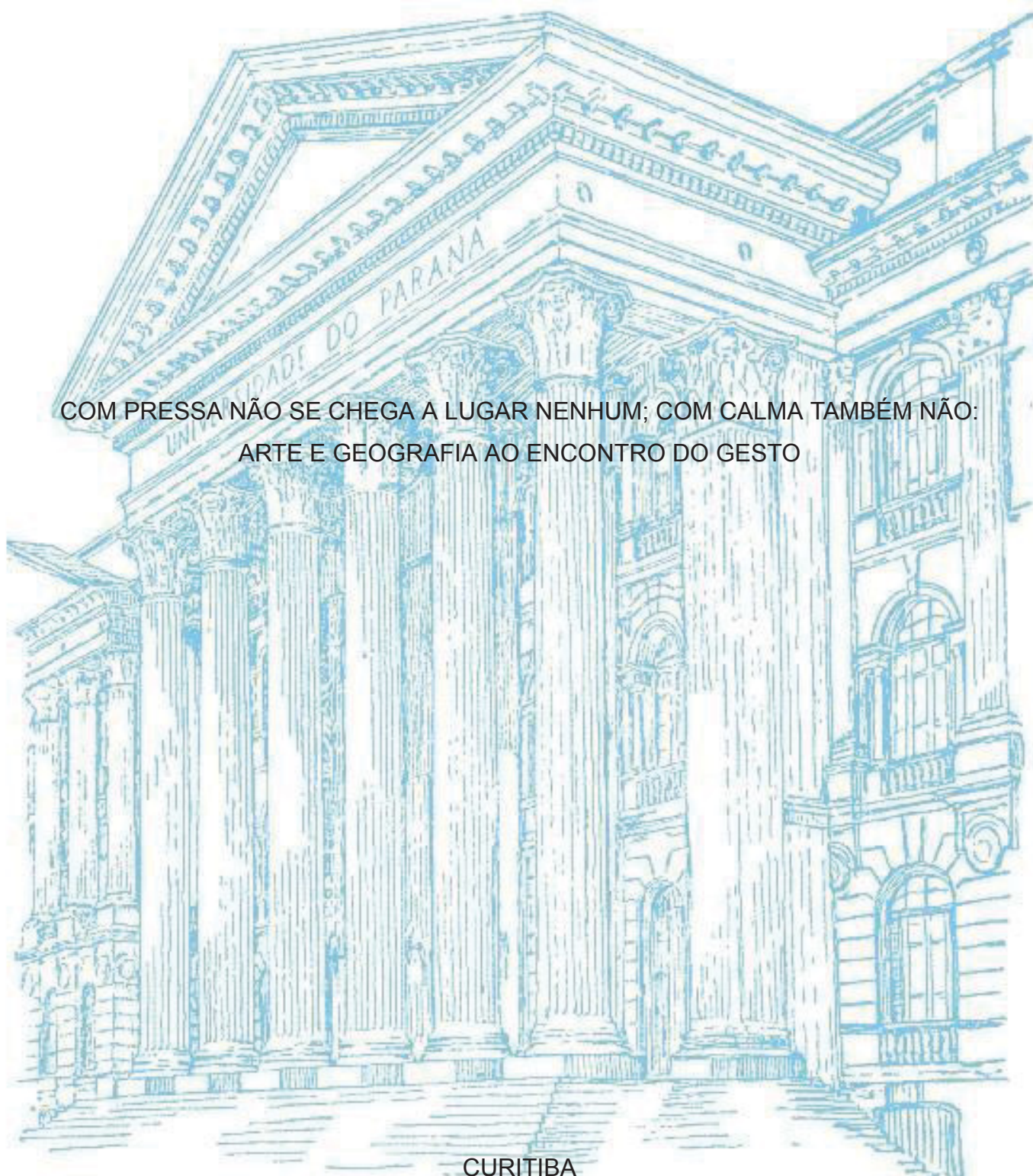


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THAYS UKAN PEREIRA

COM PRESSA NÃO SE CHEGA A LUGAR NENHUM; COM CALMA TAMBÉM NÃO:  
ARTE E GEOGRAFIA AO ENCONTRO DO GESTO



CURITIBA

2023

THAYS UKAN PEREIRA

COM PRESSA NÃO SE CHEGA A LUGAR NENHUM; COM CALMA TAMBÉM NÃO:  
ARTE E GEOGRAFIA AO ENCONTRO DO GESTO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Geografia, curso de Mestrado, Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná como requisito para obtenção do título de Mestre em Geografia

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alberto Torres

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Pereira, Thays Ukan

Com pressa não se chega a lugar nenhum; com calma também não: arte e geografia ao encontro do gesto / Thays Ukan Pereira. – Curitiba, 2023.  
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Orientador: Marcos Alberto Torres

1. Geografia. 2. Arte. 3. Arqueologia. I. Universidade Federal do Paraná. II. Programa de Pós-Graduação em Geografia. III. Torres, Marcos Alberto. IV . Título.

Bibliotecário: Leticia Priscila Azevedo de Sousa CRB-9/2029

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação GEOGRAFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **THAYS UKAN PEREIRA** intitulada: **COM PRESSA NÃO SE CHEGA A LUGAR NENHUM; COM CALMA TAMBÉM NÃO: ARTE E GEOGRAFIA AO ENCONTRO DO GESTO**, sob orientação do Prof. Dr. MARCOS ALBERTO TORRES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Outubro de 2023.

Assinatura Eletrônica  
06/11/2023 17:52:14.0  
MARCOS ALBERTO TORRES  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
07/11/2023 08:40:23.0  
EDUARDO JOSE MARANDOLA JUNIOR  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS )

Assinatura Eletrônica  
06/11/2023 10:01:04.0  
FABRICIA CABRAL DE LIRA JORDAO  
Avaliador Externo (null)

Assinatura Eletrônica  
09/11/2023 10:39:46.0  
TÂNIA BITTENCOURT BLOOMFIELD  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ )



## **AGRADECIMENTOS**

Cada palavra desta dissertação deve ser lida como agradecimento e começo por você, que está lendo: te agradeço.

Agradeço ao professor Marcos A. Torres por ter confiado em mim. Agradeço pelas palavras calmas, pela liberdade, pela amizade, pela orientação desorientada. Sem você, Marcos, em vários momentos eu não teria lugar.

Agradeço a Tânia Bloomfield, por ter estado na banca de qualificação e defesa desta dissertação. Também por ter sido a professora que me inspirou, durante a graduação em Artes Visuais, a pesquisar e buscar pelo espaço. Por ter confiado em mim e compartilhado suas memórias comigo, por ter me ensinado tanto, por ser uma das maiores referências para mim e por ter me acompanhado por tantos anos, até aqui.

Agradeço a Fabricia Jordão por, além de ter sido parte da banca de defesa deste trabalho, ser também uma grande inspiração; por me provocar. Por operar no mistério, por fazer possíveis as lacunas para que nós, alunas e alunos, possamos respirar e pensar.

Agradeço ao Eduardo Marandola, também, por ter estado na banca de qualificação e de defesa deste trabalho. Por ter sido gentil, por ser bússola. Pelos textos compartilhados e palavras.

Agradeço ao Murilo J. Trento. A pessoa que, sem dúvidas, é quem acompanha meus movimentos mais de perto, que ouve em primeira mão palavras que não fazem sentido ganhando forma, que me inspira e conduz por caminhos criativos e de descobertas cotidianas. Sem você, Murilo, que é Saturno, estrutura e chão, minhas palavras não seriam matéria nenhuma.

Agradeço aos meus pais José e Catarina, irmão Felipe e gato Horácio. Se reconheço o amor, a segurança, o silêncio, a felicidade, a diversão, a seriedade, o espaço e o céu, não foi por outro caminho senão pelo que me acompanharam desde o nascimento. Sem vocês eu não veria nada diante de mim.

Agradeço à amiga-irmã Helena Stürmer. Conhecendo o céu, sei que estávamos destinadas ao encontro. Sempre repito que foi a Fortuna que me deu a sorte de ser sua amiga e sem você, Helena, minhas palavras não teriam sentido, não fariam sentido. Você sabe disso.

Agradeço a Flor, cachorrinha dourada que, por alguns meses, dividiu comigo e Murilo o mesmo tempo/espaço no Boa Vista e acompanhou de perto o desenvolvimento da primeira parte deste trabalho.

Agradeço a Roberta Horvath pela grande e divertida amizade, pela parceria, pela troca, pelo bom humor, áudios e mensagens, encontros oraculares. Por ser o início de muita coisa, como Marte que é.

Agradeço ao Woody e ao EsteSensível, grupo de leitura que o professor Wolf Dietrich Sahr, o querido Woody, carinhosamente conduziu (ainda conduz). Foi você, Woody, o professor que me ensinou a ler, que me ensinou que os textos são tridimensionais, que nós precisamos ler as palavras, atravessar as lacunas, encontrar os pontos de estruturação e ouvir o que ele nos diz.

Agradeço a Luiza Serenato e ao Pedro Anderson, com quem tive a sorte de compartilhar discussões geográficas, fofocas, cafés-da-manhã, sorvetes, pensamentos críticos e uma relação muito honesta e divertida. Ter vocês na geografia me lembra de como esse lugar é importante para mim.

Agradeço a Nathália Araújo, amiga, geógrafa, sensível. O fogo em pessoa. Inspiração de escrita, criatividade e pensamento.

Agradeço a Jeniffer Krul, por ter me acompanhado durante a graduação na geografia e por me acompanhar ainda hoje. Por ser uma referência e se manter presente.

Agradeço a Ellen Biora que desde a formação em Artes Visuais pensa comigo. Por ter me ajudado com a escrita do projeto quando compartilhou comigo o seu. Agradeço sempre pela amizade forte e duradoura.

Agradeço a Juliana, amiga geóloga da voz doce, referência de estudante e professora. Talvez sem Juliana eu não tivesse terminado a graduação em geografia.

Agradeço ao Cadu Cinelli que, desde o início foi inspiração, por ter me ajudado no processo de seleção do mestrado com a escrita do projeto e por ser sempre gentil.

Agradeço às professoras e professores que me acompanharam ao longo da formação: Idalina, Neide, Ivanide, Telma e Isaura, aquelas que me alfabetizaram. Adelar, professor de educação artística no ensino fundamental e médio e a Merielle, sagitariana, fã de Bauhaus, professora de sociologia e filosofia que me deu uma camiseta dos Beatles e me incentivou a ser pesquisadora. As professoras e professores que me acompanham na formação de artes visuais: Consuelo Schlichta, Débora Santiago, Dulce Osinski, Fernando Bini, Geraldo Leão, Hugo Mengarelli, Isabelle Catucci, Katiucya Perigo, Lilian Gassen, Paulo Reis e Ricardo Carneiro. As professoras e professores que me acompanharam na formação de geografia: Adilar Cigolini, Alcione Carvalho, Danilo Volochko, Edenilson do Nascimento, Eduardo Vedor, Elaine Frick, Irani dos Santos, Jorge Montenegro, Leonardo Santos, Olga Firkowski, Sylvio Fausto Gil e Wilson Flavio. Agradeço a Salete Kozel, que permitiu que eu acompanhasse sua disciplina na geografia, mesmo sem fazer parte da turma. As professoras e professores da Saturnália, escola de astrologia e tarot: João Acuio, Julia Garcia de Oliveira, Mariana de Campos Oliveira, Thamires Sarti e Ana Thomazini que, além de professora, teve papel oracular fundamental com palavras que me guiaram, me deram segurança, me contaram sobre o destino e me ajudaram a seguir com a pesquisa.

Agradeço a minha família: avós, tias, tios, padrinhos, madrinhas, primos, primas e amigos. A vocês que estiveram presentes durante minha infância e que me constituem enquanto memória.

Agradeço aos servidores e servidoras da Universidade Federal do Paraná, especialmente ao Zezinho e a Helô, da secretaria do curso de Geografia e a Alexandra, da PPGEIO.

E agradeço a todas as pessoas que cruzaram meu caminho, que contribuíram de alguma maneira ao longo da trajetória para a escrita, início, desenvolvimento e finalização desta dissertação. Agradeço imensamente!

## RESUMO

Este trabalho é uma tentativa interdisciplinar de articular geografia e arte, a partir de reflexões sobre o gesto. Com uma revisão conceitual realizada no primeiro ano de investigação, feita por meio da metodologia arqueológica — que propõe que a tradição dos termos seja confrontada e que se investigue como eles emergiram e vêm sendo trabalhados ao longo do tempo — a pesquisa traçou um caminho que problematizou o modo como, em muitos trabalhos, a arte e a geografia têm sido associadas: por um lado, a arte aparece subjugada ao saber científico geográfico, encarada como uma metodologia que serve para se atingir resultados; por outro lado, a geografia limita-se a ser uma estrutura analítica que espacializa as obras de arte e que, necessariamente, precisa obter resultados práticos. Com reflexões acerca do gesto, que aqui é compreendido como aquilo que suspende e exhibe um momento, o trabalho buscou construir um campo de possibilidade para a produção de arte e geografia através de uma reorientação da Ciência-Filosofia-Arte possibilitada pela fenomenologia. Para isso, alguns limites precisaram ser tensionados através da escrita, da formatação do trabalho e do modo como as palavras, junto com as imagens, são dispostas criando uma narrativa. A intenção foi fazer com que o próprio trabalho apresentado fosse um gesto e, com isso, possuísse uma dimensão política. Além do trabalho em texto, a dissertação é composta também por fotografias e por um filme, curta metragem, onde as reflexões são também exercidas e expostas. Tendo isso em vista, esta dissertação dissolveu alguns limites que envolvem a produção de conhecimento hoje.

Palavras chave: gesto, arte, geografia, arqueologia

## **ABSTRACT**

This work is an interdisciplinary attempt to articulate geography and art through reflections on gesture. Following a conceptual review in the first year of investigation using archaeological methodology—which suggests that the tradition of terms be confronted and investigated for their emergence and evolution over time—the research charted a path that problematized the association of art and geography. On one hand, art seemed subordinated to geographical scientific knowledge, viewed as a methodology for achieving results; on the other hand, geography was confined to being an analytical framework that spatializes works of art and necessarily seeks practical outcomes. Through reflections on gesture, understood here as that which suspends and exhibits a moment, the work sought to construct a field of possibility for the production of art and geography through a reorientation of Science-Philosophy-Art facilitated by phenomenology. This involved challenging some boundaries through writing, formatting, and how words, along with images, are arranged to create a narrative. The intention was to make the presented work itself a gesture and, thereby, possess a political dimension. In addition to the textual work, the dissertation also includes photographs and a short film where reflections are exercised and exposed. With this in mind, this dissertation dissolved some of the boundaries surrounding knowledge production today.

Keywords: gesture, art, geography, archaeology



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 — Mapa astral do dia 30 de outubro de 2023, data da defesa desta dissertação. No mapa além dos 2 luminares, dos 5 planetas e dos ângulos do meio do céu e ascendente, então os nodos lunares, as estrelas fixas que fazem conjunção com pontos importantes e a parte da fortuna. Produzido com o software Janus 5. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....20

FIGURA 2 — Mapa astral do dia 08 de dezembro de 2020, dia em que o projeto que submeti ao programa de pós-graduação em geografia, foi aceito. Como no mapa anterior estão os luminares, os planetas, ângulos, nodos lunares, estrelas fixas e parte da fortuna. Produzido com o software Janus 5. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....20

FIGURA 3 — Mapa do dia 4 de novembro de 2020, dia em que submeti o projeto de mestrado para o programa de pós-graduação em geografia, na universidade federal do paraná. Como nos outros mapas, estão os luminares, os planetas, ângulos, nodos lunares, estrelas fixas e parte da fortuna. Produzido com o software Janus 5. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....21

FIGURA 4 — Meu mapa de nascimento. Produzido com o software Janus 5. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....21

FIGURA 5 — Fotografia tirada em 07 de março de 2023. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....24

FIGURA 6 — Fotografia tirada em 07 de março de 2023 mostrando um jardim. Nesse dias haviam limões no limoeiro e as rosas vermelhas e brancas estavam desabrochadas. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....24

FIGURA 7 — Fotografia tirada em 07 de março de 2023. Aparecem refletidos na imagem um muro cinza, as sombras das árvores, algumas plantas, o céu azul e as nuvens, além de mim. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....24

FIGURA 8 — Trabalho sem título. Foi parte da exposição coletiva chamada “mostra (espaço)” que contava com trabalhos de estudantes do curso de artes visuais, UFPR, da disciplina de “Desenho I”. A exposição contou com montagem, curadoria e mediação das e dos estudantes que participaram com obras. No caso deste trabalho, que não tem título, a obra era composta por arames pretos instalados perfurando e amarrando duas paredes. O trabalho foi realizado e exposto no ano de 2010 na galeria do DeArtes, campus de Artes Visuais e Música, da Universidade Federal do Paraná. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....31

FIGURA 9 — Fotografia analógica tirada no dia 16 de setembro de 2010. A imagem mostra um prédio com árvores na frente e foi tirada dentro de uma estação tubo, em Curitiba. A câmera estava ajustada para focar no tubo e nos arranhões, por isso os galhos da árvore e o prédio aparecem desfocados FONTE: THAYS UKAN, 2023.....32

FIGURA 10 — Fotografia analógica tirada no dia 18 de setembro de 2010. A imagem mostra as flores de azaléia de um arbusto que estavam começando a secar. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....32

FIGURA 11 — *Print screen* do trabalho em grupo realizado na disciplina “Geografia Social e Cultural”, ministrada pela professora Salete Kozel, no ano de 2014. O grupo era composto por mim, pela Tamires e pelo Eddie. A imagem mostra parte do texto e duas fotografias: a primeira de várias pombas e a segunda de uma única pomba esmagada, possivelmente, por um carro. Ambas foram tiradas na praça Santos Andrade pelos componentes do grupo. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....40

FIGURA 12 — Fotografia tirada de um take do filme produzido junto com essa dissertação, entregue em 2023. A imagem mostra parte de uma árvore do lado esquerdo com um pássaro voando, saindo da árvore e indo em direção às nuvens. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....42

FIGURA 13 — Fotografia tirada no dia 03 de junho de 2023. A imagem mostra a Lua quase cheia, nascendo atrás de um morro. No canto inferior direito aparece alguns prédios, no canto superior direito, um pequeno pedaço de árvore e, do lado esquerdo aparece uma estaca alta de madeira e um pássaro voando em direção ao canto superior esquerdo. O céu estava sem nuvens, formando um gradiente que começa em baixo com um tom rosado e termina em cima, azulado. O morro, o pássaro e os outros elementos da imagem, são escuros, quase pretos. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....42

FIGURA 14 — Fotografia tirada no dia 04 de junho de 2023. A imagem mostra em primeiro plano uma parte de grama alta recebendo a luz dourada do pôr-do-sol. Em segundo plano está o mar, azul e calmo. Aparece na parte esquerda superior da imagem um pássaro voando em direção à esquerda FONTE: THAYS UKAN, 2023.....42

FIGURA 15 — Fotografia tirada no dia 27 de abril de 2023. Na imagem o sol está atrás do metal que fecha uma janela. O céu está azul, com poucas nuvens e aparecem alguns prédios. O foco da câmera está direcionado para o vidro da janela e os arranhões que aparecem marcados pela luz do sol, por isso as nuvens e prédios aparecem desfocados FONTE: THAYS UKAN, 2023.....58

FIGURA 16 — Fotografia tirada no dia 17 de março de 2023. A imagem mostra uma janela de cozinha aberta e o fundo do quintal da casa vizinha onde existem algumas plantas. Dessa vez o foco não está na janela - que aparece desfocada - mas nas plantas ao fundo. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....58

