanto tátil, visual, não-verbal). Entretanto, tende a requerer também expressividade sonora, linguística, verbalizada em prosas, poesias e musicalidades, também teatrais, condicionando a tessitura mais imaterial da festa.

As alegorias, em poêxtase, conectam materialidades e imaterialidade do campo afetivo da folia. Trata-se da base estético-emocional que associa os três personagens referenciais (arlequim, colombina e pierrô) às brincadeiras foliãs de um roteiro intensivo, no tempo e no espaço. Daniel Vidart (2014) informa essa intensidade como *carnestolendas*, que na tradição ibero-americana reúne (fundindo ou recriando) cenas e cenários narrativos de estórias fantasiosas, porém abertas à agregação múltiplas iniciativas de diferentes grupos e entidades. A pluralidade e o imaginário recorrem às lendas, aos mitos e figurações do inconsciente coletivo para criar o mundo em poêxtase; e uma geografia cultural da festa carnavalesca não pode ignorar ou inferiorizar as forças alegóricas na sistematização de seus postulados. Se o fizer, considerará a festa como um não-objeto ou como um disfarce socioambiental, atrapalhando a investigação. O que vai impedir o avanço para a resposta 2, completando a tríade.

O lado inferior esquerdo da Figura 1, agora renovada pela reelaboração das sínteses, trata da mestiçagem metodológica, que nos encaminhar a experimentação conexa, de campo presencial e virtual, conhecido como ***turisgrafia***, ou seja, o ato sistemático de visitar e interagir com os sujeitos do teatro festivo, sem

o mergulho profundo da etnografia nem a superficialidade da coleta de dados apenas informacionais.

Turisgrafia é a adoção do turismo educativo, científico, como procedimento metodológico da Geografia Cultural. No estudo intitulado Mathergeografia: Cognição Simbólica em Espaço Geográfico (Oliveira, 2024), apresentamos as 8 etapas da turisgrafia, que aqui serão traduzidas em significados bem sintéticos:

a) ***Espírito Nômade***: disponibilidade para visitar o campo de outra realidade geográfica;

b) ***Sondagens Discretas*:** vinculação de pontos de apoio locais e pessoais para acessar;

c) ***Estranhamento***: chegada no local e conexão das primeiras chaves de intercâmbio com o campo;

d) ***Intercâmbio socioambiental***: ampliação das escalas de visita, observando discursos e arredores;

e) ***Coleta direta***: perguntas, conversas, comentários, respostas, demarcação de coletivos;

f) ***Coleta indireta***: revisões, registros, interações coletivas e individuais fornecidas por terceiros;

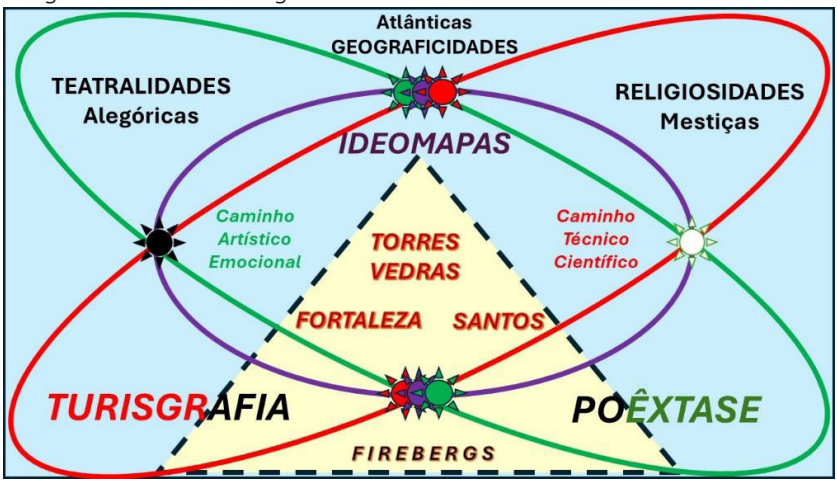
g) ***Permanência virtual***: saída do campo com acompanhamentos virtuais e interpessoais;

h) ***Reagendamento de Visitação***: manutenção da visita virtual e negociação de futura volta;

Os itens distribuem 3 etapas extracampo (a, b, h) e 5 etapas em campo (c, d, e, f, g). Mas todas indicam similaridade com o

movimento ao empírico relacional, convergindo espaço geográfico real-virtual. O propósito aqui não é detalhar esse processo turístico e metodológico como indispensável ao entendimento da semiose cognoscente. A ideia, entretanto, é evidenciar o vínculo técnico de práticas de campo que se mesclam no ir e vir dessa sintonia de presenças reais-virtuais. E tal como a visitação geográfica permite o intercâmbio significativo de conhecimentos socioespaciais em sua saga científica, por progressiva aproximação, a identificação de religiosidades carnavalescas - mágica, turística e cósmica - sintetizam o alvo da turisgrafia: envolver o espaço do outro na geograficidade do pesquisador e da pesquisa.

Figura 8 – As resultantes gráficas dos elos borromianos no estudo carnavalesco



Fonte: Elaboração do autor (2024)

Ao contrário das subjetividades imaginárias e/ou inconscientes da poêxtase em sua conexão artístico-emocional com a explosão encantadora dos fogos no fireberg; a turisgrafia assenta

objetividade e se conecta à racionalidade das profundezas terrenas; viaja da superfície dos fenômenos mágicos ao desafiador domínio cósmico da natureza. E registra esse processo como método consciente de fixação da crença (expressão peirciana) na ciência geográfica. Enfim, o Carnaval de Torres Vedras forjou um denso laboratório de Geografia cultural, por semioses de sínteses em fireberg (ideomapa, poêxtase e turisgrafia). A figura 8 finaliza essa recomposição do esquema borromiano em movimentos que faremos nos carnavais com previsão de interação empírica nas urbes de Fortaleza/CE e Santos/SP nos anos de 2025 e 2026.

CONCLUINDO: *HÁ ESPAÇO PARA O NEGACIONISMO DO CARNAVAL PLATAFORMA?*

Dizia o músico e poeta mineiro, João Bosco, há quase 50 anos, sobre sua vivência na urbe carnavalesca carioca: *Não põe corda no meu bloco/Nem vem com teu carro-chefe/Não dá ordem ao pessoal/Não traz lema nem divisa/Que a gente não precisa/ Que organizem nosso carnaval/Não sou candidato a nada/ Meu negócio é madrugada/Mas meu coração não se conforma/O meu peito é do contra/E por isso mete bronca/Neste samba plataforma/Por um bloco/ Que derrube esse coreto/ Por passistas à vontade/ Que não dancem o minueto/Por um bloco/Sem bandeira ou fingimento/ Que balance e abagunce/ O desfile e o julgamento/ Por um bloco que aumente o movimento/Que sacuda e arrebente/O cordão de isolamento* (https://www.letras.mus.br/joao-bosco/46531/). Mas seu dizer de negação dos controles carnavalescos, ele e muitos defensores da ideia bem sabe, nos serve como respiro transtópico do momento da explosão do carnaval.

É fato que plataformas deixaram de ser pauta política transformadora e se converteram na representação de sistemas convencionais. O cordão de isolamento foi rompido; contudo os blocos ganharam mais e mais espaço urbanos, culturais, geográficos, enfim, para traduzir infinitos interesses comunicacionais de todos os prismas imagináveis. Entre eles o de demarcar na corda, no cordão, uma massiva devoção de Círios de Nazaré e cortejos similares. Foi por essa lente de ironia e revisita aos negacionismos que procuramos aqui expor as conexões entre Geografia e Semiótica no tratamento de uma abordagem cultural do rito carnavalesco.

Em nosso estudo anterior sobre os primeiros passos neste mapeamento do espaço carnavalesco em poderes destroçados, poéticas da mestiçagem e postos-estuários de corpos, foram sintetizados na tríade da guerra-paz-altares (Oliveira, 2024), para sugerir que o Carnaval é o maior complexo religioso de eventos do Ocidente Atlântico. Nossa suspeita, antes de visitas Torres Vedras e sua grande folia, não foi apenas confirmada neste exercício de semioses mestiça, alegórica e cognoscente. A complexidade dessa força religiosa não advém da explicitação de uma tradição mística explicita, como a espiritualidade *afroameríndia* faz emergir nos carnavais da América Latina, em geral, e no Brasil, especialmente nas recentes décadas de justa valorização da afrodescendência.

As religiosidades desenham etapas de aproximação, distanciamento envolvimento e reaproximação como se estivessem em dança espaço-temporal com desejos e medos, sons, matizes, cheiros e figuras oníricas em uma floresta intrincada do inconsciente coletivo (Jung, 2007), em pleno centro da urbe carnavalesca. Tudo para viver a poêxtase daquela experiência natural-cultural

ímpar. Daí propormos um procedimento metodológico minimamente conectivo, pelo campo (virtual e presencial) da turisgrafia e uma demonstração tão cartográfica quanto rupestre das ideias emergentes em ideomapas -estandartes.

Sim, nos arriscamos ter o destino acadêmico igualado ao Rei Momo nas quartas-feiras de cinza dos debates geográficos convencionais. Mesmo no interior dos redutos da Geografia Cultural, Comunicacional, Humanista e suas vertentes marxianas, estruturalistas ou sistêmicas. Porém mesmo este destino fatídico, confirma a hipótese da espacialidade religiosa dos Carnavais, como transbordante de fés em festas e vice-versa. Não só porque as carnavalizações estão mais e mais presentes nos festejos de outros santos cristãos, pagãos ou civis; como também pela ausência de outra sintonia contextual plausíveis para explicar: qual a razão para tanta crise na modernidade democrática se não a fé inabalável em um "bloco", que "*abagunce* o desfile e o julgamento"? O Carnaval é profético; e a Geografia cultural, para compreendê-lo, precisa de capturar o éden delirante de seu imenso deserto!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Margarida de Carvalho Miranda. O carnaval de Torres Vedras enquanto manifestação cultural imaterial. Em: Carnaval. pp. 187-202 Lisboa: Colibri. 2016

ARAÚJO, H. Carnaval, seis milênio de história. Rio de Janeiro: Ed. Grypphus, 2003.

BACHELARD, Gaston. A Formação do Espírito Científico. São Paulo: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, M. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec/EDUNB, 1999.

CLAVAL, Paul. A Geografia Cultural. Florianópolis, Editora da UFSC, 2007 (3ª edição)

COSTA, E. B., & QUEIROZ, P. T. (2024). Entrevista e homenagem a Maria Adélia Aparecida de Souza. Debatendo a Geografia brasileira. PatryTer, 8(15), 01–42. https://doi.org/10.26512/patryter.v8i15.55341

DUBATI, J. O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: SESC, 2013

FRANCO, Juliana; BORGES, Priscila. O Conceito de Diagrama em Peirce: Uma leitura Semiótica para além da Gramática Especulativa. Revista Eletrônica de Filosofia ISSN 1809-8428 Vol. 14, nº. 1, janeiro-junho, 2017, p.45-54. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/32645/22951 Acesso em 16 Nov de 2024.

GOES, Fred. Mardi Gras: carnaval americano na visão de um brasileiro. ALEA Volume 7 Número 2 Julho – Dezembro 2005 P. 291-304. Disponível em https://www.scielo.br/j/alea/a/CNcpC3XVsMrGMgDDCbCPKbs/?format=pdf&lang=pt Acesso em 31 Out. 2024.

MACHADO, Irene Experiências do espaço semiótico. **Estudos de Religião**, v. 29, n. 1 • 13-34 • jan.-jun. 2015. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6342638.pdf Avesso em 22 nov. 2024.

MATOS, Venerando António Aspra de; Valério, Antero. Carnaval de Torres - Uma história com tradição: 1923-1998. 3ª ed. Torres Vedras: Câmara Municipal de Torres Vedras. 2015

MERREL, Floyd. Iúri Lótman, C. S. Peirce e semiose cultural. Galáxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura. n5. p.163-185 abril de 2003. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1309. Acesso 21 Jun. de 2024.

MOURA, Andreia. G. Audiovisualidades Mestiças: Um estudo Semiótico e Estrutural das Experiências que se constroem em zonas de trânsito. Tese de Doutorado do Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2021.

MOURA, Milton. O Espírito das Carnestolendas e a Ordem Imperial na Cartagena de Indias do Século XVIII. Revista Brasileira do Caribe, 25 Ago 2017 Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/7508. Acesso em 22 Nov. 2024.

OKADA, Alexandra. Cartografia cognitiva mapas do conhecimento para pesquisa, aprendizagem e formação docente. Cuiabá, Editora KCM, 2008.

OLIVEIRA, Christian D. M. de Espaços Carnavalescos na Geografia Cultural: mapeando folias da guerras, da paz e dos altares. In Vargas, Maria Augusta Mundim; Silva, Heberty Ruan da Conceição; Silva, Felipe Santos (org.). Trajetórias, ancoragens e encontros com a Geografia Cultural / Organizadores: Maria Augusta Mundim Vargas, Heberty Ruan da Conceição Silva e Felipe Santos Silva. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2024a. (p.93-117) Disponível em https://editoracriacao.com.br/trajetorias-ancoragens-e-encontros-com-a-geografia-cultural/ Acesso em 22 Nov. de 2024.

OLIVEIRA, Christian D. M. de Oliveira. Mathergeografia: Cognição Simbólica em Espaço Geográfico. Curitiba, Editora CRV, 2024. (Coleção Estudos simbólicos)

PAULO, M. J. H. O Carnaval de Torres Vedras. História e Identidades. Dissertação de Mestrado em Gestão e Estudos de Cultura do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) 2015. Disponível em https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11030 Acesso em 31 jan. 2023

PEIRCE, Charles Sanders. Ilustrações da Lógica na Ciência. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2021.

PINHEIRO, A. A condição mestiça. Pasquinagem, v. 10, p. 8-23, 2020.

RALHA, Jorge. À espera do carnaval de Torres: um corso por Lisboa, Porto; Nice e Torres Vedras, com um saltinho ao Rio de Janeiro (sem samba) : uma revisitação de memórias Em Carnaval : história e identidade. pp. 127-170. Lisboa: Colibri. 2016

SACALUGA RODRÍGUEZ, I. El Carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y entretenimiento. Un ejemplo de comunicación masiva. Historia y Comunicación Social, v. 18, p. 449–460, 3 feb.2014 https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44254. Acesso em 29 Out.2024

SEBE, José Carlos. Carnaval, Carnavais. São Paulo, Editora Ática. 1986

SILVA, Carlos. Guardado. (Coordenação). Carnaval, História e Identidade: Turres Veteras – XVIII Encontro. Lisboa: Colibri, FLUL; Torres Vedras: Município, 2016.

UMBELINO, Jaime Jorge; SILVÉRIO, Jorge; CARVALHO, Adão Avelino de. A Literatura nos Carnavais de Torres. Torres Vedras: Câmara Municipal Torres Vedras. 2005

VIDART, D. Tiempo de Carnaval. Montevideo: Ediciones B Uruguai S.A., 2014

VOLI, Ugo. Manual de Semiótica. São Paulo, Ed. Loyola, 2015.

CAPÍTULO 10

POLÍTICA DO GESTO:

MTV BRASIL, TATUAGENS E EDUCAÇÃO1

Valéria Cazetta
Universidade de São Paulo - USP
vcazetta@usp.br

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar… as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

(Andrade, 2013, p. 49)[2]

1 Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/03929-5.

2 A expressividade narrativa de Tom Zé, ao interpretar esse poema de Drummond, é contagiante e surpreendente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qhDMqHs9S5w>. Acesso em: 23 nov. 2023.

INTRODUÇÃO

No poema Cidadezinha Qualquer, chama atenção a expressividade de certo cotidiano descrito por Carlos Drummond de Andrade, supostamente a partir de algum vilarejo no interior mineiro. Tais expressividades são o que são. Matéria em movimento, apesar de tudo parecer estático. Vida em revoada, apesar de o tédio parecer prevalecer. Espacialidades amalgamadas às corporeidades, apesar de parecerem coisas separadas. Arquiteturas a nos contar de suas janelas, apesar de parecerem imóveis. Cachorros, homens, mulheres, laranjeiras, burros. Trajetórias humanas e não humanas se cruzam no singelo poema. Eis aqui duas ideias simplórias que me interessam. A primeira trata-se de "eta vida besta", que pode equivaler-se tanto à qualidade daquilo que é imponderável quanto à familiaridade compulsória que o cotidiano nos impinge, de modo que não mais o percebamos em suas nuances contrastantes. E, a segunda, "as janelas olham" - um dos efeitos possíveis das espacialidades e das arquiteturas em nós e vice-versa, afinal, as janelas também nos enquadram. E não me refiro somente às lindas janelas já desenhadas e levadas a cabo pela Arquitetura e Engenharia Civil.

As expressividades também chamaram a atenção de Vilém Flusser (2014), que as denominou "gestos", título, aliás, de seu livro homônimo, no qual nos convida a perspectivá-los tanto como agência, articulando corpo, espaço e tempo, quanto como agenciamento, ao imiscuir uma coisa na outra. Gestos são, portanto, "movimentos pelos quais se manifesta uma maneira de estar no mundo (...). O que caracteriza os gestos é eles não serem

explicados satisfatoriamente pela enumeração das causas que os determinam" (Flusser, 2014, p. 111).

O espraiamento da prática da tatuagem, atualmente, pode ser entendido como a manifestação de uma certa subjetividade marcada pelo desejo de se submeter a essa prática. Assim, o corpo tem sido transformado em uma tela passível de ser grafada indelevelmente por meio de tinta injetada na camada intermediária da pele, pelas mãos de outrem. Inúmeras são as razões que disparam o desejo de ter a pele tatuada, já exploradas em estudo anterior (Cazetta, 2022).

Nesse contexto, qual é o papel da gestualidade implicada na prática da tatuagem, quando perspectivada desde uma abordagem geográfica? Evidenciar a superfície discursiva de um gesto entrelaçado com as espacialidades, a memória do tempo e o tempo da memória, além das corporeidades, especialmente ao se observar o cruzamento entre a díade política-estética e a cultura na prática da tatuagem. A noção flusseriana de gesto será deslocada, portanto, para ser compreendida como uma moeda que, ao apresentar suas duas faces ("cara" e "coroa"), revela o perímetro discursivo de um dado grupo social ou de uma sociedade, articulado a um determinado espaço e tempo (Santos, 1996; Massey, 2008). Há, porém, um elemento a mais: a indissociabilidade paradoxal entre a "cara" e a "coroa" quando se trata de práticas culturais e artefatos humanos, como no conjunto empírico em tela.

Eis, então, a singela proposta desse texto, qual seja, contornar um argumento em torno da dupla acepção de gestualidade: o gesto humano de tatuar e as capas de discos com musicistas tatuados. Portanto, aborda-se algo banal. Um artefato proliferante que, de tão ordinário e popular, tem saturado

nossos olhos e, ao mesmo tempo, nos tornado cada vez mais viciados nele. Reporto-me às imagens e, particularmente, a um pequeno conjunto delas: capas de discos das décadas de 1980 e 1990. Tipo de fonte que, para aquelas e aqueles nascidas/os a partir dos anos 2000, sequer imaginariam que isso teria existido um dia. Duplo gesto: corpos tatuados em capas de discos. "Cara" e "coroa" de uma superfície dupla: a da pele das pessoas e a das rugosidades do contexto urbano dos dias atuais, eivado pela mistura de tecidos variados, dos mais diferentes matizes.

O leitor ou a leitora mais pragmático/a certamente deve estar se perguntando por que estudar capas de discos seria importante no âmbito dos estudos geográficos. Ao longo do texto busco contornar uma resposta possível e, para tanto, dividi-o em três partes. Na primeira, intitulada "Um guarda-roupa-arquivo", trago a baila o argumento em torno do qual o texto gravita: o canal televisivo Music Television (MTV) Brasil pôs em funcionamento uma nova pedagogia dos corpos e das espacialidades a partir da tatuagem. Na segunda parte, faço um breve arrazoado acerca da fundação, em 1990, da MTV no Brasil. Na terceira parte, apresento a seleção do material empírico sobre o qual me debrucei, catorze capas de álbuns musicais. E, nas considerações finais, tentei conectar o argumento da primeira parte com a educação (em seu sentido lato), entendida como uma política radical e indelével do gesto que, no caso desse texto, se fez/faz tinta na derme.

UM GUARDA-ROUPA-ARQUIVO

Um guarda-roupa antigo, embutido na parede de um dos quartos de dormir, parecia um arquivo morto. Havia ali muita coisa, mas muita coisa mesmo. De roupas velhas àquelas mais novas, abandonadas e esquecidas por seus moradores de outrora, que agora não mais habitam aquela casa, aquele quarto. Mas algo ganhou destaque entre a enorme quantidade de badulaques e outras coisas mais: um aparelho de som, à época chamado de "três em um", e um conjunto de discos de vinil, popularmente conhecidos como "bolachões". Não tive dúvidas. Interrompi a difícil, demorada, saudosa e empoeirada faxina, e montei o "3 em 1". Saquei de uma sacola plástica de um supermercado local, já esfarelando pela passagem do tempo, o disco Appetite for destruction, da banda norte-americana Guns N'Roses, e o coloquei sobre o toca-discos. Delicadamente posicionei a agulha na faixa de Sweet child o'mine, canção-tema, inclusive, da telenovela Sexo dos Anjos[3], produzida pela TV Globo e exibida entre setembro de 1989 e março de 1990, um pouco antes de a MTV iniciar suas atividades no Brasil com os videoclipes dos Guns N'Roses e outros tantos grupos musicais. Ainda hoje, ao ouvir essa canção, me emociono com os agudos do vocalista da banda, Axl Rose, e os solos desenhados com uma precisão cirúrgica pelo enigmático guitarrista Slash (Saul Hudson), que sempre estava com a face de seu rosto encoberta por seus cabelos encaracolados.

A maioria dos discos, guardada na fatídica sacola plástica, que estava dentro do referido guarda-roupa, sobreviveu, até

3 Informação disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-sexo-dos-anjos/noticia/trilha-sonora.ghtml>. Acesso em: 23 nov. 2023.

mesmo, a toda poeira acumulada ao longo de pelo menos duas décadas, e ao calor senelagês de um município localizado no oeste paulista. À época, minhas parcas economias eram devotadas a isso, comprar os vinis dos grupos musicais que mais apreciava. Boa parte deles foi adquirida nesse momento, quando assistia diariamente a recém-inaugurada MTV Brasil. Foi por meio dela que comecei a acompanhar os lançamentos musicais nacionais e internacionais, particularmente no âmbito do gênero rock and roll. Sentar-se para ver, na televisão colorida, os videoclipes da MTV era um acontecimento diário. Ali, músicos de todos os matizes, desfilavam seus corpos, quase todos tatuados, diga-se de passagem, embalados na sonoridade de suas canções. E, para quem, do outro lado da tela os via, tratava-se de uma experiência imagética, sonora e sensorial diferente.

Fui forjada, em parte, por essa rede de televisão, assim como inúmeras outras pessoas da minha geração. Na superfície imagética do tubo televisivo e para além daquele desfile corpóreo-sonoro-imagético, algo inebriava minhas retinas, as tatuagens, cuja prática tem se imiscuído cada vez mais à pele das cidades, compondo política e esteticamente o tecido social contemporâneo. Argumento em prol de que a MTV Brasil foi um ponto de inflexão no que tange à circulação de imagens de corpos tatuados, marcando definitivamente uma nova forma de pedagogizar[4] os corpos a partir dos anos 1990. A criação da MTV Brasil e, depois, a transição desse tipo de mídia para a internet e as redes sociais alteraram, a partir de uma complexidade multifa-

4 Pedagogizar diz respeito a um conjunto de gestualidades multifacetadas mobilizado pelas mais diferentes instituições com o propósito de ensinar as pessoas a produzir desejo, não somente pelo corpo do outro, mas pelos mais variados artefatos culturais (Noguera-Ramirez, 2009 e 2011; Aquino, 2013; e Silva e colaboradores, 2021).

torial e em rede, o modo como os discursos verbais e imagéticos têm circulado, pedagogizando-nos de maneira nunca antes vista no que concerne às corporeidades. Não estou dizendo com isso que antanho as pessoas não se submetiam à prática da tatuagem, mas, que, agora, o modo como tal prática ocorre é diferente e muito mais capilarizada no tecido social. Se há cada vez mais pessoas tatuadas, é porque ocorreu a invenção de um novo sujeito, o (tatuado), articulado à célere difusão de imagens na contemporaneidade, mormente a partir daqueles videoclipes, depois desbancados pela Youtube, plataforma norte-americana de compartilhamento de vídeos criada em 2005, e, para onde migraram boa parte dos videoclipes, outrora vistos somente na MTV Brasil.

MUSIC TELEVISION – MTV BRASIL[5]

A inauguração da MTV brasileira ocorreu em outubro de 1990, nove anos depois da MTV norte-americana, que surgiu em agosto de 1981. O fato de não haver aqui, até fins da década de 1980, regulamentação sobre a exploração comercial das concessões das redes de televisão, ainda que diversas propostas já houvessem sido anteriormente discutidas desde o início do governo civil, dificultou a entrada dessa rede de televisão. Vale ressaltar as duas tentativas de acordos, primeiro com a TV Gazeta, em 1985, e, depois, com a Rede Manchete, em 1986 (Oliveira, 2021).

5 Em outubro de 2020, o podcast de cultura do jornal Folha de São Paulo, Expresso Ilustrada, publicou o episódio intitulado "MTV Brasil 30 anos: dos VJs aos realities de pegação", no qual alguns vídeo jockeys (VJ), que trabalharam na MTV Brasil, foram entrevistados. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/2tb9B9TeNFuWrfmHZeDwdR>. Acesso em: 25 nov. 2023.

Naquele momento, o pêndulo da macropolítica nacional oscilava entre a transição democrática e a promulgação da Constituição Federal, em 1988, que, ao garantir em seu artigo quinto, inciso IX[6] "o fim do aparato censório estatal, e a nova regulação das concessões de televisão" (Oliveira, 2021, p. 30), possibilitou um acordo entre os grupos estadunidense Viacom-MTV Networks, dono da marca MTV, e brasileiro Grupo Abril Vídeo. O referido artigo provocou uma ruptura acerca do controle das concessões de rede de televisão até então em vigor no Brasil, dando a chance para outras empresas do ramo, inclusive, de cunho internacional, concorrer e participar do setor televisivo no país. Assim, a MTV deu prosseguimento às suas operações no Brasil, mantendo o formato estadunidense, e se tornou a primeira emissora segmentada no país transmitida "em rede aberta, diferindo das demais MTV exibidas em rede fechada, e no seu contexto de inserção, com uma série de acontecimentos que engendraram a abertura política, social e cultural no país nos anos 1980" (Oliveira, 2021, p. 31).

Resolvidos todos os trâmites jurídicos, a MTV entrou em operação. Seus apresentadores, selecionados por meio de concursos, inauguraram uma nova profissão, os video-jockeys ou simplesmente VJ, equivalendo, grosso modo, aos atuais influenciadores. Dentre eles e elas, destacaram-se a carioca Astrid Fontenelle[7], os

6 "É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença" (Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 2 dez. 2023). Para uma discussão mais ampliada acerca da problemática sobre concessões de rede de televisão no Brasil ver o artigo de Pieranti (2006), intitulado "Políticas para a mídia: dos militares ao governo Lula".

7 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Astrid_Fontenelle>. Acesso em: 2 dez. 2023.

paulistanos Cuca Lazzarotto[8], Gastão Moreira[9], Thunderbird[10] e Marina Person[11], a brasiliense Maria Paula[12], o mineiro Zeca Camargo[13] entre tantos outros e outras, que hoje estão com idade entre 50 e 60 anos e seguem trabalhando nos mais diversos setores do ramo da Comunicação no país. Cabe ressaltar que quase todos os/as VJ possuíam tatuagens, tornando a emissora ainda mais irreverente e atrativa para os jovens dos anos 1990, nascidos na década de 1970. Embora sua audiência fosse baixa, o impacto exercido pela MTV sobre aquela juventude não foi pequeno e tampouco desprezível (Lusvarghi, 2002). Naquele momento, não havia nada parecido com a MTV e, pela primeira vez, era possível ver diariamente grupos musicais nacionais e internacionais, concentrados em um único canal de televisão aberto, acessado via canal 32 UHF[14] na cidade de São Paulo. Se antes aquela juventude tinha que se contentar somente com as apresentações de grupos musicais nacionais em programas televisivos, tais como, Chacrinha, Raul Gil, Bolinha entre outros, com a MTV Brasil um novo flanco se abriu.

8 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cuca_Lazzarotto>. Acesso em: 2 dez. 2023.

9 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gast%C3%A3o_Moreira>. Acesso em: 2 dez. 2023.

10 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Thunderbird>. Acesso em: 2 dez. 2023.

11 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Marina_Person>. Acesso em: 2 dez. 2023.

12 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Paula_Fidalgo>. Acesso em: 2 dez. 2023.

13 Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeca_Camargo>. Acesso em: 2 dez. 2023.

14 Sigla para *Ultra High Frequency*, referindo às transmissões televisivas na faixa de radiofrequências entre 300 MHz e 3 GHz, comum no meio televisivo.

No início a emissora exibia videoclipes de rock and roll e música pop, sobretudo de grupos internacionais, quando entrou em cena o grunge[15], destacando-se bandas como Nirvana e Alice in Chains. Nesse ínterim, outros artistas despontaram no cenário musical, tanto nacional (Skank, Paralamas do Sucesso etc.), quanto internacional (Madonna, Michael Jackson, Guns N'Roses etc.). Ao recepcionar os diversos segmentos musicais, a MTV Brasil criou uma variada grade de programação. O Yo! MTV, exibido entre outubro de 1990 e dezembro de 2006, foi o primeiro programa direcionado ao público que gostava de hip-hop[16], abordando particularmente a cena internacional desse segmento. Entretanto, em decorrência das críticas dos telespectadores brasileiros, o Yo! acabou se voltando somente para o contexto nacional desse gênero musical. Na mesma época foram criados Lado B e 121, programas

15 Também chamado de *Seattle Sound*, o grunge trata-se de "um subgênero do rock alternativo que surgiu no final da década de 1980 no estado americano de Washington, principalmente em Seattle, inspirado pelo hardcore punk, pelo heavy metal e pelo indie rock. As letras das bandas nomeadas grunge geralmente caracterizam-se por altas doses de angústia e sarcasmo, entrando em temas como alienação social, autodúvida, abuso, negligência, traição, isolamento social/isolamento emocional, trauma psicológico e desejo de liberdade. A estética grunge é despojada em comparação a outras formas de rock e muitos músicos grunge destacaram-se pela sua aparência desleixada e por rejeitarem a teatralidade em suas performances" (Informação disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Grunge>. Acesso em: 2 dez. 2023.

16 No livro *The history of Rap and Hip-Hop*, o jornalista americano Soren Baker (2012) historiciza o gênero musical rap (que significa *rhythm and poetry*, isto é, essa forma de poesia cantada) e a cultura *hip hop*, da qual o rap é tributário. No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, *hip-hop* está registrado como "movimento cultural da juventude pobre de algumas das grandes cidades norte-americanas que se manifesta de formas artísticas variadas (dança, rap, grafites etc.)" (Houaiss & Villar, 2001). Segundo Nunes (n.d., p. 4), "a definição de hip-hop nesse dicionário restringe seu alcance à 'juventude pobre de algumas das grandes cidades norte-americanas', o que silencia os sentidos que ele adquire no Brasil, ao passo que ressalta a condição econômica ('pobre') dos sujeitos".

exibidos entre 1990 e o começo dos anos 2000, apresentando cenas mais alternativas do pop e do rock. Depois, em 1991, estrearam Fúria Metal e Gás Total, destinados ao hard rock. Por fim, programas como, Dance MTV, Beat MTV e o AMP, voltaram-se mais para a cena musical do dance music e a música eletrônica.

Por ter sido o primeiro canal televisivo devotado ao público jovem e o precursor na transmissão de sua programação vinte e quatro horas por dia e, em rede aberta (Gutmann, 2015), a MTV Brasil tornou-se um divisor de águas no cenário cultural e musical brasileiro na última década do século XX. Um de seus efeitos discursivos mais evidentes e duradouros pode ser notado na sobrevivência iconográfica dos grupos musicais daquela época ecoando ainda hoje, particularmente no que diz respeito às imagens tatuadas (Cazetta, 2022). É como se os traços, desenhos, palavras e frases inscritos na derme dos corpos daqueles músicos que, por sua vez, também estampavam as capas das discografias e desfilavam nos videoclipes da programação diária da MTV, tivessem se dobrado de maneira indelével sobre a pele do tecido social contemporâneo. As variadas tipologias por meio das quais os discursos circulam, tendem a alterar o sujeito forjado.

Ao perceber tais ecos na iconografia das redes sociais atuais, fui em busca das capas de algumas das discografias que circularam em fins das décadas de 1980 e 1990 e o começo dos anos 2000, guardadas na sacola esfarelada daquele guarda-roupa-arquivo. No próximo item descrevo, portanto, as catorze ca-

pas de discos[17] de grupos musicais, que, assiduamente, fizeram parte da programação da MTV, agrupando-as em dois tipos: grupos de rock and roll internacional (Guns N' Roses, AC/DC, Red Hot Chili Peppers e Blink-182) e nacional (Pitty); e grupos de hip-hop internacional (2PAC, NAS e LL Cool J) e nacional (MV Bill e 509-E). O critério de escolha das capas foi que os corpos dos artistas estivessem com suas tatuagens à mostra. Tal critério foi importante, diante dos efeitos de circulação desses dois tipos de imagem à época: a dos discos e a dos videoclipes da MTV, cuja linguagem plástica pode ser considerada uma dobra do primeiro ao apresentar o repertório musical dos grupos musicais. O procedimento empregado para descrever as capas foi a desmontagem (Didi-Huberman, 2013), com o propósito de identificar as semelhanças e diferenças nos desenhos das tatuagens desses/as artistas que estamparam as capas das discografias selecionadas e produziram um estoque-figurativo-tatuado em nossa imaginação.

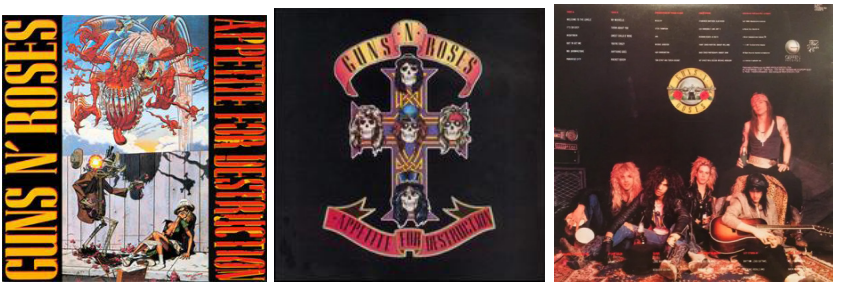
DESMONTAGEM DAS CAPAS: PELES DE UMA SUPERFÍCIE DISCURSIVA

Dentre os grupos musicais de rock and roll internacional, inicio com a desmontagem de dois álbuns da banda norte-a-

17 Busquei em websites especializados, como, *Billboard* (https://www.billboard.com/) e *Pró-Música Brasil Produtores Fonográficos Associados* (https://pro-musicabr.org.br/home/certificados/), informações sobre a indústria musical, especialmente a quantidade de vendas dos álbuns citados neste capítulo. Entretanto, além de haver poucas informações, elas não são homogêneas, elemento importante para se compreender o impacto da circulação de um dado artefato cultural e, por conseguinte, de seu potencial educativo.

mericana Guns N'Roses (criada em 1985). O primeiro, Appetite for Destruction (Figura 1), foi lançado em 1987. A capa original (à esquerda) foi proibida de circular nos EUA ao retratar uma mulher estuprada por um robô, sendo substituída pela imagem ao centro. No Brasil e outros países, a polêmica capa circulou normalmente. Na contracapa do álbum original, à direita, tem-se a ambiência de um estúdio musical, com os integrantes da banda sentados ao chão sobre um tapete belga, com exceção do vocalista, Axl Rose, no quadrante superior direito e acima do guitarrista base Izzy Stradlin com seu violão no colo. A estética é permeada por roupas escuras e/ou rasgadas, despojadas, jaquetas de couro e bota country. Os cabelos são compridos e volumosos na altura dos ombros, com acessórios no corpo como bandanas, chapéus, luvas, pulseiras, colares e tatuagens. Na parte superior da contracapa (à direita) estão listadas as canções do álbum, de 1 a 12, e, centralizado, o logotipo da banda. Os outros integrantes do Guns N'Roses são, da esquerda para a direita, Steven Adler (baterista) com um par de bongôs, Slash (guitarrista), e Duff McKagan (baixista). Há, no quadrante inferior esquerdo, uma caixa de som e sobre ela outros dispositivos acústicos. Além disso, Slash, Duff McKagan e Axl Rose estão de posse de garrafas de bebidas (alcóolicas?); Axl é o único a vestir regata, mostrando parte de suas tatuagens em ambos os braços (Figura 2).

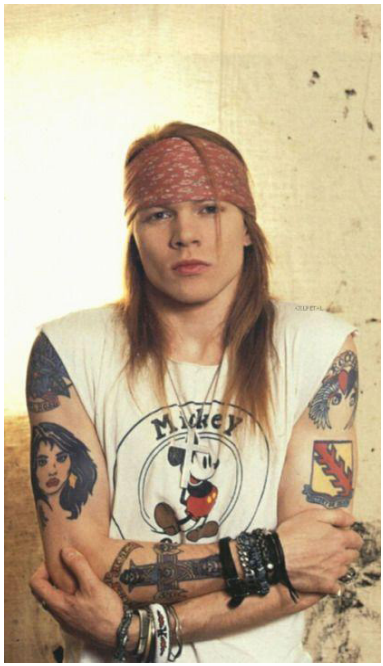
Figura 1 - Appetite for Destruction



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Appetite_for_Destruction

Com o auxílio da plataforma Google Imagens desmontei as tatuagens de Axl. Na figura 2 (à esquerda), nota-se que há, no braço direito, uma rosa azul com a frase "W. Axl Rose" e, logo abaixo, o rosto de uma mulher com cabelos pretos e uma rosa vermelha quase imperceptível. No braço esquerdo (altura do ombro), há duas asas azuis e entre elas um coração dividido em duas metades, uma preta e a outra vermelha, dois dados e uma faixa em tonalidade rosa com a inscrição "Rocker". E a próxima tatuagem possui uma faixa azul com a frase "Victory or Death". Nessa mesma plataforma há, por exemplo, o "kit com tatuagens temporárias do cantor Axl Rose" (à direita), cujos detalhes dessas tatuagens são evidenciados. Nota-se que há um erro na grafia do nome do vocalista do Guns N'Roses, que é Axl Rose e não "AXS SOSE".

Figura 2 – Tatuagens de Axl Rose



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/111886371976869730/

Fonte (à direita): https://grudetattoo.com.br/products/361

Vale a pena recuperar na íntegra o texto publicitário, dado seu caráter pedagógico no que concerne a produzir (ou não) o desejo de fazer primeiro uma tatuagem temporária ("piloto") e, depois, quiçá, uma tatuagem definitiva.

> **As tatuagens são réplicas do tamanho real.** Para aplicar uma Grude é muito fácil! Basta remover a película protetora da tatuagem, aplicar a tattoo sobre a pele no local desejado e molhar um pouco a tatuagem (pode ser com um pano, esponja molhada ou borrifador).

Pressione por 30 segundos, remova com cuidado o papel. Prontinho! Simples, rápido e sem dor =)

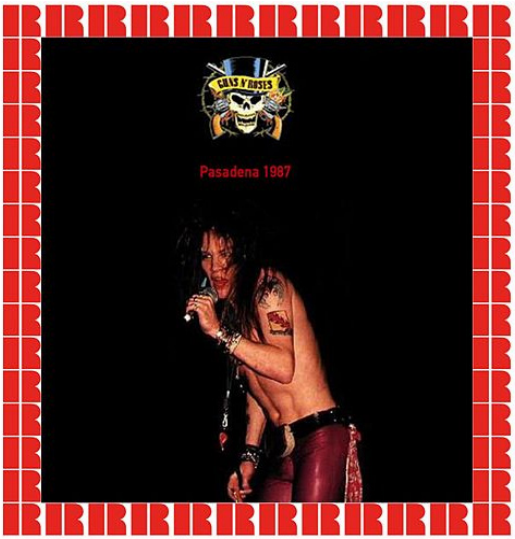
BRINCADEIRA SEGURA

As tatuagens da Grude Tattoo são seguras e não tóxicas, durando em média 2 dias. Sugerimos aplicar em áreas livres de óleo, pêlo e região onde a pele não estica muito. Evitar deixar a tattoo em contato com a roupa, também ajuda na durabilidade! Assista ao nosso vídeo de aplicação para se tornar um profissional. Evite aplicar a tatuagem em locais sensíveis como próximo aos olhos ou órgãos genitais[18].

No segundo álbum do Guns N'Roses, intitulado Pasadena (Figura 3), coletânea lançada no mesmo ano de Appetite for Destruction, há somente a parte superior do corpo do vocalista, que está centralizado, sem camisa, com os cabelos soltos e desgrenhados, usando acessórios em tons escuros. Desta vez é o braço esquerdo que está em primeiro plano, mostrando as duas tatuagens descritas anteriormente.

18 Disponível em: <https://grudetattoo.com.br/products/361>. Acesso em: 25 nov. 2023.

Figura 3 - Pasadena

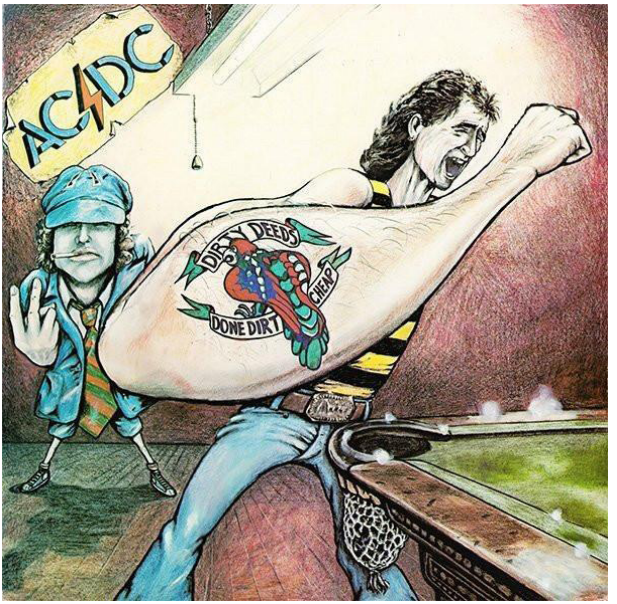


Fonte: https://ar.napster.com/artist/guns-n-roses/album/perkins-palace-pasadena-ca-december-30th-1987-doxy-collectio

A capa do disco da banda australiana AC/DC (formada em 1973), intitulado Dirty Deed Done Dirt Cheap e lançado em 1989, também chama atenção. A tatuagem no antebraço direito, lembrando uma anamorfose, aparece em primeiro plano (Figura 4). O cenário é composto por uma mesa de sinuca, remetendo ao interior de um bar (?), e duas caricaturas com roupas coloridas, provavelmente dos irmãos escoceses Malcolm e Angus Young (de boina), radicados na Austrália e fundadores da banda. Se o personagem do antebraço tatuado usa calça jeans, cinto cinza e camisa listrada nas cores amarela e preta, aquele de boina, com um cigarro entre os lábios no canto direito da boca, apenas observa. Sua gestualidade é a de uma pessoa séria, usando terno e short na cor azul-claro e uma gravata listrada em verde e vermelho. Interes-

sante perceber a linha fronteiriça entre as duas caricaturas, marcada seja pelo assoalho representado nas cores verde e marrom, seja pela luz radiante, seja pela tatuagem como se fosse um amuleto a proteger os dois protagonistas do grupo musical contra os perigos do mundo. Especulação que mereceria um texto à parte, afinal, a tatuagem do antebraço trata-se de uma ave de costas, feita a partir de cores primárias como o verde, o vermelho, e o azul; e duas frases, Dirty Deed (Ação suja) e Done Dirt Cheap (Feito sujeira barata), ambas inscritas em preto e com letras maiúsculas no interior de duas faixas, aludindo ao nome do álbum.

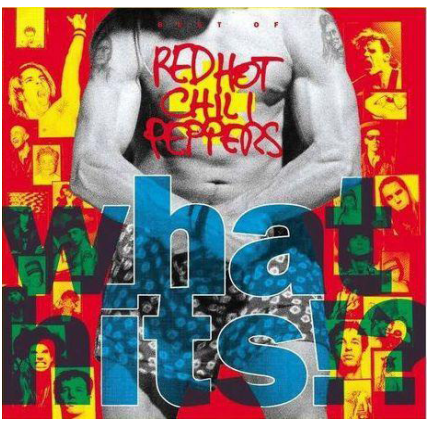
Figura 4 - Dirty Deed Done Dirt Cheap



Fonte:https://www.discogs.com/pt_BR/master/190947-ACDC-Dirty-Deeds-Done-Dirt-Cheap/image/SW1hZ2U6MTUwOTgwNzY=

A próxima capa concerne à coletânea What Hits! (Figura 5), da banda norte-americana Red Hot Chili Peppers, criada em 1983. Sobre um plano de fundo vermelho com enquadramentos fotográficos, destacados em amarelo, de membros da banda e de pessoas com identidades não reveladas, há, no centro dessa capa, o vocalista Anthony Kiedi, sem camisa, com destaque para o tronco, evidenciando o peitoral e os braços a partir da altura dos ombros, que exibem tatuagens de dois rostos em preto e branco, uma em cada braço. No peitoral está grafado, em letras maiúsculas vermelhas, Best Of Red Hot Chili Peppers, e, na parte inferior da figura lê-se, na cor azul, o nome do álbum "What Hits!?". É curioso perceber o protagonismo do tronco, sobretudo em torno de pessoas que se identificam com o gênero masculino, como espaço epidérmico de inscrição dos tatuadores. Estes, ao transformarem em tela essa parte do corpo, vinculada à virilidade, jovialidade e força, ratificam o modo como aquilo que, geralmente é atribuído à ordem do masculino, é visto, dito e lido.

Figura 5 - What Hits!?



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/What_Hits!%3F

O álbum Enema Of The State (Figura 6), lançado em 1999 pela banda norte-americana Blink-182 (formada em 1992), contém em primeiro plano uma personagem de pele branca e cabelos claros, vestindo roupas e acessórios de enfermeira (jaleco, luva cirúrgica e chapéu quepe) nas cores branca, azul e vermelha. Trata-se da atriz pornô da época, Janine Lindemulder[19], que também participou do videoclipe What's my age again, uma das faixas do álbum. Com expressão sedutora e maquiagem chamativa, combinando com as cores de sua indumentária, a atriz tem parte da roupa íntima exposta (sutiã vermelho) e parece sugerir algo entre a atividade médica e a sedução, sobretudo pelas gestualidades da boca e da mão direita (com luva cirúrgica), ao expor uma de suas tatuagens coloridas, nas cores azul e preta, grafadas em seu antebraço. No jaleco, faz-se evidente o nome da banda Blink-182 nas cores predominantes do enquadramento. No canto inferior esquerdo, é exibido o selo "Parental Advisory: Explicit Content", que significa "aviso aos pais: conteúdo explícito". Interdições àquilo que é da ordem do feminino, excluindo, inclusive, as mães da advertência. Um grupo musical formado por três homens tatuados que traz na capa do disco uma atriz pornô.

19 Informação disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Janine_Lindemulder>. Acesso em 23 nov. 2023.

Figura 6 - Enema Of The State

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Enema_of_the_State

Os dois últimos álbuns do gênero rock and roll são da cantora, compositora e produtora brasileira Pitty[20], que despontou no cenário musical no começo dos anos 2000, ao lançar em 2003 seu primeiro extended play (EP)[21], chamado Lado Z (Figura 7). Na capa há um plano de fundo com parede branca desfocada e um pouco escurecida, aparentando ser o reflexo de uma janela (?) ou vitral (?). A cantora, ao vestir regata preta e saia, está agachada apoiando os braços estendidos sobre os joelhos, cujas tatuagens monocromáticas de tamanho mediano no braço e na perna são expostas, ambas do lado direito de seu corpo.

20 Informações disponíveis em seu website oficial: <https://www.pitty.com.br/>. Acesso em: 25 nov. 2023.

21 Denominação dada à gravação em disco de vinil, formato digital ou CD, que possui geralmente em torno de 4 a 6 faixas musicais.

Figura 7 - Lado Z

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lado_Z

Por fim, na capa do álbum de estúdio chamado Anacrônico[22] (Figura 8), lançado em 2005, tem-se uma estética que se assemelha ao grafite[23]. Além disso, há ilustração de três rostos humanos; destes, dois no canto inferior esquerdo possuem expressões alegres e olham para cima em direção à figura do canto superior

22 Título homônimo que nomeia o single "Anacrônico", lançado no formato de videoclipe. Single diz respeito à nomenclatura da indústria fonográfica "para se referir a uma canção considerada viável comercialmente o suficiente pelo artista e pela companhia gravadora para ser lançada individualmente, mas é comum que também apareça num álbum". Informação disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Single&oldid=60000798>. Acesso em: 25 nov. 2023.

23 Trata-se de "uma inscrição feita em paredes, existentes desde o Império Romano. Considera-se grafite uma inscrição caligrafada, um desenho pintado ou gravado sobre um suporte que não é normalmente previsto para esta finalidade. Por muito tempo visto como um assunto irrelevante ou mera contravenção, atualmente o grafite já é considerado como forma de expressão incluída no âmbito das artes visuais, mais especificamente, da arte urbana - em que o artista aproveita os espaços públicos, criando uma linguagem intencional para interferir na cidade. Entretanto, há quem não concorde, equiparando o grafite à pichação, grafitar locais públicos ou privados, sem autorização dos respectivos proprietários, é atividade proibida por lei em vários países" (Houaiss & Villar, 2001).

direito. Esta, segurando um pirulito na mão direita, veste regata preta e possui uma tatuagem no braço esquerdo de uma rosa entrelaçada a uma serpente. No canto superior esquerdo está escrito o nome da cantora e o título do álbum.