FIGURA 17 — Fotografia tirada no dia 18 de março de 2023. Na imagem aparece um prédio com uma das janelas abertas e a cortina para o lado de fora, esvoaçante ao vento. Na lateral do prédio são vistos os reflexos das janelas de outro prédio. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....58

FIGURA 18 — Fotografia tirada no dia 04 de março de 2023. A imagem mostra uma pequena plataforma de madeira sobre a água de um lago e, na parte esquerda inferior, aparece parte da grama. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....81

FIGURA 19 — Fotografia tirada no dia 04 de março de 2023. No primeiro plano da imagem aparece parte de uma árvore cobrindo o canto superior esquerdo. No segundo plano da imagem aparecem duas meninas remando em um barco verde, dentro de um lago. No canto superior direito, em terceiro plano, há uma casa de madeira com telhado de telhas de barro alaranjado FONTE: THAYS UKAN, 2023.....81

FIGURA 20 — Fotografia tirada no dia 04 de março de 2023. Nesta imagem o mesmo lago aparece no fundo da fotografia e, em primeiro plano, existe um amontoado de galhos secos acinzentados. A grama e as árvores no fundo da imagem estão verdes e o céu azul, refletido também no lago FONTE: THAYS UKAN, 2023.....81

FIGURA 21 — Fotografia tirada no dia 26 de setembro de 2023. A imagem mostra a luz do sol, no fim de tarde entrando por uma janela e iluminando a parede. Sua luz marca o contorno da janela e de algumas árvores que aparecem como sombra, enquanto a luz do sol, que se projeta na parede que é lilás, tem uma cor dourada. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....91

FIGURA 22 — Retrato tirado no dia 28 de agosto de 2023, do gato Horácio. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....91

FIGURA 23 — Fotografia tirada no dia 07 de agosto de 2023. Essa é a constelação do signo de sagitário, que fica posicionada na zona equatorial e que pode ser vista no hemisfério sul durante o outono e o inverno. Ela fica no centro da Via Láctea e é fácil encontrá-la, localizando antes a estrela vermelha Antares - uma das chamadas estrelas reais, pelos persas - que fica na constelação do escorpião. Assim que encontrar Antares, suba os olhos para ver o arqueiro. Essa fotografia foi tirada às 01:01 da madrugada, que é quando a constelação de sagitário começa a se pôr no horizonte e, por isso, pude encontrá-la olhando na direção oeste. FONTE: THAYS UKAN, 2023.....91

FIGURA 24 — Colagem realizada com fotografias de vários momentos de anos diferentes. São 20 fotografias intercaladas com espaços em branco. Essas fotografias compõem um acervo de imagens que comecei em 2010. São fragmentos de trajetórias, de memórias e do silêncio. Elas estão presentes no portfólio que mantenho em um site na internet, que você pode acessar por este link <https://thaysukan.wixsite.com/portfolio/fotografias> FONTE: THAYS UKAN, 2023.....94



## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>16</b>
<b>Parte I.....</b>	<b>27</b>
<b>Parte II.....</b>	<b>29</b>
<b>Parte III.....</b>	<b>37</b>
<b>Estratigrafia das rochas: uma arqueologia da palavra arte.....</b>	<b>47</b>
<b>Estratigrafia das rochas: uma arqueologia da palavra geografia.....</b>	<b>62</b>
<b>Flutuando entre as montanhas: sobre o gesto e o espaço.....</b>	<b>82</b>
<b>Com pressa não se chega a lugar nenhum; com calma também não: as cenas de um FilmeDissertação.....</b>	<b>91</b>
<b>Referências.....</b>	<b>93</b>

## Introdução

Atravessando questões que formulam os campos da geografia e da arte, por meio de uma arqueologia dessas duas palavras (geografia e arte), este trabalho é uma tentativa de recusa. É bastante provável que o que você encontre aqui, não seja exatamente o que você estava esperando, assim como também não é o que eu estava esperando. Quando iniciei, minha inquietação girava em torno de como me parecia que para a geografia a arte não passava de uma metodologia e, por isso, busquei no gesto (Agamben, 2017, 2018, 2020) uma maneira de repensar como essa associação entre disciplinas poderia se dar, ocasionando multiplicidades que são uma das possibilidades de reconhecimento da espacialidade (Massey, 2008). O trabalho continua tratando de questões muito similares, essencialmente, porque continuo pensando sobre o gesto com o Giorgio Agamben — o gesto que suspende, suporta e exhibe; assim como o espaço é a categoria que permeia o trabalho todo, mesmo quando não citado.

Mas eu não sabia como as coisas iriam se desenrolar, quais caminhos a dissertação iria seguir, a forma que esse trabalho ganharia. Pensei em transformar este texto em um livro de artista, pensei em propor intervenções no espaço urbano, em desenvolver caminhadas que pudessem ser, elas mesmas, o trabalho. Ocorre que, infelizmente, eu não consegui desviar das palavras, desse campo teórico e li e escrevi, obsessivamente. Caminhei, fotografei e filmei também, por isso elas são coisas importantes que compõem o trabalho tanto quanto as palavras. Enfim, nesta introdução, eu vou te contar um pouco sobre o processo pelo qual a pesquisa passou, sobre como tudo foi se desenvolvendo, sobre o sentido deste trabalho e, principalmente, vou te direcionar na leitura do texto, das imagens e do vídeo, como quem conta sobre um mapa.

E, assim, a primeira coisa que acho importante de te dizer é que eu aceitei uma provocação e que foi essa provocação que me fez desejar radicalizar, de alguma maneira, pensamento e prática. Foi por isso, também, que tentei desviar de questões que foram e são incansavelmente debatidas na geografia e na arte, mas, confesso (e você vai notar), não consegui exatamente. Essas questões, mesmo que sem a necessidade de estarem aqui — já que tanto foi falado sobre elas —, estão. E estão porque, justamente, tanto foi falado sobre elas. Mesmo que às vezes pareça insuficiente li tanto, pensei tanto, debati tanto, escrevi tanto e as pesquisas e

pensamentos precisam dessas formulações: é como se agora eu precisasse te dizer o que eu encontrei nos livros, nas conversas, na vista da janela do meu quarto, no céu que eu olho todas as noites e sobre como eu cheguei nesse lugar, que é o meio de um caminho. Eu precisava te contar sobre isso, porque é nisso que reside aquilo que, essencialmente, é o ponto de convergência deste trabalho: o gesto. E porque só depois de escrever tudo isso eu consegui vislumbrar, mesmo que no meio da penumbra, o chão que meus pés pisam.

Outro ponto importante é que este texto é composto por imagens e palavras. Quer dizer, não existe hierarquia entre elas. Ocorre que esta é uma dissertação de mestrado e, como em todas as Universidades, na Universidade Federal do Paraná existem normas para os trabalhos de pós-graduação que precisam ser seguidas e, uma delas, diz respeito ao modo como as imagens são colocadas junto com os textos. Geralmente, as imagens aparecem sendo citadas ou são encaradas como ilustrações de algo que foi escrito. No caso deste trabalho, existem dois momentos em que as fotografias são referenciadas no corpo do texto: ocorre com as imagens 08 e 11 e de maneira bastante indireta. O restante das fotografias são uma parte do trabalho que constituem o texto, assim como as palavras que você lê. Portanto, as imagens estão postas ao longo do texto somente numeradas, mas sem legenda. Para informações sobre as imagens, você pode buscar na lista de imagens no início do trabalho.

Nessas fotografias que você vai encontrar ao longo do trabalho, não existe rigidez, elas são imagens de momentos importantes de experiências, de reflexões, de explorações, de aventuras. Nelas estão suspensos alguns momentos que constituem a trajetória desta pesquisa, memórias e reflexões. São gestos, de fato. Agamben ampliou a discussão de Deleuze sobre as imagens na modernidade escrevendo sobre o rompimento da rigidez mítica de imagens símbolo. Para o autor “também a *Monalisa* como *Las Meninas* podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou como fotogramas de um filme perdido” (2017, p. 57). Nesse sentido adianto que o gesto não se define pela esfera do movimento que decorre, como costumamos limitar, mas pela suspensão do movimento, pela interrupção que o imobiliza e o exhibe: “não era a dança, mas a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer” (Agamben, 2018, p. 03). Por isso, as fotografias aqui exibidas e que são uma parte fundamental do trabalho, são importantes não enquanto imagens, como ilustrações, mas enquanto suspensão de

movimentos que possibilitam a abertura de um espaço para que algo aconteça. O mesmo ocorre com o filme, mas logo te falo sobre ele. E por mais que seja estranho te indicar um modo de relação com as fotografias, este é um trabalho acadêmico, as coisas precisam ser justificadas, direcionadas e é assim que eu gostaria que você compreendesse os momentos em que elas aparecem. Além disso, a imagem, ao longo desta dissertação, é pensada nos termos de Jacques Rancière (2021), não como imitação da realidade, mas como operação: não como semelhança, mas como alteração.

E com isso, vem as palavras. E se com as imagens o problema está no fato de que, geralmente, elas são encaradas como ilustrações do texto, com as palavras a questão é outra, mesmo que semelhante. Nelas você vai encontrar contradições irremediáveis, veja: penso com Esteva (2014) sobre a importância das palavras diante dos termos que nos contextos acadêmicos acabam tomando a frente; penso com Foucault (2008) e com Agamben (2019) quando faço uma arqueologia das palavras, questionando a sua consolidação como instituições de poder; penso com Nanni Moretti (1989) que as palavras importam e que “quem fala mal, pensa mal”; penso com Eguimar Chaveiro (2020) sobre como as palavras são contraditórias e sobre como são importantes na constituição do mundo concreto; penso com Karen Barad (2017), com Doreen Massey (2008) e com Tomaz Tadeu da Silva (2012), o espaço e a performatividade, mas também sobre como as palavras não precisam ser descritivas e são, na realidade, uma chave que possibilita mudanças materiais no mundo, quando são, elas próprias, compreendidas como agentes junto com a matéria; penso também com Alessandro Dozena (2020) especialmente quando escrevo as palavras arte e geografia que aparecem ao longo do texto com letras minúsculas, como uma maneira de expressar as possibilidades que extrapolam sua dimensão acadêmica, abrindo espaço para algo como a interdisciplinaridade. Alguns se assemelham, outros se distanciam e algumas vezes, mesmo quando escrevem reflexões parecidas, se contradizem. E eu, ao mesmo tempo que pareço condenar o uso dos termos em função das palavras, me valho dos termos para dizer coisas.

Enfim, são muitos os caminhos que formam um pensamento, um texto, uma imagem, um gesto, alguns nem mesmo citados diretamente, aparecem dissolvidos, perdem os limites, diluem as autorias, mas são fundamentais e presentes, constantemente. Sobre isso, acho importante comentar também que a minha intenção não é a de me apoiar e apropriar dos pensamentos dos autores e autoras,

nem de concordar ou discordar das suas colocações e escolhas de modos de vida, mas busco compreender todas essas leituras e reflexões como possibilidades de diálogo, de construção conjunta, de um desdobramento de ideias.

A questão é que é difícil desviar da norma, de uma forma específica do uso da palavra e me vi caminhando na beira de um penhasco em alguns momentos durante a escrita porque a articulação entre os limites das reflexões, cria abismos profundos. É difícil articular pensamentos diversos sem cair. Parece que cabe bem a colocação de Heidegger que escreveu que a arte e a filosofia são vizinhas que moram em montanhas separadas porque “o pensador diz o ser e o poeta nomeia o sagrado” e que o poeatar e o pensar são mutuamente referidos e separados (Heidegger, 2008, p. 324). Digo isso porque a tentativa de radicalizar, foi a tentativa de fazer da palavra não a descrição das coisas, mas, na verdade, a de desviar de tal coisa como o nome definido, de significado fixo. Foi a tentativa de te escrever sobre o gesto com um gesto; de te transportar para o meio; de dissolver limites. Por isso, ouça a pausa, observe os espaços criados, encontre o ritmo e saiba que cada palavra, mesmo que confusa, foi escolhida com carinho, através dos sentidos, das sensações e que com cada uma delas, assim como com as imagens e com o pequeno filme, tentei estender uma corda — ainda que bamba — entre os limites dos penhascos que, na colocação de Heidegger no texto citado são as montanhas-moradas da filosofia e da arte, mas que aqui, tem acrescida a terceira montanha: a ciência, e isto, penso com Eduardo Marandola Jr (2020).

A cada palavra escrita o sentimento de quase queda aparecia — algumas vezes senti a vertigem de sim, ter caído e, pode ser, você sinta comigo e saiba localizar exatamente onde foi. Não sei. De todo modo, existem essas lacunas entre os limites dos pensamentos, esse abismo entre as montanhas, essa fissura que é, especialmente, onde me vi e me senti localizada e onde eu gostaria que você se sentisse também. Não é fácil escrever e por isso repito tanto algumas palavras, afirmo tanto algumas colocações, alguns sentidos, porque são como pequenas rochas onde pude calçar os pés. Repito para lembrar, para enfatizar, para rezar: repito como prece, como se fossem palavras mágicas de um feitiço.

Ocorre que durante a caminhada nas cordas bambas, durante a queda dos penhascos, fui observando as camadas estratigráficas das rochas e nesse processo exercitando o olhar de arqueóloga. E esse é outro ponto importante e para o qual eu gostaria de te convidar: para que você, junto comigo, descubra como estão postas



essas camadas, quais são as suas cores, a sua composição e quais fragmentos estão entre elas. Diferente de como geralmente são escritos os textos acadêmicos, em que há uma ordem quase cronológica no desenvolvimento das ideias e onde tudo fica nitidamente explícito, este texto exige calma porque as coisas vão sendo reveladas aos poucos para você, assim como foram para mim. Esta pesquisa toda é a tentativa de te deslocar para o meio de um pensamento que está sendo construído, com caminhos gradualmente descobertos, volteados, que não tem objetivo tal como a finalidade. Com isso quero dizer que o objetivo não é um ponto final que almejo encontrar e entendo que isto destoe de um trabalho acadêmico que tem, como pré-requisito, apresentar os objetivos muito bem definidos. O que há aqui, e você pode chamar de objetivo se preferir, é, em última análise, a tentativa interdisciplinar de articular geografia e arte, tendo o gesto como forma. Este trabalho parte de uma tentativa de criar espaços, é contraditório, é obsessivo e busca pelas brechas. Por isso eu escrevi essas palavras e tensionei alguns limites tentando constituir um campo de possibilidades, que pude pensar com Eduardo Marandola Jr. (2020), a fenomenologia e o esforço de desnaturalização do conhecimento que reorienta Ciência-Filosofia-Arte.

E no meio disso tudo, há também um vídeo. Nesse pequeno filme estão as mesmas reflexões presentes neste trabalho em texto. Não são complementares, exatamente, assim como não se referenciam, explicativamente. O ritmo que criei no texto, busquei criar no vídeo. As imagens que compõem o texto, estão no vídeo também. Ele é uma linguagem outra para expressar o mesmo pensamento que se desdobra aqui, através da escrita. Penso com Godard (2022) que em “História(s) do cinema” escreveu que como a pintura, ou seja, o cinematógrafo, ou seja, as formas que caminham na direção das palavras, o cinema foi feito para pensar. E pensar, assim como poetar é resistir, nos seus termos. Esse pensamento ao qual me refiro, é o gesto que envolve a geografia e a arte. De todo modo, o que ocorre é que minha mente não pensa com palavras e por isso faço delas obsessão e pensando com imagens, guardo na memória diversas formas e cores. À medida que envelheço, passo mais tempo com uma câmera nas mãos para fotografar e filmar os pensamentos. Talvez eu não precisasse compartilhar o vídeo com você, mas existem coisas que simplesmente não podem ser ditas e precisam ser mostradas: a gestualidade.

Por fim, voltando ao texto que você lê, devo dizer que a dissertação, enquanto texto escrito, foi estruturada da seguinte maneira:

No início de cada capítulo da dissertação existe uma caixa vermelha com um texto. Alguns são autorais, outros são fragmentos de textos de pessoas que me inspiram cotidianamente e ajudaram na estruturação do trabalho. Esses pequenos textos apontam o caminho que a seção vai seguir, quais foram as reflexões fundamentais que serviram como base para a escrita. Essas caixas têm cor para destoar do restante do texto, que é escrito com letra preta e fundo branco. O vermelho é uma cor que carrega muitos significados e pode estar associado ao amor, ao sangue, ao calor, às revoltas populares, às revoluções ou aos desejos e, de fato, foi por isso que a escolhi.

Após esta introdução que você lê, existem três partes que constituem o primeiro capítulo e que são, também, introdutórias. Nestas três partes estão colocadas as motivações de onde esta pesquisa tomou direção: a “Parte I” eu te dedico; na “Parte II”, te conto brevemente a minha trajetória com a arte e a geografia e também te falo um pouco sobre a astrologia, que é um outro saber que atravessa este trabalho; na “Parte III” trago para a motivação a perspectiva do destino e enquanto astróloga, te falo um pouco sobre magia. Nesta terceira parte te conto também sobre como exercito a arqueologia durante o texto.

Em seguida, vem o segundo capítulo e neste faço uma arqueologia da palavra arte. No capítulo tentei arranjar as palavras de modo que conseguisse articular um pensamento que te mostrasse, brevemente, como essa palavra foi sendo constituída e desdobrada, como existe nela uma tradição apesar de todas as diferenças expressas. O tensionamento presente entre definir a palavra e cair na lógica dos termos e a possibilidade de abertura e transformação material diante da definição, parecem, para mim, ter criado a seção mais dura do trabalho, que tem um ritmo áspero, de dureza metalizada. Na montanha onde reside a arte observei as camadas sobrepostas de sedimentos e te convido para, junto comigo, tentar compreender pela estratigrafia o peso dessas melancólicas rochas.

O terceiro capítulo também é uma arqueologia, mas agora da palavra geografia. Quer dizer, de modo distinto daquele trabalhado no capítulo dois em que a pesquisa arqueológica teve a busca por referenciais, por compreender como a palavra arte foi sendo constituída durante o tempo, neste, a arqueologia está mais apegada a ideia de genealogia que, para Foucault (2008), é como produzir um

conhecimento que desestabiliza discursos dominantes. Por isso, neste capítulo as palavras parecem ter o peso de uma pluma e senti, várias vezes, não ter nada nas mãos para te entregar. Me acompanham insistentemente e inconscientemente as questões: “mas isso é geografia?” e “nesta dissertação que eu estou escrevendo, o que há de geografia?”. E com essas questões da corda eu caí no abismo, senti a vertigem e me lembrei das palavras de Hito Steyerl que escreveu que “o que parecia uma queda livre desamparada no abismo da verdade acaba por ser uma nova liberdade representacional” (2017, p. 229). E mesmo que não estejam escritas diretamente no texto, de algum modo, essas palavras me autorizaram a cair, me fizeram pensar sobre o que é um fazer político e me ajudaram a mudar a perspectiva que, com o corpo em queda livre, é capaz de considerar uma existência independente do chão, de aceitar o abismo: uma geografia que não tem chão, é possível?

Enfim, ainda neste capítulo, o terceiro, escrevi sobre narrativa, escrevi carinhosamente sobre essa condição de exílio da geografia que não se circunscreve somente na esfera científica, tão pouco, contenta-se com aquilo que usualmente chamamos de arte. Escrevi especialmente sobre como, por muito tempo, achei que esta dissertação seria uma pesquisa sobre método, porque era nesse ponto que achava que localizava o meu desconforto. E, no fim das contas, acima de tudo, a discussão aproximou-se mais daquela sobre interdisciplinaridade que, com Eduardo Marandola Jr (2020), tive a oportunidade de pensar. Essa perspectiva capaz de reorientar Ciência, Filosofia e Arte e de, quem sabe, aceitar que o ponto de interferência mútua entre essas montanhas seja o próprio abismo de onde vi encostas com fragmentos coloridos, um pouco transparentes, como água-viva.