Figura 8 - Anacrônico

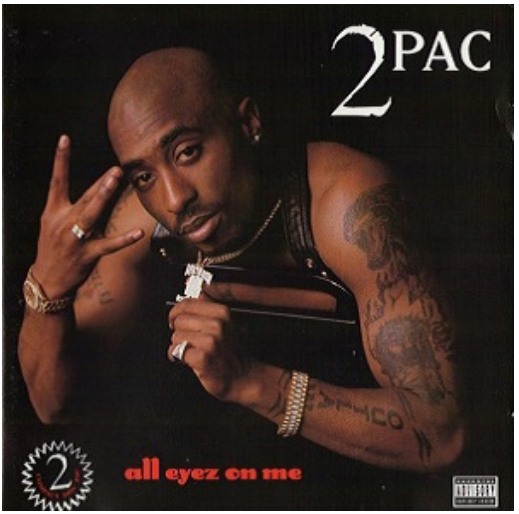
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Anacr%C3%B4nico_(%C3%A1lbum)

No que diz respeito aos cinco grupos do gênero musical hip-hop, o rapper estadunidense 2PAC[24] possui três álbuns, em cujas capas expõe parte de suas tatuagens. Em All Eyez On Me (Todos

24 Tupac Amaru Shakur (1971-1996), nascido Lesane Parish Crooks, também é conhecido pelos nomes artísticos de 2PAC, Makaveli ou Pac, considerado um dos melhores e mais importantes rappers de todos os tempos. "Além de ser músico, Tupac também foi ator e ativista social. A maioria das suas canções tratam sobre como crescer no meio da violência e da miséria nos guetos, o racismo, os problemas da sociedade e os conflitos com os outros rappers [...]. Na noite de 7 de setembro de 1996, Tupac foi atingido por quatro tiros na cidade de Las Vegas. Ele faleceu seis dias depois, vítima de insuficiência respiratória e parada cardíaca, na Universidade Médica de Nevada" (Informação disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tupac_Shakur>. Acesso em: 25 nov. 2023.

os olhos em mim) (Figura 9), lançado em 1996, o músico está centralizado, supostamente sentado e apoiado em uma cadeira. Ele veste regata preta e usa diversos acessórios de prata, como, pulseiras, anéis, colares, relógios e brincos, e, com a mão esquerda, segura um colar. As tatuagens, predominantemente em preto e branco e com poucos detalhes coloridos, são expostas nos dois braços: no esquerdo, é visível uma pantera negra e um pouco abaixo a imagem de Jesus Cristo sobre uma cruz em chamas, e, no antebraço lê-se Outlaw (bandido), tatuada no formato vertical.

Figura 9 - All Eyez On Me

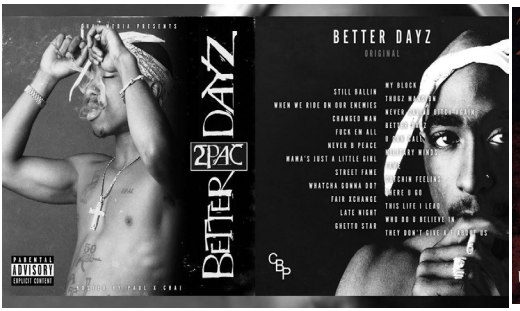


Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/100752-2Pac

Nos dois álbuns póstumos, denominados Better D*ayz* (Figura 10) e Until The End Of Time (Figura 11), ambos lançados em 2001, o rapper desnudo expõe uma outra parte de suas tatua-

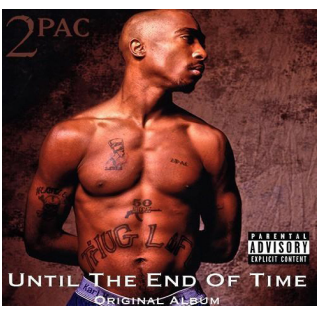
gens, novamente desde uma estética em preto e branco (P&B). Na porção esquerda do peitoral (Figura 10) e em tamanho menor está tatuado 2PAC, e, na parte direita, a rainha Nefertiti, remetendo ao Egito antigo. Tais tatuagens ganham mais evidência na figura 11 ao centralizar o tronco desnudo de 2PAC, mostrando parte de sua roupa íntima, nas cores branco e azul, sobre um plano de fundo que se assemelha à uma parede na cor marrom avermelhada.

Figura 10 - Better Dayz



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/100752-2Pac_

Figura 11 - Until The End Of Time



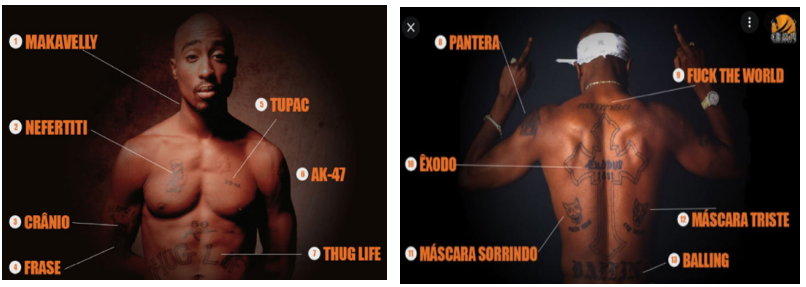
Fonte: https://soundcloud.com/2pac-radio-2/tupac-until-the-end-of-time

Além disso, na figura 11 o rapper está com as mãos para trás, olhando com expressão séria para o lado direito. No centro do abdome está tatuado "Thug life" (Vida bandida), referindo-se a um determinado estilo de vida, haja vista a troca da letra "I" da palavra "Life" por um projétil, assim como "50 Niggaz", que apresenta um revólver em sua composição. No canto superior esquerdo está grafado "2PAC" e na parte inferior da capa do álbum "Until The End Of Time" (Até o fim dos tempos) seguido da inscrição "Original Album". No canto inferior direito é visível o

selo “Parental Advisory: Explicit Content”, que significa “Aviso aos pais: conteúdo explícito”.

No Google imagens há inúmeros websites que publicaram “mapas” do tronco de 2PAC (Figura 12) acerca do significado de suas tatuagens[25], semelhantes àqueles de Axl Rose. É interessante perceber como as tatuagens de uma parte das celebridades já foi “cartografada” e publicizada por meio da internet.

Figura 12 – Tatuagens de 2PAC



Fonte: https://cobranegra.com.br/tupac-shakur-e-o-significado-de-suas-tatoos/

As duas capas a seguir, nas quais os músicos também expõem suas tatuagens, são dos norte-americanos NAS[26] e LL Cool J.

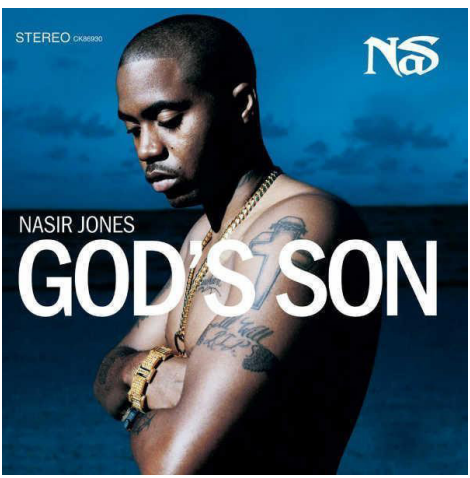
Em God’s Son (Figura 13), lançado em 2002, NAS está centralizado, olhando lateralmente para baixo, com expressão séria e braços cruzados. Sem camisa, exibe acessórios, como corrente, relógio e suas tatuagens; no braço e peitoral esquerdos, há, uma

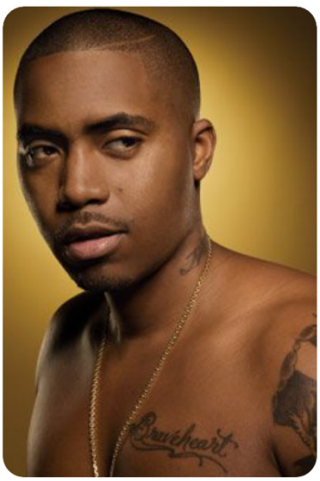
25 Para quem tiver interesse em acessar a web-rádio Cobranegra (Comunidade Brasileira de Música Negra), ver: <https://cobranegra.com.br/tupac-shakur-e-o-significado-de-suas-tatoos/>. Acesso em: 23 nov. 2023.

26 Nome artístico do ator e rapper americano Nasir bin Olu Dara Jones (1973 -).

cruz em preto e branco (Figura 13, à esquerda) e a frase Break Heart (Figura 13, à direita). No canto superior direito da capa há o nome artístico do rapper, destacado na cor branca e estilizado, e, no centro, o nome do álbum God's Son e sua identificação de nascença (Nasir Jones).

Figura 13 – God's Son





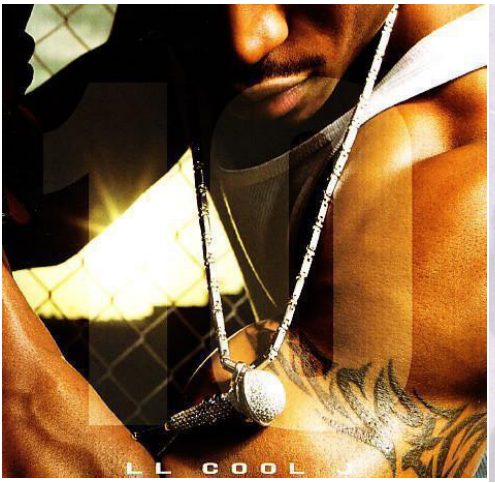
Fonte (à esquerda): https://en.wikipedia.org/wiki/God%27s_Son_(album)

Fonte (à direita): https://br.pinterest.com/pin/559220478701403056/

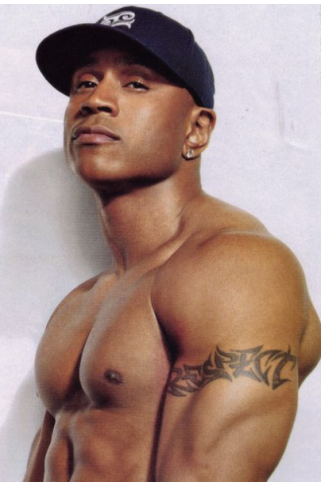
Com estética similar a de NAS, o álbum intitulado "10" (Figura 14), do ator e rapper James Todd Smith III, cujo nome artístico é Ladies Love Cool James, ou, simplesmente LL Cool J, foi lançado em 2002. A capa desse álbum, ao remeter a uma ambiência externa com plano de fundo claro constituído pelo pôr do sol e tela de alambrado, traz em primeiro plano o rapper com seus braços musculosos e a tatuagem Respect no braço esquerdo (inscrita com um tipo de letra que evoca as características do

grapixo[27]), além de um colar prateado com um pingente, no formato de microfone, pendurado ao pescoço. Ao centro da capa, é possível ver a marca d'água 10, que nomeia o álbum, e, na parte inferior, o nome artístico do rapper.

Figura 14 - 10



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/10_(LL_Cool_J_album)



Fonte (à direita): https://br.pinterest.com/pin/467881848757919390/

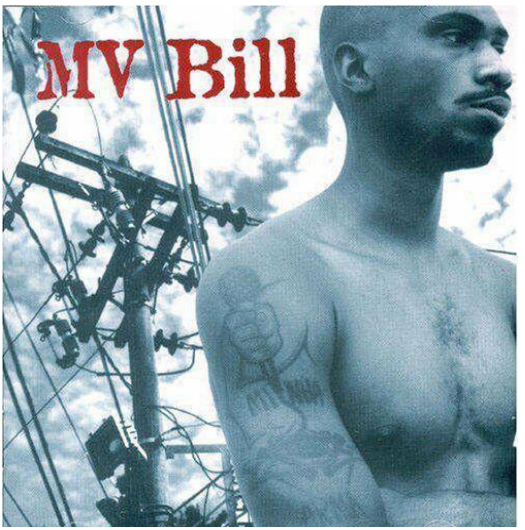
No que diz respeito às capas selecionadas de grupos de hip-hop brasileiros, destacam-se MV Bill e 509-E[28].

27 Neologismo que designa a fusão entre o grafite e a pichação.

28 Grupo anteriormente chamado Linha de Frente, o nome atual 509-E alude ao número da cela do pavilhão 7 do extinto complexo penitenciário do Carandiru, compartilhada por Afro-X e Dexter, nomes artísticos de Cristian de Souza Augusto e Marcos Fernandes de Omena, respectivamente. A dupla, criada durante o período que esteve no complexo penitenciário por mais de 10 anos, foi dissolvida em 2003 e retomada em 2019, com a participação do irmão de Afro-X, Bad, porque Dexter

O álbum "Traficando Informação" (Figura 15) do rapper, escritor, ator, cineasta e ativista carioca MV BILL, lançado em 1999, possui estética parecida com os referidos álbuns de 2PAC, NAS e LL Cool J. A fotografia de capa foi capturada e editada em contra-plongée em um ambiente ao ar livre e durante o dia, aparecendo fiação aérea (lado esquerdo da capa) e o céu com nuvens. Do lado direito da capa o rapper está sem camisa, olhando fixamente para a frente. Seu braço direito expõe uma tatuagem em preto e branco cujo desenho diz respeito a uma mão segurando um microfone acima do palco com fios enrolados e, logo abaixo, os dizeres: "minha arma". No canto superior esquerdo é possível ler o nome artístico do rapper destacado em vermelho.

Figura 15 - Traficando Informação

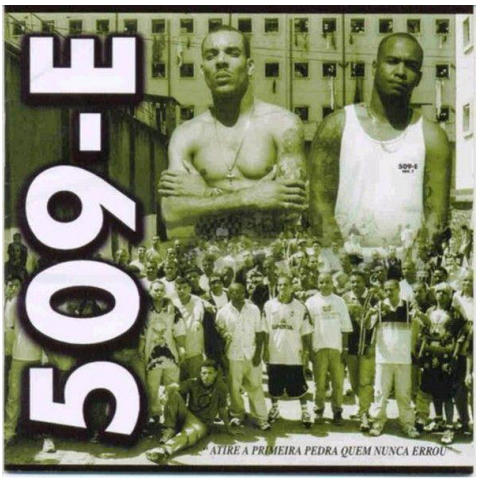


Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/375291-MV-Bill

decidiu seguir carreira solo (Rocha, Domenich e Casseano, 2001).

Por fim, a dupla 509-E gravou Provérbios 13 (Figura 16) no ano 2000, o primeiro dos dois únicos álbuns, a partir de quatro saídas da extinta Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru. A capa do álbum alude, em primeiro plano, a uma casa de detenção, possivelmente o Carandiru, dadas as características do prédio e, abaixo dele, há dezenas de detentos, em sua maioria em pé, vestindo roupas largas e simples, tais como, camisetas, calças e bermudas em cores neutras. Centralizada, acima dos detentos, é exibida a imagem dos dois rappers do grupo: Dexter, à esquerda (sem camisa), e Afro-X, à direita. Percebe-se que nos braços de ambos há tatuagens, as quais possuem a mesma estética em P&B das capas descritas anteriormente. No canto inferior lê-se "atire a primeira pedra quem nunca errou", inscrita em preto e com letras maiúsculas ao lado de "509-E", evidenciado na cor branca e com bordas em preto.

Figura 16 - Provérbios 13



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Prov%C3%A9rbios_13_(%C3%A1lbum)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destaco dois aspectos que julgo importantes serem enunciados nas considerações finais.

O primeiro diz respeito à inseparável díade política e estética, desde a perspectiva da diferença entre as capas das discografias dos dois gêneros musicais descritos no item anterior. Enquanto as tatuagens do hip-hop/rap são monocromáticas, geralmente em P&B, apresentando letras, palavras e frases vinculadas à história pessoal de cada rapper, aquelas relativas às bandas de rock and roll são formadas por símbolos e desenhos bastante coloridos. Essa diferença é importante, pois incidirá em desdobramentos na subjetividade tatuada contemporânea. Hoje se vê nas ruas corpos tatuados de diferentes idades e com os mais diferentes tipos de inscrição, estilos e tamanhos. Se as capas dos álbuns analisados são um dos artefatos que ajudou a promover a circulação de um mosaico bastante diverso de corpos tatuados, maiormente entre os mais jovens, mas não só, sincronicamente, houve um movimento de criação e ampliação de estúdios de tatuagem. Ao mesmo tempo que as imagens migram, elas também têm potencializado, a partir de um movimento em zigue-zague, outro flanco no mercado da tatuagem que diz respeito à formação profissional[29] de tatuadores e tatuadoras. Entre as imagens que migram, mediante os mais variados suportes técnicos e tecnológicos, produzindo o desejo de submeter-se à prática da tatuagem ou de se tornar tatuador/a, e o multifacetado e prolife-

29 Esse tema trata-se de um outro flanco de estudo que venho realizando no âmbito da tatuagem. Embora a profissão de tatuador/a não tenha sido reconhecida pelo Ministério do Trabalho e Emprego brasileiro, ela consta na lista de profissões disponíveis na declaração de imposto de renda.

rante mercado da tatuagem, há uma pedagogização dos corpos em curso cada vez mais acentuada, em decorrência da inegável e ampla circulação de imagens de corpos tatuados, potencializada com as capas das discografias e os videoclipes da MTV Brasil.

O segundo aspecto refere-se à geografia dos corpos tatuados. O posicionamento dos corpos nas capas dos discos privilegiou a exposição das tatuagens dos músicos retratados. E, tendo em vista que, antes da internet, tais capas eram importantes locais de circulação de imagens dos grupos musicais, a disposição dos corpos nas capas privilegiando detalhes específicos, possibilitou ampla repercussão de um estoque-figurativo-tatuado e o espraiamento da prática da tatuagem no tecido social. E, caso queiramos rememorar alguma dessas imagens e sonoridades, basta navegarmos com as pontas dos dedos e acessarmos esses conteúdos *online*, mas, naquele momento, não eram raras as cenas cotidianas de pessoas que pausavam seus afazeres para ver e ouvir aquele artista, mirar aquele corpo tatuado que cantava no videoclipe da MTV, afinal, não era possível saber com exatidão quando aquela música tocaria novamente na programação daquela rede de televisão.

Se a prática da tatuagem tem alcançado a extensividade recôndita da superfície discursiva humana, talvez sua exuberância seja resultado tanto do efeito dos discursos verbais e visuais, quanto da força das imagens. Estas operariam como peles sobreviventes de um perímetro enunciativo poroso, caleidoscópico e variante. A díade política-estética imiscuída no caráter pedagógico da máquina de tatuar contemporânea, artefato de escrita dos tatuadores e tatuadoras. Assim, haveria um jogo ininterrupto entre aquilo que se pensa, aquilo que se faz e aquilo que sobrevive como gesto indelével das diferentes formas de registro

das trajetórias humanas e não humanas: o corpo como lugar e superfície discursiva.

Um exemplo da sobrevivência dos dois aspectos supracitados ocorreu recentemente, quando fui a uma casa de shows localizada nas imediações de um dos cartões-postais da cidade de São Paulo, a Avenida Paulista, para assistir a uma musicista de quem gosto muito. O local, ao mesmo tempo sofisticado e simples, está situado no segundo andar de um prédio singular nesse endereço e também funciona como mirante, pois, do lado de fora, há uma espécie de varanda bastante agradável. Ou seja, duas ambiências, uma externa e outra interna completamente diferentes, a compor as miradas de quem se ocupa em passar por ali. A ambiência interna, completamente intimista, é ultramoderna, alternativa e tecnológica. As luzes neon; os quadros de artistas pendurados em algumas das paredes; um palco onde os artistas realizam suas apresentações musicais e logo atrás cortinas automáticas a esconder parte dos vitrais que dão para a Avenida Paulista; as mesas com duas ou quatro cadeiras, sem dizer dos dois decks nas extremidades laterais; o cardápio possível de ser acessado somente mediante um smartphone que leia código QR; os garçons e garçonetes, de estilos e idades bastante variados, extremamente amáveis e educados. Interessante perceber que quase todos eles são tatuados. As imagens inscritas em seus corpos estão localizadas nos braços, mãos, face - lugares que outrora não se tatuava. Do lado de fora, há uma varanda-mirante, proporcionando vistas arrebatadoras de ponta a ponta da Paulista. Como era noite, as luzes neon desse lugar, bem como os faróis dos carros que, agitadamente atravessavam a avenida, davam a sensação de nos fazer habitar uma paisagem cenográfica, daquelas que a gente costuma ver nos filmes de Akira Kurosawa.

Eu que não sou uma amante das selfies, me rendi. O antigo e o contemporâneo encontrando-se num enquadramento de selfie. Em seguida comecei a explorar o que mais haveria de encontrar naquela ambiência. E, para minha surpresa, havia uma singela banca, onde era possível encontrar (e comprar) de canecas de louça a chaveiros. Foi quando vi um detalhe que me transportou para minhas memórias de vida. Estavam ali, expostos para quem quisesse comprar, vários discos de vinil. Uma coleção interessante deles. Dei de cara com Appetite for destruction. Tive a mesma reação que Drummond: "eta vida besta".

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AQUINO, Julio Roberto Groppa. Pedagogização do pedagógico: sobre o jogo doexpert no governamento docente. **Educação** (PUCRS. Impresso), v. 36, n. 2, p. 201-209, mai./ago. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/12941/9451>. Acesso em: 25 nov. 2023.

BAKER, Soren Benjamin. **The history of Rap and Hip-Hop**. Hills (USA): Gale/Cengage Learning, 2012.

CAZETTA, Valéria. **Micropolítica e tatuagem: articulações entre a nova subjetividade tatuada e a maquinaria epidérmica**. 2023. Tese (Livre-Docência) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warbug**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Gestos.** Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Annablume, 2014.

GUTMANN, Juliana Freire. Sobre performance e historicidade: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil. **E-Compós**, *[S. l.]*, v. 18, n. 2, mai./

ago. 2015. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1175>. Acesso em: 2 dez. 2023.

GRAFITE. In: DICIO, Dicionário Houaiss Online de Português. <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1>. Acesso em: 23 nov. 2023.

HIP-HOP. In: DICIO, Dicionário Houaiss Online de Português. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#3>. Acesso em: 23 nov. 2023.

LUSVARGHI, Luiza Cristina. **A MTV no Brasil – a padronização da cultura na mídia eletrônica mundial**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço:** uma nova política da espacialidade. Tradução de Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. **O governamento pedagógico: da sociedade do ensino para a sociedade da aprendizagem**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. **Pedagogia e governamentalidade ou da modernidade como uma sociedade educativa**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2011. (Coleção Estudos Foucaultianos).

NUNES, José Horta (n.d.). Discursividades contemporâneas e dicionário. Recuperado de https://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/3SEAD/Simposios/JoseHortaNunes.pdf

OLIVEIRA, Carlos Eduardo Pereira de. Quem quer a sua MTV? Caminhos de uma nova emissora no Brasil (1984-1990). **Entropia,** v. 5, n. 10, p. 30-59, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://entropia.slg.br/index.php/entropia/article/view/414/451>. Acesso em: 25 nov. 2023.

PIERANTI, Octavio Penna. Políticas para a mídia: dos militares ao governo Lula. **Lua Nova**, São Paulo, n. 68, p. 91-121, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/8BryYC9kxPXSLtFm5dSK4hr/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 23 nov. 2023.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. **Hip-hop - a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/wp-content/uploads/sites/5/2017/05/hip_hop_0.pdf>. Acesso em: 25 Nov. 2023.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SILVA, Marcelo Oliveira da; CARVALHO, Rodrigo Saballa de; LOPES, Amanda de Oliveira. Os manuais e a pedagogização da docência na educação infantil. **Reflexão e Ação**, v. 29, n. 2, p. 177-191, mai./ago. 2021. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/14327>. Acesso em: 25 nov. 2023.

FONTE DAS FIGURAS

Figura 1: Appetite for Destruction
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Appetite_for_Destruction

Figura 2 – Tatuagens de Axl Rose
Fonte (à esquerda): https://br.pinterest.com/pin/111886371976869730/
Fonte (à direita): https://grudetattoo.com.br/products/361

Figura 3 - Pasadena
Fonte: https://ar.napster.com/artist/guns-n-roses/album/perkins-palace-pasadena-ca-december-30th-1987-doxy-collectio

Figura 4 - Dirty Deed Done Dirt Cheap
Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/master/190947-ACDC-Dirty-Deeds--Done-Dirt-Cheap/image/SW1hZ2U6MTUwOTgwNzY=

Figura 5 - What Hits!?
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/What_Hits!%3F

Figura 6 - Enema Of The State
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Enema_of_the_State
Figura 7 - Lado Z
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lado_Z

Figura 8 – Anacrônico
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Anacr%C3%B4nico_(%C3%A1lbum)

Figura 9 - All Eyez On Me
Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/100752-2Pac

Figura 10 - Better Dayz
Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/100752-2Pac

Figura 11 - Until The End Of Time
Fonte: https://soundcloud.com/2pac-radio-2/tupac-until-the-end-of-time

Figura 12 – Tatuagens de 2PAC
Fonte: https://cobranegra.com.br/tupac-shakur-e-o-significado-de-suas-tatoos/

Figura 13 – God's Son
Fonte (à esquerda): https://en.wikipedia.org/wiki/God%27s_Son_(album)
Fonte (à direita): https://br.pinterest.com/pin/559220478701403056/

Figura 14 - 10
Fonte (à esquerda): https://en.wikipedia.org/wiki/10_(LL_Cool_J_album)
Fonte (à direita): https://br.pinterest.com/pin/467881848757919390/

Figura 15 - Traficando Informação
Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/375291-MV-Bill

Figura 16 - Provérbios 13
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Prov%C3%A9rbios_13_(%C3%A1lbum)

CAPÍTULO 11

ESCRITA E NARRAÇÃO

Eduardo Marandola Jr.[1]

A conformação da escrita científica e suas formas de expressão não está dissociada dos seus regimes de legitimação, de construção de consensos e das estruturas de poder. Esse vínculo entre linguagem e conhecimento tem ocupado muitos autores, da Filosofia às ciências, e por isso não é de se estranhar que um dos mais proeminentes defensores do externalismo na Filosofia da Ciência, Thomas Khun, tenha se direcionado para a hermenêutica e para a linguagem ao longo de sua carreira (Khun, 2023).

A linguagem, nesse caso, compreendida de maneira ampla, nos coloca o desafio de não separar forma-conteúdo, assumindo os processos de expressão como associados e implicados no próprio processo de construção do conhecimento. Dito de outra maneira: não se trata de conceber o conhecimento a partir de sua

1 Licenciado e bacharel em Geografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com Doutorado em Geografia pelo Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor Titular da Faculdade de Ciências Aplicadas (FCA) da Unicamp, Limeira, São Paulo, Brasil.

lógica interna de produção (como nos tradicionais problemas do conhecimento), mas de concebê-lo como condição existencial e, portanto, política. Seja nas diferentes formulações existencialistas e fenomenológicas ("conhecer é ser", "a existência precede a essência", "não se nasce, torna-se"), seja nas problematizações biopolíticas e da diferença, a linguagem se projeta como um *medium*, no sentido mundano das possibilidades de reprodução ou de fuga, de um "onde" corporeidades e existências se constituem em combate contínuo entre discursos, ou de um como, uma maneira de movimentar-se – existir.