E, de fato, devo salientar que não somente neste capítulo, mas especialmente neste onde escrevo sobre a palavra geografia, as questões epistemológicas me atormentaram. Essa necessidade, quase agressiva, de definir cartesianamente o pensamento e de classificá-lo, como no caso deste trabalho, entre o pós-estruturalismo ou a fenomenologia, fez com que não fosse simples aceitar as inconsistências e muito menos articulá-las. Por sorte, por destino e, principalmente, por escolha, este trabalho não se apega à própria finalidade, ele não tem como objetivo resolver problemas. Pelo contrário, a intenção com isso tudo é a de tensionar os limites.

O quarto e último capítulo é aquele onde, depois de várias vezes mencionar, escrevo sobre o gesto e o espaço.

Quando disse no início desta introdução que esta dissertação é uma recusa, é porque, durante esses dois anos, eu recusei ser infeliz. Isso, certamente, só foi possível porque tive o orientador que tive, as amigas e amigos que tive, a família e as paisagens que me cercaram com beleza. Desenvolver uma pesquisa significa abrir mão de muitas coisas, implica fazer muitas escolhas, se sujeitar de várias maneiras a situações, pessoas, pensamentos que são aprisionantes. Passei anos recebendo relatos extremamente tristes e traumatizantes que envolviam a pós-graduação, mas acontece que ter consciência sobre o destino, quer dizer, saber sobre a infelicidade que nos aguarda, possibilita o exercício da revolta e da liberdade (Camus, 2021). Provavelmente eu nunca seja capaz de expressar os sentimentos que me inundaram todos os dias a cada palavra lida, ouvida, a cada conversa com amigos e amigas, a cada reflexão profunda e observação atenta do céu, mas todas elas estão aqui e me fizeram feliz. É claro que, às vezes, os limites entre a felicidade e o desespero podem ter se confundido, mas hoje, assumo o risco de te dizer que sim, fui feliz e me diverti.

E com isso lembro das palavras de Barthes (1987) que disse que escrever no prazer não assegura o prazer do leitor mas que, no fim, “não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (Barthes, 1987, p. 09), que o texto seja escrito dando provas de que deseja o leitor, acima de tudo, mesmo que não seja desejado de volta. E parafraseio Godard, que escreveu que:

Quando se destroi  
a palavra  
quando ela deixa de ser  
uma doação  
de um ao outro  
doação que leva alguma coisa  
do seu ser  
é o afeto humano  
que se destroi (Godard, 2022, p. 103 e 104)

O leitor, você que lê esta pesquisa, é o que eu procuro incansavelmente e por isso dedico cada palavra escrita aqui a você. Nessa nossa relação existe o espaço necessário para o jogo, existe a exata suspensão e eu desejei obsessivamente te

encontrar, te alcançar, procurei em todos os mapas celestes por pistas que pudessem cruzar nossos olhos: olhos que não exibem o vazio mas que permitem que “no vazio aconteça amor e palavra”, como escreveu Agamben (2017).

Espero que, enquanto lê, algum vestígio do prazer que senti chegue até você e aguardo em retorno, as tuas palavras.







## Parte I

Eu escrevo para você  
Eu penso em você todos os dias  
E escrevo pensando em você

Penso sobre os teus olhos e sobre o que eles vêem  
Penso sobre os teus pés e o chão que eles pisam  
Sobre os teus dentes, a tua boca  
A tua mão, a dureza das tuas unhas

Todos os dias eu penso sobre você  
E sobre cada passo que você dá  
Sobre os caminhos que você percorre e  
Sobre os que você gostaria de percorrer  
Eu busco por você nas palavras  
Tudo o que eu escrevo  
Eu escrevo para você  
Mesmo que eu não saiba quem você é  
Mesmo que os teus olhos fujam  
Teus pés deslizem para longe  
Mesmo que eu não saiba o que você quer ler  
Mesmo que eu não saiba o que te interessa  
Eu tenho tanto para te contar

Tudo isso que você vai ler  
Eu escrevi para você



5



6



7



## Parte II

“Portanto, ao contrário de pretender chegar aos lugares, diminuindo, a cada ação, a cada intenção, a cada desejo, a distância entre eu e eles, eu devo me considerar e me manter em um equilíbrio dinâmico, na exata razão inversa, buscando achar um intervalo seguro, à distância dos lugares. Entre eles. Entre nós, górdios. Isto me (a)parece afeto [...] Mover-me, tenaz e desesperadamente em direção a um lugar, sabendo, de antemão, que nunca poderei lá estar. Este é o paradoxo. Na vacuidade, na distância cósmica segura que me foi imposta e na cintilante aparência sem fixidez, na confluência dos lugares, eu estou. Ficam, assim, preservados os lugares e suas coisas, em seu inalcançável idílio. Fico, assim, eu. Na confluência. Mas não é para o lugar, que tudo converge?”

Tânia Bloomfield

Curitiba, 22/08/2009<sup>1</sup>

Toda pesquisa é repleta de dúvidas e de insatisfações, um caminho interminável de palavras, termos, conceitos e categorias. Faz mais de dez anos, precisamente treze anos que estudo Artes Visuais e oito que estudo Geografia e eu posso te dizer isso, assim, com todas as letras e sem exitar, porque esse é meu tempo matriculada na universidade transitando entre os dois cursos. Durante esses anos tento construir alguma coisa com tudo o que tenho lido, ouvido e pensado. É um processo solitário, um sentimento parecido com aquele de uma Lua que mingua

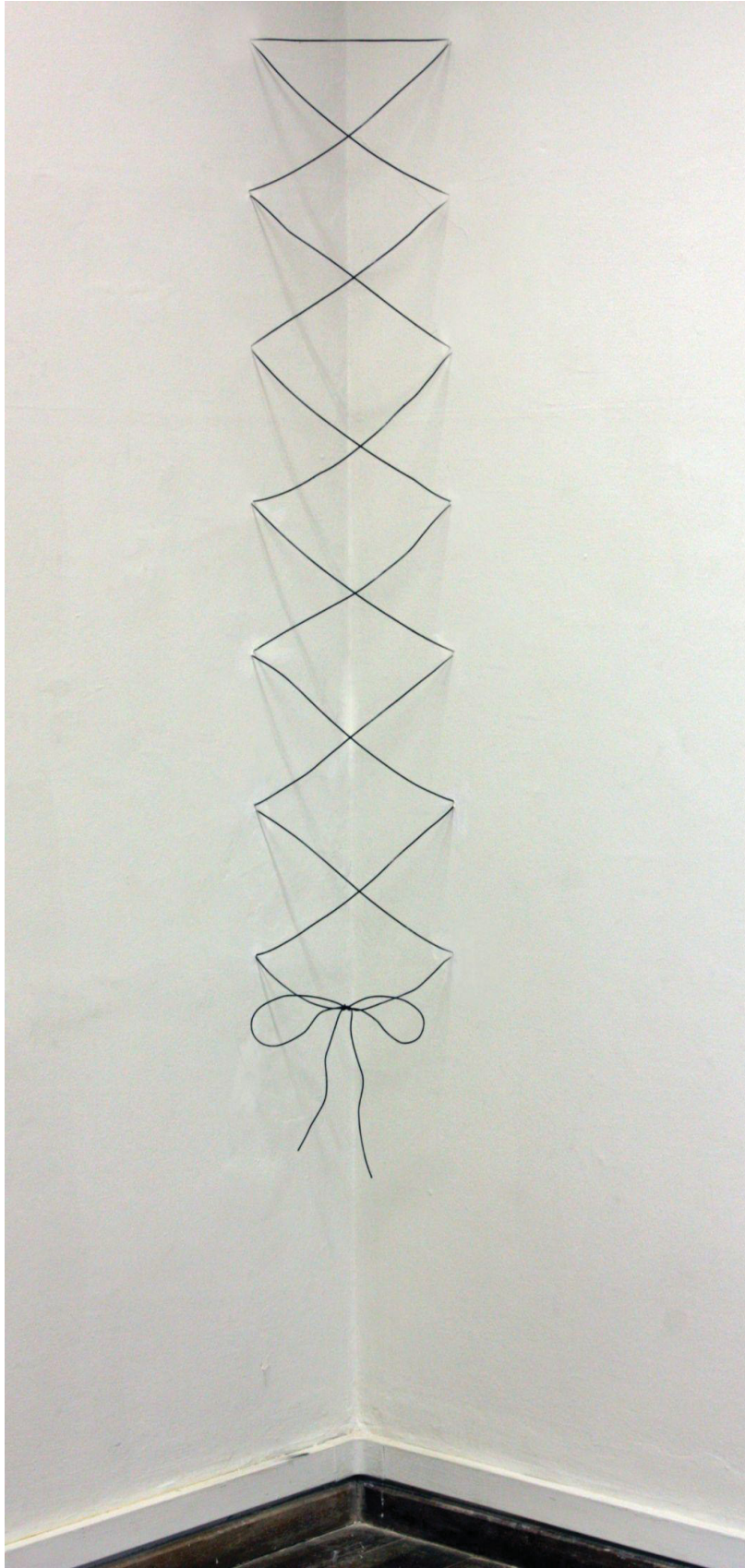
---

<sup>1</sup> (BLOOMFIELD, 2012, p. 4)

no céu. Felizmente, tenho amigas e amigos, uma série de parcerias solares que me iluminam e fazem companhia, que pensam, leem e ouvem comigo. Sendo honesta, eu não entendo bem as direções, por isso olho para o céu, observo as estrelas, vejo a flecha que foi atirada e, instintivamente, o que resta ao centauro é correr com as suas quatro pernas, buscando pelo alvo, que sabe: nunca vai perfurar. O que importa é o percurso, afinal. Disso vem a busca constante por sentido e eu não entendo muita coisa e não sei muita coisa. No fim, parece que não há tempo suficiente para ler e organizar tudo que passa pelo corpo e fico sem entender porque é que eu estou aqui, agora, pensando com você.

Bom, ainda como estudante da graduação em Artes Visuais, era o espaço que me intrigava. Em 2010, durante a disciplina “Desenho I”, a professora Consuelo pediu para que pensássemos em uma poética para trabalharmos ao longo da disciplina. Eu não sabia como “escolher” uma poética. Meu primeiro pensamento foi o céu. Na semana seguinte, quando eu disse à Consuelo que tinha escolhido minha poética e que seria o céu, ela me perguntou se eu conseguiria trabalhar um assunto tão complexo e que, por ter escolhido o céu, a minha primeira tarefa seria ler a terceira parte da Divina Comédia de Dante, o “Céu”. Eu desisti. Fiquei até um pouco irritada pelo modo como as palavras foram colocadas. Anos mais tarde eu me tornei astróloga e olho para o céu com muito carinho todos os dias

Mas durante o tempo que se seguiu na disciplina, isto é, quase um ano (as disciplinas no curso de Artes Visuais eram anuais), fui produzindo desenhos, objetos, textos e pensando. Em um determinado momento e, eu não me lembro bem nem como e nem quando, me vi dizendo que minha poética era o espaço. Fiz o trabalho final da disciplina de “Desenho I” pegando vários pedaços de arame e, em um canto da sala de exposições, dispus eles de modo que parecesse que estavam atravessando a parede, cruzando e no final, na parte de baixo, havia uma amarração. Era como se esses arames fossem fios que amarravam duas paredes. Pinte os arames de preto e pedi ao meu pai que me ajudasse, perfurando e encaixando. Eu disse que esse era um desenho expandido. Tenho somente uma fotografia desse trabalho, mas a partir desse exercício, tudo o que produzi, para qualquer que fosse a disciplina, era pensando sobre o espaço.



Pouco mais de três anos depois eu buscava por respostas sobre o espaço na graduação em geografia e hoje, na pós-graduação em geografia, eu já entendi que o que eu busco, não são respostas. É muito importante para este trabalho considerar, especialmente, o espaço que a geografia me dá e toda essa abertura que a geografia possibilita a partir dos encontros. Foi importante também o período em que trabalhei como estagiária de geografia no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Foi durante o tempo de trabalho ali, enfrentando tantas diferenças — apesar de graduada em artes visuais —, que entendi que sim, eu sou geógrafa também. E foi ali que questões fundamentais que constituem esta dissertação passaram a ecoar.

Durante um ano de trabalho exerci a função de mediadora, mas também ajudei na organização de oficinas, na produção de materiais pedagógicos, na curadoria de exposições e na pesquisa sobre o acervo e exposições itinerantes do MON (Museu Oscar Niemeyer) e do MAC-PR (Museu de Arte Contemporânea do Paraná). Na época o MON estava recebendo peças para o acervo de arte africana, estava mudando as peças da exposição de arte asiática, além de também ser um dos museus que recebia a Bienal Internacional de Curitiba, que aconteceu entre 2019 e 2020 com o título “Fronteiras em Aberto”. Em todas essas exposições e coleções tive a oportunidade de desenvolver pesquisas, além de conversar e ouvir reflexões profundas do público, de artistas, curadoras e curadores.

Mas foi com a chegada da exposição “Pequenos gestos: memórias disruptivas” no MAC-PR, que um pequeno texto foi indicado para leitura antes da capacitação<sup>2</sup> com a curadora Fabricia Jordão. A imagem foi a seguinte: um texto com fonte verde que escrevia “Por uma ontologia e uma política do gesto” jogado sobre uma mesa grande com revestimento preto, em uma sala de subsolo sem janelas e cheia de inconveniências. Eu peguei esse texto impresso nas mãos e li, reli, reli, incontáveis vezes eu reli. Sem entender muita coisa, senti uma perturbação que me fez buscar por outros textos e imagens e, enfim, estou aqui, suportando um corpo, falando sobre o gesto: correndo atrás de flechas. E com isso, aproveito para te falar melhor sobre o encontro mencionado anteriormente com a astrologia, já que ela permeia este trabalho.

Foi estudando geografia, lendo sobre Claudius Ptolomeu, que descobri que ele, considerado um dos primeiros geógrafos, escrevia tratados astronômicos e

---

<sup>2</sup> Curso dado para os mediadores e mediadoras do museu que ocorre com os curadores, curadoras e artistas das exposições que entram em cartaz.



astrológicos. Até aquele momento eu não tinha cogitado que as suas contribuições pudessem ter a presença fundamental desse conhecimento celeste, possivelmente porque, em geral, a astrologia é tratada como um passatempo fútil e inadequado. Foi mais tarde, fazendo cursos e lendo os seus textos que compreendi que a astrologia não é uma simples crença, mas um sistema de correspondência no qual as similitudes “voltam a unir as formas que foram separadas pelo peso da matéria e pela distância dos lugares” (Foucault, 2007, p.28), trazendo de novo para os nossos olhos, os luminares do céu: a Lua e o Sol. Assim, por similitude, carregamos o firmamento no corpo e nos sete orifícios da nossa cabeça, passam a habitar os sete planetas do céu. De acordo com o astrólogo persa Al-Biruni [1029 (1934)] o ouvido direito fica com Saturno, enquanto o esquerdo fica com Júpiter; a narina direita pertence a Marte, a esquerda a Vênus; a boca e a língua são de Mercúrio; e os olhos, como já te disse, são dos luminares, ficando o esquerdo com a Lua e o direito com o Sol

Hoje, a racionalidade e o humanismo ético e estético são categorias que passam por uma crise profunda. Crise essa que envolve o pensamento ocidental, a racionalização exacerbada, a sociedade capitalista e o modo como, com o início da modernidade, fomos educadas/os a pensar. Para Araóz (2010), com o início da modernidade passamos a tratar a natureza desde uma oposição entre sujeito e objeto. Essa raiz ontológica e epistêmica tem configurado toda a nossa noção de humano e de realidade e nos faz olhar para o mundo contrapondo as sociedades civis e as sociedades naturais, nos distanciando da natureza e a suprimindo, estabelecendo uma ruptura entre corpo, mente e mundo.

Mas todo o afastamento humano da natureza, que foi sendo esterilizada, modificada geneticamente, amansada para prover matéria prima e riqueza, passou a desmoronar a partir do século XX (Marés, 2015). As catástrofes são iminentes enquanto o processo de globalização do capital traz uma nova atuação para a colonização que se intensificou, não somente pelo olhar lançado para a natureza como recurso ou como um patrimônio da humanidade, a partir de uma dimensão imperialista, mas também pela exploração do trabalho que se torna a cada dia mais abstrato. A natureza passou a ser codificada como capital natural e tem sido, cada vez mais, controlada por megacorporações transnacionais que criam monopólio com as suas tecnologias de ponta (Araóz, 2010).

Falamos sobre cogitar alternativas para um mundo que está em colapso e isso requer movimentos, mudanças de perspectivas. Quando me volto a astrologia, acho interessante destacar que esse é um conhecimento que data de 4.000 a.C que se desenvolveu com as civilizações mesopotâmicas e egípcias, que chegou à Grécia por volta de 700 a.C., que tem contribuições dos árabes, dos persas e de vários povos e culturas, não ficando restrita a localidades geográficas. Hoje, chamamos a região onde a astrologia se desenvolveu de Europa, mas também de África e de Ásia e é certo afirmar, também, que os povos das Américas, assim como os povos da Oceania e de todas as partes da Terra, observaram o céu e desenvolveram os seus símbolos e signos, seus métodos de previsão.

A astrologia é um conhecimento vivo, que se adapta e que não se fecha em um único sistema simbólico. Podemos encontrar Exu associado a Mercúrio, psicopompo, mercador; o signo de gêmeos contando a história de Cosme e Damião; Kanaimé, das cosmologias dos povos que vivem ao norte do estado de Roraima sendo associado com Marte, o senhor da justiça violenta. As constelações nos contam muitas histórias e gosto especialmente de pensar sobre aquela que conhecemos como Órion porque para os sumérios seu nome era Sibzianna, um deus pastor, para os egípcios a constelação estava associada a manifestação de Osíris, para os peruanos o cinturão de Órion, que é formado por três estrelas, mostra um criminoso sendo perseguido, em língua guarani, Orion é Tuya (homem velho), que marca o início do verão quando aparece a leste abrindo a estação chuvosa, no Japão, Orion é popularmente conhecido como um tambor *tsuzumi* e na Grécia, Hesíodo, o poeta, aconselhava o sobrinho agricultor a observar Órion ao nascer do sol no verão, para saber quando debulhar os grãos (Magruder; Purkapple; Tolman, 2019).

Não entro no mérito de qualificar ou de cruzar os seus significados e histórias, de dizer que se assemelham, porque, honestamente, acho que o ponto não deve ser esse. O que me interessa, especialmente quando falo sobre astrologia, é o espaço de compreensão das subjetividades, é a beleza da poesia que nasce dessa possibilidade de contar histórias e de adjetivar as coisas do mundo: “a justiça é sem nome, assim como a magia. Livre de nome, bem aventurada, a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos (Agamben, 2007, p. 22).

Com a astrologia encontrei uma maneira de tensionar a racionalidade científica, de compreender o céu e a terra, o mar e as estrelas, o meu corpo e o do

rio, as montanhas e as nuvens, como parte de um mesmo universo que se espelha e assemelha. Se sei o movimento que os planetas fazem no céu, por correspondência, posso prever os movimentos que ocorrem na Terra: trata-se de magia.