A captura desse *medium* tem sido operada como estratégia de controle, o que se potencializou com o mundo digital e com a intensidade com que diferentes estruturas e dimensões da vida social foram a ele incorporadas. Na chamada sociedade da transparência, como afirma Han (2017), em vez do controle por meio de dispositivos biopolíticos, a liberdade é capturada pelo excesso de transparência, pela exposição que elimina toda opacidade. A digitalização é um dos dispositivos dessa captura, sobrecarregando a linguagem com excesso de sons, ruídos, palavras, narração (Han, 2023).

Uma das questões de nossa época é a confiabilidade das informações, a partir da erosão dos sistemas consolidados de sua difusão e de conhecimento, os quais têm mudado rapidamente a partir de diferentes processos associados à profusão de informações e à quebra de um tipo de monopólio, em que pese as novas formas de controle das *big techs* a partir dos logaritmos que analisam e classificam cada um de nós incessantemente. Discussões como a da pós-verdade e, mais recentemente, do uso da inteligência artificial, têm colocado preocupações importantes

para se pensar tanto os regimes de legitimação e de construção de verdades, quanto a prática científica.

Essa problemática estende-se na passagem do século XX ao XXI, conectando duas crises: a do testemunho e a da narração, as quais se articulam como crise do sujeito moderno.

A crise do testemunho é colocada por Gianni Vattimo a partir da situação europeia do pós-Segunda Guerra Mundial, no questionamento provocado pela intensidade com que as estruturas (como os estados-nacionais) mostram-se capazes de solapar as vontades individuais (Vattimo, 1988). De uma certa forma, o autor correlaciona isso à reflexão quanto aos limites do *páthos* existencialista, assentado desde Kierkegaard, cuja singularidade e irrepetibilidade do sujeito seriam incontornáveis. A crise do testemunho é a crise da própria concepção de sujeito, que teria se mostrado inoperante e paralisada diante das forças opressivas de supressão da subjetividade, prevalecendo um impessoalismo que associaria a concepção de sujeito ao burguês cristão e, talvez diríamos hoje, heterossexual, branco, cis e europeu.

A problemática atravessa o existencialismo francês e a maneira como a filosofia continental lidou com os problemas da existência e da estrutura ao longo da segunda metade do século XX. Liberdade, autonomia, angústia, classe e linguagem foram mobilizadas para buscar, de certa forma, reabilitar o sujeito ou buscar uma alternativa a ele. Vattimo (1980) mostra, no entanto, como todo o debate gravita em torno da questão do vínculo entre pessoa-verdade, reconhecendo o ocaso do sujeito burguês-cristão no sentido da ação e da escolha histórica.

Essa crise impacta diretamente a produção das Ciências Humanas e Sociais, que continuam investindo e, por que não dizer, apostando na força do testemunho. De uma certa maneira, a gui-

nada mais recente de reforço de corporeidades historicamente alijadas pela epistemologia moderna, como vemos nos movimentos de combate às violências e formas de opressão, expressos, por exemplo, na florescência dos pensamentos indígena, afro-brasileiro e feministas, dentre tantas outras vertentes do pensamento contemporâneo, que buscam reabilitar o sujeito a partir de sua corporeidade encarnada, racializada e generificada. De uma certa forma, trata-se da insistência naquilo que nos diferencia, defendendo a identidade a partir de parâmetros não universalistas/universalizantes, de base ética, sem negação da alteridade.

Um dos dispositivos fundamentais para isso é o questionamento da narração, pois o movimento de corporificar e aterrar (situando) implica quebrar o sujeito transcendental da Filosofia e da Ciência modernas, base de legitimação da narração hegemônica respaldada pela racionalidade científica.

A crise da narração atravessa a Modernidade, tendo se intensificado no século XX com as mudanças nos meios de produção de informação, arte e conhecimento. São conhecidas as críticas de Benjamin (1994a; 1994b) ao fim ou à pobreza da experiência, e como isso estaria associado ao fim da narrativa[2].

Han (2023) retoma o tema relacionando-o à digitalização, o que implica, de certa forma, atualizar a crítica benjaminiana. O autor argumenta que a narração contemporânea passa a moldar a realidade, não por sua inventividade ou criação, mas por informações e grandes bases de dados. Os choques e os regimes de

2 Narrativa é tratada no contexto benjaminiano no confronto entre informação e experiência, tecnificação e estética. O termo está consagrado em português a partir da obra de Paul Ricoœur, "Tempo e narrativa", cujo conceito central é *récit*, que se refere a uma dimensão temporal e existencial da historicidade. As discussões se articulam mas não estão no mesmo universo semântico-conceitual, motivo pelo qual, neste ensaio, não adentro nas relações com a importante obra ricoœuriana (Ricoœur, 1994).

atenção têm sido alterados de maneira a promover a colonização de nossa percepção do mundo pela informatização (o fenômeno dos sítios instagramáveis é apenas um exemplo), promovendo uma atrofia da experiência da presença imediata.

Qual o lugar do sujeito e do testemunho, se a narração não conecta tradição e experiência, inundada por informações com sua circulação desconectada de regimes de legitimação, verdade e conhecimento? Qual o lugar da própria narração, se ela é reduzida à mera repetição (como *trends* e fórmulas narrativas parodiadas indefinidamente pelos diferentes meios de mídia e de comunicação)?

É nesse contexto problemático que me pergunto quanto ao papel da escrita acadêmica e sua relação com a narração. Convivemos com movimentos de tensionamento do discurso (narração?) científico dentro e fora da academia, que podem fortalecê-la, pela autocrítica, ou fragilizá-la, pelo questionamento leviano de suas contribuições. Ao mesmo tempo, ideias muito consolidadas em torno da produção do conhecimento científico como autoria, colaboração e mérito são continuamente colocadas em questão por tecnologias de informação colaborativas e pela utilização de inteligência artificial generativas. Como defender a quebra do sujeito moderno transcendental sem que, com o mesmo golpe, contribuamos para ruir todo o edifício científico? Como lidar com novas formas de produção do conhecimento sem que, com isso, a Ciência se reduza à reunião logarítmica de informações?

Para alguns, a resposta tem sido a **criatividade**. Ela permitiria atualizar o testemunho, dando-lhe um certo *páthos* na contemporaneidade, reconhecendo a força e o papel do sujeito, mas um sujeito encarnado, situado na tessitura geográfica e histórica do mundo. O testemunho não seria propriamente de um sujeito

empiricizado, que não transcende sua própria condição: mas um sujeito coletivo, histórico, entremeado no mundo e aterrado.

Essa operação tem sido mobilizada por diferentes caminhos e tendências. No caso da Geografia, por exemplo, há o movimento das Geografias criativas que tem apostado em um fazer artístico como co-constituinte do fazer geográfico. Nesse caso, não se trata apenas de uma ênfase ou temática, mas de repensar os limites (modernos) entre Arte e Ciência, trazendo para a Geografia um modo de concepção e prática de produção de conhecimento que são considerados como sendo da Arte.

O periódico "You are Here: the Journal of Creative Geography", da Universidade do Arisona (EUA), fundado em 1998, talvez seja o exemplo mais radical nesse sentido. A proposta é de engajamento crítico em paisagens, lugares e ambientes a partir da expressão e da prática artística. Não se trata de refletir ou discutir arte, mas de fazê-la, como estratégia interseccional de um entre, tensionando os limites da Geografia a partir de suas margens, como expressões não-doutas. A seção "Experimentações" da revista "Geograficidade", do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural (GHUM), se inspirou na proposta do periódico estadunidense.

A geógrafa inglesa Harriet Hawkins, por seu lado, propõe que a relação Geografia e Arte se dê a partir da radicalidade das práticas, superando os limites disciplinares que se dão a partir da epistemologia e do método da Ciência Moderna (Hawkins, 2013). No contexto do debate das *Geohumanities*, a autora defende que o fazer geográfico deve incorporar práticas oriundas do fazer artístico como possibilidades de não apenas estudar ou investigar os lugares, mas de produção de geografias expressivas e criativas.

A autora defende uma "virada criativa" na Geografia, por meio de mudanças metodológicas pautadas em práticas que incorporariam novos lugares para produção do conhecimento geográfico: campo, estúdio, laboratório, comunidade, residência, tese, páginas e exibição (Hawkins, 2021a). É interessante que alguns desses lugares, como denominados pela autora, podem ser encontrados nas práticas geográficas pré-modernas ou até no nascimento da Geografia Moderna, mas foram destituídos de um sentido de criação (como o campo, o laboratório e o estúdio), enquanto outros ainda estão relacionados ao fazer artístico (residência, exibição) e outros estão no campo de nossa prática atual, mas são compreendidos de maneira técnica (tese, páginas).

Esse movimento, como proposto pela autora, retoma questões referentes à produção do conhecimento e da Arte ligadas à expressividade e à percepção, mas com forte sentido colaborativo e participativo. Isso fica evidente em sua defesa da potência da ideia de "meio", redefinida, para a promoção de práticas transdisciplinares e a constituição de práticas de pesquisa que problematizam a produção e o consumo do conhecimento, tensionando também os regimes de difusão e de compartilhamento das pesquisas (Hawkins, 2021b).

Essa abordagem nos provoca a pensar de maneira radical a natureza de nossas práticas, o que nos confronta com regimes de legitimação e estéticas que normalmente são ensinados na formação científica como dados, destituídos de sua historicidade e de seus significados políticos. O formato impessoal da escrita acadêmica e o que atualmente se concebe comumente como "linguagem acadêmica", não possui nem 100 anos de difusão. Uma consulta a artigos publicados nos periódicos científicos do início do século XX, de qualquer área do conhecimento, vai nos mostrar estruturas e for-

mas textuais e estilísticas bem distintas daquelas que atualmente são consideradas acadêmicas. Os formatos pré-definidos parecem se relacionar mais aos sistemas de avaliação e de ampliação da base científica (sua massificação) do que propriamente a estruturas epistemológicas da natureza do conhecimento produzido.

Isso nos provoca a pensar que a criatividade como resposta ao ocaso do sujeito e à crise de narração toca e é atravessada por diferentes problemáticas entrelaçadas: epistemológicas, ontológicas e éticas.

No primeiro caso, refere-se ao estatuto próprio e à construção da legitimação (os filósofos da ciência diriam validação) do conhecimento. No segundo, diz respeito à articulação do conhecimento produzido com a própria vida, como prática, para além da separação moderna que cindiu sujeito-objeto, conhecimento-vida. Em terceiro lugar, a teleologia do conhecimento que não se limita a um "campo interno", mas está implicado na imersão mundana de pesquisadores e seu engajamento comunitário de partilha e colaboração nas diferentes produções.

Problematizar o fazer a partir de outros regimes de sensibilidade, implica borrar fronteiras mas, sobretudo, implica provocar diferentes devires. Não se trata de um movimento de mão única, como se as artes pudessem resolver problemas que as ciências não conseguem, mas de abalar de maneira mais intensa os dispositivos que constituíram as próprias separações.

Nesse sentido, a escrita parece ser o principal meio de atuação acadêmica, embora seja o próprio movimento das Geografias criativas, de certa forma, uma implosão da escrita como meio privilegiado de produção de conhecimento. Hawkins (2021b) destaca como, na realidade, a Geografia já se movimenta por outros meios expressivos há muito tempo (fotografia, pintura, desenho), embora

só mais recentemente tenha incorporado outras linguagens, como escultura, dança, performance. Se há necessidade de quebra do predomínio da escrita, como manifestação do *logos* moderno, como aponta Derrida (1996), é também na escrita que o movimento de superação da crise do sujeito, em suas duas facetas (crise do testemunho e crise da narração) precisa ser radicalmente enfrentado.

Quero, portanto, insistir na potência da escrita, no movimento de fazer coro a essa "virada criativa", reafirmando a necessidade de compreendê-la como narração. Em outra ocasião, defendi a necessidade de uma escrita evocativa, reverberando as provocações de Max Van Manen (2014) referentes à escrita fenomenológica (Marandola Jr., 2016). A ideia é que a escrita possibilitaria uma experiência para os leitores — ou seja, que não fosse concebida apenas como uma transmissão de informações, mas como a criação de um meio no qual, durante a leitura, os sentidos (e suas ausências) pudessem (ou não) emergir.

O papel das geograficidades, nesse caso, não é o de conteúdo relatado, mas como a ideia de forma-conteúdo, ou figura-fundo, na dialética merleau-pontiana, apresenta um sentido ontológico, portanto (Merleau-Ponty, 2000). Isso significa que os regimes de sensibilidade não estão dissociados dos processos existenciais e políticos de elaboração, e aí residiria o sentido de criatividade: mais que produção, tratar-se-ia de criação.

Deslocar a escrita da produção e concebê-la como criação não implica um retorno ao sujeito romântico do século XVIII, envolto na aura do "gênio". Criação aqui está mais próxima de uma *práxis* que não busca reproduzir, mas promover aberturas para o compartilhamento, não limitado ao já estabelecido, mas sem negá-lo. Implica, como na filosofia nietzschiana, a transvaloração e a criação de sentidos que são impulsos, em sentido ético e existencial: é o para além-do-homem.

Nietzche faz sentido aqui pois ele é, segundo Vattimo (2002), quem teria produzido uma larga fissura no discurso da Metafísica, abrindo caminho para sua superação, dentre outros motivos, por seu ataque frontal ao sujeito e ao questionamento dos regimes de legitimidade do conhecimento científico. Como lembra Marton (2010), Nietzsche não concebia o privilégio de nenhum órgão na elaboração do conhecimento, o que levava o autor a negar a separação teoria-prática e todo privilégio dado à racionalidade (nos termos metafísicos).

Sua escrita foi exemplar em praticar sua perspectiva, assumindo estéticas distintas que custou muito a ser reconhecida como parte da filosofia continental. De aforismos a composições em versos, passando pelo ensaio e pelo comentário, sua obra é rica em experimentalismos que desafiaram a crítica filosófica. Dentre esses experimentalismos, como mostra David Davim (2023), o autor assume um pensamento geofilosófico que se converte em escrita para se realizar. Segundo o autor, o imanentismo nietzschiano abre caminho para uma Geografia atenta ao ente e aos impulsos essenciais, que se apresenta na escrita a partir de nomeações e valorações que fundam outros mundos.

Essa força geográfica da escrita não está apenas nas imagens mobilizadas pelo filósofo prussiano, mas pela própria estética: o cimo e o abismo expressam esse movimento realizado pelo pensamento, como *topos* e transumância diante do mistério dos entes, do mundo e da existência (Davim, 2023).

Nota-se nessa instigação um gesto para a superação do humanismo e da Metafísica, ou seja, para uma escrita que não seja meramente a expressão de um sujeito, mas um meio de manifestação coletiva, de criação de possibilidades para-além. O nexo pessoa-verdade se dissolve à medida que concebemos a pessoa

imersa no mundo e aterrada em dada circunstancialidade, como ser/ente-terrestre.

Há, nesse sentido, movimentos que têm radicalizado posições quanto à expressividade de entes não-humanos, que defendem romper com a perspectiva da linguagem como elemento de distinção da condição humana (Coccia, 2020; Haraway, 2021; Maciel, 2023). Pensar na expressividade de animais, vegetais, seres espirituais e da própria Terra tem sido um desafio para um pensamento geográfico que se constituiu a partir das bases da epistemologia de um Sujeito Moderno.

Mesmo autores que produziram fissuras nessa perspectiva, como Eric Dardel (2011), que fala de uma hermenêutica e de uma linguagem da Terra em seu clássico "O homem e a Terra", não anteciparam a radicalidade do rompimento proposto por tais abordagens, pois o que está em jogo não é a natureza da relação ser humano-Terra, mas as concepções mais profundas do próprio entendimento de ser-humano e de natureza que a Modernidade Ocidental impôs como parâmetro ao mundo como um todo.

Trazer a criatividade, em suas várias facetas, portanto, implica enfrentar esse tipo de problemática. Seria, por exemplo, a eliminação de traços criativos da escrita acadêmica moderna e sua recente retomada realizada por diversos movimentos a possibilidade para superação da crise do testemunho e da crise da narração? A criatividade, como parte do regime de criação do fazer científico, poderia contribuir para rediscutir os regimes de legitimação e implicação de pesquisadores em suas práticas cotidianas? A criação, como prática acadêmica, poderia oferecer possibilidades de reconexão com setores da sociedade que consideram o discurso científico etéreo, distanciado e para poucos? Poderia a criatividade na escrita acadêmica pautar outro regime de narração científica na Geografia?

Se compreendermos a narração como tonalidade afetiva de uma época, como sugere Han (2023), buscar tais respostas implicaria um processo de superação dos diversos muros, bem como a consideração de seus mútuos atravessamentos. As emergências estão aí, manifestas nas corporeidades e nos ímpetos de investigação de mundos e de lugares que nos desafiam dia-a-dia. Tornar a escrita criativa, portanto, não envolve apenas experimentalismos linguísticos e as nossas práticas metodológicas, mas potencializar sua permeabilidade e imersão mundana na narração contemporânea.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura, e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo, Brasiliense, 1994a. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura, e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo, Brasiliense, 1994b. p.197-221.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Trad. Madeleine Deschamps; Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DAVIM, David E. M. O cimo e o abismo: o pensamento geofilosófico entre Nietzsche e Heidegger. **Ekstasis**: revista de hermenêutica e fenomenologia, v. 12, n. 1, p. 152-178, 2023.

DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenómeno**: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Trad. Maria José Semião e Carlos Baoim de Brito. Lisboa: Edições, 1996.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Trad. Enio Paulo. Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Trad. Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras** – cachorros, pessoas e alteridade significativa. Trad. Pê Moreira. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.

HAWKINS, Harriet. **For Creative Geographies**: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds. London: Routledge, 2013.

HAWKINS, Harriet. **Geography, Art, Research**: Artistic Resarch in the GeoHumanities. London: Routledge, 2021a.

HAWKINS, Harriet. Cultural Geography I: Mediums. **Progress in Human Geography**, v. 45, n. 6, 2021b.

MACIEL, Maria E. **Animalidades**: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Instante, 2023.

MARANDOLA JR., Eduardo. O imperativo estético vocativo na escrita fenomenológica. **Revista da Abordagem Gestáltica**, v. 22, n. 2, dez. 2016.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche**: das forças cósmicas aos valores humanos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Perspectiva, 2000.

VAN MANEN, Max. **Phenomenology of practice**: meaning-giving methods in phenomenological research and writing. Walmut Creek: Left Coast Press, 2014.

KUHN, Thomas S. **The Last Writings of Thomas S. Kuhn**: Incommensurability in Science. (Ed. Bojana Mladenovié). Chicago: The Chicago University Press, 2023.

RICŒUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Volume 1: A intriga e a narrativa histórica. Trad. de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

VATTIMO, Gianni. **As aventuras da diferença**: o que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1988.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade**: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CAPÍTULO 12

A FOTOGRAFIA DENTRO DOS GAMES

paisagens e territórios como expressões estético-afetivas

Antonio Carlos Queiroz Filho[1]

Seja utilizando uma câmera do 'Google Street View', uma transmissão ao vivo de câmeras de vigilância, uma câmera física ou uma câmera simulada em um mundo virtualmente construído, você se torna um verdadeiro fotógrafo, um caçador-coletor de imagens[2]

Murat Durusoy

1 Autista, Artista e Gamer. Licenciado em Geografia, Doutor em Geografia, docente e pesquisador vinculado ao Departamento de Geografia e aos Programas de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades – Póscom e em Geografia – PPGG, da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.

2 Do original: *While using a "Google Street View" Camera, a live cc-tv feed, an actual camera, or a simulated camera in a constructed simulated world, you become a real photographer, a hunter-gatherer of images.*

INTRODUÇÃO

Os videogames mobilizam experiências que atravessam o jogar, o sentir e o criar, em um entrelaçamento de ações, gestos e percepções. Em muitos títulos, o espaço virtual não se limita a uma função cenográfica, mas atua como território de afetos, memórias e narrativas em disputa. É nesse contexto que a fotografia in-game emerge como prática estética e sensível, capaz de transformar o ato de jogar em gesto poético e inventivo. A proposta de uma cartografia afetiva do jogar, que desenvolvi em *Jogos de Videogame como Obras de Arte* (Queiroz Filho; Souza Jr., 2024) e tenho aprofundado em textos posteriores, parte justamente da ideia de que o território digital não se reduz ao pano de fundo da ação, mas se constitui em diálogo constante com a subjetividade do jogador. Jogar, aqui, é também fabular espaços, ativar sentidos, reinventar paisagens. Um ato sensível, um diálogo contínuo entre o jogador e o território imaginado do jogo.

Em *Red Dead Redemption 2 – RDR2* (2018), o território emerge como mais do que um palco narrativo: ele é uma paisagem viva, que comunica pertencimentos, ausências e tensões históricas. Situado no limiar do Velho Oeste e do avanço da modernidade colonial, o jogo constrói geografias que são, ao mesmo tempo, fictícias e profundamente conectadas a imaginários culturais e políticos. Dentre as muitas camadas do jogo, o modo foto destaca-se como uma ferramenta que esgarça a jogabilidade funcional, transformando o ato de capturar imagens em uma prática poética. Fotografar territórios em *RDR2* não é apenas registrar o espaço, mas inventá-lo, reinterpretá-lo à luz dos afetos e narrati-

vas pessoais que cada jogador projeta sobre ele. Essas paisagens tornam-se, assim, territórios inventados, moldados tanto pela materialidade do jogo quanto pela subjetividade do jogador.

Se *RDR2* nos apresenta paisagens impregnadas por memórias de pertencimento e exclusão, *The Last of Us Part II* (2020) desloca o olhar para uma paisagem de ruínas e afetos interrompidos. Aqui, a fotografia in-game dialoga com o vazio, a perda e o medo, oferecendo ao jogador a possibilidade de ressignificar um mundo pós-apocalíptico por meio de composições visuais que exploram tanto a solidão quanto a resiliência. A recorrência de retratos nos registros fotográficos evidencia o papel da fotografia como ato de aproximação afetiva, um gesto de captura que procura não apenas enquadrar, mas tocar aquilo que é irreparável na narrativa do jogo.

Por outro lado, *Death Stranding: Director's Cut* (2021) se destaca ao reinventar a relação entre paisagem, território e movimento. Nesse jogo, o espaço é essencialmente construído pela travessia, e o ato de fotografar não apenas revela a vastidão dos territórios fictícios, mas os torna íntimos, um reflexo das conexões que o jogador estabelece ao longo de suas jornadas. As paisagens de *Death Stranding* não são apenas visões de um mundo desolado; elas são territórios afetivos onde cada passo, cada olhar e cada registro fotográfico se tornam gestos de reinvenção. Ao carregar pacotes e construir pontes, o jogador participa de um processo contínuo de ressignificação do espaço, transformando o isolamento em comunidade, o vazio em significado.

Ao longo deste texto, argumento que esses jogos, por meio de seus modos fotográficos, oferecem um campo fértil para repensarmos as relações entre criatividade, território e afeto. Seja na vastidão bucólica de *RDR2*, nas ruínas emocionais de *The Last*

of Us Part II ou nas travessias inventivas de *Death Stranding*, a fotografia in-game revela-se como uma prática sensível de invenção de territórios e paisagens. Cada fotografia captura não apenas um momento do jogo, mas um gesto criativo que mistura o olhar do jogador com a paisagem virtual, expandindo as possibilidades de interação estética e afetiva nos videogames. É nesse cruzamento entre paisagem, território e fotografia que este ensaio propõe sua reflexão: como jogar, sentir e criar são partes inseparáveis da experiência do videogame como obra de arte.

A FOTOGRAFIA COMO UMA PRÁTICA CRIATIVA NO JOGO

Que os jogos de videogame são obra de arte, isso é ponto pacífico aqui neste texto. Entretanto, ao pesquisar sobre o *modo foto* nos jogos, para além das muitas reportagens em jornais e mídias especializadas, encontrei um conceito que me chamou bastante atenção. Foi o "art of gaming" (Paula, 2019), que num primeiro momento e, considerando uma tradução minha, poderia ser entendido como a "arte de jogar videogames" ou "a arte de jogar jogos digitais".

O trabalho que a autora desenvolve, intitulado "Art of Gaming: gestualidades fotográficas em jogos digitais", propõe uma reflexão que muito dialoga com a que quero, de algum modo, traçar aqui. Entretanto, antes, preciso compartilhar um entendimento que provavelmente me acompanhará durante a escrita deste ensaio. Se, como já foi dito, jogos de videogame são obras de arte, a questão que o *art in gaming* nos coloca está, precisamente, na atuação do jogador enquanto artista. Então, por vezes, esses dois mundos irão se encontrar: o da experiên-

cia estática do jogo como obra de arte, e o da experiência do jogador comum, que, ainda que "apenas" jogue, é afetado, transforma e é transformado por aquilo que o jogo faz sentir. Assim, ao entrar em contato com esse tipo de obra de arte, podemos dizer que estamos diante da primeira manifestação do jogador como artista, à medida que ele se torna co-criador e co-autor dessa obra interativa.

Mas o caso aqui trata do artista-jogador, que, independente do jogo, pode fazer dele sua "matéria de poesia", para lembrar o poeta Manoel de Barros. Desde *Minecraft* até jogos com profundas narrativas baseadas no personagem, o artista chega primeiro e entra na obra já com sua estética-política incitada pelo horizonte do sensível que já se constitui — ou pode vir a ser — a própria experiência do jogar.

Dito isso, voltemos ao texto da autora, que vai trabalhar justamente com a fotografia no universo dos jogos digitais. Para ela, "Atravessados pelo potencial artístico e pelo caráter lúdico, os games e a fotografia se entrelaçam cada vez mais dentro e fora do mundo do jogo" (Paula, 2019, p. 174) e arremata dizendo que:

> Então, para orientarmos o trabalho de acordo com as qualidades principais dos jogos digitais (como as materialidades, linguagens, interfaces gráficas, paisagens sonoras e jogabilidades específicas) e alinhá-lo a um debate da perspectiva tecnocultural, convocamos autores que também estão preocupados com as mutações e as potencialidades do game enquanto uma mídia que mobiliza ações em três principais elementos da Art of Gaming: o jogo, jogador e a imagem fotográfica (Paula, 2019, p. 175).

Apesar da autora restringir o termo à fotografia e, também, apesar dessa ser a linguagem que irei trabalhar aqui, entendo que o termo pode incorporar outras linguagens, ainda que elas não estejam diretamente ligadas a um recurso do game em si, como o "modo foto" que muitos games trazem.

Então, penso que o "in" do "art in gaming" não deve se restringir a esses recursos "*in* jogo", apenas, mas, também, e porque não, ao "in jogar". Isso nos permitiria ter a possibilidade de experimentar artisticamente, até mesmo a fotografia, de outros modos, como o famoso *print screen*, muito usado para registrar momentos importantes, mas também, cenas que muitas vezes chamam atenção do jogador pela sua beleza cênica.

> Capturas de tela feitas durante o gameplay, por exemplo, são uma das formas mais comuns de fotografias dentro do jogo, mas não seriam consideradas fotografia in-game se usadas para capturar a área de trabalho de um computador (diferente dos modos de foto que só podem existir em jogos). As capturas de tela podem ser feitas por meios externos ao jogo, como câmeras fotográficas reais, assim como por meios fornecidos por uma determinada plataforma de videogame, como o botão de impressão no teclado do computador pessoal ou o botão de compartilhamento do console PlayStation 4. A fotografia in-game pode ser realizada tanto por meio de um modo de foto quanto por uma câ-

> mera fotográfica simulada dentro do jogo (Möring; Mutiis, 2019, p. 72)[3].

Poderíamos ainda considerar os registros do gameplay e, mais especificamente, o modo replay que certos jogos oferecem. Essa funcionalidade, embora tenha como objetivo principal a revisão de habilidades ou estratégias, abre espaço para práticas criativas que ultrapassam sua função técnica. O modo replay, ao permitir revisitar momentos vividos no jogo, configura-se como uma ferramenta potente para o artista-jogador, que pode reinterpretar essas cenas por meio de abordagens estéticas ou narrativas. Como observam Möring e Mutiis:

> Muitos títulos de corrida, como Project CARS (Slightly Mad Studios, 2015), Gran Turismo 4–6 (Polyphony Digital, 2005–2013) e Forza Motorsport 5 (Turn 10 Studios, 2013), incluem modos de foto que fazem parte de extensas funções de replay, permitindo ao jogador revisar e analisar

3 Do original: *However, we do distinguish between some photographic media that may be used in-game and remediations of photography that do not happen in games. Screenshots which are taken during gameplay, for example, are one of the most common forms of in- game photographs, but would not be considered in-game photography if used to capture a computer desktop (unlike photo modes that can only exist in games). Screenshots may be taken by game-external means, like actual photo cameras, as well as by means which are provided by a given computer game platform like the print button on the keyboard of the personal computer or the share-button of the PlayStation 4 console. In-game photography may be realized both by means of a photo mode or a simulated photo camera in a game.*

suas habilidades de condução (Möring; Mutiis, 2019, p. 81)[4]:

Essa dinâmica, inicialmente projetada para aprimorar o desempenho técnico, pode ser ressignificada, transformando-se em uma ferramenta criativa que amplia os horizontes da prática artística in-game. Mesmo que o uso dessas funções muitas vezes requeira a associação de instrumentos externos, como editores de vídeo ou imagem, isso não diminui seu valor como meio artístico. Pelo contrário, demonstra como o artista-jogador é capaz de explorar e reconfigurar o jogo, revelando o potencial estético presente em suas estruturas técnicas e narrativas.

Dito isso, retorno mais uma vez ao texto de Paula, que, para este ensaio, oferece grande amparo, especialmente quando ela explica que "Trata-se, então, de um modo de explorar, capturar e compartilhar o mundo e os personagens dos games a partir dos recursos fotográficos inscritos nos seus comandos e nas suas narrativas" (Paula, 2019, p. 174). Sigo então por esse caminho, perseguindo essa tal gesto de partilhar uma experiência intensiva, sensível e poética, manifesta no ato de fotografar *in gaming*.

Isso seria algo, como explica Paula, da ordem da "experiência sujeito-máquina-imagem". Ela nos explica um pouco mais sobre a complexidade dessa mediação, trazendo as reflexões feitas por Letícia Perani, no artigo "Estética, técnica e jogo: relações entre o lúdico e a arte fotográfica" (2014), que aponta para o lúdico

4 Do original: *many racing titles, such as Project CARS (Slightly Mad Studios, 2015), Gran Turismo 4–6 (Polyphony Digital, 2005–2013), and Forza Motorsport 5 (Turn 10 Studios, 2013), include photo modes. In these games, the photo mode is part of extensive replay functions which allow the player to review and analyze their driving skills.*

como elemento estético e o jogo como espaço para a exploração. Nesse sentido, Paula conclui que "a Art of Gaming é resultado dessa mediação entre o fazer artístico da fotografia e do jogar" (Paula, 2019, p. 179).

Seguindo na leitura, fiquei especialmente intrigado com a maneira como ela categoriza os gestos fotográficos nos videogames. Ela identifica três modos principais de inscrição do gesto fotográfico no *gameworld:* o **modo foto**, o **gesto fotográfico como ação principal** e o **gesto fotográfico como ação secundária**. Essa organização trouxe clareza para entender como o ato de fotografar, mesmo em mundos virtuais, pode assumir formas tão diversas.

No **modo foto**, como apontado pela autora em jogos como *Infamous: Second Son* e *Horizon Zero Dawn*, a fotografia surge como um recurso opcional, ligado à consciência do jogador. É um "snapshot", uma captura estilizada que não interfere na narrativa do jogo. Já no **gesto fotográfico como ação principal**, encontrado em jogos como *Pokémon Snap* ou *Fatal Frame*, fotografar não é uma escolha: é a mecânica central que impulsiona a narrativa, e as imagens produzidas precisam atender a critérios específicos, como se o jogador assumisse o papel de um fotógrafo inserido na trama.

Por outro lado, no **gesto fotográfico como ação secundária**, como a autora observa em *Watch Dogs 2* ou *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*, a fotografia é integrada à narrativa, mas de forma acessória. Aqui, o ato de fotografar acontece dentro de missões paralelas ou como uma atividade complementar, sem ser essencial para o progresso principal do jogo.

O que mais me chamou atenção nesse texto foi como a autora demonstra que, independentemente de ser central ou perifé-

rico, o gesto fotográfico nos jogos não busca imitar as condições reais da fotografia. Em vez disso, ele opera dentro das lógicas e materialidades próprias dos jogos, criando novas possibilidades de experimentação. Ao conectar essas práticas às ideias de Flusser (gesto) e Dubois (ato), a autora propõe que o ato de fotografar nos videogames dialoga com o mundo real, mas constrói significados próprios no contexto tecnocultural dos jogos.

Essa reflexão me fez pensar em como, muitas vezes, o jogar pode ser apenas um pretexto para criar, explorar ou narrar, que transforma o *gameworld* em um espaço de vivências afetivas e estéticas únicas. Fotografar, dentro de jogo, portanto, configura, de forma radical, a ideia da câmera como um brinquedo, de Flusser. Isso, então, me faz sentir a necessidade de trazer para a conversa de forma mais presente a já mencionada Letícia Perani (2014), através de algumas das reflexões que são feitas, especialmente sobre aquilo que ela vai chamar de "memória" do ato fotográfico.

A autora exemplifica com uma ocasião em que o mesmo assunto (uma montanha), ao ser registrado ao mesmo tempo (e no mesmo espaço, no sentido de posição), por três dispositivos distintos, teríamos como resultado três imagens distintas, ou melhor, três produções distintas de memória.

> Essa nossa experiência seria realizada em um mesmo lugar, no mesmo tempo, mas as imagens apresentadas seriam diferentes pelas condições técnicas de registro, sem contar outros aspectos como o modo de revelação e os materiais utilizados, a técnica do fotógrafo etc., alterando, assim, a memória capturada na imagem (Perani, 2014, p. 13).

E isso configura, nos termos de Perani, a definição de regras de exploração do artefato, que, segundo a autora, estão relacionadas com a exploração das potencialidades advindas justamente dessas regras, que podem ser "tempo de exposição, uso de lentes, etc" (Perani, 2014, p. 14). A autora ressalta que, para Flusser, todo esse processo entre fotógrafo e aparelho é um ato de brincar. O exemplo dado, no entanto, coloca a distinção nos aparelhos. No caso dos videogames, a distinção estaria precisamente no jogador, pois todos temos o mesmo recurso ("aparelho") em mãos: a fotografia e o fotografar *in-game.* A questão que podemos perseguir recai então sobre as possíveis reflexões e gestos de criação desse processo que é, nos termos de Perani, uma "ação lúdica da memória" (Perani, 2014, p. 15), que eu diria, memória pretendida, haja vista que, em um dado momento "criamos determinadas regras estéticas e as exploramos em nossa produção" (Perani, 2014, p. 15).

Minha proposta, portanto, dialoga diretamente com o que Perani define como a ação lúdica do pensamento, um movimento que se dá entre o sensível e o formal, entre a intenção de quem cria e a fruição de quem observa. No caso do modo foto nos videogames, esse processo não apenas explora as texturas, formas e atmosferas do espaço virtual, mas também constrói narrativas que tensionam memória e imaginação. Cada clique é uma tentativa de capturar um instante que, embora tecnicamente fixado, permanece em constante reconfiguração quando olhado novamente, seja pelo criador ou pelo espectador. É o que ressalta os já citados Möring e Mutiis, quando explicam que:

> Em contraste com a fotografia, que é essencial para a condição de jogabilidade, a fotografia no modo foto tem aspirações estéticas, uma

> vez que esses jogos permitem que os jogadores suspendam a condição de jogabilidade. Semelhante às simulações fotográficas, os modos foto tendem a oferecer uma variedade de funções simuladas de fotografia, desde foco da câmera e abertura até filtros fotográficos e marcas d'água. No entanto, devido à ênfase nas qualidades estéticas das imagens, esses jogos proporcionam uma liberdade estética que não é encontrada em jogos nos quais a fotografia é essencial para a jogabilidade (Möring; Mutiis, 2019, p. 79)[5].

Assim, fotografar em *Red Dead Redemption 2* ou *The Last of Us Part II* rasura o ato mecânico, tornando-se uma forma de habitar o espaço virtual, de atribuir-lhe sentido e afeto. A paisagem digital, nesse contexto, deixa de ser um cenário e passa a operar como um mediador entre o gesto do jogador-artista e o olhar de quem observa. É um convite para o jogo da interpretação, um processo de descoberta contínuo que, como sugere Didi-Huberman (1998, 2015), é moldado tanto pelas intenções de quem cria quanto pelas referências culturais e subjetivas de quem contempla. Fotografar nos jogos é, portanto, mais do que registrar imagens: é um gesto de criação de mundos e de ressignificação das paisagens e territórios que habitamos, ainda que digitais.

5 Do original: *In contrast to photography which is essential to the gameplay condition, photo mode photography has aesthetic aspirations, as these games permit players to suspend the gameplay condition. Similar to photography simulations, photo modes tend to provide a variety of simulated photo functions, from camera focus and aperture to photo filters and watermarks. However, due to their emphasis on the aesthetic qualities of the images, these games allow for an aesthetic freedom not encountered in games in which photography is essential to gameplay.*

ENTRE O SENTIR E O INVENTAR: A FOTOGRAFIA *IN-GAME* COMO PAISAGEM E TERRITÓRIO

Vocês já devem ter notado, pelo título, bem como, irão notar ao longo da leitura, a referência aos termos "paisagem" e "território", quase sempre acompanhados por alguma palavra que os qualifica e localiza num determinado local de significado. Talvez seja importante delinear melhor essa cartografia conceitual, especialmente na sua relação com a fotografia.

Inicio reconhecendo o desafio e a necessidade de assumir o caráter polifônico desses termos, ainda que, seu uso comum, nos diga o contrário. Em meus estudos, tomo paisagem sob os auspícios das reflexões pós-estruturalistas e pós-representacionais, o que me permite enunciar paisagem como linguagem, que no horizonte conceitual deleuziano, implica em ser função expressiva e exercício de liberdade.

Por isso, podemos pensar, por exemplo, em paisagem e lugar como coisas correlatas ou, também, afirmar que não existe território sem paisagem. Tudo isso, claro, implicados na assertiva de que a concepção de espaço altera todo o jogo que há e que se pode haver entre essas "categorias".

> Inicialmente, paisagem-lugar seriam categorias indissociáveis, por isso, nem paisagem seria apenas expressão, nem lugar o conteúdo dessa expressão do homem na terra, mas ambos "reflexo" e "encontro"

> um do outro (…) Nesse sentido, estudar paisagem não explica a paisagem, nem estudar o lugar explica o lugar (Queiroz Filho, 2019, p. 93-94)

Nesse sentido, já tratei de paisagem como estado da alma, como enunciado e ato estético, como política visual e memória pretendida, como máquina de enunciar e como experiência[6], como dobra de sentidos[7]. Dobrar sentidos é produzir novos entendimentos e possibilidades.

> Então juntar palavras é produzir novos afetos, novas possibilidades de expressão e, consequentemente, novas políticas. Juntar conceitos não seria algo diferente. Ao fazer encontrar pensamentos, palavras, imagens, formas e funções — intencionalmente escolhidas —, ocorre o agenciamento que atravessa esse encontro (Queiroz Filho, 2019, p. 89).
>
> (…)
>
> Juntar conceitos aqui é, assim, pô-los em estado de metamorfose, fazer variar, agir um no outro, criando um "entre" indiscernível

6 Cf. Queiroz Filho (2019).

7 Cf. Queiroz Filho (2022).

> que configura um dado arranjo (modo e momento) de agenciamentos (Queiroz Filho, 2019. p. 91)

Em apenas considerando esses aspectos, podemos pensar em paisagem como algo para além das ideias de enquadramento e visão. Como força expressiva, a paisagem deixa ser algo somente que nos chega, para também ser algo que podemos oferecer ao mundo como gesto e como grafia. Por isso, é tão possível falar e fazer paisagem, especialmente, paisagem como algo que não se resume como resultado do olhar, mas sim, como "desejo", que não é forma, "mas procedimento, processo" (Deleuze; Guattari, 2002, p. 27). E como todo processo, há um grau de impureza que não é possível ser desconsiderado.

Esse entendimento de paisagem como algo que não apenas nos chega, mas que também oferecemos ao mundo como gesto e grafia, encontra na fotografia in-game um território de experimentação potente. Fotografar no universo dos videogames é, ao mesmo tempo, um ato de contemplação e criação, onde o jogador se transforma em algo mais que espectador: ele se torna autor, explorador e intérprete. É como se cada enquadramento capturasse não apenas uma visão técnica do mundo, mas uma intenção, um afeto, um desejo de expressão que ultrapassa a mera reprodução do que se vê.

Ao fotografar in-game, o jogador se encontra diante de um espaço que não é mais apenas um cenário. A paisagem, aqui, é movimento, é convite para a invenção. Em *Death Stranding*, por exemplo, fotografar os horizontes desolados e oníricos não significa apenas registrar o vazio evidente, mas criar uma narrativa

própria que transborda os limites do jogo. Cada fotografia se torna uma dobra, onde os sentidos não estão fixados, mas em fluxo, prontos para serem ressignificados. É nessa dobra que a fotografia deixa de ser um simples gesto técnico para se tornar um ato estético e sensível, carregando consigo tanto a materialidade do mundo virtual quanto a subjetividade de quem a cria.

Nesse sentido, fotografar é, também, habitar a paisagem como experiência. A câmera não é apenas uma ferramenta de registro, mas um meio de sentir o espaço do jogo, de traduzi-lo em formas que falem para além do que está visível. Cada fotografia é um campo de possibilidades, onde a paisagem deixa de ser algo estático para se tornar algo que pulsa, que vibra, que comunica. É como se, ao capturar a imagem, o jogador estivesse escrevendo uma poesia visual: uma que não se limita às bordas do enquadramento, mas que se desdobra em camadas de significado.

E é nesse movimento, nesse entrelaçamento de sentidos, que chegamos ao conceito de território. Se a paisagem é força expressiva, o território é uma inscrição no espaço que carrega as marcas do desejo, da relação, da interação. Mas aqui, abandono as concepções tradicionais que ligam território à ideia de delimitação, posse ou poder em sua dimensão restrita. Proponho, em vez disso, pensar o território como algo que emerge no cruzamento entre experiência e invenção, como um espaço de agenciamento que não pode ser reduzido a fronteiras ou domínios.

Se a paisagem é concebida como dobra de sentidos, o território, por sua vez, pode ser pensado tanto como aquilo que se estrutura nesses entrelaçamentos, mas também o que os desestabiliza. O território não é apenas o contorno fixo de uma "delimitação geográfica", mas o campo de forças onde encontros, separações e misturas acontecem. Ele é, como sugere Deleuze e

Guattari, processo, "o ato de territorializar e desterritorializar" (Deleuze; Guattari, 1996, 1997a, 1997b).

No universo dos games, assim como em outras práticas culturais e discursos espaciais, a concepção de território é frequentemente reduzida a uma noção de conquista ou poder, herança direta de narrativas coloniais, que associam o espaço à lógica da apropriação e do controle (Massey, 2008). Entretanto, ao percorrer territórios in-game por meio da fotografia, podemos desviar com essa lógica e revelar suas múltiplas camadas – afetivas, imaginativas e estéticas. Fotografar o território em um jogo não é simplesmente registrar; é inventar, fabular, instaurar um novo lugar na relação entre o jogador, o espaço e a tecnologia.

Como sugere o texto "Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme A Vila" (Queiroz Filho, 2011), o território é construído por meio de tensões, contaminações e negociações. A floresta em A Vila, por exemplo, atua como um entre: barreira e ponte, proteção e ameaça, exterior e interior. Essas dinâmicas, presentes tanto em filmes quanto em jogos, nos permitem entender o território como um campo de atravessamentos. Ele não existe como algo dado, mas como algo que se faz, como uma construção simbólica, política e cultural que só é possível em interação com os corpos, os afetos e os imaginários.

Nos jogos, essa interação se materializa na prática fotográfica. As imagens capturadas em games como *Death Stranding* ou *Red Dead Redemption 2* revelam (e produzem) territórios que não são apenas espaços para serem navegados, mas vividos e ressignificados. O jogador-fotógrafo atua como um agente que desestabiliza o território programado ao criar novas narrativas visuais, apropriando-se das paisagens digitais para transformá-las em mapas de afetos e memórias.

Dessa forma, o território não é apenas cenário ou contexto; ele é condição de possibilidade para que as experiências se revelem e se expressem. Como em Death Stranding, onde os espaços inóspitos tornam-se paisagens carregadas de significados emocionais, o território virtual é constantemente recriado no ato de habitar, fotografar e narrar. Assim, pensar o território por meio da fotografia in-game nos convida a expandir seu significado para além do que é visível, explorando as camadas simbólicas, materiais e afetivas que o compõem.

Com isso, a fotografia deixa de ser meramente ilustrativa e se torna uma prática que articula a complexidade do território enquanto conceito em movimento ativando suas camadas políticas, e afetivas, para além da lógica do poder. Território, portanto, como campo de invenção e fabulação, como um gesto em movimento, como a própria linha que conecta e separa, que divide e mistura, criando zonas de contato onde o jogar e o fotografar se tornam indissociáveis.

Fotografar in-game é participar de um processo criativo e sensível, no qual o cenário virtual se transforma em território inventado, atravessado por afetos, memórias e gestos expressivos. A paisagem deixa de ser mero cenário e passa a vibrar em relação ao sentir do jogador-fotógrafo, que habita, compõe e desloca sentidos e afetos. Nesse movimento, o jogador-fotógrafo, ao habitar o mundo do jogo, o reinventa, transformando-o em um campo de possibilidades expressivas que desafiam as convenções do que significa espaço, lugar e pertencimento.

Talvez o que reste, ao final desse percurso, seja reconhecer que o território no jogo não é apenas um espaço físico, mas um espaço que pulsa com as marcas de quem o atravessa. Ele é, ao mesmo tempo, individual e coletivo, um campo de experiências

singulares que se entrelaçam, criando laços invisíveis entre o jogador, o jogo e os outros que por ali também passaram.

E é aqui que a fotografia emerge como um vínculo sensível. Cada imagem capturada é um ato de afeto, um gesto que transforma o território em algo que se sente e se compartilha. Fotografar portanto, como algo que vai transformar a vivência do espaço narrativo em algo tangível, ainda que efêmero, como um sussurro que ecoa entre pixels e memórias.

Esse território afetivo, tecido por fragmentos de paisagens e histórias, é também uma ponte entre mundos. Ele une o virtual ao real, o estético ao político, o íntimo ao coletivo. Cada fotografia é, então, um pedaço desse território, um convite para habitar o jogo não apenas como jogador, mas como poeta, explorador e criador de novos sentidos. Assim, a fotografia in-game revela e inventa o território do jogo; refazendo-o como uma paisagem viva, que fala e escuta, que separa e mistura, que nos desafia a ver, a sentir e a inventar continuamente.

SOBRE A FOTOGRAFIA DE QUEM JÁ FOTOGRAFOU *IN-GAME:* DESLEGENDANDO[8] SENTIDOS

A fotografia *in-game* não é apenas um gesto individual; é também uma prática coletiva e cultural que vai além da experiência do jogador isolado. Nesse sentido, antes de adentrar a experimentação com o **modo foto** em *Red Dead Redemption 2, The*

8 Para saber com mais detalhes, sugiro a leitura do capítulo "Grafias de atravessamentos: arquivo-afeto de um corpo-mapa e sua desdocumentação minuscular".

Last of Us Part II e *Death Stranding*, sinto ser necessário fazer um desvio: olhar para aqueles que já utilizaram essa ferramenta para criar narrativas visuais que reinventam o olhar e o espaço do jogo. Esses artistas-jogadores e jogadores-artistas transformaram o espaço virtual em um território de expressão estética, ressignificando paisagens, personagens e histórias.

Ao analisar essas produções, pretendo *deslegendar* os sentidos que esses trabalhos evocam, ou seja, inventar (no sentido de fabular) camadas de significado para, antes, entender como a fotografia *in-game* negocia com os afetos, as memórias e os discursos presentes no *gameworld*. Esse processo dialoga com a ideia de que fotografar é também um ato de interpretação e criação, e que, no contexto dos jogos digitais, a imagem capturada carrega consigo não apenas o olhar do fotógrafo, mas também as materialidades e as lógicas programadas que dão forma a esses mundos.

Portanto, neste tópico, proponho revisitar algumas das imagens mais emblemáticas capturadas por fotógrafos virtuais, buscando sentir como suas composições nos convidam a reinterpretar paisagens, personagens e tramas. A partir dessas leituras, o objetivo é traçar um panorama do horizonte criativo e crítico que se abre quando jogamos com a câmera no universo dos videogames.

Para iniciar, passeei por diversas imagens contidas no *Photo Mode Awards*. A primeira coisa que me chama atenção é a divisão da premiação por categorias. Temos as categorias *people* (pessoas), *architecture* (arquitetura), *action* (ação), *close up*, *indie* e *nature* (natureza). Isso me faz pensar sobre como esse tipo de inserção destaca a foto produzida dentro de um jogo, como algo que se separa do próprio jogo. Nesse sentido, todo o contexto do jogo, tenho a impressão, passa a ser desconsiderada e as fotografias

são julgadas como quaisquer outras, produzidas fora dos games. A descrição que vem logo abaixo do termo "virtual photography", no site do PMA, diz que (tradução minha):

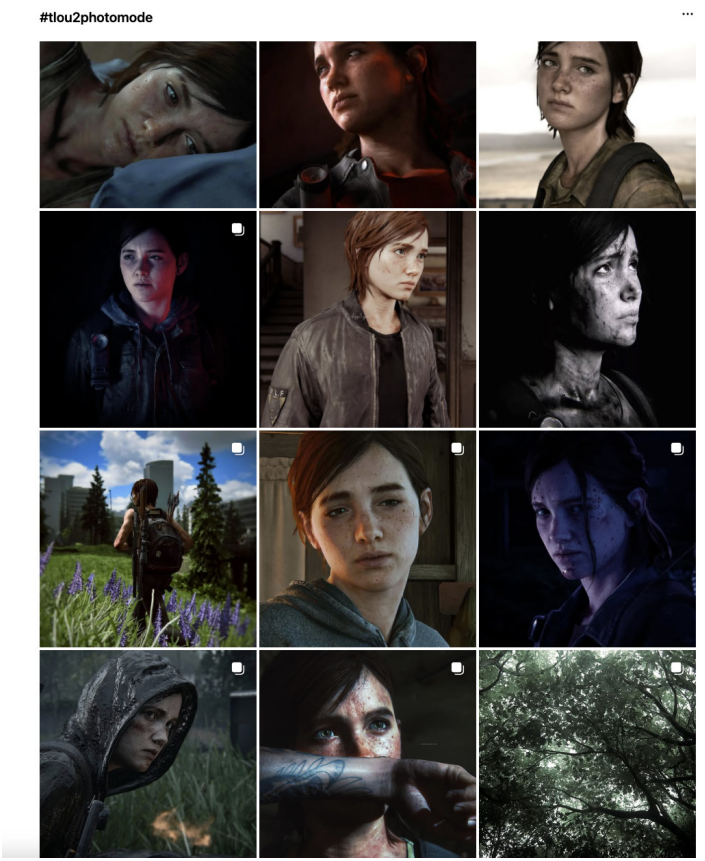
> *A fotografia virtual em videogames é uma forma de arte cativante que aproveita os modos de foto no jogo para capturar e imortalizar os visuais e momentos de tirar o fôlego em paisagens digitais.*
>
> *Assim como na fotografia tradicional, os fotógrafos virtuais usam suas habilidades para enquadrar, compor e capturar cenas, personagens e ambientes nos videogames.*

O foco deles está, portanto, numa ideia de "paisagens digitais" que retira o território afetivo do jogar como elemento importante desse processo criativo. Na verdade, a única entrada pelos jogos está na premiação, também por categoria, dos jogos e seus "photo modes". Essa é uma competição pelos melhores "modo foto" em cada categoria de jogo (RPG, aventura, ação, etc). Decido então abandonar esse percurso e tentar outro. Prefiro tentar encontrar imagens que tenham o jogo em si como grande portal de entrada.