Enfim, essa não é uma discussão que, neste momento, pretendo desenvolver, mas considerarei importante falar sobre isso mesmo que brevemente, porque, você vai perceber, este trabalho é inteiramente atravessado pela astrologia e me refiro muitas vezes a esse saber, além de brincar com as nuances de uma das palavras mais importantes para a astrologia: o destino.



9



10

### Parte III

15 de junho de 2020

Todo início possibilita o encontro: encontramos com o mundo; a partir daí vêm todos os outros incontáveis encontros que com toda sua insignificância nos levam com os pés (que encontram o chão). Todo encontro empurra o ar e, veja: o ar não se vê, se sente. E o ar deslocado paira entre, bem no meio. Encontrei com a arte e encontrei com a geografia: um acontecimento! Nos encontros não se finca mas se desliza no entre e talvez seja por isso que as imagens de onde eu olho tem sempre uma tonalidade alaranjada, como a do Sol que se coloca na linha do horizonte. Me lembro quando penso sobre o que existe nesse entre, de uma frase do Camus: “as obras de arte nunca bastarão. A arte não é tudo pra mim. Que ao menos ela seja um meio”<sup>3</sup>. E a essa altura imagino; e imagino que o meio implica em mais de um corpo e que, enquanto possibilidade – de ser/estar – é espaço, afinal: todo corpo existe em relação a alguma coisa e, como o outro não sou eu, há distância. É lógico. Elucidando: espaço não é distância, é enquanto distância – nunca vazia, curiosamente preenchida de rastros causados por passos, rastejos e olhares. É como se a distância fosse pausa:

espaço/suspensão/potência.<sup>4</sup>

Existem tantos caminhos possíveis e eu cruzei com tantos deles nessa breve trajetória. Me lembro quando, cansada da arte, pensei em me aprofundar nos

---

<sup>3</sup> (CAMUS, 2014, p. 10)

<sup>4</sup> Texto escrito no dia 15 de junho de 2020 e que, posteriormente, deu forma para o projeto submetido para o PPGGEO UFPR - onde esta dissertação foi desenvolvida. O texto foi editado algumas vezes, sempre como um pensamento em processo e inacabado.



estudos de geomorfologia. Mas o que acontece com o destino é que mesmo com a liberdade da escolha, existem limitações e contextos. Como disse uma vez uma professora que tive, é aquela história: se entro em uma padaria, não posso comprar um carro. Ou, como escreveu Marcus Manilius, poeta romano do século I d.C em *Liber Quartus de Astronomica*: “Morremos quando nascemos, e o fim depende da origem”<sup>5</sup>, (Manilius, I d.C, tradução minha). Bom, veja bem, nasci com Júpiter em libra como meu *Almuten Figuris*<sup>6</sup> na casa cinco em aspecto de trígono com a Vênus na casa 9, sendo o próprio Júpiter regente do meu Sol e do meu Mercúrio, que, por sua vez, é o testemunho do meu corpo no mundo e é assim, com essa vida, que morrerei. Um posicionamento que quer dizer, para os magos que são capazes de ler o céu que o meu destino envolve a arte, sem dúvida. E, então, pode ser por isso que, talvez, mesmo nos momentos em que eu neguei e fugi, que mesmo nos momentos em que eu tentei mudar drasticamente de contexto, a arte me encontrou de novo e de novo e me envolveu. Talvez seja por isso que ela me encontra todos os dias.

O destino é sempre um assunto polêmico, eu sei, isso eu já aprendi, mas, ainda assim, não deixo de achar curioso o medo que alguns sentem dessa palavra e o impulso ligeiro na sua negação. Agamben (2007) escreveu como a felicidade somente nos cabe no ponto em que não estava destinada, como se o destino respondesse a uma ética superior, divina. Escreveu como é chata a felicidade que vem como recompensa por algo que fazemos e que existe um vínculo estreito entre a magia e a felicidade que escapa da vida digna: “só a felicidade que nem sonhávamos merecer é realmente merecida” (2007, p.21), escreveu o autor. Contudo, o que ocorre, é que a previsão do destino não é baseada em práticas de causa e efeito. A tradução do céu enquanto previsão é espelhamento e é, na realidade, a linguagem própria dos que fazem magia, como foi o caso dos magos que olhando e seguindo as estrelas foram destinados ao local de nascimento do profeta. Para fazer magia, escreveu Agamben, o mago precisa evocar as palavras, os nomes secretos das coisas que são, na realidade, “o gesto com o qual a criatura

---

<sup>5</sup> “*Nascentes morimur, finisque ab origine pendet*”

<sup>6</sup> Significa “o eleito”, é o planeta mais importante da natividade, aquele para o qual dedicamos a nossa vida. É um cálculo astrológico desenvolvido por Abraham ibn Ezra, em Tudela, na Espanha, durante o século XI, que avalia a distribuição de pontos de acordo com as dignidades essenciais dos luminares, ascendente, parte da fortuna e sizígia, além de observar os regentes do dia e hora de nascimento e a condição acidental dos planetas através das casas. O planeta com a maior pontuação é o *Almuten Figuris* (Saturnália, 2022).

é restituída ao inexpresso. Em última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome” (Agamben, 2007, p. 22). É aí que reside a tradução do céu: no gesto, que é algo como a poesia, a arte.

Antes de continuar acho importante repetir e alertar que esta pesquisa é, acima de tudo, um trabalho sobre o gesto. E que tudo o que você vai ler e ver é sim, sobre gesto, mesmo que eu não mencione diretamente. Também quero te dizer que sim, vai chegar o momento em que eu vou te falar com as palavras sobre como venho pensando sobre isso junto com uma série de pensadores e pensadoras. Mas, por agora, volto a ideia do destino e volto a te dizer que como amante das estrelas fixas e errantes, praticante das artes divinatórias e interessada em magia e felicidade, penso como Marcus Manilius que escreveu que “isso, a menos que o destino tivesse dado, a sorte nunca teria trazido”<sup>7</sup> (Manilius, I d.C, tradução minha). E não me entenda mal: a sorte não é boa e nem é ruim, é apenas a porção que cabe a cada um. Ser boa ou ruim, na verdade, é o que faz parte das nossas possibilidades de escolha e aqui penso com Camus (2019, 2021).

Eu nunca quis ser artista e nego sempre que possível. Mas acontece que eu sinto, todos os dias, uma sensação que só pode ser a sensação de ser uma artista! Não acredito que não seja. Existe uma dificuldade de expressão, uma dor nos olhos, mãos incapazes, uma voz que não sai ou que às vezes sai demais. Todos os dias são as formas, as cores, as luzes, os desejos, os sonhos, os pesadelos, as contradições e as expectativas e o gosto meu e de outras pessoas: “O que você acha do que eu escrevo?”, não deixo de questionar. Esses dias peguei-me pensando que, de algum modo, provavelmente, era assim que o personagem de “Jonas ou o artista trabalhando”, do conto de Camus, sentia-se quando escreveu com letras pequenas na tela em branco a palavra que seu amigo não conseguiu decifrar: “não se podia saber ao certo se era solidário ou solitário” (2019, p. 131).

O que acho particularmente complexo sobre a história do artista Jonas de Camus, é a óbvia relação com a história do profeta Jonas da Bíblia Hebraica que, negando o chamado divino de alertar os moradores de Nínive sobre a ira que os acometeria, ficou preso em meio a uma tempestade em alto mar. A história conta que somente depois de lançar-se ao mar a tempestade cessou e que, engolido por uma baleia, passou três dias e três noites em sua obscura barriga pedindo misericórdia divina, compreendendo que não se pode fugir do destino, da vontade

---

<sup>7</sup> “*Hoc, nisi fata darent, numquam fortuna tulisset*”

de Deus. Na história bíblica é nítida a presença da ética superior, dessa coisa como o castigo que vem quando Jonas nega o que estava destinado a cumprir. Mas o que sucede é que na interpretação de Camus o destino ganha o tom do absurdo: “criar é também dar forma ao destino. Todos esses personagens são definidos por sua obra, ao menos tanto quanto a definem” (2021, p. 133), escreveu o autor. O resultado do destino é fatal, mortal, sempre mortal, em última análise. O que resta, escreveu Camus, é a liberdade da criação. É “conseguir admitir que a obra, seja conquista, amor ou criação, pode não ser” (Camus, 2021, p.133). Uma obra que consuma e manifesta a profunda *inutilidade* através da *obstinação* e da *clarividência*, de algo como o que podemos chamar de previsão do destino. Por isso sua leitura sobre Jonas, mas também sua leitura sobre o mito de Sísifo, dá para a consciência do destino a tarefa do trágico, da revolta e da liberdade:

Sísifo, o proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo. Assim como, em certos dias, a descida é feita na dor, também pode ser feita na alegria. (Camus, 2021, 139)

A vitória de Sísifo sobre a rocha ocorre quando o imaginamos feliz, escreveu Camus (2021). É a dádiva do absurdo sob o desenrolar do destino. É isso que faz com que todas as sensações que descrevi há pouco e que, normalmente, fazem-me sentir em uma condição miserável como a de Sísifo, ajudem no processo arqueológico de observação das rochas das montanhas que aqui são encaradas como as moradas da arte e da geografia. Como portadora de *Procyon*, a estrela alfa do cão menor — o cachorrinho que cava a terra até encontrar ossadas — conjunta a Marte no signo do caranguejo na natividade, visto-me como arqueóloga para procurar pelas regras que vem organizando os discursos que fazem isso que chamamos de arte e isso que chamamos de geografia, serem o que são.

Quando Foucault (2008) escreveu sobre a arqueologia do saber, categorizou o saber como um produto histórico dentro de condições de possibilidades e não como algo que evolui linearmente. Sua proposição de arqueologia veio questionar a ideia de uma única verdade, abolindo a soberania do discurso como um significante, um símbolo, uma representação. Instituiu ao discurso, então, o caráter de acontecimento e propôs pensar os embates entre os discursos e as práticas. Sem saber exatamente o que era uma arqueologia, nesses termos colocados, passei a



pesquisar as palavras, o que as constitui e o modo como elas emergiram e tomaram forma enquanto discursos. As palavras, no caso: arte e geografia.

Por algum tempo pensei que a questão era com as disciplinas que essas palavras nomeavam, mas não, não era isso. Com a pesquisa e ajuda da banca de qualificação, entendi que eram as próprias palavras. E não a sua origem, mas a sua emergência e constituição porque a origem pressupõe um início e um sujeito, um ponto exato e imóvel de onde o sentido provém (Agamben, 2019) e tentar encontrar a origem é o mesmo que tentar encontrar “a instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio de sua unidade” (Foucault, 2008, p.158).

Ao passo que a busca pela origem tem a vontade de encontrar o início, ou, a verdade, com a metodologia arqueológica vi a possibilidade de me desligar da ideia binária entre o que é verdadeiro e falso a partir de um interesse pelas regras, pelos processos de formação dos discursos, pelo modo como esses processos estão sempre presentes no que se apresenta. Quando se trata de arte, por exemplo, aquilo que me intriga e interessa não é a sua origem, mas o modo como essa palavra foi ganhando significados muito específicos que operam na sua manutenção enquanto discurso dominante. Arte não é um termo intuitivo e também não é uma concepção intuitiva. Nesse caso, há a possibilidade de se fazer uma genealogia, ou seja, de jogar a luz nas sombras, iluminando algo obscurecido.

Foucault (2008) disse que fazer uma genealogia não é exercitar um método, mas produzir um conhecimento que desestabiliza um discurso dominante. Quando pensamos sobre a geografia e também sobre a arte, devemos nos lembrar que, enquanto palavras, elas carregam o peso dos discursos e os discursos têm um caráter dominador. Com isso aponto para a importância das escalas e lembro que o problema está localizado nisso que conhecemos como geografia e como arte, mais especificamente, no modo como essas duas palavras tornaram-se termos onde se expressam sentidos dominantes que emergiram de uma maneira específica e não de outra, gerando efeitos que estão presentes no modo como produzimos conhecimentos e imaginações. É importante ter consciência do que materializamos e de como materializamos, lembra-nos sempre o grande maléfico Saturno. Assim, taticamente, a tentativa não é a de ignorar ou apagar o que essas palavras carregam, mas de desestabilizar os discursos que impossibilitam as diferenças de pensamento e que agem, geograficamente, de maneira bastante objetiva, ordenando nossa vida, ordenando o espaço, a partir de escolhas enviesadas que

prezam, ainda, por um caráter que exalta a unidade. Também, neste texto — vou repetir algumas vezes —, tenho a intenção de exercitar as palavras junto com você, como gesto. Isso quer dizer que neste trabalho as palavras são compreendidas através de uma dimensão performativa, que dizem coisas por si mesmas, sem necessitarem de descrições objetivas. Isso porque prezo pela abertura dos espaços, acima de tudo.

E por isso gosto de pensar com Nanni Moretti, especialmente com Michele, seu personagem em *Palombella Rossa* (1989) que diz que: “as palavras são importantes”. Quando Gustavo Esteva (2014) alertou sobre a existência de palavras roubadas do cotidiano, transformadas em termos, que ganham um caráter objetivo e científico, não pude não pensar sobre os processos que acometeram a arte e, porque não, a geografia. Esteva disse:

Com os termos usados pela ciência, construímos um mundo ao qual atribuímos um caráter “objetivo”. Essa operação pode cumprir funções úteis, mas há quem considere esse mundo “objetivo”, reduzido a signos, como o único e mais importante mundo real, como a única realidade precisa e cognoscível. A perspectiva científica substitui a percepção humana. A confusão entre termos e palavras é o início da decadência de uma cultura. Significa que essa não está mais viva: que se fossilizou. A linguagem deixou de ser mediadora e tornou-se intermediária. (Esteva, 2014, p. 172, tradução da autora)<sup>8</sup>

Certamente é bastante difícil desvincular arte e geografia enquanto palavras (símbolos), dos termos (signos), pensando a partir da colocação de Esteva. Os limites, turvos, criam confusões e estabelecem limitações de diálogo. Quando pensamos sobre arte, por exemplo, existem imagens específicas que nos vem à mente, que nos foram ensinadas ao longo da vida, desde antes da nossa educação escolar ser iniciada. Imagens que formam a nossa maneira de olhar para o mundo, de perceber e de imaginar. Categorizamos a arte popular, a arte erudita, os artesanatos, os artefatos, os grafites, as pichações, a arte feita para estar na rua, a arte feita para os museus. Facilmente podemos dizer numa tentativa de resolver o problema: “tudo é arte” e ignorar as dimensões políticas que tal generalização ocasiona no espaço e no tempo em que vivemos. Não porque elas não sejam arte,

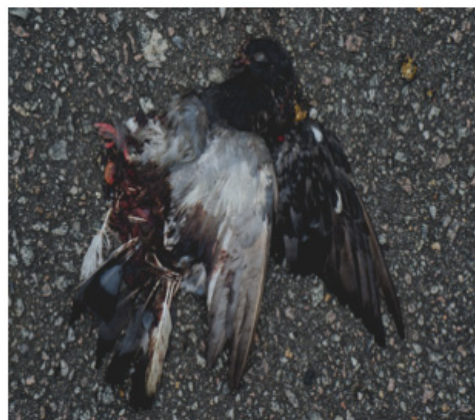
---

<sup>8</sup> “Con los términos que usa la ciencia, construimos un mundo al que atribuimos carácter “objetivo”. Esta operación puede cumplir funciones útiles, pero hay quienes consideran ese mundo “objetivo”, reducido a signos, como el único y más importante mundo real, como la única realidad precisa y cognoscible. La perspectiva científica se sobrepone a la perspicacia humana. La confusión entre términos y palabras es el principio de la decadencia de una cultura. Quiere decir que ya no está viva: que se ha fosilizado. El lenguaje ha dejado de ser mediador y se vuelve intermediario”

mas porque “as palavras são importantes” (Palombella Rossa, 1989). Sempre que nomeamos as coisas, elas assumem lugares. Todo discurso colocado como científico ou, em posição de destaque ou dominação, só o é, a partir de uma relação de forças que subjuga outros discursos (Foucault, 2008). Arte é uma palavra poderosa, carregada de concepções estéticas e por isso, quando nos apropriamos dela, é importante que tenhamos consciência dos seus processos. Principalmente dentro destes limites conceituais, acadêmicos, científicos, onde nos encontramos agora. O mesmo ocorre com a geografia, que deixa de ser uma “descrição da terra” e ganha uma série de outras complexidades.

E foi justamente por esse motivo que em 2014, quando pensei em tentar o mestrado na geografia para escrever sobre as territorialidades da arte urbana decidi, antes, fazer como ouvinte a disciplina “Geografia Social e Cultural” ministrada pela professora Salete Kozel, na graduação de Geografia-UFPR. Realmente pensei que cursar a disciplina me ajudaria a compreender a geografia mas, o que aconteceu, foi que durante as aulas me vi cercada de termos e de formas que não me pertenciam de nenhuma maneira. Lembro-me de um trabalho em grupo em que colocaram a fotografia de uma pomba esmagada por pneus de carros e escreveram sobre territorialidades e topofilia. Não entendi nada.

possível observar a integração dessas aves ao contexto da praça. Uma dessas aves (fotografia 2) mostrou claramente um conflito no local entre a territorialidade dos pombos e o grande fluxo de veículos em determinados períodos do dia.



Fotografias 1 e 2- Territorialidade das aves

Outra territorialidade que aparentava uma grande topofilia com a praça eram os moradores de rua, que utilizavam os bancos, sombras de árvores e o gramado para repousar. Embora não identificáveis, provavelmente existem

No fim das contas foi graças a Tamires e ao Eddie — que colocaram a fotografia da pomba esmagada no trabalho e escreveram palavras que eu não compreendia exatamente — que eu decidi, sem nenhuma dúvida, prestar vestibular e fazer a graduação em geografia. Porque eu precisava entender essas palavras, o vocabulário desse campo de conhecimento com o qual eu havia esbarrado. Com o passar do tempo e dos estudos, comecei a compreender que essa palavra que é a geografia, constitui-se, assim como a arte, de uma série de outras palavras que passaram a me intrigar cada vez mais, principalmente, pelos seus processos epistemológicos.

Assim, de antemão, deixo avisado: não é meu intuito, quando falo sobre as palavras, ter esse mesmo apego à epistemologia que encontrei no campo da ciência geográfica. Esta não é uma pesquisa epistemológica ou uma revisão bibliográfica sobre um tema caro à geografia ou à arte. Não pretendo dedicar este texto a um assunto que é amplamente debatido no meio acadêmico por tantos pesquisadores e pesquisadoras extremamente competentes. A minha intenção, com as palavras, neste trabalho, faz parte da tentativa de criação de espaços, é uma tentativa de te transportar para o meio de um pensamento, faz parte de uma obsessão e é o gesto da contradição e por consequência da abertura, acima de tudo.

Karen Barad (2017) escreveu sobre como temos dado muito poder a linguagem, sobre como para a linguagem e para a cultura “são concedidas agências e historicidade próprias enquanto a matéria é caracterizada como passiva e imutável, ou melhor, como herdeira de um potencial de mudança derivante da linguagem e da cultura” (Barad, 2017, p. 8). A autora escreveu sobre a performatividade pós-humanista como uma possibilidade de desafiar o poder das palavras, contudo, sem negar sua existência e importância. A tentativa foi de encarar as representações não como superiores e mais importantes do que a própria matéria, compreendendo que a matéria tem também sua própria agência.

Gosto de pensar no encontro entre Barad (2017) e Massey (2008) que discutiram, cada uma ao seu modo, a possibilidade do devir, da produção contínua do novo, mudando a ênfase das representações para aquilo que, por muito tempo, foi considerado sem poder de ação. E aqui, agora, acho importante destacar a importância da performatividade que aprendi (e continuo a aprender) com elas e com outras teóricas feministas. As palavras que busco, repito, não pretendem fixar ou fazer representações descritivas de coisas, ações ou situações. Não são, de

modo algum, palavras descritivas: são palavras agentes, que tentam fazer com que algo aconteça, que tentam fazer com que apareça um estado de suspensão: são gesto, reitero.

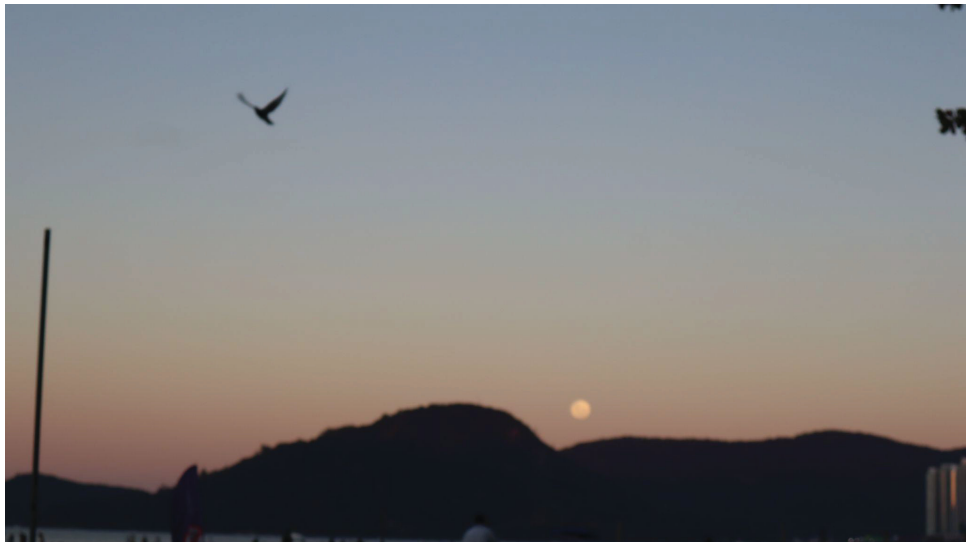
Tomaz Tadeu da Silva (2012) foi uma das pessoas que escreveu sobre a importância da performatividade para se discutir as identidades. Lembrou, pensando com Jacques Derrida e Judith Butler, sobre como a repetição é fundamental no processo de legitimação das palavras, sobre como assim elas são transformadas em discursos e sobre como com a suspensão dessa repetição passam a existir “as possibilidades de instauração de identidades que não representam simplesmente a reprodução das relações de poder existentes” (SILVA, 2012, p. 95): passam a ser repetidas outras palavras, que reconfiguram os discursos. É certo que, neste trabalho, não estou pensando sobre as identidades e sim sobre as palavras arte e geografia, mas, também é certo que as colocações de Tomaz Tadeu sobre performatividade, pensando as identidades, são fundamentais para corroborar a intenção performativa das palavras que busco através dessa escrita. A suspensão, enquanto gesto, configura, para mim, uma possibilidade de desviar das reproduções recorrentes de discursos dominantes que permeiam a geografia e a arte (e a filosofia e a ciência de modo geral). Por isso, de onde estou, continuo repetindo: “as palavras são importantes” (Palombella Rossa, 1989) e acrescento as de Adélia Prado, do poema “O alfabeto no parque”: “Assim escrevo: tarde. Não a palavra. A coisa” [1976 (2003)].

E é por isso que eu dediquei uma boa parte desta pesquisa à tentativa de decifrar essas duas palavras — arte e geografia — porque elas têm mediado a minha experiência no mundo, nos últimos treze anos, de uma maneira muito intensa: me afetam, talvez como destino. Por essas palavras e com elas eu fui, aos poucos, localizando meu corpo e assumindo posturas. Essas duas palavras, por isso, são tão importantes para este trabalho: porque é a partir delas e com elas que o gesto tornou-se possível, que a imagem, o movimento e as potências desta pesquisa existem. E além disso, eu cultivei carinho por essas duas palavras e as carrego comigo, sempre. Essa foi (ainda é e possivelmente sempre seja) uma pesquisa mediada por muitos encontros com amigas e amigos, pensadores e pensadoras, com quem tive a sorte de cruzar. Por isso, como um eco de várias vozes preenchendo o ar, compartilho os resultados das explorações arqueológicas que envolvem as palavras arte e geografia, a seguir.





12



13



14

## Estratigrafia das rochas: uma arqueologia da palavra arte

Veja como as palavras são importantes:

Junto com alguns amigos (Woody, Pedro e Nathalia) leio já há alguns anos. A esse grupo de leitura demos o nome, carinhosamente, de **EsteSensível**.

Era sábado de manhã e, assim como são geralmente as manhãs de outono, fazia sol e ventava frio. Eu, sentada no sofá da sala da casa dos meus pais, olhava pela janela e observava o movimento esverdeado das folhas das árvores, que recebiam do Sol um brilho dourado: até que ecoou a palavra **sensível**.

Bem nos lembrou Walter Mignolo (2010) sobre como nosso olhar para a arte, mediado pela estética enquanto operação cognitiva, vem carregado pela crença de uma modernidade salvadora. Para o autor, a partir do século XVII, *aesthesis* deixou de significar algo como um processo de percepção e passou a ser uma teoria, uma “sensação do belo”. *Aesthesis* foi reorientada e transformada em estética por Kant, ou seja, deixou de ser um fenômeno comum a todos os seres com sistema nervoso e passou a ser um sentimento, uma sensação associada à ideia de beleza (Mignolo, 2010). Isso quer dizer que, anteriormente a Kant, *aesthesis* poderia ser concebida de duas maneiras, de acordo com Aristóteles [século IV a.C.(1970)]: por um lado como uma expressão superficial sobre determinado assunto e, por outro lado, como uma sensação. Podemos entender a sensação como uma cognição (*gnôseis*) superficial e, o superficial, como aquilo que percebe o que é aparente. Kant, contudo, atribuiu a *aesthesis* uma dimensão analítica e com a sua “Crítica da faculdade de julgar” [1790 (2016)] fundou as bases de uma teoria estética que se

desenvolveria posteriormente. Mesmo que Kant não tenha proposto exatamente uma filosofia do belo ou da arte, foi quem deu início para a revolução estética que se seguiria.

Boris Groys (2017) localizou na Revolução Francesa um marco que significaria todo o desenvolvimento da arte e atribuiu aos escritos de Kant, sobre a faculdade de julgar, a chave que sistematizou esse desenvolvimento. De acordo com Groys (2017, p.210): “desde a Revolução Francesa, a arte tem sido entendida como o cadáver desfuncionalizado e exibido publicamente da realidade passada”. Para o autor, estetizar as coisas revelando o seu caráter absurdo e inutilizável — de modo distinto do que ocorre no *design*, onde objetos são estetizados para se tornarem mais atraentes para os usuários —, é um legado de Kant e, precisamente, onde emergiu o que conhecemos como arte. Isto quer dizer que, para Groys, a arte nasceu morta, sem utilidade e o autor nos lembrou que a escolha dos agentes da Revolução Francesa de não destruírem os objetos sagrados e profanos do Antigo Regime, ação que foi comum em revoluções anteriores, mas de descontextualizar e desfuncionalizar esses objetos, foi o gesto que transformou, definitivamente, o modo como percebemos e concebemos o que conhecemos como arte.

Os argumentos de Groys para localizar a arte como um fenômeno que emergiu no período posterior a Revolução Francesa estão na primeira parte da “Crítica da faculdade de julgar” (2016) onde Kant, ao escrever sobre o gosto, apontou para a necessidade de que este fosse completamente desinteressado, quer dizer, que a satisfação que determina o gosto seja esvaziada de preocupações sobre a existência daquilo que se julga. Para Kant, o juízo de gosto é estético uma vez que não é um juízo de conhecimento: “não relacionamos a representação ao objeto através do entendimento, visando o conhecimento, mas sim ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer, através da imaginação” (Kant, 2016, p.99). O fundamento de determinação, nesse sentido, é subjetivo. Isto é, mesmo que as representações e as sensações possam ter um caráter objetivo, o que se estabelece como um sentimento sem designação ao objeto é subjetivo, uma vez que, “o sujeito se sente a si mesmo tal como é afetado pela representação” (Kant, 2016, p. 100).

Logo, são indiferentes para Kant, em sua faculdade de julgar, todas as compreensões racionalizadas sobre determinadas representações: “vê-se facilmente que o que importa — para eu dizer que um objeto é belo e provar que tenho gosto — é aquilo que faço com tal representação em mim mesmo, e não o modo como



dependo da existência do objeto” (Kant, 2016, p. 101). Dessa maneira, quando o juízo se mistura com qualquer tipo de interesse torna-se parcial e não mais puro e, a estética, nesse sentido, não indica qualquer tipo de qualidade mas um sentimento para aquele que contempla.

É com esse esvaziamento de sentido que preenche os objetos com desinteresse e com a necessidade de acabar com qualquer possível preocupação com a existência do que se apresenta diante de si, tornando-se indiferente àquilo, que Kant negou qualquer propósito prático ao que se seguiria posteriormente como arte, dando aos objetos uma dimensão analítica-contemplativa. É evidente, também, como estão atribuídas, na base da concepção estética pensada por Kant a universalidade e a impessoalidade quando, repetidamente, escreveu que os sentimentos são universalmente comunicáveis sem precisarem ser fundados em conceitos.

Nietzsche [1887 (1998)] teceu duras e radicais críticas a Kant e ao seu modo de sistematizar um pensamento estético. Em seu julgamento, um dos maiores problemas da estética kantiana, além do esforço da universalidade e da impessoalidade, está no fato de que Kant pensou sobre a arte e o belo apenas a partir da perspectiva de quem observa e contempla a arte, ignorando a dimensão de quem cria, ou seja, do/da artista. De acordo com Nietzsche, em “Genealogia da moral” [1887 (1998)], Kant não pensou o problema estético a partir da experiência do artista, mas deslocou a estética para a experiência do espectador, introduzindo-o no conceito de belo. No prefácio de “A gaia ciência” [1882 (2008)] Nietzsche pediu por uma arte para artistas. Pensar a estética a partir do lugar de quem cria, certamente, reestrutura a perspectiva do desinteresse: a arte torna-se uma questão de vida ou morte.

E foi nesse sentido que Giorgio Agamben, em “O homem sem conteúdo” [1974 (2012)] compreendeu que o que Nietzsche trouxe, por meio das palavras à linguagem “não é, de modo algum [sic], uma estética” (2012, p. 18), afirmando que não há em “Genealogia da moral” uma crítica à estética ou ao estado estético, mas uma crítica ao fato de Kant ter considerado o problema estético meditando apenas a partir da experiência do espectador. Agamben desenvolveu em seu primeiro livro uma reflexão que compreendeu, a partir das suas leituras de Nietzsche e de Heidegger, que o problema em Kant não está exatamente nas suas reflexões sobre estética — reflexões sobre as quais Agamben não faz necessariamente juízo de

valor —, mas naquilo que o filósofo atribuiu como parte do estado estético, ou seja, o desinteresse. Outro ponto fundamental do livro, somado a essas reflexões, é o desejo de superação da estética que Agamben carrega<sup>9</sup>. Nesse caso, de acordo com Cláudio Oliveira (2012), são fundamentais as obras de Heidegger que permeiam seu texto a partir de pressupostos implícitos: “de Heidegger ele absorve a ideia de uma superação da estética (ausente em Nietzsche). Por outro lado, ele entende essa estética a ser superada como uma estética do espectador (ideia ausente em Heidegger)” (Oliveira, 2012, p. 193). É nesse sentido que ocorre, em “O homem seu conteúdo” de Agamben (2012) uma intensa leitura, também, sobre as definições estéticas de Kant associadas ao desinteresse, ou seja, as definições que distinguem aqueles que são capazes de julgar as obras de arte e que, portanto, possuem o gosto, daqueles que produzem as obras de arte, e possuem, assim, o gênio: “Para o julgamento de objetos belos enquanto tais é exigido o gosto; mas para as próprias belas artes, isto é, para a produção de tais objetos, é exigido o gênio” (Kant, 2016, p. 208).

O que ocorre é que existem esforços diversos que questionam o paradigma das artes e que não medem esforços para tentar dissolver a concepção kantiana de gênio. Groys (2017) apontou para como a arte moderna e contemporânea tem sido feita, inclusive, contra o dom natural, contra essa ideia do gênio, anulando o que chamou de “potencial humano”, colocando a arte em um lugar de tensionamentos, que desagradam grande parte das pessoas.

Na verdade, tradicionalmente, associamos a arte ao movimento em direção à perfeição. O artista deve ser criativo. E ser criativo significa, é claro, trazer para o mundo não apenas algo novo, mas também algo melhor – que funcione melhor, de aparência melhor, que seja mais atraente. Todas essas expectativas fazem sentido, mas como eu já disse, no mundo de hoje todas elas estão relacionadas ao design e não à arte. A arte moderna e contemporânea não quer tornar as coisas melhores, mas piores, e não relativamente piores, mas radicalmente piores – tornar as coisas funcionais em coisas disfuncionais, para trair expectativas, para demonstrar a presença invisível da morte onde tendemos a ver apenas a vida (Groys, 2017, p.216)

Nessa perspectiva a arte estetiza a ausência do gênio, deixando de diferenciar entre o que seria entendido como fracasso ou sucesso no processo de produção artística, além de reconfigurar as lógicas do desinteresse dentro das definições do estado estético. Groys (2017) propôs a estetização total do mundo

---

<sup>9</sup> o seu desejo de superação da estética é fundamental para os escritos posteriores sobre o gesto

como uma ação política que cria um horizonte de ação revolucionária. Quer dizer, o autor sugeriu que vejamos o mundo como sendo um cadáver, totalmente estetizado, de maneira que, assim, o que Groys chamou de *status quo* seja suprimido, desestabilizado e destruído.

De modo distinto, Bourriaud (2009) escreveu sobre como as épocas e contextos sociais são fundamentais para a constituição do fazer artístico, isto é, não existe uma essência imutável no processo de criação da arte, mas artistas estão sempre em relação com os contextos espaciais e temporais nos quais estão inseridos; a arte passa a se desenvolver de forma adaptada às condições que a circundam. A partir dessa observação o filósofo constatou uma transformação nas artes produzidas nos anos 1990, onde os limites entre arte e vida cotidiana são praticamente dissolvidos e a ideia de prática autônoma é abolida dando lugar para "situações vividas". Nesse sentido, Ricardo Fabbrini nos lembrou sobre a importância de "distinguir o projeto vanguardista de estetização do real de propostas pós-vanguardistas como a da 'arte colaborativa' do 'artista relacional'" (2014, p. 42) onde há, em ambos os casos, o embaralhamento entre arte e vida, contudo, de modo distinto. Fabbrini (2014) aproximou Bourriaud de Rancière quando afirmou que, cada um ao seu modo, encerrou o período de utopia estética que acreditava na arte como uma potência de transformação estrutural. Quer dizer, de maneira diferente do modo como se desenvolveram as vanguardas dos anos 1910 a 1930 e, mais tarde, entre os anos 1960/1970, em que havia um projeto revolucionário utópico, segundo Fabbrini (2014), as pós-vanguardas desligaram-se do radicalismo capaz de reestruturar as condições de vida. Bourriaud (2011), contudo, afirmou que mesmo com a negação de uma perspectiva revolucionária, os/as artistas efetuam, ainda, críticas à realidade.

O pensamento de Bourriaud (2011) sobre artistas chamados, por ele próprio, de artistas radicantes, instituiu um paradigma desenraizado, de sujeitos em movimento constante que inventam suas próprias trajetórias e que não se fixam em localidades. Para o autor, a volta às raízes, que configura o regime radical das artes e, paradoxalmente, torna-se o cerne do imaginário globalizado, é a configuração própria das vanguardas do modernismo que viam uma possibilidade de recomeço radical e de instituição de uma nova humanidade. O autor, que pensa com um olhar a partir da pós-modernidade, vê o indivíduo pós-moderno como alguém que associa essa volta às raízes com a representação de uma rotulação de identidades que

contribuem para o desenvolvimento de ideologias extremistas. Bourriaud, portanto, não vê a arte como uma possibilidade revolucionária, mas como uma negociação e escreveu que seu pensamento radicante “não é uma apologia da amnésia voluntária, e sim uma apologia do relativismo, da desadesão e da partida” (Bourriaud, 2011, p. 54). A ideia de artistas radicantes passa pelo entendimento de um desenvolvimento que acompanha as circunvoluções, que “se traduz nos termos do espaço em que se move” (Bourriaud, 2011, p. 50). E é neste sentido que aparece uma significativa divergência de pensamento entre Nicolas Bourriaud e outros pensadores e pensadoras com os quais cruzei durante a pesquisa, durante as observações arqueológicas da estratigrafia dessa montanha.

A partir dessas reflexões considero importante uma análise mais cuidadosa porque são frequentes as críticas a Bourriaud que insistem que seu olhar para a arte é despolitizado, assim como são frequentes também pesquisadores e pesquisadoras recorrendo, ainda, às suas ideias. Acredito que, neste caso, uma primeira aproximação com discussões a respeito do espaço podem nos ajudar a pensar e a desviar de armadilhas.

Aparentemente, as considerações de Bourriaud (2009; 2011) se aproximam do pensamento da geógrafa Doreen Massey (2008) que desenvolveu uma teoria sobre o espaço. Não foram poucas as vezes em que observei tentativas de associação entre o autor e a autora, possivelmente, porque algumas palavras e termos são comuns nos trabalhos de ambos. Massey fala de um espaço que é encarado como esfera de negociações e de encontros, palavras fundamentais no desenvolvimento do pensamento de Bourriaud. Porém, de modo distinto ao do autor, Massey, em diversos momentos, teve o cuidado de atentar para como não devemos ignorar o imaginário de um mundo globalizado retratado como totalmente integrado, onde há uma conectividade instantânea do espaço, configurando um “presente global”. Essa perspectiva de um mundo globalizado de forma integral, traz a possibilidade de apenas uma trajetória e cria a ilusão de uma mobilidade totalmente desimpedida, sem limites. “Esse modo de ver a globalização como inevitável, de colocar a economia/tecnologia além do alcance do debate político, também interpreta a globalização como a Única estória” (Massey, 2008, p. 128). Para Bourriaud (2011, p. 15): “Os artistas de qualquer latitude, têm hoje a tarefa de considerar o que seria a primeira cultura verdadeiramente mundial”, isso quer dizer que, para o autor, as diferenças entre os/as artistas de todo o mundo foram

dissolvidas pela falta de limites de um mundo globalizado e de uma cultura integrada. Entretanto, nós que vivemos no sul global sabemos que existem diferenças significativas nas possibilidades de mobilidade e, inclusive, de produção e distribuição de arte, seja por questões sociais, políticas ou econômicas.

Outro ponto interessante que pode ser levado em consideração na construção discursiva do termo estética faz parte da associação mencionada a pouco que Ricardo Fabbrini (2014) montou entre Bourriaud e Rancière dizendo que, cada um ao seu modo, encerrou com as questões de utopia estética, de uma arte capaz de transformar estruturalmente a sociedade. No processo de associação entre os autores, escreveu sobre as questões colocadas por eles a respeito do fim das vanguardas e sobre o desenvolvimento de um novo modo de produzir arte. Nesse sentido acho interessante pontuar que Jacques Rancière ([2000] 2020) escreveu que as noções da modernidade sobre as vanguardas — noções essas convocadas por Bourriaud para o desenvolvimento do seu pensamento — não são boas enquanto referência para pensar sobre as novas formas de arte do século XX e nem sobre as relações do estético com o político. Essas noções, de fato, “confundem duas coisas diferentes: uma coisa é a historicidade própria a um regime das artes em geral. Outra, são as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime”. (Rancière, 2020, p. 27).