Sigo para a busca de hashtags no *Instagram*. Pesquisei por #RDR2PhotoMode, que retornou com mais de 64 mil postagens; por #RedDeadRedemption2Photography, com mais de 92 mil; e #deathstrandingphotomode, com mais de 14 mil. Já a busca por #thelastofuspartIIphotography retor-

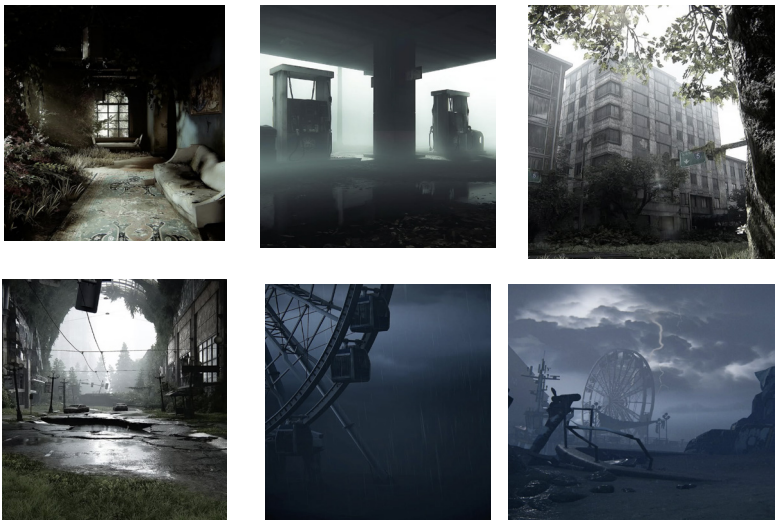
nou com mais de mil postagens, enquanto #tlou2photomode continha mais de 16 mil.

O que pude perceber, por exemplo, em *The Last of Us Part II*, é a grande recorrência de retratos, muitos, da personagem principal, Ellie. Muito eventualmente aparecem imagens de sua antagonista, a Abby e, até mesmo, do Joel.



Imagens do Instagram

Entretanto, se buscarmos por imagens daquilo que comumente se chama de "paisagem" (que no sentido clássico seria da ordem do belo , da harmonia visual e do grande plano contemplativo), é algo que não consegui identificar. Quiçá, o que poderíamos considerar, seria algo como uma "paisagem do medo" e suas correlações, com tons sombrios, ausência de pessoas, abandono e, até mesmo, solidão. Isso, provavelmente, pelo próprio estilo do jogo e sua narrativa. É o que podemos ver nas imagens a seguir, retiradas desse mesmo resultado de busca por hashtag. As fotos de 1 a 4, da esquerda para a direita e de cima para baixo, são do perfil *@adddy.vp*; já a foto 5, seguindo o mesmo sentido, é do perfil *@megyve.vp*; e por fim, a foto 6, é do perfil *@_v._valkriye*.



Imagens do Instagram

Já se olharmos para *Red Dead Redemption 2*, podemos notar que as imagens frontais de personagens também é algo que mais se repete. Numa frequência muito menor temos imagens que nos apresentam a vida selvagem do jogo, bem como, fotografias que compartilham a sensação de uma "paisagem bucólica", essencialmente figurada por cenários onde a montaria a cavalo é o assunto em questão. Há também, uma recorrência um pouco mais observada, imagens que, de algum modo, nos apresentam o protagonista através da sua personalidade. Ele é o típico homem branco "americano", em que seriedade, sobriedade, masculinidade, mistério e honra, caracterizam tanto essa sua paisagem emocional, como também, são alegoria do território que está sendo ali gestado. As imagens a seguir foram retiradas dos perfis do Instagram de *@ronnnxc*, *@saskia.s.photo.world* e *@lukey.vp*.

Essas primeiras impressões podem ser coadunadas com um convite, como aquele que fiz em 2020 na ocasião da Residência Artística Contra | o | Tempo, um convite para a "de-i-

niciação". No capítulo "Grafias de atravessamentos: Arquivo-afeto de um corpo-mapa e sua desdocumentação minuscular", esclareço que:

> Meu gesto artístico, portanto, atua nesse lugar, gerando um encontro entre foto-grafia e poesia. E não há novidade alguma nisso. Há apenas o transbordo, de legendas que não legendam, porque o que me interessa é esse ir adiante, assumindo essas fotografias como um convite para a "de-iniciação" (…) Meu recorte é, senão, feito de delírios. Porque não há (e nem quero ter) compromisso com a verdade, com a imagem como registro: máquina de configurações amesmadas e ensimesmadas, para que todo olhar, afeto e dizer o façam como um corpo que padece em tristeza. Eu quero vida, essa força movente, que nos faz agir e alegrar (vide a concepção espinosista: aumento de potência), ainda que em silêncio. Imagens como pistas e suas (des) legendas, portanto, como um sussurro, na expectativa que isso siga adiante. Não há começo e fim, somente bordas, zonas de contato. A legenda está aí ou lá, aqui e acolá. Diz e desdiz, ao mesmo tempo. Pode ser rabiscada, sobretaxada, rasurada. Apagada, reescrita. Eis um exercício de experimentação (e não de interpretação)… (Queiroz Filho, 2021, p. 132-133)

Farei isso, como dito, com a fotografia de quem fotografou:

Fotografia de @mesopotamian_meow

Paisagem como anúncio

Do que foi, é e do que vai ser

Ela orienta caminhos

Que reinventam os modos de travessia

Cá embaixo, nada

E lá no alto, a vista do horizonte inventado para dizer

– Sou

Não o que se viu ou o que se vê

Mas o que será visto

No adiante do território-ponte

Fica para trás, então o animal domesticado

E segue adiante o domesticado animal

Resta então saber o que será dito

No depois do instante da imagem:

Notas sobre a civilização

Fotografia de @thelastofusaddicted

Paisagem como memória do futuro desejado

Ou poderíamos dizer, do presente indesejado?

Paisagem? Sim, paisagem-rosto

Feita com uma escala intensiva

Que transborda afetos fundadores

Daqueles que fazem nascer uma história

Antes mesmo dela ser contada

E nisso, cada linha do tempo de-marca um território

Um território que não fala de poder

Apesar dele também estar lá

Talvez possamos dizer então:

Paisagem que se territorializa no "des" das coisas

Como a poesia de um rosto desfigurado pelo tempo interrompido

Esta é, por mais difícil, a morte da linguagem

Que renasce na invenção de um novo agora:

Notas sobre o que importa: saudade.

Fotografia de @mateus.playstation

Eis

Uma imagem que não quer ser imagem

É paisagem

Que faz nascer territórios outros

Diluindo fronteiras e horizontes ensimesmados

Cartografias do impossível

Essa conversa sobre as práticas fotográficas in-game nos mostra que as imagens capturadas pelos jogadores não se limitam a retratar o que já está dado no espaço virtual. Elas se tornam gestos que nos permitem criar novos sentidos e paisagens, nos levando a enxergar o jogo como um grande território criativo, cheio de possibilidades afetivas e narrativas. Essas fotografias, ao se constituírem como potência do dizer sensível, constroem e reinterpretam seus assuntos, trazendo à tona o que está nas bordas do visível, no não-dito e no por-vir.

As paisagens que surgem dessas práticas, portanto, são experiências vividas, memórias capturadas e fabulações que ampliam os modos de estar nesses mundos. Jogar e fotografar, aqui, não são atividades separadas, mas parte de um mesmo ato criativo que atravessa tanto o espaço virtual quanto o emocional. Paisagem, nesse contexto, é aquilo que aparece quando a experiência do jogador encontra as materialidades e os afetos programados no jogo. É nesse encontro que se faz o "território inventado".

Os poemas apresentados reforçam essa ideia. Na paisagem como "anúncio do que foi, é e será", há uma provocação: o território, aqui, não é algo fixo ou pré-determinado, mas uma ponte que conecta passado, presente e futuro. Já na "paisagem-rosto", o olhar se desloca para as marcas intensivas dos afetos – não só como algo que narra, mas que também funda territórios através do tempo, criando espaços que desafiam as noções de controle e representação. Por fim, na paisagem como mapa, cartografa-se os horizontes emocionalmente distorcidos e cognitivamente sugeridos: o que pode ser o vir-a-ser?

Essas leituras poéticas das paisagens ampliam o que a fotografia *in-game* já sugere: que o mundo virtual pode ser, tam-

bém, um arquivo de memórias, imaginações e desejos futuros, como uma cartografia do que importa e do que ainda pode ser inventado.

MINHAS FOTOGRAFIAS *IN-GAME*: PAISAGENS EMOCIONAIS E TERRITÓRIOS AFETIVOS EM *PERFORMANCE*

A fotografia, em sua potência, é um gesto de captura e criação que ultrapassa o registro do mundo visível: ela se desdobra em um campo de experimentação estética, afetiva e conceitual. E como já vimos, no contexto dos videogames, o modo foto não é apenas uma funcionalidade técnica, mas emerge como uma prática performativa, onde o ato de fotografar se torna inseparável da experiência de jogar. Essa prática amplia os limites do território do jogo, convertendo-o em um espaço de reinvenção narrativa e estética.

Pensar a fotografia como performance é deslocar seu lugar tradicional de registro fixo e transformá-la em um ato dinâmico, em constante negociação. É um jogo entre quem fotografa e o mundo em que se inscreve, um gesto que não apenas documenta, mas também inventa territórios e paisagens, mediando os afetos e as narrativas que os atravessam.

A partir do conceito de "tutores estéticos", desenvolvido em outro momento de minha pesquisa, proponho que essas práticas artísticas na fotografia in-game sejam acompanhadas por interlocutores criativos, que orientem o olhar e abram caminhos para modos alternativos de registrar e experienciar os

mundos dos jogos, expandindo, assim, as fronteiras do ato (ou gesto) fotográfico:

> Essas foram algumas das travessias entre as estéticas políticas identificadas num conjunto de pinturas e suas possíveis permeabilidades-potencialidades para a linguagem fotográfica utilizada pelos alunos. Os artistas-pintores escolhidos serviram como "tutores" para o processo de constituição desses relatos. O objetivo era discutir sobre como Tarsila do Amaral e Jean-Baptiste Debret, por exemplo, olhariam o mundo de hoje se tivessem, em vez do pincel, uma câmera fotográfica em suas mãos. Mas não a pessoa/artista propriamente e sim seu modo de ver o mundo, configurado nas telas e grafado pelas suas pinceladas. O principal objetivo era desprender o olhar e seus aparatos de registro, do paradigma do qual ele é fortemente associado, o da representação. (Queiroz Filho, 2012, p. 108).

Nesse sentido, cada jogo ganha, ao menos, um "tutor estético" que inspira as práticas fotográficas propostas. Em *Red Dead Redemption 2*, a ideia é de lidar com a fotografia como crônica social, que será guiada pelo olhar de fotógrafos documentais do século XIX e início do XX, como Jacob Riis e Dorothea Lange, que buscaram, em suas imagens, narrar histórias de injustiças sociais e invisibilidades. Inspirado por eles, o objetivo é atuar como um *cronista visual* e capturar a complexidade das relações sociais e os silêncios que permeiam o

Velho Oeste, revelando as tensões históricas e culturais que se escondem nas paisagens do jogo.

Em *The Last of Us Part II*, o foco se desloca para paisagens emocionais e arqueologias da desolação. Aqui, o trabalho de fotógrafos como Francesca Woodman e Nan Goldin, serve como guia, com suas explorações do íntimo, do vulnerável e do efêmero. Temos ainda Daido Moriyama, que captura a crueza e a intensidade do urbano com um estilo granuloso, em preto e branco. A prática fotográfica nesse jogo busca registrar espaços marcados por perda, memória e resiliência, conectando o espaço pós-apocalíptico com afetos profundos.

Já em *Death Stranding*, a fotografia assume um caráter metafísico e surrealista, inspirado nas obras de Michael Kenna e Sugimoto Hiroshi. Esses artistas, com suas composições minimalistas e poéticas, apontam para um olhar que busca a conexão entre o espaço físico e a subjetividade, criando paisagens que são, ao mesmo tempo, concretas e oníricas. As imagens capturadas no jogo procuram explorar essa dimensão liminar, onde o território digital se converte em um espaço de experiência sensível e invenção.

E para o que quiserem se apropriar desse "método" em seus trabalhos, é importante destacar que a ideia dos tutores estéticos é operar menos como modelos a serem seguidos e mais como presenças evocativas: de rastros visuais, afetivos e conceituais que atravessam o gesto fotográfico, deslocando-o do simples registro para uma experimentação sensível. Suas influências, portanto, não fixam formas a serem imitadas, mas abrem possibilidades ao sugerirem atmosferas, intensificarem contrastes, acionarem modos de ver que reverberam na composição de cada imagem. Assim, fotografar torna-se um modo de habitar e reima-

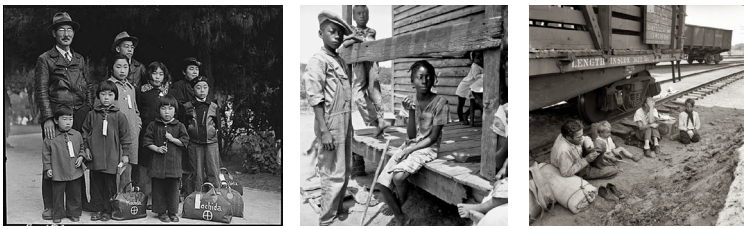
ginar o território do jogo como espaço vivo, onde afeto, narrativa e invenção se entrelaçam em novas formas de existência.

Red Dead Redemption 2: narrativas poéticas em territórios de melancolia

No universo de *Red Dead Redemption 2*, o Velho Oeste é um território carregado de memórias, contradições e afetos. Através de narrativas de progresso e exclusão, o jogo constrói um espaço onde a paisagem testemunha e carrega as marcas da história e das vidas que nela transitam. Nesse contexto, o ato de fotografar emerge como um gesto de resgate e reinvenção, uma forma de dar voz aos silêncios que permeiam esses territórios.

Proponho, então, uma experimentação fotográfica inspirada pelos trabalhos de Jacob Riis e Dorothea Lange, que atuam como "tutores estéticos" para essa jornada visual. Riis, com suas imagens de trabalhadores marginalizados e moradores dos cortiços de Nova York no final do século XIX, e Lange, com sua documentação visceral da Grande Depressão, oferecem não apenas um olhar histórico, mas também uma ética da fotografia que conecta o estético ao social. Assim, a escolha desses tutores estéticos se fundamenta na intenção de explorar o lado humano e marginalizado do Velho Oeste virtual, capturando as histórias não contadas e os afetos que moldam os espaços do jogo.

Fotografias de Jacob Riis



Fotografias de Dorothea Lange

O caminho escolhido para esta experimentação baseou-se na criação de uma narrativa poética que dialogasse com a melancolia e a nostalgia presentes nas paisagens e personagens de Red Dead Redemption 2. Para reforçar essa atmosfera, utili-

zei o filtro "Prata Coloidal", disponível no modo foto do jogo. Essa técnica de edição digital evoca os processos fotográficos históricos associados à prata coloidal, popular no século XIX. Escolhi este filtro por sua capacidade de reproduzir uma estética que remete ao registro documental da época, conferindo às imagens um caráter atemporal e uma textura emocional que conecta passado e presente.

As imagens capturadas dialogam com a precariedade e a dignidade dos sujeitos fotografados, buscando ressaltar as nuances das relações humanas em um espaço de transição e conflito. O filtro "Prata Coloidal" tanto acrescenta autenticidade histórica, como também, sublinha os contrastes entre luz e sombra, elementos fundamentais para evocar a melancolia como força expressiva. A intenção é que cada fotografia funcione como uma narrativa visual autônoma, revelando territórios de exclusão e pertencimento, e inserindo o jogador-fotógrafo em um papel de cronista visual que observa, interpreta e reinventa os territórios do jogo. A seguir, compartilho meu ensaio visual, um território de imagens à espera de serem deslegendadas por seus olhares. Elas são fragmentos de território que não se deixam explicar, apenas atravessar. Aqui, o olhar é convidado a fabular.

TELEGRAPH CO.
MESSENGER-CO.
LOW RATES
QUICK SERVICE

NO SMOKING

AUBREY
BROT
BAKERY

WALL
RAIL

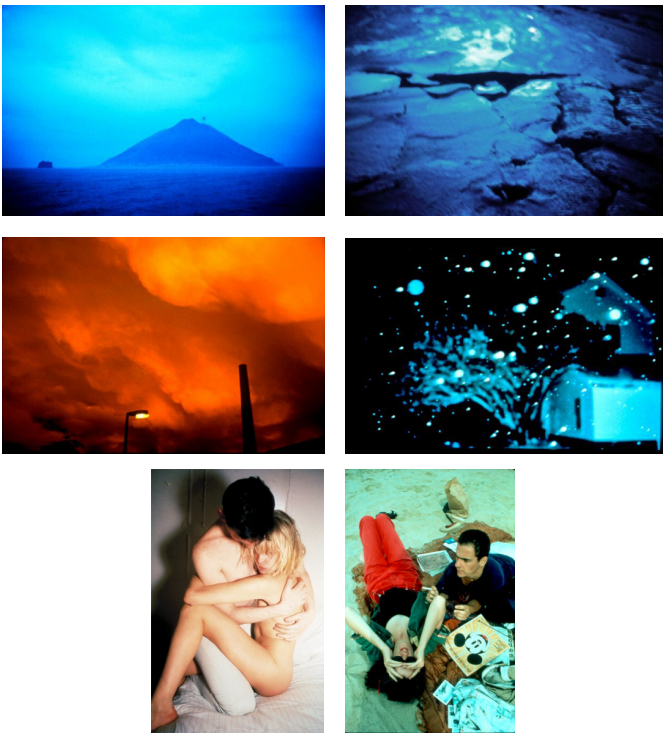
The Las of Us Part II: território do medo e esperança

Este projeto fotográfico em *The Last of Us Part II* é inspirado pelo trabalho de Francesca Woodman, Nan Goldin e Daido Moriyama, artistas que, cada um a seu modo, tratam da tensão entre vulnerabilidade, efemeridade e a monumentalidade de paisagens marcadas pelo humano e pelo pós-humano. Guiado por esses tutores estéticos, proponho uma série de imagens que refletem os estados emocionais e as narrativas visuais de um mundo em colapso, onde o medo e a esperança se entrelaçam.

Francesca Woodman, com suas imagens em preto e branco marcadas por uma poética de intimidade e fragmentação, serve como guia para os momentos mais introspectivos e sensíveis deste ensaio. Contudo, devido à ausência de filtros em preto e branco no modo foto do jogo, optei por utilizar as ferramentas disponíveis no próprio console, complementando a edição com softwares externos para alcançar o efeito desejado, respeitando a essência das suas composições.

Fotografias de Francesca Woodman

As paisagens saturadas e os retratos emocionalmente carregados de intimidade, de Nan Goldin, muitas vezes dominadas por tons alaranjados ou azulados, influenciaram a captura de cenários específicos em The *Last of Us Part II*. Aqui, o foco recai sobre a saturação como uma ferramenta narrativa, destacando o contraste entre a brutalidade do ambiente pós-apocalíptico e a pulsação de vida e memória que ainda se faz presente em determinados espaços.



Fotografias de Nan Goldin

Por outro lado, a obra de Daido Moriyama se apresenta como um guia estético para composições que exploram a intensidade urbana e a visceralidade do ambiente devastado em *The Last of Us Part II*. Suas fotografias, marcadas por altos contrastes e uma abordagem fragmentada, oferecem um olhar que vai além da superfície, capturando a tensão entre destruição e resiliência. Essa estética foi incorporada ao ensaio para revelar a crueza e o dinamismo dos espaços narrativos do jogo, enfatizando o urbano como um território em constante negociação entre perda e reinvenção.

Fotografias de Daido Moriyama

A escolha do filtro para cada imagem, portanto, não é fixa, mas determinada pela narrativa visual e emocional que se deseja construir. As ferramentas disponíveis no modo foto de *The Last of Us Part II* foram utilizadas para capturar as cenas mais próximas das estéticas dos tutores. Dada a extensão do jogo, foram feitas, para este texto, fotografias apenas de dois momentos do primeiro capítulo do jogo, intitulado *Jackson*.

Conduzida como uma performance fotográfica, em que o ato de fotografar é tanto um gesto artístico quanto uma reflexão sobre os territórios emocionais habitados no jogo, essa experimentação resulta um ensaio visual que transita entre o

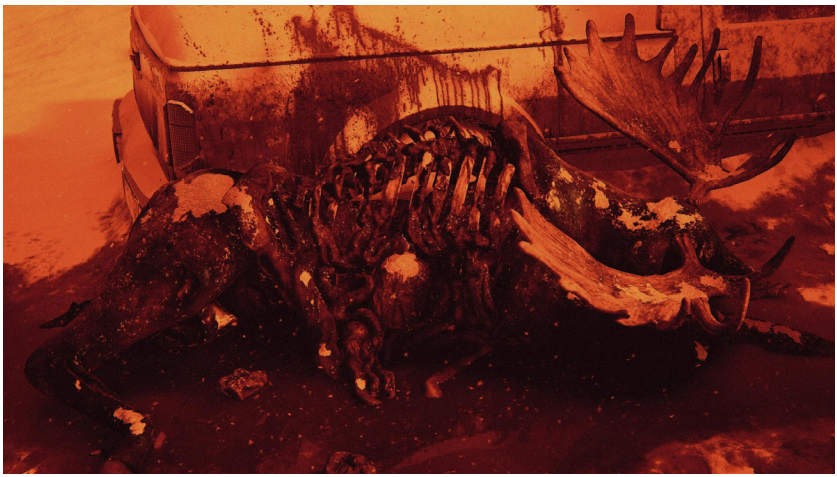
íntimo e o vasto, entre o vulnerável e o monumental, e que convida o espectador a explorar suas próprias interpretações desses territórios narrativos.

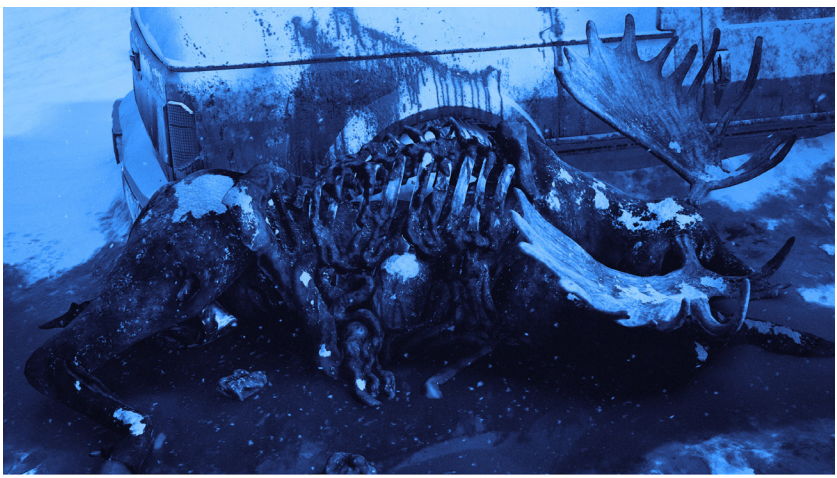
O destaque que faço, trata da escolha do preto e branco, especialmente com nuances que evocam o estilo *noir*. Esse foi um gesto deliberado, ainda que guiado por uma intuição difícil de nomear. Não é apenas uma questão de arranjo figurativo, mas de afeto, de capturar o jogo em sua profundidade emocional. Esse preto e branco tem algo de áspero, de cru, como as paisagens devastadas que ele ilumina e oculta ao mesmo tempo. É uma escolha que carrega consigo um peso, uma dramaticidade silenciosa que parece sussurrar as histórias esquecidas nesses territórios narrativos.

Entre luzes duras e sombras densas, o *noir* se torna uma lente, um filtro que não apenas registra, mas interroga os espaços e os personagens. Ele acentua o abandono, a solidão, mas também encontra força na fragilidade. Essa linguagem visual dialoga com os tutores estéticos que escolhi, como Daido Moriyama, cujas imagens trazem o urbano em sua forma visceral e intensa, repletas de contrastes que rasgam a superfície e revelam o que está por baixo.