Para o autor, então, podemos distinguir três grandes regimes de identificação dentro disso que conhecemos e chamamos de arte. Esses seriam os regimes ético, poético e estético das artes. Em cada um desses regimes existem particularidades que envolvem a produção do que conhecemos como arte. Para pensar sobre o regime ético, Rancière evocou Platão quando escreveu que nesse regime “a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer” (2020, p. 28). Nesse primeiro regime a arte está submetida à questão das imagens, onde há a imitação de um modelo definido e simulacro de arte que reproduz as aparências das coisas. O regime ético, chamado pelo autor, também, de regime das imagens, está no modo de ser da imagem (*ethos*), dos indivíduos e coletivos, o que acabaria por impedir que a arte se tornasse individualizada.

O regime poético, diferentemente do primeiro, é identificado por Rancière (2020) como um regime representativo, que identifica a arte a partir das maneiras de fazer. Definindo essas formas de fazer e de apreciar a arte, a *mimesis* deixa de ser encarada como um procedimento artístico e passa a ser compreendida como um

regime que viabiliza a arte e que dá autonomia e articula as formas de fazer. Aqui, a arte pode ser identificada no par *poiesis/mimesis*. Quer dizer, no regime poético das artes existe a liberdade da criação para que os/as artistas utilizem a técnica para dar forma ao seu trabalho. Rancière escreveu, ainda, que este regime é denominado poético à medida que identifica as artes a partir das suas maneiras de fazer e, representativo, porque a noção de *mimesis* organiza essas maneiras de fazer. Nesse sentido, diferentemente do regime ético, o regime poético não é sobre um procedimento artístico, mas sobre um regime de visibilidade específico da arte. E este, o regime poético/representativo, é aquele que se contrapõe ao regime estético.

O regime estético, por sua vez, é o regime onde a arte passa a se distinguir não mais pelas maneiras de fazer mas por um modo sensível próprio; pelo modo sensível dos produtos da arte. Quer dizer que, para Rancière (2020), a estética não é uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer, mas um modo específico daquilo que pertence à arte e ao seu modo de ser. No regime estético as coisas da arte passam a ser identificadas enquanto arte por pertencerem a um regime específico do sensível:

Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc. (Rancière, 2020, p. 32).

A potência, para Rancière, torna-se, assim, fundamental na constituição do sensível e, conseqüentemente, do regime estético das artes. A potência, escreveu Agamben (2018), é um ser ambíguo que pode tanto uma coisa quanto o seu contrário e que contém em si mesma uma resistência íntima e irreduzível. “Ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência” escreveu o autor (Agamben, 2018, p. 67). É a partir da ideia de um sensível que se tornou estranho a si mesmo, dessa coisa denominada como potência, que existe a identificação da arte e do que configura o pensamento estético para o autor. É, portanto, no regime estético das artes que tal coisa como a Arte passou a existir, desobrigada de “toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (Rancière, 2020, p. 34). É nesse regime que a mimética das maneiras de fazer é implodido, quebrando também as regras de ordens de ocupações sociais. A arte torna-se algo completamente autônomo.

Mas o que é fundamental sobre o regime estético das artes é que, para Rancière (2020), o regime estético é o verdadeiro nome daquilo designado pelo termo modernidade. O autor escreveu que o termo modernidade foi empenhado em ocultar as especificidades de um regime específico das artes, um regime que tem um destino global antimimético, que não nega a forma mas que realiza uma subversão das hierarquias de representação. O termo modernidade tornou-se um enorme guarda-chuva no qual são colocados artistas variados, com concepções e produções de arte muito diferentes, como se fossem todos arrastados “para o grande turbilhão em que se mesclam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, a proibição da representação e as técnicas de reprodução em massa” (Rancière, 2020, p. 14).

É nesse sentido que Rancière escreveu que a noção de modernidade foi inventada para confundir as transformações da arte e de suas relações com outras esferas da experiência coletiva e, que a confusão é apoiada na contradição/potência que constitui o regime estético das artes enquanto uma forma autônoma de vida. A partir desse ponto o autor escreveu sobre as duas variedades do discurso de modernidade que identificou. A primeira variedade é a de uma modernidade identificada como aquela que dá autonomia à arte como uma revolução antimimética. Nesse discurso, a arte experimenta o que o autor denominou como “pura potência de arte” enquanto um paradigma simples modernista. A derrota desse paradigma está, para Rancière, justamente no seu fechamento purista, de uma arte que não se relaciona com as polivalências políticas e que, conseqüentemente, faz aparecer o que conhecemos como uma crise da arte.

E a derrota desse primeiro discurso de modernidade vem desencadeada pelo desenvolvimento de uma segunda variedade do discurso, que se configura como a execução de uma tarefa ou de um destino próprio da modernidade, chamada pelo autor de “modernitarismo”. No modernitarismo está localizada a contradição matricial da forma estética que valoriza a determinação da arte como forma e autoformação da vida. Nesse discurso, que o autor chamou de “modernitarismo”, são estabelecidas noções baseadas na “educação estética do homem” de Schiller, de 1795 — que foi, por sua vez, extremamente influenciado pelos anteriores escritos sobre estética e contemplação kantianos —, que designou um modo específico de habitar o mundo através do sensível e que foi, em resumo, o primeiro manifesto do regime das artes, aquele que deu à arte autonomia, escreveu Rancière (2020). Foi



através desse paradigma estético de autonomia que um novo paradigma de revolução figurou, permitindo “o breve, mas decisivo, encontro entre os artesãos da revolução marxista e os artesãos das formas da nova vida” (Rancière, 2020, p. 40).

Quando Rancière respondeu às questões da filósofa Muriel Combes e do filósofo Bernard Aspe e deu forma ao livro “Partilha do sensível: estética e política” (2020) escreveu, ainda no prólogo, que as palavras contidas no texto visavam “restabelecer as condições de inteligibilidade de um debate” (Rancière, 2020, p. 13) elaborando o sentido disso que designamos como estética. Estética como algo que articula maneiras de fazer, que dá visibilidade para os modos de fazer e de pensar as relações, um regime específico de identificação e pensamento das artes. Jacques Rancière, ao apontar para o modo como tem se desenvolvido a trajetória dos discursos vanguardistas que, frequentemente, retornam, tencionou questões do estético e do político contemporâneos que insistem em transformar o pensamento das vanguardas em mera nostalgia. É nesse sentido que o autor sugeriu que não mais associássemos a ideia de utopia estética às vanguardas, isto é, no sentido de que é necessário “abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto do pensamento” (Rancière, 2020, p. 14).

Tal coisa como o fim da arte (e não só da arte mas, como bem apontou Rancière, da política e de todo objeto do pensamento), expressa o tom apocalíptico do discurso que tem nos acompanhado, e que encontrou na modernidade uma chave de desenvolvimento. Como destacou Yve-Alain Bois [1986 (2006)], aquilo que se produziu na arte do século XX — a que chamamos de arte moderna — e, especialmente, a pintura desse contexto, trazia consigo, essencialmente, o questionamento da própria existência, do seu início e do seu fim. Foi a pintura abstrata desse período aquela que mais desejou a própria morte. Escreveu Bois: “De fato, toda a aventura do modernismo, especialmente da pintura abstrata — que pode ser tomada como seu emblema —, não teria funcionado sem um mito apocalíptico” (2006, p.98). Quando o autor escreveu sobre esse sentimento de conclusão, sobre esse “infinito diagnóstico de morte” que nos persegue, clamando por encontrar a última palavra, aquela que vai, definitivamente, estabelecer o fim, fez um caminho que, assim como o de Rancière, passou pelo questionamento da relação que se desenvolveu entre o antigo e novo e que tem, sobretudo, uma



indiscutível relação com as vanguardas, com o mercado da arte e com o político.

Escreveu Bois:

A arte de vanguarda do passado — novidade como clássico — era altamente lucrativa como investimento. [...] Não é preciso dizer, a lógica especulativa que emergiu dessa venda (comprar hoje os Van Goghs de amanhã, porque o novo será clássico) deu forma a toda a história do mercado de arte do século XX” (Bois, 2006, p. 103)

Essa relação entre o novo e o antigo é parte fundamental também do regime estético organizado por Rancière. O autor escreveu que não há oposição entre o antigo e o novo, mas dois regimes distintos de historicidade: “no regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (2020, p. 35). O autor estabeleceu, a partir disso, uma forma de quiasmo quando adicionou como um complemento da "tradição do novo" a ideia de "novidade da tradição" que caracteriza o regime estético não como um regime de ruptura, mas de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que faz a arte ser arte: é um novo modo de relação com o antigo. Esse regime inventa revoluções baseado na mesma ideia de inventar o museu e a história da arte “e se entrega a invenção de novas formas de vida com base em uma ideia do que a arte *foi, teria sido*”. (Rancière, 2020, p. 36-37).

É justamente nessas relações de antigo e novo, de novidade e de tradição, que as lógicas mercadológicas passam a figurar com maior intensidade. A atribuição de utilidade à obra de arte, realizada pelo colecionador, é fator fundamental da fetichização e da reprodutibilidade das obras de arte que, por sua vez, são partes constitutivas do que chamamos de arte moderna, associada às vanguardas. Esse peso mercadológico associado à arte, que a funcionaliza é, talvez, o maior fantasma que a persegue, ainda hoje. A saída defendida por Bois é a de assumir a arte como morta, encarar o seu fim através do luto e assim “esquecer que o fim deve ser continuamente trabalhado, e começar tudo de novo” (Bois, 2006, p. 110).

De fato, quando Groys escreveu que “usando as lições da arte moderna e contemporânea, somos capazes de estetizar totalmente o mundo, isto é, vê-lo como sendo já um cadáver, sem que seja necessariamente situado no final da história ou ao final das nossas forças vitais” (2017, p. 218) abrindo, então, horizonte para um movimento revolucionário, compreendeu, assim como Bois (2006) que o fim, ou a morte da arte, não indica necessariamente o término completo da coisa mas,

somente, o término de uma etapa e que, encerrar um capítulo da arte com a sua morte daria a abertura para a manutenção da sua existência de um modo outro.

Certamente quando Jacques Rancière (2020) escreveu sobre a necessidade de abandonar a ideia do fim e do retorno, estava referindo-se ao modo como os conceitos de vanguardas tomaram forma, sendo definidos com a finalidade de se conectarem com visões específicas do estético e do político, que são mediados pelas mãos dos colecionadores. Daí assumiu, inclusive, que o pós-modernismo não é muito mais do que um nome com o qual artistas, pensadoras e pensadores tomaram consciência da tentativa moderna de “fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (Rancière, 2020, p. 41). Parece-me que foi nesse sentido que Ricardo Fabbrini fez a associação entre Rancière e Bourriaud, pensando no encerramento de uma ideia utópica vanguardista que questiona a própria existência, quebrando com a perspectiva das vanguardas artísticas que se expandem para as vanguardas políticas, divididas “entre a concepção estratégica e a concepção estética de vanguarda” (Rancière, 2020, p. 44). Contudo, para Rancière, assim como para Groys e Bois, mesmo que de modo distinto, é sim possível a revolução através da estética. Para o autor, estética e política são inseparáveis. Isso quer dizer que não existe possibilidade de pensarmos sobre o estético sem, necessariamente, pensarmos sobre o político e vice-versa. Estética e política vivem uma relação intrínseca, que ocorre na via da materialidade. E isso é importante! A revolução estética, para Rancière, está, justamente, nessa capacidade de transformação da vida que a materialidade do sensível possibilita.

Com essas breves reflexões fica evidente como são diversos os modos de se conceitualizar a arte. E, ainda que existam divergências nos modos de pensar e produzir arte, minha intenção com este pequeno texto não é a de discutir a origem da arte, quem está certo ou errado no seu pensamento a respeito dela, ou o momento exato do seu aparecimento no mundo mas, de tentar compreender como essa concepção construída e nomeada como arte emergiu num campo de possibilidades onde não há uma linearidade e nem mesmo uma conceituação comum. As investigações podem, sempre, apontar novas direções, contudo, é seguro afirmar que Kant tem um papel fundamental em todas elas, indicando que há uma tradição. A intenção, aqui, quando me ocupo de uma reflexão sobre as palavras, especificamente, neste momento, sobre arte, é fazer uma crítica às fontes, à tradição, isso quer dizer, lidar não com “um início meta-histórico, mas com a

própria estrutura do pensamento” (Agamben, 2019, p.125). Fazer isto, neste texto sobre arte, não é a tentativa de definir o que é arte ou de fazer um fechamento conceitual que tenta transformá-la em um fóssil — como escreveu Esteva (2014). A tentativa resume-se em compreender como essa palavra faz parte de um processo que envolve uma série de movimentos intelectuais. É certo que tudo isso que escrevi, de fato, não é nada mais do que aquilo que fui capaz de compreender e de pensar, neste momento, a partir da leitura dos textos que, por sorte, pude dividir com colegas, amigas e amigos em grupos de leitura ou em discussões. Mesmo assim, é possível que tenham escapado-me os detalhes, palavras fundamentais.

De todo modo, quando escrevo sobre esses movimentos, sobre a estrutura de um pensamento que vem, ainda, sendo desenvolvido e construído por uma série de pessoas e que se encontra no meio de um processo bastante complexo, relembro que “as palavras são importantes” (Palombella Rossa, 1989), são a obsessão e são o destino deste trabalho. E justamente por serem tudo isso, dedico tempo a elas e não me isento da contradição e da falta, apesar da tentativa de coerência. Quando Jean-Luc Godard escreveu seu poema/filme “História(s) do cinema” (2022) disse:

o cinema  
 como o cristianismo  
 não se fundamenta  
 em uma verdade histórica  
 ele oferece uma narrativa  
 uma estória  
 e fala para nós  
 agora: acredite

mas não  
 conceda a essa narrativa  
 a essa estória  
 a fé que convém à história  
 e sim acredite  
 aconteça o que acontecer (Godard, 2022, p.33)

Talvez tenha sido por isso que no mesmo poema/filme, ainda que o autor tenha posicionado o cinema dentro do que conhecemos como história da arte, escreveu também que o cinema não é nem arte e nem técnica, mas mistério. Um mistério no qual devemos acreditar, que existe para ser acreditado. Não à toa, Godard encarava o cinema como a imagem direta do tempo e as palavras como a sua imagem mais justa (Maciel, 2022). As palavras constituem a narrativa assim como as imagens e desse híbrido vem o mistério. Para esta dissertação, essa maneira de encarar narrativas a partir da palavra e da imagem é extremamente

valiosa porque ela própria — a dissertação — é a tentativa de uma estória, de uma abertura, de um gesto e, te peço, assim como Godard: acredite. Por isso, tento construir este texto também como ritmo e imagem. E as imagens, enquanto fotografia e vídeo, constituem o texto tanto quanto as palavras. O difícil aqui é lidar com o peso dessa rocha que é a ciência e, neste caso, gosto de pensar com a capricorniana, saturnina, Doreen Massey, que escreveu que nem mesmo as rochas são eternas (2008).

No fim das contas, hoje, estamos entre a bifurcação de um passado onde emergiu o que conhecemos como arte, com todos os seus efeitos e arranjos sombrios, e um futuro que tenta apagá-la através da desvalorização da sua prática e absorção pelo mercado. E, ainda assim, é na arte que eu escolho acreditar. E por acreditar nela, dedico meu tempo, meu pensamento, meu olhar, minhas mãos e pés, dedico tudo o que tenho e sou à arte e a toda contradição que ela possibilita.

Mas você sabe bem que arte não é a única palavra na qual eu acredito. São pelo menos duas as palavras. Toda a obsessão pela arte é também a obsessão pela geografia. Tanto quanto dedico à arte, dedico à geografia. Seja o tempo ou espaço, sejam as palavras ou os meus pés, dedico também à geografia. Se não fosse assim, eu não estaria aqui, neste programa de pós-graduação, te escrevendo este texto, agora. A geografia, tanto quanto a arte, faz parte dessa contradição: é o gesto



15



16



17

## Estratigrafia das rochas: uma arqueologia da palavra geografia

No poema Ilíada, Homero escreveu:

Do leito onde se deitava junto do orgulhoso Titono  
surgiu a Aurora, para trazer a luz aos deuses e aos homens.  
Zeus enviou a Discórdia para junto das naus velozes dos Aqueus,  
a medonha Discórdia, que segurava nas mãos um portentoso de guerra.  
Postou-se junto da escura nau de grande quilha de Ulisses,  
que estava no meio, pelo que seria ouvida de ambos os lados,  
desde as tendas de Ajax, filhos de Télamon,  
até as de Aquiles - eles que nos extremos colocaram  
as naus niveladas, confiadas na coragem e na força das mãos.  
Aí se postou a deusa e emitiu um grito enorme e terrível;  
e a cada um dos Aqueus lançava grande força  
no coração para guerrear e combater.  
Então lhes pareceu a guerra mais doce do que regressar  
nas côncavas naus para a amada terra pátria.<sup>10</sup>

Eguimar Felício Chaveiro (2015, p.14) escreveu que a geografia é “como um dizer múltiplo, feito com mapas, gráficos, tabelas, croquis, artigos, ensaios, dissertações” e apontou que “a sua existência ocorre pela sua narratividade, pela sua capacidade e pelo seu modo de dizer. Assim, a Geografia se funda como uma narrativa” (2015, p.41). Enquanto te escrevia há pouco sobre arte, pensando com Godard, você talvez tenha notado a presença da palavra “narrativa” que, entre palavras e imagens, constitui o que o próprio cineasta chamou de mistério. E é muito difícil como todas as palavras são importantes e como para cada um delas, eu

---

<sup>10</sup> (Homero, 2013, p. 335)



gostaria de dedicar textos como odisséias, ao mesmo tempo que me sinto incapaz de dizer o que deveria ser dito, o que gostaria de dizer. Fiquei pensando sobre qual seria a melhor forma de fazer uma arqueologia e de escrever sobre narrativa, quando se trata da geografia, mas as palavras parecem sempre repetidas e enviesadas.

Isso ocorre, talvez, porque, quando se trata dos estudos simbólicos astrológicos, nós somos significadas/os como o planeta regente do signo do ascendente e, no meu caso, o ascendente que é em gêmeos, torna-me um Mercúrio exilado no signo de sagitário. E veja só, Mercúrio é o planeta que usa as palavras. Mercúrio é Hermes, o mensageiro dos deuses, capaz de comunicar dois mundos. Psicopompo que tem pés alados, mãos pequenas e rápidas com dedos finos que cabem em buracos de tijolos. O sagitário é o contrário porque tem pernas de cavalo e não duas, mas quatro: têm cascos ao invés de asas nos pés. E as mãos do centauro são ocupadas por uma arma. Imagine, você, o desconforto de Mercúrio, o pequeno planeta que gosta de ser rápido, prático e efetivo, quando usa as vestes do enorme centauro que pergunta demais, questiona demais e se perde no meio de livros, conceitos e palavras tentando encontrar sentido para as coisas, encontrar respostas. Ter o Mercúrio nos signos regidos por Júpiter, ou seja, nos signos de sagitário ou de peixes, é ter o planeta da comunicação, o planeta das palavras, exilado. Distante da sua própria natureza, o planeta exilado exige esforço. Esforço porque a sua expressão torna-se debilitada e quem tem a condição na natividade, precisa encontrar formas alternativas para lidar com os assuntos do planeta.