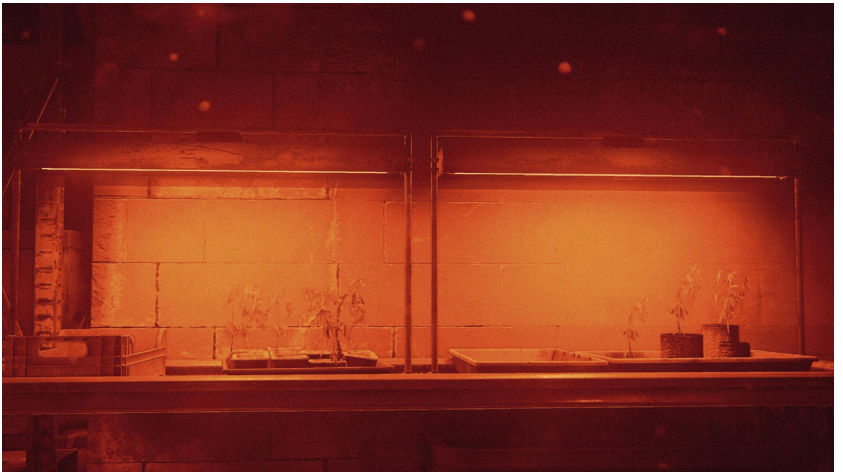
Neste ensaio visual, fotografar foi um ato de escuta, um encontro com os territórios emocionais que habitam *The Last of Us Part II*. As ferramentas do modo foto foram mobilizadas como instrumentos de criação abertos, reforçando a liberdade de deixar que cada cena guiasse a escolha. Preto e branco como presença de uma intensidade que, de outra forma, poderia se perder. Entre os momentos capturados no capítulo de Jackson, o ensaio se desenhou como um convite ao íntimo e ao imenso, ao que é vulnerável e, ao mesmo tempo, monumental.

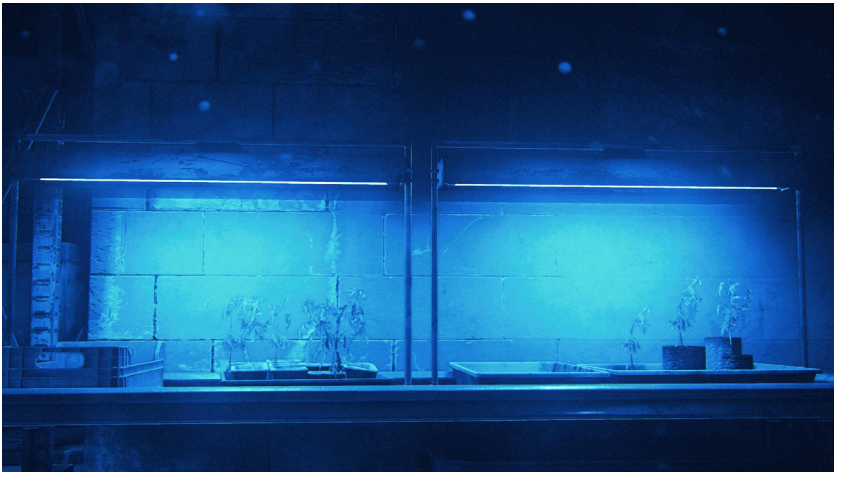
Assim, cada imagem se torna uma pista, um fragmento de narrativa que não pretende ser completa, mas aberta. Um território de emoções para o qual convido vocês a entrar e, quem sabe, reescrever. A seguir, compartilho as imagens. Por favor, deslegende-as.





Weston's
COLD/FLU
SEASONAL





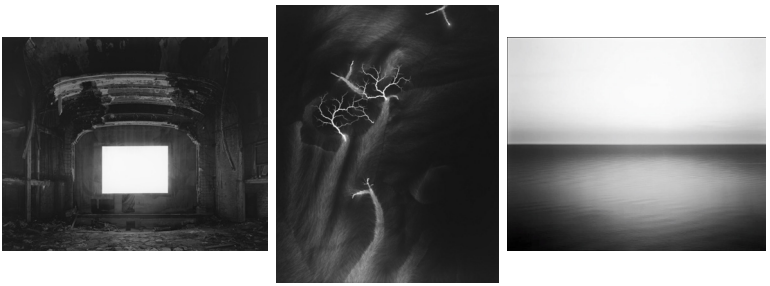
Death Stranding (Director's Cut): fotógrafo de silêncios – cartografando o vazio.

Death Stranding: Director's Cut (2021) é um jogo que desafia os sentidos e a percepção. Em um mundo onde a solidão reverbera em cada paisagem desolada, o silêncio é tanto uma presença quanto uma ausência. Fotografar nesse universo significa enfrentar o vazio como um território a ser habitado, interpretado, sentido. É com essa sensibilidade que este projeto fotográfico se desenha, orientado pelos tutores estéticos Michael Kenna e Sugimoto Hiroshi, cujos trabalhos abordam, de formas distintas, a poesia do silêncio e a atemporalidade dos espaços.

Michael Kenna, com suas composições minimalistas e atmosferas contemplativas, convida o olhar a repousar em paisagens onde o tempo parece suspenso. Sua abordagem fotográfica, marcada por longas exposições e tonalidades suaves, ressoa com os horizontes vastos e vazios de *Death Stranding*, onde cada passo é carregado de significado. Kenna ensina a ver o que não está imediatamente visível, a sentir o ar, a textura, o som que o silêncio carrega.

Fotografias de Michael Kenna

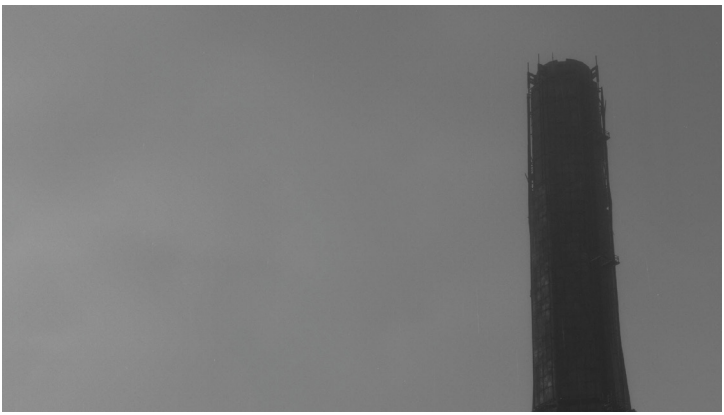
Por outro lado, Sugimoto Hiroshi nos guia para uma compreensão mais enigmática do vazio. Suas fotografias de teatros e mares, sempre compostas com uma precisão quase arquitetônica, evocam um senso de infinito e efemeridade. Em *Death Stranding*, o vazio é um protagonista, uma força que molda as ações e emoções do jogador. A estética de Sugimoto inspira a busca por enquadramentos que dialoguem com o eterno e o transitório, com o que está presente e o que está ausente.



Fotografias de Sugimoto Hiroshi

Para este ensaio visual, decidi, então, adotar o preto e branco como linguagem predominante, enfatizando o contraste entre os elementos naturais e artificiais do jogo. Esse estilo dialoga diretamente com a obra de ambos os tutores estéticos, ao mesmo tempo em que reforça a narrativa emocional do jogo. A cartografia aqui proposta busca atravessar os vazio e mapear suas intensidades, suas reverberações afetivas. Trata-se de um gesto fotográfico que pretende fazer com que o vazio se desenhe no olhar do espectador.

Com a câmera como mediadora, cada imagem busca capturar o que se vê, como o que se sente ao habitar um território que desafia constantemente a definição, tanto de paisagem, como a sua própria. O vazio de *Death Stranding* é rico em narrativas não ditas, e este ensaio é, em substância, uma tentativa de ouvir e grafar esses silêncios. Ao final, deixo o convite para que vocês também os deslegendem, permitindo que cada fotografia ressoe de forma única em suas percepções.



POR FAVOR, DESLEGENDE...

Ao concluir este capítulo, volto às imagens que fiz e às histórias que elas sugerem, mas nunca dizem por completo. O *modo foto*, tão integrado ao jogo, se revela, na verdade, como uma brecha, uma fresta por onde o jogador se torna mais do que um observador ou um agente narrativo. Ele se transforma em um intérprete de silêncios, um inventor de caminhos que só existem porque foram olhados.

Em *Red Dead Redemption 2*, a melancolia das paisagens se entrelaça com os afetos históricos que habitam cada deserto, cada vilarejo e cada rosto. Fotografar ali nunca foi um ato de capturar, mas de escavar. Escavar memórias que o jogo oferece em seus fragmentos, mas que também recusam ser plenamente vistas. As pessoas que habitaram minhas fotos (negros, bêbados, prostitutas, latinos e asiáticos) são aquelas que geralmente permanecem nos fundos das histórias oficiais, mas que aqui ganham espaço como

protagonistas silenciosos. Os locais em que os encontrei (becos, bares sujos, zonas de pobreza em cidades ficcionais) são testemunhas de uma história que o jogo apenas sugere, mas que a fotografia tenta dar forma. Essas figuras e paisagens tornam-se tanto imagens de um mundo que já não existe, quanto de uma humanidade que persiste, em suas margens e em seus abismos.

Já em *The Last of Us Part II*, rasuram-se os sentidos estabelecidos de paisagem como contemplação, bem como, de território como confronto. Fotografar ali foi como aprender a respirar em meio ao peso do abandono, das ruínas e dos encontros difíceis entre o que foi e o que poderia ter sido. As cores saturadas e os contrastes intensos não serviram apenas para compor, mas para tensionar, para trazer à tona as bordas de cada imagem, onde a vida e a ausência se encaram sem nunca se tocar. A brutalidade do jogo e seus momentos de silêncio abrem frestas para capturar fragmentos de humanidade, onde o medo e a esperança coexistem como ecos de um mesmo território emocional.

E então, em *Death Stranding*, o silêncio do vazio. Mas seria esse vazio realmente vazio? Fotografar o vazio é sempre um risco: o de preencher demais ou o de se perder nele. No entanto, neste projeto, o vazio não era o fim, mas o começo. Aqui, o vazio revela-se uma repetição incansável do mesmo: as formas, os elementos e os horizontes que se repetem quase como um mantra visual. Essa repetição torna a paisagem "vazia", mas não poeticamente desprovida de conteúdo. É um vazio saturado de igualdade, onde o que falta não são elementos, mas variações. Cada clique foi um gesto de cartografia, produzindo mapas, não de localizações, mas de sentidos. Cada horizonte registrado não era apenas o que estava à frente, mas o que pulsava no silêncio, no peso do caminhar, na respiração que nunca é só nossa.

Essas fotografias, feitas em mundos que não são nossos, mas que habitamos por um tempo, são também convites. Convites para olhar e desolhar, para interpretar e deslegendar. Não são apenas registros do que existe no jogo, mas tentativas de inventar um espaço onde o jogo se encontra conosco, onde o território e a paisagem se tornam um elo entre o que vemos e o que sentimos.

Nesse sentido, acredito que este capítulo oferece uma abordagem renovada para o debate sobre fotografia, criatividade, paisagem-território e videogames, posicionando a prática do *modo foto* como uma expressão artística que ressignifica as paisagens digitais e os territórios imaginados. Ao lidar com os jogos como narrativas interativas atravessadas por gestos performativos, tento mostrar como o jogador-artista pode transformar o ambiente virtual em um horizonte de significados estéticos e afetivos.

A prática do *modo foto* exemplifica como as paisagens dos jogos podem ser reimaginadas de formas profundamente criativas e sensíveis. Longe de serem meras representações estáticas, as imagens capturadas nesses contextos revelam territórios como construções dinâmicas, repletas de camadas simbólicas e emocionais. Essas práticas desvelam a potência dos jogos digitais para instigar o jogador, tanto dentro do jogo, como além dele, a performar novos modos de ver, sentir e criar.

Finalizo propondo que as explorações fotográficas em jogos digitais se expandam para práticas mais experimentais e interdisciplinares. A combinação do *modo foto* com narrativas híbridas, ferramentas de edição externa e intervenções artísticas mistas, por exemplo, poderia aprofundar a relação entre jogador, território e paisagem. Além disso, investigar como essas práticas dialogam com questões sociais, culturais e ecológicas

pode abrir caminhos para compreender os videogames como plataformas de criação que não apenas refletem, mas também questionam e reimaginam o mundo contemporâneo e suas muitas geo-grafias possíveis.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka:** para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Volume 4. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Volume 5. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

DURUSOY, Murat. In-game photography: creating new realities through video game photography. **Membrana – Journal of Photography Theory and Visual Culture**, v. 3, n. 1, p. 42-47, 2018.

FLUSSER, Vilém. O gesto de fotografar. Tradução de Nélio Rodrigues Conceição. **Artefilosofia**, v. 14, n. 26, p. 41-51, 2019.

MASSEY, D. **Pelo espaço:** uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2008.

MÖRING, Sebastian; DE MUTIIS, Marco. Camera ludica: reflections on photography in video games. In: **Intermedia games – Games inter media: video games and intermediality**, p. 69-94, 2019.

PAULA, Julieth Corrêa. Art of gaming: gestualidades fotográficas em jogos digitais. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 21, n. 2, 2019. DOI: 10.33871/19805071.2019.21.2.2888. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/2888. Acesso em: 13 dez. 2024.

PERANI, L. Estética, técnica e jogo: relações entre o lúdico e a arte fotográfica. **Lumina**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2014. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21090. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21090. Acesso em: 13 dez. 2024.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Além do que a vista alcança:** sobre paisagem como dobra de sentidos. Vitória-ES: Editora Rasuras, 2022.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. Desviando olhares: estéticas-políticas dos relatos de viagem. **Geograficidade**, Vol.2, Número Especial, 2012

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Do sensível, poesia:** outros modos de grafar o mundo. Vitória-ES: Milfontes, 2019.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Separação e mistura:** alusões utópicas e imaginação espacial no filme A Vila. RUA, v. 17, n. 2, p. 26-41, 2011.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos; SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de. Jogos de videogame como obras de arte. Vitória-ES: Editora Rasuras, 2024.

CAPÍTULO 13

CONTRIBUIÇÕES EPISTEMOLÓGICAS NAS INSURREIÇÕES CRIATIVAS DAS GEOGRAFIAS HUMANISTAS E CULTURAIS

Alessandro Dozena
Departamento de Geografia UFRN - Natal[1]

AS GEOGRAFIAS HUMANISTAS E CULTURAIS E SUA VIGOROSA DIVERSIDADE

Ao refletir sobre a produção geográfica brasileira, com destaque para o que tem sido realizado a partir dos efeitos do humanismo na Geografia[2], deparei-me com um fato irrefutável: tal produção é plural, por isso a desig-

1 Agradeço a leitura crítica de Antonio Carlos Queiroz Filho, Eduardo Marandola Jr. e Julia Andrade.

2 Ao grafar geografia com a inicial em letra minúscula, busco expressar a possibilidade desta se constituir em experimentações que transcendem o limite da disciplina acadêmica formalmente estabelecida, nesse último caso grafada com a inicial em letra maiúscula: Geografia.

narei de geografias humanistas e culturais. Além de plural, ela é igualmente dinâmica e cada vez mais dialoga com as outras áreas do conhecimento, ao mesmo tempo em que revigora o debate geográfico em nosso país. Tal fato da mesma forma está relacionado com a complexa e desafiadora realidade atual, que exige uma postura diligente de todos os (as) profissionais, destacadamente os pesquisadores (as) e professores (as), já que nos deparamos cada vez mais com novos desafios, que nos conduzem a necessária redefinição de nossas práticas profissionais. Entre os desafios da realidade atual, embora já estivessem postos, merecem destaque: as mudanças climáticas e eventos extremos, a persistência das desigualdades econômicas em escala mundial, a desinformação e manipulação das informações digitais, os conflitos bélicos internacionais, a precarização da saúde mental, as pandemias, a ampliação de governos autoritários, entre muitos outros.

Assim sendo, alguns questionamentos têm me invadido nos últimos anos: estariam as pesquisas das geografias humanistas e culturais trazendo novos encaminhamentos e contribuições? Quais são as possibilidades de experimentações no cenário geográfico atual, diante dessas novas complexidades? Na procura por essas respostas, noto que cada vez mais há no Brasil pesquisadores (as) preocupados (as) com a originalidade de suas pesquisas, buscando trazer novidades em suas propostas e constatações. E aqui vale mencionar que as inovações que temos notado nas abordagens das geografias humanistas e culturais brasileiras acompanham as contribuições advindas de outros países, dialogando com elas e se posicionando de modo propositivo (Claval, 2013).

Em se tratando da produção geográfica brasileira, há tempos temos notado um destaque, inclusive no plano internacional,

já sendo este um fato conhecido pelos feitos de nossos grandes autores (as) e suas contribuições (Martin; Machado, 2014). Essa produção tem alcançado uma proeminência em vários subcampos da Geografia, e no caso das geografias humanistas e culturais, tem atingido uma projeção em decorrência de publicações, realização e participação em eventos nacionais e internacionais, fato já constatado por Marandola em 2009:

> Os estudos humanistas e culturais em Geografia têm se desenvolvido muito no país [ ] Um conjunto de iniciativas, motivações e tendências têm se aglutinado ou caminhado em paralelo no desenvolvimento e ampliação destas temáticas, aparecendo gradativamente na forma de livros, especialmente coletâneas (Marandola Jr., 2009, p. 612).

Acompanhando esse movimento, as geografias humanistas e culturais têm trazido encaminhamentos que enriquecem e ampliam esse campo de estudos, merecendo destaque as abordagens fenomenológicas, embora essa não seja a única perspectiva metodológica acionada. Outras perspectivas se alimentam de processos criativos instauradores de um estado de experimentação[3] latente e contínuo, e mesmo mantendo o rigor científico, distanciam-se das experimentações empíricas positivistas amparadas nos pressupostos de Augusto Comte (1852). Tais ex-

3 O uso de experimentação aqui se dá não no sentido de experimento, mas de uma predileção criativa para além das "vulgatas consentidas" pautadas em preceitos doutrinários definidos pelas áreas do conhecimento.

perimentações têm sido incentivadas pelas linguagens artísticas, essenciais na incorporação de dimensões subjetivas como percepções, experiências e sensações, e provocadoras de sentimentos científico-artísticos normalmente desprovidos de dualismos e/ou rigores científicos limitadores.

Ao mencionar geografias humanistas e culturais no plural, expresso a diversidade de perspectivas originais, múltiplas e contributivas. Essa é uma diversidade fundamental que aparece até mesmo nas distintas designações existentes e utilizadas: geografia cultural, geografia humanista, geografia humanística. E é com muito entusiasmo que vejo uma geração de jovens pesquisadores (as) ecoando o que já foi realizado, reverberando novas proposições teóricas, conceituais e metodológicas[4]; em abordagens que nos apresentam elementos que convergem para a aceitação da premissa da diversidade humana enquanto um valor civilizatório fundamental a ser respeitado e protegido.

Os estudos humanistas e culturais em Geografia se desenvolveram com expressividade nos últimos anos, muito pelo resgate de algumas práticas postas por geógrafos (as) clássicos do passado (a exemplo da etnografia), pelo vigoroso debate e pela significativa produção acadêmica. Considero que as abordagens humanistas e culturais em Geografia têm trazido novas "canções e sons" para alguns silenciamentos outrora existentes, em temas, metodologias e conceituações. E isso tem animado os eventos de nossa área, os debates, nossos programas de pós-graduação, e feito "dançar o pensamento" de muitos (as). Conforme Amorim Filho (1999), desde os trabalhos precursores até hoje, as geografias humanistas e culturais (Geografia Humanística para o autor

4 Exemplarmente isso pode ser constatado nas publicações da revista Geograficidade: https://periodicos.uff.br/geograficidade

à época da publicação) têm se utilizado principalmente de pressupostos presentes nos seguintes fundamentos epistemológicos:

Fundamentos Epistemológicos da Geografia Humanística	
➢ Axiologia	➢ Idealismo
➢ Anarquismo	➢ Semiologia
➢ Behaviorismo	➢ Teoria da Cognição
➢ Estética	➢ Teoria da Comunicação
➢ Existencialismo	➢ Teoria da Gestalt
➢ *Fenomenologia*	➢ Teoria da Percepção

Fonte: Amorim Filho, 1999.

Esses fundamentos epistemológicos sintetizados por Amorim Filho (1999) evidenciam muitos caminhos ainda por serem trilhados, perspectivas teóricas e conceituais transdisciplinares, apropriações de ideias de autores (as) de matrizes distintas e uma articulação valorizadora das interfaces arte-científicas:

> No Brasil há vários desses "círculos de afinidades" que têm em comum uma forte desconfiança em relação a certas orientações paradigmáticas excessivamente cientificistas e tecnocráticas de um lado, ou muito ideológicas, militantes e dogmáticas de outro lado. Episte-

> mologicamente, tais "círculos de afinidades" se formam em torno daquelas "filosofias" e/ou "psicologias" que fornecem embasamento e orientações teórico-metodológicas para as chamadas geografias humanistas e culturais (Amorim Filho, 2021, p. 16).

Algumas dessas construções epistemológicas têm proposto encaminhamentos que acionam construções não são somente epistemológicas, mas igualmente éticas e ontológicas; algo que inclusive sempre esteve presente nos pensamentos ameríndios e afrodiaspóricos (Marandola Jr.; Holzer; Batista 2023; Batista; Marandola Jr.; Holzer, 2024). Outros encaminhamentos estão se dando, a exemplo do que acontece com as dimensões de gênero, de identificação sexual, da relação natureza-ser humano, e da estima da intuição nas explicações objetivistas postas por nossa consciência racional. Esses encaminhamentos se estruturam em "paradigmas alternativos" (Amorim Filho, 2021):

> Algumas das razões que explicam a opção de tais grupos por esses "paradigmas alternativos" podem ser: as bases epistemológicas de orientação existencial e fenomenológica, que valorizam percepções e representações subjetivas, ou intersubjetivas, de regiões, territórios e lugares vividos ou experenciados; a flexibilidade e a pluralidade das abordagens empregadas em tais pesquisas (Amorim Filho, 2021, p. 16).

No âmbito da geografia produzida no Brasil, após décadas de leituras, eventos e interlocuções, noto que essas várias perspectivas apontadas por Amorim Filho (1999) continuam oferecendo um enorme potencial de acionamento, inclusive no que se refere a expansão dos diálogos com as pesquisas na área das artes, em todos os seus modais (música, dança, teatro, *design* etc.). E nas viradas que a Geografia dá, as geografias humanistas e culturais giraram em uma "dança insurgente", já que nem sempre dançaram conforme a música ainda hoje predominante nas "paradas de sucesso", intitulada: "ode a unificação epistemológica da Geografia", com várias versões, autores (as) e intérpretes.

E como coreografias dessa dança insurgente, merece destaque a produção textual e discursiva realizada em diálogo com os vários giros que acontecem na atualidade fundamentados em múltiplos autores (as), destacadamente o giro de gênero, o giro emocional, o giro artístico e o giro descolonial (Cruz; Oliveira, 2017). Considero todos eles um movimento político importante, inclusive no campo disciplinar (Bailly; Scariati, 2001), já que têm trazido contribuições no âmbito das políticas culturais locais, da igualdade de gênero, do respeito às múltiplas religiosidades, identificações, direitos da população indígena, da população negra, entre várias outras contribuições.

Além disso, no momento atual, as noções de espaço e cultura se tornam abertas e múltiplas, e as suas compreensões instauram encontros potentes, como o diálogo das teorias marxistas com o pensamento descolonial (Haesbaert, 2021; Gonçalves, 2010) , o encontro das perspectivas feministas com as teorias identitárias (Bandeira; Siqueira, 2022), a aproximação da etnografia e netnografia com os procedimentos tradicionais de pesquisa (Polivanov, 2014), o diálogo do paradigma pós-representacional/mais-

-que-representacional com as linguagens artísticas (Hawkins, 2012; Thrift, 2019), e a expansão da cartografia científica atrelada aos mapeamentos culturais, sonoros e mentais (Seemann, 2009; Nakahodo, 2014; Kozel, 2019).

E quando observamos as dinâmicas culturais no mundo contemporâneo, notamos que elas envolvem complexidades e interseccionalidades que nos provocam em incitações que atuam no sentido do convite a atualização de nossas ferramentas teóricas, conceituais e metodológicas (Haesbaert, 2022).

Assim sendo, considero que as linguagens artísticas têm uma centralidade nessas movimentações, já que de saída são interseccionais, experimentais e vigorosas. As linguagens artísticas são mais do que mediadoras ou alternativas nas atividades de ensino, pesquisa e extensão, elas são renovadoras das discussões geográficas via pesquisas, publicações e eventos. Por isso a proposição de nos assumirmos enquanto "geógrafos/as das artes" (Dozena, 2020) segue atual, bem como a sugestão de aceitarmos que os conhecimentos científicos e as práticas artísticas, além serem complementares e desprovidos de hierarquias, manifestam-se enquanto construções do pensamento localizadas espaço-temporalmente; desenvolvendo-se conforme as condições espaciais particulares.

ANTES ARTE MAIS DO QUE NUNCA: O GIRO ARTÍSTICO NA GEOGRAFIA

As múltiplas conexões entre geografia e arte estão evidentes desde os primórdios das reflexões geográficas (Holzer, 2020),

mas foi nos últimos anos que as artes foram incorporadas com maior vigor nas pesquisas em Geografia, acompanhando a consolidação das abordagens humanistas e culturais em suas relações com a arte e a geografia (Boissiere, 2010; Hawkins, 2011; Volvey, 2014; Dozena, 2016).

O que denominamos como sendo o giro artístico (Dozena, 2020), envolve um número expressivo de professores-pesquisadores (as) que vêm incorporando as artes em seu processo de ensino, pesquisa e extensão (Marandola; 2010; Queiroz Filho, 2018; Gratão, 2020; Torres, 2022; Souza Júnior, 2024; Campos, 2024; entre muitos outros autores/as); em práticas realizadas intrinsicamente com os modais artísticos, o que tem implodido os modos "normais" de se fazer e conceber o ato de pesquisar, lecionar e realizar práticas extensionistas[5].

Tais abordagens "geoartísticas" atrelam as reflexões geográficas às artísticas, em seus olhares particulares, fazendo com que a tríade ensino-pesquisa-extensão ganhe força. As artes cada vez mais emergem não somente como representação, mas como um dispositivo epistêmico que envolve e dialoga com a dimensão espacial da cultura contemporânea, no sentido da centralidade e da potencialidade das criações artísticas. Por isso, a cada vez mais, ganha força o fazer pesquisa com e nas linguagens artísticas.