E é por isso que o caminho deste texto vai sendo escrito de maneira tortuosa e cheia de curvas: por destino e, conseqüentemente, por exílio.

Mas veja que se retrocedemos e olhamos para os que fizeram isso que chamamos de geografia antes de nós, pensando sobre narrativa e imagem, sobre essa tentativa de fazer “uma descrição da terra”, facilmente encontramos uma geografia escrita em prosa que conta sobre as paisagens, sobre os territórios, viagens, explorações, civilizações e culturas. Como esquecer de Homero, o poeta que pediu a deusa que cantasse a cólera de Aquiles e nos contou tanto sobre um mundo, sobre a vida de um povo. Como dizer que não fez geografia? Não por acaso Estrabão — que assim como Ptolomeu foi um dos primeiros a sistematizar uma obra geográfica na antiguidade —, considerava Homero como o pai da geografia.

Contudo, o que acontece, é que este não é um texto que discute epistemologia, muito menos um texto interessado pelos pais e mães das palavras mas, sim, um trabalho de contradição, de tentativa de abertura, que busca nas palavras aquilo que faz parte da sua constituição como um discurso, confrontando esse discurso e o descrevendo e escrevendo como uma prática, por isso, não vou me ater a essa possibilidade de interpretação histórica que tenta traçar um caminho do que seria um desenvolvimento da geografia, ou, aprofundar questões da epistemologia da geografia, ainda que, com alguma frequência, toque nesses assuntos. Mas essa escolha se dá, principalmente, porque um trabalho epistemológico que respeito grandemente e que é muito valioso tem sido feito há anos na geografia, a ponto de me permitir escrever, agora, esta dissertação no Programa de Pós-graduação em Geografia, na Universidade Federal do Paraná.

Ainda assim, cabem sempre as contradições e tanto foi dito sobre a geografia e sobre a sua formação enquanto disciplina que signo e símbolo tornaram-se, talvez, até mais turvos na sua constituição — enquanto palavra/termo — do que na da arte. Existe um esforço antigo para tentar compreender “o que é geografia?” a partir da sua relação com uma modernidade que valorizou discursos científicos a ponto de que hoje, para dizer que faço geografia, tenho um diploma escrito: Bacharel em Geografia. Assim, com letra maiúscula. E se nos lembrarmos agora dos argumentos de Esteva (2014), podemos dizer que existe um esforço para fazer com que a geografia torne-se um fóssil e perca a sua dimensão de palavra, ganhado somente um caráter científico, de intermediária entre o que seria sujeito e objeto, um caráter de referência. Para o autor, perder a condição de palavra é perder a sua natureza sensorial e material, que tem vida própria e que ganha dimensões e sentidos quando falada: perder o próprio mistério. Por isso, geografia e arte são escritas neste texto com letras minúsculas, como propôs Alessandro Dozena, que entendeu que, desse modo, as palavras são capazes de transcender “os limites do raciocínio formalmente instituído, tornando-se campos capazes do estabelecimento de um interessante diálogo, plural e motivador” (2022, p. 376).

E é importante lembrar, a partir disso, que pelo menos desde os anos de 1970 a geografia passa por movimentos de renovação que buscam desviar de tendências positivistas e quantitativas; desviar dessa ideia de que para fazer ciência, é necessário um afastamento das humanidades; desviar da ideia de que “geografia” deve ser escrita com letra maiúscula e ter a dimensão de um termo. Foi como um

contraponto a Nova Geografia<sup>11</sup> que a literatura, os estudos culturais, a filosofia e a psicologia, foram introduzidas por geógrafas e geógrafos anglo-saxões nos estudos geográficos, ainda nos anos de 1970, como um modo de renovar epistemologicamente a geografia através de valores humanistas. É nesse contexto, inclusive, que a fenomenologia — que depois também foi reconfigurada dentro desses estudos — passou a ser incorporada como uma filosofia na construção teórico-metodológica do pensamento geográfico (Marandola Jr, 2013).

No Brasil, contudo, o desenvolvimento dessa geografia com valores humanistas ocorreu de modo distinto porque, diferentemente de como ocorreu nos Estados Unidos e Canadá, “não houve especificamente um movimento humanista organizado e forte nos anos de 1970 ou 1980” (Marandola Jr, 2013, p. 53). Aqui, o desenvolvimento desse modo de fazer geografia começou de maneira pontual e isolado, ligado, especialmente através da percepção, aos estudos ambientais, como apontou Marandola Júnior (2013). Foi aos poucos que essa geografia outra passou a ser reconhecida, ganhando corpo e importância no país.

Eduardo Marandola Júnior (2020), a partir de uma busca pela interdisciplinaridade através de um fazer científico fenomenológico, escreveu de maneira crítica sobre como a Ciência e a Filosofia Modernas criaram um problema que envolve a relação entre Filosofia, Ciência e Arte “que encontra uma circunscrição clara no contexto da Ciência Moderna, pautada na prevalência da Ciência como método eficaz de conhecer” (Marandola Jr, 2020, p. 4). Isto é, mesmo com todo esse desenvolvimento epistemológico, a geografia foi afetada diretamente, por muito tempo — e acredito que em alguns contextos ainda seja —, por essa prevalência científica cheia de formalismos acadêmicos, padronizações, adestramentos e castrações. Os textos geográficos sofreram (e ainda sofrem) com essas limitações e, como resultado disso, passaram a ser, de várias maneiras, escritos como “esquemas abstratos impostos pelo pensamento etéreo” (Chaveiro, 2015, p. 42). Eguimar Chaveiro escreveu:

Os discursos prontos eliminam a vitalidade do pensamento, a criatividade, externalizam a crítica, gerando um pensamento filiatório fora da experiência do sujeito. Isso leva-o a um tipo de exílio: o seu íntimo, as suas raízes, a sua história, os seus encontros abdicam-se do dizer, e o dizer torna-se etéreo ainda que costurado por diagramas acadêmicos sofisticados. (Chaveiro, 2015, p.42).

---

<sup>11</sup> Desenvolvida nos anos de 1950 a Nova Geografia é essencialmente pragmática e baseada no neopositivismo. Possuía orientações técnicas da estatística, da matemática e da geometria.

Com isso fiquei pensando se, porventura, o pensamento geográfico, a geografia com os seus textos, quero dizer, nós que fazemos geografia e abdicamos do uso das nossas próprias palavras, não experimentamos realmente a sensação do Mercúrio quando esse está no signo do centauro: o exílio.

Uma geografia exilada, para Chaveiro (2015), é uma geografia distante da vitalidade do pensamento, uma geografia que se limita aos métodos científicos e acadêmicos e que se basta assim. Quer dizer que, para o autor, a geografia tem sua real morada na criatividade, na poesia. O que acontece é que ainda nos dias de hoje, escrever uma geografia que habita a criatividade traz não só a sensação do exílio, pela diferença que nos faz sentir deslocadas/os, mas a própria materialidade do exílio, principalmente, quando essa geografia está subjugada aos espaços acadêmicos e eventos científicos que — com algumas exceções e muitos esforços —, ainda não estão exatamente dispostos (quem sabe preparados) a aceitarem a potência da imaginação geográfica. Claro, quando olho para outras áreas de conhecimento e converso com colegas sinto-me reclamando sem necessidade porque, em comparação, estamos muito bem na geografia.

Mas você sabe, e eu sei, como é difícil desviar do texto escrito com métodos formalistas, como é difícil fugir das fórmulas que compõem textos, das padronizações exigidas, da receita das citações, das palavras descritivas e das longas revisões de bibliografia; elas têm sua função, são necessárias e por isso perduram, isso é certo, mas, muitas vezes, tenho a sensação de que essas palavras são como ecos num espaço vazio. São comuns e fáceis de encontrar muitas críticas tecidas às formas rígidas que ainda delimitam a maneira de escrever, de fazer pesquisa na universidade. Mas o que ocorre é que, muitas vezes, mesmo os textos escritos criticando essas fórmulas e esses métodos, ainda se rendem a eles, não somente por necessidade, mas também por costume: por exílio nos ensinaram assim.

E nesse sentido penso novamente com Eguimar que, apesar das contradições que carrega, escreveu que “o trânsito entre simbólico e político se constitui no mundo concreto” (Chaveiro, 2020. p.180) e que são as palavras aquelas capazes de expressarem as contradições, além de constituírem o mundo. Neste trabalho, você sabe, as palavras importam muito e são elas que formam este texto que você lê agora, junto comigo, junto com as imagens. Com as palavras faço e

busco pela geografia. E complemento a frase de Eguimar dizendo que a via de efetivação concreta das coisas no mundo depende sim, do debate e lembro: o debate precisa das palavras. "As palavras são importantes", afinal (Palombella Rossa, 1989).

No fim, apesar de toda contradição do exílio que constitui isso que chamamos de geografia, isto é, desse que é exílio da geografia que, apegada ao caráter científico, distancia-se do que seria a sua morada; ou desse outro, que é o exílio da geografia que habita a criatividade e não encontra muitos espaços de expressão e fica excluída dentro dos limites da universidade, nos contextos onde se produz ciência, relembro Camus, quando este escreveu que:

Não existe pátria para quem desespera e, quanto a mim, sei que o mar me precede e me segue, e minha loucura está sempre pronta. Aqueles que se amam e são separados podem viver sua dor, mas isso não é desespero: eles sabem que o amor existe. Eis porque sofro, de olhos secos, este exílio. (Camus, 1996)

O autor também possuía na natividade o Mercúrio passando pelo signo do centauro e por isso sabia, como ninguém, contar sobre a condição do exílio. A saudade do mar que amou durante a infância, a saudade da pátria, da sensação de estar junto à natureza, de olhar para as montanhas, para o céu estrelado, são algumas das tantas coisas que compunham seu exílio. Camus escreveu sobre um exílio sem solução, sobre "o divórcio entre o homem e a sua vida" (2021, p. 20), quer dizer, sobre aquilo que deseja e não possui, sobre o lugar da pátria perdida ou esperança da terra prometida. Mas, de modo fundamental, compreendeu a condição do exílio como parte do destino e o destino como um assunto humano: ter consciência sobre o destino é assumir a responsabilidade de continuar vivendo, escreveu Camus (2021). Vejo tudo isso como uma questão de escala e quando escrevo sobre o exílio, não deixo de pensar sobre o lugar perdido da geografia que já foi escrita como prosa poética e que há muito tempo busca ser reconhecida como um saber científico; também penso sobre a mais jovem tentativa de dissolver os limites disciplinares: a esperança da terra prometida.

E veja, este é um trabalho construído junto com muitas amigas e não posso deixar de me referir a elas porque todas são muito importantes. E tem uma em específico, que neste momento, precisa ser nomeada: Helena, aquela que saúda o Sol. Cheia de ossos rígidos que estruturam um pequeno e leve corpo, hoje ela mora

longe e tem uma flor dourada. Anda de bicicleta e mais do que estudar as palavras, ela estuda as letras. Assim como eu, meio melancólica, meio sanguínea, Helena também gosta de observar as expressões do exílio. Falamos sobre Clarice Lispector que, obviamente, também tem o Mercúrio exilado no signo de sagitário e sobre as formas do vazio. Dessa conversa, assim como de várias outras, vieram muitas coisas: pensamentos e afetos. Mas para além disso — quem sabe misturado nisso — encontramos com a associação do vazio com o exílio feita por Valdir Olivo Júnior que escreveu que nos textos da autora “o nada, o inexistente, é essa ferida (*punctum*<sup>12</sup>) sempre aberta, pela qual dessangra seus textos” (2013, p. 65) e que a forma do vazio é, na verdade, a própria forma do exílio. E a imagem do vazio desenhou um abismo para o corpo cair, flutuar, mudar as perspectivas, esquecer o chão.

De fato, do exílio vem sempre a vontade do retorno, do regresso, da volta a uma origem primordial. O curioso sobre o exílio é que não existe lar para se regressar porque tal coisa como a origem “foi ocupada pelo exílio como condição da existência” (Olivo Jr, 2013, p. 74). Para o saber astrológico, quando temos um planeta exilado na natividade, como é o caso do Mercúrio em sagitário (ou em peixes), temos certeza de que não existe retorno porque o exílio é a condição eterna com a qual se nasceu. O que resta é a tentativa de adaptação, de encontrar maneiras, ainda que distorcidas, de expressar o assunto do planeta que está distante do seu próprio fundamento. Existe algo de distância no exílio e “a distância é o que me escapa”, anotei em um caderno, em 2022, as palavras do exilado Mercúrio-peixes que Fabrícia Jordão carrega. Toda essa condição e contradição do exílio eu passei a assumir como constitutiva da geografia que tendo consciência do seu destino, é capaz de assumir a responsabilidade sobre a própria existência. É claro que aqui falo sobre nós que fazemos isso que nomeamos geografia. Como Camus, vivemos esse exílio, sabemos que não pertencemos a um lugar e que o exílio é a condição da existência disso que chamamos de geografia; sabemos também, que o amor existe. E tudo isso me parece muito irônico porque a geografia sempre discorre sobre as categorias espaciais, fala tanto dos lugares.

Quando Aziz Nacib Ab'Saber contou suas memórias profissionais e escreveu:

---

<sup>12</sup> Conceito desenvolvido por Roland Barthes, que se refere ao elemento em uma fotografia que é capaz de atrair os nossos olhos.



Na época não tive noção de estar saindo de um domínio morfológico de mar de morros para um domínio de morros mais baixos e colinas tabuliformes compartimentadas: a bacia de Taubaté, onde fica Caçapava. [...] Continuei sempre com a recordação dessas viagens, reinterpretando coisas que não podia saber, porque não era nem alfabetizado quando saí de São Luiz do Paraitinga. Tento entender o que representariam esses fatos se eu tivesse consciência geográfica. (AB'SABER, 2010, p. 17).

Ou, quando Eric Dardel, ainda no início de “O Homem e a Terra”, lembrou que:

Antes do geógrafo e de sua preocupação com uma ciência exata, a história mostra uma geografia em ato, uma vontade intrépida de correr o mundo, de franquear mares, de explorar continentes. Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma geograficidade do homem como modo de sua existência e de seu destino.” (DARDEL, 2015, p. 1 e 2)

É nítida a relação que se estabelece entre o que fundamenta a geografia enquanto uma disciplina que tem caráter científico, que se desenvolveu mediada pelo pensamento moderno ocidental e a geografia que é feita com a presença do corpo curioso no mundo, que observa e busca por sentido sem depender, necessariamente, dos diplomas. As palavras expressam a contradição. Como dizer que uma é mais geografia do que a outra ou que são possíveis de maneira totalmente independente quando, na verdade, essas duas formas misturam-se e formam um único campo de saberes. É nessa contradição, nessa abertura e exílio, que reside o que constitui a geografia e nisso, não vejo dúvidas.

Por isso, evoco Guimarães Rosa que em 1945 fez seu discurso de posse na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro e se auto proclamando velho amoroso da geografia, disse que:

O amor da Geografia me veio pelos caminhos da poesia - da imensa emoção poética que sobe da nossa terra e das suas belezas: dos campos, das matas, dos rios, das montanhas; capões e chapadões, alturas e planuras, ipueiras e capoeiras, caatingas e restingas, montes e horizontes; do grande corpo eterno do Brasil. Tinha que procurar a Geografia, pois. Porque, para mais amar e servir o Brasil, mistér se faz melhor conhecê-lo; já que, mesmo para o embevecimento do puro contemplativo, pouco a pouco se impõe a necessidade de uma disciplina científica. Desarmado da luz reveladora dos conhecimentos geográficos, e provido tão só da sua capacidade receptiva para a beleza, o artista vê a natureza aprisionada no campo punctiforme do momento presente. Falta-lhe saber da grande vida, envolvente, do conjunto. Escapa-lhe a majestosa magia dos movimentos milenários: o alargamento progressivo dos vales e a suavização dos relevos, o rejuvenescimento dos rios que se aprofundam; na quadra das

cheias o enganoso fluir dos falsos-braços, que são abandonados meandros [...]” (Rosa, 1945)

Suas palavras de artista, poeta, convergem em direção àquelas proferidas por Ab’Saber e Dardel, geógrafos. Existe essa busca comum por um conhecimento sobre a própria casa, de entender onde estão localizadas todas as coisas, saber do seu sentido. É como se as experiências não fossem suficientes quando atravessam o corpo e mesmo a árvore, com sua rugosidade, com suas folhas e cheiro, não basta. Daí vem a necessidade de descrever, de classificar, enumerar, de compreendê-la como um mecanismo. E no fim, não deixo de pensar nas palavras de Camus, que escreveu que “vocês me ensinam que este universo prestigioso e multicolor se reduz ao átomo e que o próprio átomo se reduz ao elétron [...] Então percebo que vocês chegaram à poesia: nunca poderei conhecer” (2021, p. 34), e toda ânsia pelo saber científico, a vontade de conhecer detalhadamente e de encontrar sentido e explicação para as coisas, volta atravessada pelo exílio, pela beleza de estar viva/o, ouvindo o farfalhar das folhas ao vento.

E acontece que mesmo depois de tantos textos, de tantas experiências, de tantos argumentos, de tantos arranjos e organizações epistemológicas, o questionamento “o que é geografia?” continua sendo feito. Talvez isso esteja relacionado ao que Foucault (2008) escreveu sobre a arqueologia, quando disse que as condições de possibilidades dependem das experiências da ordem do saber e dos seus modos de ser. Quer dizer, mesmo com a afirmativa da superação dessa questão que envolve a geografia, ela ainda persiste sim, porque por mais coeso e bem definido que um discurso pareça, ele se constrói a partir das relações de resistência, tem exterioridade. Isso que você está lendo agora, é geografia?

Lembro das palavras de Milton Santos que escreveu que “a geografia é o que cada um faz e, assim, há tantas geografias quanto geógrafos” (2020, p.18) e que a pergunta “o que é geografia?” nada mais é do que um exercício de fuga e distração preso a discussão da disciplina que ignora o que é realmente importante: o seu objeto de estudo. Para o autor, o objeto de estudo da geografia é o espaço. E a partir de uma discussão sobre o espaço, de acordo com Milton Santos, é que chegaríamos ao domínio do que é realmente relevante do ponto de vista dos estudos geográficos: o método. Isso porque: “falar em objeto sem falar em método pode ser apenas o anúncio de um problema, sem, todavia, enunciá-lo” (Santos, 2020, p.19). E o método tem sido discutido dentro da disciplina geográfica com afinco por anos, a ponto de

ser uma parte fundamental e muito relevante da sua constituição. São frequentes os trabalhos na geografia que, a partir de uma discussão sobre o método, propõem novas metodologias e, inclusive, essa é uma das tentativas mais frequentes de aproximação com a arte.

Confesso que tentando compreender as questões desta pesquisa, por algum tempo, pensei que este trabalho seria uma discussão estritamente sobre método e metodologia e, por isso, li e reli textos que discutiam novas metodologias. É certo que desde o século XX, levando em consideração a formação da geografia enquanto disciplina e o desenvolvimento das universidades e ciências, tem sido recorrente na geografia a utilização de “metodologias que visam conectar-se a [sic] práticas ativas, como pesquisa-ação ou geoetnografia” (Souza Jr; Almeida, 2020, p.485). Essa busca por novas metodologias veio associada com a tentativa de dar conta de questões ambientais, de gênero, de raça, de sexualidade, de corporeidade, cartográficas, sociais e culturais, levando em consideração a complexidade de acontecimentos que acometem o mundo contemporâneo e as ciências de modo geral. Elas abrem um horizonte múltiplo para a disciplina que, com frequência, associa-se a diversos campos de conhecimento buscando maneiras de estudar aquilo que dizem ser seu objeto de análise: o espaço. Com essa variedade de associações da disciplina geográfica com outros campos como a arte, a antropologia, a filosofia, a arquitetura, as engenharias, geologia, enfim, vem também a possibilidade de compreender contextos a partir de cálculos, fórmulas, códigos, experiências, vivências e percepções. Minhas leituras tiveram sempre o foco na associação entre a geografia e a arte e, com isso, pude observar como essa aproximação tem dado abertura para o desenvolvimento de práticas experimentais e performativas que tentam dar conta das formas e eventos do mundo contemporâneo. No meio disso, a minha busca foi por uma relação entre arte e geografia que não esvaziasse as potências de uma ou de outra.