Lidar com a complexidade do mundo atual envolve o diálogo com o acúmulo de aprendizados já estruturados, que possibilitam

5 A exemplo da oficina desenvolvida bianualmente no Curso de Especialização "Alfabetização + Neurociências: Interfaces na Educação Integral", em que refletimos sobre o desenvolvimento cognitivo e o papel dos sons e das músicas no ensino de Geografia, acionando conhecimentos teórico-práticos constitutivos do processo de alfabetização geográfica. Para mais informações, consultar: https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/26528

perspectivas teóricas e conceituais "cruzadas", nas quais a busca pela verdade científica ganha outros sentidos nos horizontes que se afloram e que conseguimos vislumbrar até o momento. Essa busca da verdade científica deve ser cada vez mais relativizada, dentro do possível de compreensão da complexidade da realidade contemporânea; evidenciando-se "olhares cruzados", atravessamentos, que se propõem a trazer muitas novidades para as pesquisas, a partir do conhecimento pelos sentidos e experiências subjetivas.

Há tempos publicações se propõem a trazerem posturas criativas envolvendo discussões geográficas. Esse é o exemplo da revista *You are here: the journal of creative geography*[6], existente desde 1998. Além dela, temos presenciado a expansão de horizontes artístico-geográficos valorizadores das experimentações em revistas brasileiras como a *Geograficidade*[7], que inclusive conta com uma sessão intitulada *Experimentações*. Com sensibilidade, afetividade e rigor, torna-se relevante constatar o estabelecimento de um horizonte existencial situado nas pesquisas geográficas brasileiras, que nos desafia ao abandono de teorias totalizadoras e definitivas, já que enfatiza as múltiplas experiências e modos de vida.

A realidade contemporânea tem nos provocado no sentido da inserção de inteligências artificiais, robótica, tecnologias múltiplas que estão movimentando outros sentidos do ser humano: óculos binaurais, avatares, jogos eletrônicos, culturas transnacionalizadas em produtos como a cultura *geek* e o *kpop*. E nesse contexto, os olhares dos artistas estão iluminando os olhares dos geógrafos (as), dos historiadores (as), dos antropólogos (as), dos

6 https://geography.arizona.edu/youarehere Consulta realizada em janeiro de 2025.

7 https://periodicos.uff.br/geograficidade Consulta realizada em janeiro de 2025.

biólogos (as) entre outros (as); em um movimento de trocas e diálogos recíprocos. Por isso, ao percebermos que as fronteiras disciplinares podem ser momentaneamente rompidas com articulações, as temáticas comuns entre os campos do conhecimento emergem vigorosas (Dozena, 2020).

Ao continuar propondo encaminhamentos no sentido de uma ciência-arte geográfica original, os horizontes criativos se efetuam com evidência. Assim, cabe tanto ao pesquisador (a), professor (a) quanto ao (a) artista, a busca da compreensão da realidade em modos particulares de vê-la, que se manifestam como complementares, assonantes e dissonantes ao mesmo tempo, na medida em que "a razão, a lógica, a emoção, a sensação e a imaginação estão presentes tanto na manifestação artística quanto no trabalho científico" (Novaes, 1994).

Algumas características de lugares específicos oferecem pré-condições às novas ideias artísticas, estabelecidas conforme as condições propiciadas pelos lugares, retomadas e reverberadas a partir do repertório cultural próprio de cada agrupamento social. Em outras palavras, há uma condição espacial que influencia a criação artística nos diferentes lugares do mundo. Assim sendo, um pensamento geográfico relevante é o de que as manifestações artísticas são espacialmente decifradas, processualmente, nos distintos contextos regionais, atuando fortemente na corporeidade, nas sensações, nas percepções e nos imaginários individuais e coletivos instituídos. As manifestações artísticas se relacionam com os territórios em que se originam, até porque os territórios estão intrinsecamente conectados com essas reminiscências artísticas espaciais; reverberadas por criações múltiplas.

Nesse sentido, as criações artísticas guardam uma relação intrínseca com os locais de sua produção, incita imaginários geográficos (no âmbito musical, em que exemplarmente a bossa nova guarda uma relação imediata com a cidade do Rio de Janeiro, ou o frevo com a cidade do Recife). Em todos os casos, além dos musicais, o corpo emerge como um operador espacial, propondo outros saberes-fazer, que se colocam como experimentações de uma ciência aberta e incerta. Corpos como receptáculos de multi-identidades, multiterritorialidades interseccionadas por dimensões de classe social, gênero, raça, nação e religiosidades. Temos então a conexão de pontos de vista particulares, que partem de conhecimentos situados e existencialmente pautados em questões que envolvem gênero, classes socioeconômicas, gerações, dimensões étnico-raciais; e que valorizam o ser humano em sua completude e diversidade.

Dialogando com o pensamento de Merleau-Ponty, podemos considerar que o corpo constrói processos de identificação entre o mundo pessoal e o mundo público e, na interação com o outro, reafirmam-se ou mesmo se descobrem alguns aspectos da própria identidade. Pelo ato de dançar ou tocar, o corpo articula uma linguagem que coloca os seres humanos em grupos territorialmente localizáveis, grupos que guardam relações ancestrais nas quais a experiência corporal fixa o território na existência, na medida em que o corpo é o ser no território (Dozena, 2024).

Diante desses novos desafios se torna relevante o reinventar de nossas práticas, o inovar de metodologias, o "repaginar" de abordagens teóricas, e nesse sentido, as ações criativas e lúdicas servem como um farol, a partir do delineamento de novas perspectivas. Nesse processo, a insurgência do lúdico acompanha inspirações criativas, na medida em que o caráter da alegria, do

divertimento e do prazer rompe com os padrões orientados por uma racionalidade unívoca e redutora. As artes têm desnudado o que de "melhor" os seres humanos produzem, em atos criativos existencialmente situados, capazes de amplificar a sensibilização dos estudantes, professores (as) e pesquisadores (as).

Além do contexto escolar e universitário, o cotidiano igualmente transborda em manifestações derivadas da cultura popular, nas quais a criatividade alimenta e conserva criações transitórias e coletivas, em geopoéticas (Lévy, 2025) que animam e reinventam o cotidiano o tempo todo. Nessas criações diárias, vislumbram-se experiências pautadas em uma operacionalização flexível dos atos: apurada, astuciosa, alerta, em que o sentido de ocasião se reinventa por meio de aptidões múltiplas. Igualmente, as experiências individuais com os lugares associam-se intimamente com o ato criativo, influenciadas pela condição espacial (Dozena, 2019).

Podemos então considerar que tais atitudes de contrafinalidade (Dozena, 2011) fragilizam as estratégias de autoridade, pelo potencial de comunicação horizontal posta pela oralidade e pela inventividade resistente a ordem preponderante, capazes de transformar a mesmice ordinária em vivacidade cotidiana. Essa prática de construção de geografias criativas já acontece há tempos, mas a complexidade atual e a acentuação das múltiplas crises (ambiental, paradigmática, ética, entre outras), nos convida a sairmos do "mais do mesmo" nas reflexões e ações teóricas, conceituais e metodológicas. E esse fascínio por temas que estão nas fronteiras do momento atual aparecem com força na contemporaneidade.

A pluridisciplinaridade acionada pelas conexões científico-artísticas acaba insurgindo-se cada vez mais ao questionamento

acerca da cientificidade objetiva extremada por vezes proposta pelas abordagens geográficas, impulsionando a criatividade no sentido de outros procedimentos metodológicos, representações cartográficas e abordagens conceituais. Cabe assim tanto ao pesquisador (a) cientista, ao professor (a) quanto ao (a) artista, a busca da compreensão da realidade em modos particulares de vê-la.

Considero que o giro artístico na Geografia brasileira e mundial consiste em um movimento importante no sentido da busca pela compreensão das intersecções arte-científicas-espaciais, exercendo a procura pela compreensão das manifestações artísticas não somente como expressões estéticas, mas também como potencializadoras da interpretação da dinâmica territorial, das relações de poder e dos jogos identitários que a conformam a partir das experiências humanas.

POTÊNCIAS E PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS DAS INSURREIÇÕES CRIATIVAS DAS GEOGRAFIAS HUMANISTAS E CULTURAIS

As experiências no campo da pesquisa, ensino e extensão cada vez mais vêm acompanhadas de atividades lúdicas, em situações nas quais o "brincar" se correlaciona diretamente com o fazer científico e artístico. Ao optar por jogos divertidos, nem sempre competitivos (Reverdito; Scaglia, 2009), os professores (as) ampliam as possibilidades de aprendizagem das noções conceituais e habilidades relacionadas às noções espaciais dos estudantes. Neste sentido, a resolução de problemas múltiplos, quando é motivada por estratégias lúdicas, com uma aprendiza-

gem pautada na vivência e experimentação, favorece a internalização dos conteúdos.

As abordagens geográficas lúdicas apresentam um potencial significativo para enriquecer o campo da Geografia, oferecendo novas maneiras de engajar e educar sobre questões espaciais. Ao adotar uma perspectiva epistemológica que valoriza a experiência, a construção ativa do conhecimento e a participação colaborativa, essas abordagens não só tornam o aprendizado mais envolvente como também promovem uma compreensão mais rica e contextualizada dos conteúdos apresentados. Diante disso, considero que o futuro da pesquisa e do ensino geográfico pode se beneficiar enormemente da integração de práticas lúdicas que ofereçam um caminho inovador para explorar e expandir os conhecimentos.

Em nossa desafiadora e motivadora complexidade contemporânea, nos situamos em experiências que igualmente estão associadas a dispositivos imersivos mediados pela realidade virtual, em crescentes relações de interdependência e cooperação entre o espaço e o ciberespaço. E tudo isso desloca nossas certezas e convicções, em um momento em que as próprias identificações humanas se tornam fluidas, gerando interessantes interseccionalidades que nos instigam enquanto pesquisadores a percebermos a "transicionalidade" (Winnicott, 1975) dos fenômenos estudados, em um processo contínuo de conclusões temporárias.

E mesmo sabendo que as relações de poder acadêmicas em nosso campo do conhecimento, ainda carecem das aberturas conceituais, teóricas e metodológicas preconizadas pelas abordagens humanistas e culturais na Geografia, estou convencido de que um deslocamento está ocorrendo. Por isso elenco sinte-

ticamente algumas contribuições, que de certo modo já apareceram nas linhas precedentes, e as retomo como uma síntese de algumas "sementes" lançadas para o futuro próximo[8]:

	Contribuições das abordagens humanistas e culturais para a Geografia
1	Encaminhamentos que acionam outras racionalidades (epistemológicas, éticas e ontológicas), incluindo os pensamentos ameríndios e afrodiaspóricos.
2	Superação do pensamento binário uniformizador e da hierarquia entre conhecimentos científicos, populares e artísticos.
3	Propostas de caracterização humana com identificações múltiplas em uma realidade variável e multifacetada.
4	Insurreições criativas de narrativas, definições, temas e conceitos sobre a realidade.
5	Reforço da centralidade do indivíduo, de sua subjetividade e de seus direitos na diferença, resistindo a axiomas e dogmatismos da razão autoritária e totalizadora.

8 Essas considerações foram trazidas na Conferência realizada no IX Colóquio Nacional do NEER - Curitiba, em novembro de 2024..

	Contribuições das abordagens humanistas e culturais para a Geografia
6	Propostas pela igualdade de direitos dos povos originários e da população afro-brasileira.
7	Elaboração de metodologias originais para o ensino e aprendizagem de conteúdos geográficos e habilidades relacionadas à inteligência espacial.
8	Propostas de representação cartográfica complementares à cartografia científica.
9	Contribuições reflexivas sobre o ciberespaço e sua inter-relação com a dinâmica espacial.
10	Estudo das experiências humanas espaciais, valorizando seu caráter subjetivo e as vivências nos lugares.
11	Metodologias de pesquisa qualitativa focadas nas percepções e outras racionalidades emotivas nos lugares.
12	Planejamento urbano e territorial considerando a lógica dos moradores locais e suas experiências espaciais.
13	Estudos turísticos sob perspectivas culturais e patrimoniais.
14	Perspectivas cruzadas entre dimensões artísticas e geográficas.

Elaborado pelo autor, 2025.

Além dessas, há muitas outras contribuições. Estou convencido da relevância do perseverar nesse itinerário, e da importância desse pensamento geográfico-artístico (Dozena, 2020) no âmbito das geografias humanistas e culturais em consolidação e expansão no Brasil e no mundo. Considerando que elas cada vez mais valorizam os sentidos, via experiência humana, e que as dimensões sensório-espaciais ganham destaque. Entre as contribuições humanistas para a geografia contemporânea reforça-se a centralidade do ser humano e de sua subjetividade, incorporada nas pesquisas e nos múltiplos atravessamentos com culturas, sociabilidades e espacialidades. Denotam-se assim muitas resistências aos axiomas e dogmatismos amparados na razão autoritária e totalizadora, já que se enfatizam as múltiplas experiências e modos de vida nos distintos lugares. Performances espaciais emergem dando vida à interação em espaços públicos, e as artes de rua vêm à tona proporcionando vida aos espaços urbanos, provocando uma enorme gama de imersões, ao mesmo tempo em que oferecem a oportunidade de reelaboração da maneira de se ver a realidade. Das junções da arte com a tecnologia, modos inovadores de pensar os problemas sociais, ambientais e educacionais podem emergir. Paralelo a isso, temos percebido o surgimento de propostas inovadoras no âmbito da Geografia, com experimentações criativas que guardam um caráter inspirador, extrapolando as abordagens convencionais e incorporando perspectivas dialógicas com as artes e a tecnologia, o que igualmente amplia as experiências imaginativas e sensoriais dos estudantes.

As articulações entre realidade, imaginação e virtualidade emergem como fenômenos das experiências humanas e não-humanas, expondo o potencial do "repovoar" nossos encaminhamentos no campo da pesquisa, do ensino e da extensão. Da mes-

ma forma que a "virada linguística" afetou profundamente os métodos e os conceitos vigentes nas ciências sociais, ao enfatizar a presença estruturante das operações da linguagem na constituição dos domínios de objetividade, a "virada espacial" emergiu como um novo dispositivo epistêmico em vários campos disciplinares, gerando implicações sobre seus métodos e orientações metodológicas. A referência a esse novo dispositivo epistêmico envolve a dimensão espacial da cultura contemporânea, manifesta na centralidade e potencialidade da criação artística, na reflexão filosófica e no debate proveniente do humanismo.

Desse modo, ao optar por jogos divertidos, nem sempre competitivos, os professores (as) ampliam as possibilidades de aprendizagem, as noções conceituais e as habilidades relacionadas às noções de espacialidade. A resolução de problemas múltiplos, quando motivada por estratégias lúdicas, com uma aprendizagem pautada na vivência e experimentação, favorece a internalização de conteúdos, ao mesmo tempo em que as abordagens geográficas lúdicas apresentam um potencial significativo para enriquecer o campo da Geografia, oferecendo novas maneiras de engajar e educar sobre questões espaciais.

A sensibilidade, a intuição e o conhecimento dos (as) professores (as) e pesquisadores (as) nas cidades, nas escolas, nas universidades; com suas criações, olhares e intervenções originais, podem ser uma rica contribuição para melhor compreender e intervir na realidade social, fornecendo-nos parâmetros adicionais para a nossa experiência de mundo e para a invenção de novas possibilidades diante dos problemas sociais, ambientais e existenciais vividos.

Os olhares criativos iluminam os olhares para a geografia do futuro. Por outro lado, as crises atuais desafiam os momen-

tos de inspiração, improvisação e experimentação, sobretudo pela complexidade de nossa época. Imergindo nessa complexidade, diariamente, o criador (a) vê sua inspiração e suas regras de criação profundamente modificadas. Dificilmente ele/a sai ileso da crise, tanto física quanto social, que afeta o ato de criar.

Com as geografias criativas, também o ensino de Geografia é igualmente adornado com novas cores, sons e estética. Igualmente, com as artes centralmente presentes no contexto do ensino-aprendizagem, algumas aulas e atividades ganham outras dimensões. Por isso, a criatividade, a partir de seus lugares, seus atores (as), de sua relação íntima com a Geografia, constitui não apenas um objeto de estudo fértil para a geografia, mas também uma entrada relevante para todo aquele (a) que tenta decifrar as complexidades do presente.

Assim sendo, nesses horizontes geográfico-criativos que se anunciam, há fertilizações recíprocas entre a intuição e a imaginação, e a Geografia se renova por suas experimentações criativas. Tanto na arte quanto na ciência, são frequentemente ideias criativas que revigoram o debate, em um diálogo contínuo. Ao adotar uma perspectiva que valoriza a experiência, a construção ativa do conhecimento e a participação colaborativa, essas abordagens não só tornam o aprendizado mais envolvente, mas também promovem uma compreensão mais rica e contextualizada da Geografia. Por isso estou convencido de que o futuro da pesquisa e do ensino geográfico pode se beneficiar enormemente da integração de práticas lúdicas e criativas (Winnicott, 1975), que oferecem um caminho inovador para explorar e expandir o conhecimento geográfico.

REFERÊNCIAS

Amorim Filho, O. B. A evolução do pensamento geográfico e a fenomenologia. *Sociedade & Natureza, [S. l.]*, v. 11, n. 21/22, 1999. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/sociedadenatureza/article/view/28472 Acesso em: jan. 2025.

_____ . *Prefácio*. In: Marandola Jr., E. Fenomenologia do ser-situado: crônicas de um verão tropical urbano. São Paulo: Editora UNESP.

Bandeira, L., & Siqueira, D. A perspectiva feminista no pensamento moderno e contemporâneo. *Sociedade E Estado*, *12* (02), 2022, 263–284. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/44156 Acesso em: jan. 2025.

Batista, Gustavo B.; Marandola JR., Eduardo; Holzer, Werther. Terra de Portais: contribuições humanistas para a Geografia contemporânea 2. Teresina: EDUFPI, 2024, 230 p.

Bailly, Antoine; Scariati, Renato. L'humanisme en géographie. In: Bailly, Antoine. *Les concepts de la géographie humanine*. Paris: Armand Colin, p.213-222, 2001.

Boissiere, A., Fabbri V., Volvey A. Activité artistique et spatialité. Paris : Éditions L'Harmattan, 2010, 276 p.

Campos, C. E. C. O. Narração geoartística: movimentos de corpos pedalantes. Curitiba, 2024. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/94277 Acesso em: jan. 2025.

Claval, Paul. La géographie culturelle au Brésil. Revista *Géographie et cultures, vol. 78, 2013, p. 7-19.* Disponível em: https://journals.openedition.org/gc/593 Acesso em: jan. 2025.

Cruz, Valter do Carmo; Oliveira, Denilson Araújo de. Geografia e pensamento descolonial: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. Geografia e Giro descolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico. 1ed.Rio de Janeiro: Letra capital, 2017.

Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive*. T. 1 : Les préliminaires généraux et la philosophie mathématique. Paris : Borrani et Droz, 1852, 2e éd, 508 p.

Dozena, Alessandro. *A geografia do samba na cidade de São Paulo*. PoliSaber, 2011, 264 p.

_____ . *Geografias Sonoras*. Rio de Janeiro, Mórula, 2024.

_____ . *Geografia e Arte* (Org.). Natal: Caule de Papiro, 1ª ed. Natal, 2020.

_____ . *Geografia e Música: Diálogos* (Org.). 1ª ed. Natal: EdUFRN, 2016, 399p.

_____ . *Os sons como linguagens espaciais*. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 45, p. 31-42, 18 jun. 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/48532 Acesso em: janeiro. 2025.

Queiroz Filho, A. Q. *Corporema: por uma geografia bailarina.* Vitória, 2018, Disponível em: <http://bit.ly/corporema> Acesso em: jan. 2025.

Gratão, L. H. B. Geografia e arte: encontros e atravessamentos poéticos / Geography and Art: poetic encounters and crossings. *Geograficidade*, 10 (Especial), 2020, p.83-98. https://doi.org/10.22409/geograficidade2020.100.a41366

Gonçalves, C. W. P. *De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência Latino-Americana*. GEOgraphia, v. 8, n. 16, 4 fev. 2010.

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

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

Haesbaert, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s) colonial na América Latina*. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Niterói : Programa de Pós-Graduação em Geografía; Universidade Federal Fluminense, 2021.

_____ . A geografia entre conhecimento situado, abordagem descolonial e interseccionalidade. *GEOgraphia*, v. 24, n. 53, 24 out. 2022.

Holzer, W. Arte e Geografia: Desafios ontológicos e epistemológicos. In: Dozena, A. (Org.) *Geografia e Arte*. Natal: Caule de Papiro, 2020, p.397 - 431.

Kozel, Salete. *Mapas Mentais: Dialogismo e Representações*. Editora Appris, 2019.

Lévy, Bertrand. *A impressão e a decifração: Geopoética e Geografia Humanista*. Traduzido por Alessandro Dozena e Raimundo Freitas Aragão, do original em francês "L'empreinte et le déchiffrement: géopoétique et géographie humaniste". Geograficidade, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 147-153, 2025.

Lévy, Pierre. *A questão é: como usaremos as novas tecnologias de forma significativa para aumentar a inteligência humana coletiva?*. Entrevistador: Sandra Álvaro. Portal Fronteiras, Seção Entrevistas, 2019. Disponível em: https://www.fronteiras.com/entrevistas/pierre-levy-a-questao-e-como-usaremos-as-novas-tecnologias-de-forma-significativa-para-aumentar-a-inteligencia-humana-coletiva . Acesso em: jan. 2025.

_____ . *Pour un changement de paradigme en intelligence artificielle*. Pierre Levy's Blog, 2021. Disponível em: https://pierrelevyblog.com/2021/09/20/pour-un-changement-de-paradigme-en-intelligence-artificielle/. Acesso em: jan. 2025.

Marandola Jr., Eduardo; Holzer, Werther; Batista, Gustavo B. *Portais da Terra: contribuições humanistas para a Geografia contemporânea 1*. Teresina: EDUFPI; Cancioneiro, 2023. 550p.

Marandola Jr., E. J. *Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento*. Geosul, v. 25, n.49, p.7-26, 2010. Disponível em: » https://doi.org/10.5007/21775230.2010v25n49p7 Acesso em: jan. 2025.

_____ . *Contribuições recentes em geografia humanista e cultural*. Geografia, Rio Claro, v. 34, n. 3, p. 612-617, set./dez. 2009.

Martin, André Roberto; Machado, Mônica Sampaio. Dicionário dos geógrafos brasileiros, volume 1, 2 e 3. Organização Mônica Sampaio Machado e André Roberto Martin. Dicionário dos geógrafos brasileiros, 1a. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Nakahodo, L. N. Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas. / Lilian Nakao Nakahodo – Curitiba, 2014, 164 p. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/44476 Consulta realizada em jan. 2025.

Novaes, Adauto. Constelações. In: Artepensamento. (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 1994. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/constelacoes/ Acesso em: 10 de janeiro de 2025. ISSN: 2675-1828 RBTI - Revista Brasileira em Tecnologia da Informação 48, Campinas, SP v.4 n.2 p. 1-48 jul-dez/2022

Polivanov, B. B. *Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia?* Implicações dos conceitos. *Esferas*, 1 (3), 2014. https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/4621 Consulta realizada em jan. 2025.

Reverdito, R. S.; Scaglia, A. J. *Pedagogia do Esporte: jogos coletivos de invasão*. São Paulo: Phorte, 2009.

Seemann, J. "Cartografia Cultural" na Geografia Cultural: entre mapas da cultura e a cultura dos mapas. *Boletim Goiano de Geografia*, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 61–82, 2009. Disponível em: https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/4214 Consulta realizada em jan. 2025.

Souza Júnior, C. R. B. de. Arte e Geografia: Horizontes de práticas criativas. In: Geotemas, Pau dos Ferros, RN, v. 14, 2024. Disponível em https://periodicos.apps.uern.br/index.php/GEOTemas/article/view/5519

Torres, M. A arte e a construção do espaço. In: *Espaço e representação: acordes de uma mesma canção*. Kozel, S.; Torres, M. ;Filho, S.F.G. 1ª edição, Porto Alegre: Compasso Lugar Cultura, 2022.

Thrift, N. Foreword: Non-representational dreams. In: Boyd, C. P.; Edwardes, C. (Orgs.) *Non-representational theory and the creative arts.* Singapore: Springer, 2019.

Volvey A. « Entre l'art et la géographie, une question (d') esthétique ». Belgeo, no 3, 2014. Disponível em : https://journals.openedition.org/belgeo/13258

Winnicott, D. W. O brincar e a realidade. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1975.

Yázigi, Eduardo. Geografia e Criatividade. Yázigi, E. (2011). A Criatividade Científica em Geografia. *Revista Do Departamento De Geografia*, 11, 29-38. https://doi.org/10.7154/RDG.1997.0011.0003

O livro revela que a criatividade é fundamental para a criação de outras realidades pelas inspirações que dela brotam, permitindo que a geografia se reorganize teórico-metodologicamente, em sua relação próxima com e no mundo. Desejo verdadeiramente que a leitura e consulta a esse livro proporcione outras aproximações e expansões do conhecimento, servindo como fonte de inspiração para outras reflexões; e que os textos atuem como flechas lançadas para o futuro.

Alessandro Dozena

Esta obra se mantém dentro da trilha aberta, há cerca de seis ou cinco décadas, pelos pioneiros da geografia humanista-cultural, tanto no mundo quanto no Brasil! E, por sua vez, o livro mostra juntamente com muitos outros que, ao longo desses anos, essa trilha vem se alargando, com o advento crescente de novos adeptos, caracterizados todos por uma crença, pura e resoluta, de desafio aos parâmetros artificiais, impostos por paradigmas ou modelos herméticos de verdades absolutas e definitivas, intolerantes em relação a tudo que é novo, ou simplesmente diferente!

Oswaldo Bueno Amorim Filho