Foi assim que encontrei textos que falavam sobre um novo movimento de renovação na geografia, a chamada virada criativa. Idealizada e teorizada por Harriet Hawkins (2014), essa virada criativa apresenta-se como uma possibilidade de entrecruzamento entre as práticas artísticas e a geografia (Souza Jr, Almeida, 2020). Hawkins fala de um retorno criativo que abre a possibilidade da imaginação, ampliando a gama de modos de fazer geografia que, frequentemente, dão a oportunidade para os pesquisadores e pesquisadoras desenvolverem e teorizarem a

partir de experiências corporificadas. É a partir desse pensamento que a autora (Hawkins, 2014) propôs a *creative geography*, uma metodologia que constrói o argumento central a partir de preocupações que são compartilhadas entre os campos da arte e da geografia, levando em consideração o seu terreno conceitual comum e as suas diferenças produtivas.

Hawkins (2014) escreveu sobre como a relação entre arte e geografia tem se modificado, uma vez que, por muito tempo, geógrafos e geógrafas eram somente intérpretes das artes que utilizavam o pensamento geográfico como uma estrutura analítica. A *creative geography* veio, então, como uma tentativa de questionar a maneira de fazer pesquisa e de falar de arte dentro do campo da geografia, deixando de compreender a arte como se ela fosse somente uma prática que faz parte de um conjunto de produtos culturais. Para Harriet Hawkins (2014), é importante que quem pesquisa arte possa se envolver com todo o processo de criação artística e, dessa maneira, deixar de olhar para ela como um mero objeto fixo e fechado, que necessita ser espacializado pelas categorias geográficas. Sua tentativa, com o desenvolvimento da *creative geography*, é a de trazer para a geografia a possibilidade de fazer com que a arte torne-se um processo de pesquisa e, também, uma forma de apresentar o trabalho finalizado.

A metodologia, que é centrada em práticas artísticas que podem ser realizadas tanto durante o processo de pesquisa, quanto como uma forma de apresentação final do trabalho, foi investigada pelo geógrafo Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior (2019, 2020, 2021, 2022) que analisou as diversas possibilidades de fazer geografia a partir da metodologia proposta pela autora, provocando discussões através da fenomenologia de Merleau-Ponty e de filósofos eco-fenomenológicos que também visitaram os escritos de Merleau-Ponty. Para Souza Júnior (2019), existe um núcleo comum que vem sendo explorado por artistas e geógrafos/geógrafas, e a imersão na arte, dialogada com experiências ativas de fazer, cria a possibilidade de conduzir produções geográficas múltiplas que são capazes de decifrar contextos contemporâneos.

O autor optou por traduzir *creative geography/geographies* da língua inglesa para *geografias criativas*, em português. Isso pode parecer não ser muita coisa mas, para mim, foi: as palavras importam. A tradução dessas duas palavras foi uma parte fundamental para que eu compreendesse o pensamento de Carlos Roberto, isso que optou por chamar de geografias criativas e as diferenças que passaram a figurar

entre a sua produção e a de Harriet Hawkins. Na perspectiva do autor, as geografias criativas podem ser encaradas não como uma metodologia que circunscreve práticas artísticas, como me parecia enquanto lia os textos da geógrafa Harriet Hawkins (2014, 2020) mas, na verdade, como um novo campo de possibilidades de pensamento e ação na geografia. Quando a autora escreveu que a arte pode se tornar uma forma de realizar a pesquisa no campo da geografia ou de apresentar o trabalho finalizado (2014), não a vi se distanciando daquilo que a própria autora pretendia questionar mas, na verdade, vi um processo de manutenção de estruturas que funcionalizam a arte e a qualificam como um mecanismo ou instrumento para obtenção de resultados.

No texto de Carlos Roberto as palavras da autora foram ganhando novas dimensões e significados e deixaram de parecer com delimitações. Para o autor, a *creative geography* teorizada pela geógrafa Harriet Hawkins soa mais como inspiração. Inspiração essa que ajudou o autor a: “desvelar [sic] a realidade geográfica” (Souza Jr., 2022, p. 22).

Através das geografias criativas e mais-que-humanas — ou seja, através de uma abordagem não-representacional —, e de uma aproximação consciente com uma proposta geopoética, Souza Júnior (2022) cruzou os campos artístico-literário e geográficos de modo que foi capaz de desvendar, aos poucos, fenômenos de lugar através das experiências vividas junto com trabalhos de arte contemporânea. Quer dizer que, por meio de mapas, de derivas transformadas em travessias, de escritos literários e poéticos, ilustrações, fotografias e das suas próprias experiências e percepções junto com trabalhos de arte contemporânea, o autor atravessou a criatividade com a imaginação em “encontros autogeobiográficos” (Souza Jr., 2022, p. 369) e, com um fazer investigativo-geográfico, aproximou-se de tal coisa como o lugar telúrico.

A tese que desenvolveu e foi finalizada em 2022 — uma fonte fundamental que permeia a dissertação que escrevo e você lê agora —, carrega em si esses elementos criativos que rastejam no meio dos dejetos e lamaçal que passaram a constituir a paisagem mineira depois do topocídio da Vale, em Brumadinho. A tentativa recorrente do autor de lembrar suas experiências e percursos, de acessar a própria intimidade em memórias e sensações vem, muitas vezes, tensionada pela devastadora agressividade do rompimento da barragem. Sua pesquisa,

desenvolvida em grande parte no Instituto Inhotim<sup>13</sup>, percebeu as instalações atravessadas pela violência “de um projeto de sociedade que se descola do fundamental, da sua condição de ser encarnada [sic] em um lugar telúrico partilhado” (Souza Jr. 2022, p.370). De várias maneiras, o trabalho de Carlos Roberto buscou por um modo de habitar e transformar o mundo em um lugar “mais-que-humano” onde geógrafos e geógrafas podem ser capazes de conversar com as rochas, fungos, animais e vegetais, reconfigurando a ordem antropocêntrica que vem acompanhando a geografia. Seu trabalho abre a possibilidade de praticar, o que o próprio autor chamou de: uma “arte da geografia”; que vai além dessa que costumamos ouvir ser chamada de geografia da arte. O deslocamento das palavras, a alteração da sua ordem, possibilitou uma perspectiva que desconforma o fazer geográfico com o qual nos habituamos.

O fato de Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior (2022) apresentar uma perspectiva que tenta dar conta de muitas questões que são capazes de abrir um novo campo de possibilidades de pensamento e ação na geografia, viabiliza um desvio desse fazer geográfico que, frequentemente, encara a arte como metodologia. Certamente a tentativa do autor é a de se desvencilhar disso e de pensar e produzir uma geografia que esteja em consonância com a arte, que fuja da constante prática geográfica de espacialização das obras de arte através das suas categorias de análise. Assim como Carlos Roberto, minha tentativa, com este texto que te escrevo, com as imagens que crio, os movimentos e gestos que apresento, é a de abrir e dobrar a geografia, voltear e reorientar. Temos nossas diferenças de pensamento e de escrita, mas temos também questões que convergem.

A tentativa é constante, no meu caso, de encarar a arte e também a geografia, não como uma ação que tem finalidade, mas como um *meio*.

E nessas palavras existem questões que preciso elucidar, já que “meio” e “finalidade” podem causar alguma confusão e, como repito com frequência que “as palavras são importantes” (Palombella Rossa, 1989), não posso deixar de ter este cuidado: o “meio” pode indicar um mecanismo (talvez até mesmo um método), um procedimento que leva a uma finalidade, de modo que, a finalidade, acaba por anular o próprio meio. Isso ocorre, por exemplo, quando deslocamos nosso corpo

---

<sup>13</sup> O Instituto Inhotim é um museu de arte contemporânea e Jardim Botânico, localizado em Brumadinho, Minas Gerais. Link de acesso para a página do Instituto Inhotim: <https://www.inhotim.org.br/#>



pelo espaço com interesse de transitar de um ponto para outro. Desse modo, o movimento que fazemos passa a assumir o meio como algo que se volta ao objeto, que tem objetivos e que leva a uma finalidade: chegar ao ponto desejado. Nisso consiste o problema enunciado sobre a associação frequente entre geografia e arte que atribui à arte uma finalidade, seja ela investigativa, seja produtiva; aqui penso com Giorgio Agamben (2017).

O autor, que escreveu “notas sobre o gesto”, traduzido e publicado no Brasil em 2017, desenvolveu nesse texto (mas não só nesse), um pensamento a partir das leituras de Marco Terêncio Varrão e de Aristóteles que o ajudaram a identificar o que chamou de um terceiro gênero de ação. Esse terceiro gênero de ação é o que o autor compreendeu como um gesto, um meio sem vista de um fim, que suspende e que “rompe com a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem no âmbito da medialidade, sem se tornarem, por isso, fins” (Agamben, p. 59, 2017). Essa identificação de um terceiro gênero feita por Agamben, ainda posiciona o gesto no campo da ação, como escreveu Varrão — que posicionou o gesto na esfera da ação e distinguiu o gesto (*gerere*), de agir (*agere*) e de fazer (*facere*) —, mas cria um espaço de medialidade que tem, no próprio movimento, o seu fim: “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (Agamben, p. 59, 2017).

Esse é um pensamento desdobrado mais calmamente no capítulo seguinte, onde a palavra gesto ganha protagonismo e onde tento vincular a geografia e a arte como se se abraçassem mais descaradamente, despidas.

Então, por hora, retomo a fatídica questão que é: O que fazer com a geografia diante disso? Quer dizer, diante de todas essas questões epistemológicas e metodológicas que a envolvem e que, frequentemente, localizam a arte em uma esfera de funcionalidade, como fazer com que essa aproximação não retire de uma ou de outra o potencial de transformação do mundo concreto, da transformação dessa coisa que preciso chamar, agora, de espaço.

Quando pensamos sobre a associação entre geografia e arte, acho importante dizer que essa forma de compreender a arte a partir de uma busca pelo fim, de encará-la como metodologia ou como resultado de um trabalho, de entendê-la como algo que tem uma função e finalidade, não é um problema restrito àqueles e àquelas que fazem geografia. Essa maneira de subjugar a arte, de exigir dela um sentido, de pedir que ela tenha uma finalidade, acontece, muitas vezes,

inclusive, dentro do próprio campo da arte. Essa maneira de encarar a obra de arte e o processo artístico como algo que precisa ter uma função passa pelo processo da funcionalização e, talvez você se lembre que já conversamos sobre isso no capítulo anterior porque, assim como o colecionador funcionaliza as obras de arte e as insere numa lógica capitalista, exigir da arte resultados práticos associados ao seu fazer, diminui, quem sabe até mesmo extingue, a sua real capacidade de transformação material. E me aflige quando se trata, especialmente, da geografia, porque para além de uma funcionalização da arte em detrimento de um saber dito científico, é na geografia que localizo esta pesquisa e onde vejo, através de diversos ângulos, uma fenda, a brecha do exílio, essa vista do abismo que faz existir a potência da transformação da materialidade da vida junto com o sensível. Essa possibilidade de aproximar arte e geografia pela via do gesto, de permitir que assim como a arte, a geografia não tenha uma finalidade, viabiliza para a geografia uma dimensão, sobretudo, política.

No momento em que te escrevi sobre arte tentei apontar vários caminhos que vão constituindo essa palavra. Quando te escrevo agora sobre geografia, escrevo, acima de tudo, não sobre o método ou sobre como podemos definir essa palavra, mas, na verdade, escrevo sobre destino, sobre amizade, sobre gesto, sobre contradição e sobre exílio, fazendo algo como uma genealogia que, relembro, não se define pelo exercício do método, mas pela produção de um conhecimento que busca desestabilizar discursos, que tenta dar conta dos saberes e discursos sem precisar se referir, necessariamente, a um sujeito (Agamben, 2019). Aqui não me interessa definir o que é a geografia, nem encontrar um sentido, apontar o norte. E isso, porque eu acredito na geografia e amo a geografia. Em cada curva, é isso que eu quero que você encontre: uma geografia sem finalidade. Não sei se realmente consigo, mas mesmo que seja difícil dissipar a névoa do caminho, continuo caminhando, enfim.

Mas de fato, ao escrever sobre geografia neste momento, deparo-me também com a borda do penhasco dessa montanha que é a ciência. A vertigem dificulta a observação dos fragmentos entre as camadas estratigráficas e questões que envolvem a palavra e que chegam na sua formação enquanto disciplina ecoam.

Quando Eduardo Marandola Júnior (2020) escreveu sobre sua experiência na graduação de Geografia e sobre algumas questões que envolviam a estrutura disciplinar do curso, contou também sobre o seu encontro com a fenomenologia.

Disse que foi a partir desse encontro que pôde pensar e fazer uma ciência outra, com uma outra ontologia e perspectiva em relação ao conhecimento. Foi também, a partir desse encontro, que constatou que “para fazer Ciência (de outro tipo), busca-se a Filosofia como caminho para poder compreender a Arte” (p. 05, 2020). E que foi com essa constatação que, mais tarde, tornou-se capaz de desenvolver a problemática da interdisciplinaridade associada à fenomenologia.

É certo que, muitas vezes, quando discutimos a interdisciplinaridade, uma espécie de hierarquia entre os saberes continua prevalecendo. E, como bem lembrou Marandola Jr. (2020), essa hierarquia vem como um dos resultados da prevalência da ciência sobre outros modos de produção de conhecimento. Não há dúvidas de que essas hierarquias não deveriam ser partes constitutivas de um fazer realmente interdisciplinar que, essencialmente, busca por uma relação dialogada, uma articulação horizontal entre os campos de saberes.

Conforme escreveu Eduardo Marandola Jr. (2020), abordar a temática da interdisciplinaridade, nos dias de hoje, vem acompanhado de uma grande dificuldade porque, por um lado, existe a recorrente afirmação de que a intersecção de disciplinas por si só já configura uma prática interdisciplinar enquanto, por outro lado, aparece o argumento de que a interdisciplinaridade é uma das causadoras da fragilização dos saberes que se tornam mais rasos e superficiais. Além disso, existem também argumentos que associam a interdisciplinaridade à economia de mercado que criam “arranjos organizacionais inspirados em marcos empresariais como eficiência e otimização” (Marandola Jr., 2020, p. 06). Como consequência dessas questões, apontou o autor, aparece uma posição contraditória entre ausência e presença quando nos referimos à discussão sobre interdisciplinaridade: “presença [sic] pois é notória, mas ausência porque atua dentro de seu próprio campo, tal como outra disciplina” (Marandola Jr., 2020, p. 06).

Para tratar sobre a assunto, então, Marandola Júnior (2020) deslocou a problemática da interdisciplinaridade de perspectivas subjetivistas, materialistas e lógicas para aquilo que dá corpo e vida à fenomenologia: o conhecimento prático. Com essa mudança de perspectiva o autor pôde repensar a relação entre Filosofia-Ciência-Arte de modo que o resultado não fosse somente uma reformulação ou renovação epistemológica/metodológica, mas, sim, uma reorientação ou renovação das próprias Ciência, Filosofia e Arte e isto, para este trabalho, para esta pesquisa que escrevo agora, é muito caro.

Marandola Júnior (2020) escreveu sobre a abertura fenomenológica e sua possibilidade para um fazer interdisciplinar a partir do questionamento radical husserliano que suspende e supera os *a priori*s, somado a atitude interrogativa e crítica heideggeriana que abre precedente para um pensamento em movimento e aberto, compreendendo que “Fenomenologia e Interdisciplinaridade se aproximam no esforço de desnaturalização do conhecimento” (Marandola Jr., 2020, p. 17). Para o autor, ainda, a atitude fenomenológica é uma atitude voltada à facticidade e à prática, distanciando-se das certezas e verdades absolutas, constituindo um campo de possibilidades como esfera do possível, que resulta em uma postura crítica que habita o aberto. Quer dizer que para o autor, a fenomenologia é uma alternativa ao fazer científico moderno a partir da radicalidade que reorienta a Ciência, a Filosofia e a Arte em uma esfera de relações e interferências mútuas, de modo que não sejam estabelecidas hierarquias entre esses saberes.

Essa possibilidade de reorientação não da epistemologia ou da metodologia, mas das próprias Ciência, Filosofia e Arte, através da interdisciplinaridade que a fenomenologia, enquanto um conhecimento prático, sustenta, é um ponto de extrema relevância levantado por Eduardo Marandola Júnior (2020) e que não deve ser ignorado nesta pesquisa porque, de certo modo, é isto o que está sendo tensionado e intencionado com esta escrita, com estas ideias, imagens e gestos e por isso, reitero tantas vezes ao longo deste texto, que busco distância das verdades absolutas, abraço as contradições e me interesso, especialmente, pela abertura. Existe uma vontade de criação desse espaço de relação e interferência entre Ciência, Filosofia e Arte que me acompanha desde quando costurei a primeira parede em 2010.

Não pretendo desenrolar propriamente uma discussão epistemológica, novamente, repito, mas esse é um ponto que não posso omitir porque, de fato, grande parte deste trabalho é construído através de leituras, conceitos e reflexões que tangenciam aquilo que chamamos de pós-estruturalismo. E sim, agora te falei sobre a fenomenologia e imagino que para algumas pessoas, aquelas mais ortodoxas, isso possa soar inconsistente porque, como lembrou Eduardo Marandola Jr. (2013) a maior parte das pesquisas no campo da geografia cultural com viés pós-estruturalista estão ligadas às leituras deleuzianas que tendem a adotar um sentido de superação em relação a fenomenologia e a questão do sujeito em

Husserl — “embora o pós-estruturalismo deleuziano seja um claro desdobramento da fenomenologia” (Marandola Jr, 2013, p. 57).

Mas ocorre que, como lembrou Eduardo, “a fenomenologia sempre foi um campo diversificado e não-ortodoxo” (Marandola Jr, 2013, p. 57) e filósofos como Castoriadis, Derrida e Ricoeur ampliaram, ainda mais, em alguns casos, de maneira bastante radical, as reflexões dentro desse campo filosófico na contemporaneidade (Marandola Jr, 2013). Este trabalho coloca questões que se fundamentam através de uma arqueologia que busca, através da genealogia, não um olhar que se volta à origem, às raízes, mas um olhar que tem um interesse especial pelas regras e processos de formação dos discursos que constituem as palavras, portanto, existe uma ênfase sobre a linguagem e esse pensamento tem como uma das principais referências Michel Foucault que, especialmente durante o desenvolvimento das suas ideias genealógicas “recusou-se a fazer uma teoria do sujeito, presente, por exemplo, na fenomenologia e no existencialismo” (Souza; Souza; Silva, 2013, p. 208). Foucault compreendeu que o sujeito não é uma substância, mas uma forma e daí vem, também, a sua dedicação às palavras. Sujeito, neste caso, está associado à sujeição.

Segue-se que a virada criativa, mencionada anteriormente, idealizada e teorizada por Harriet Hawkins (2014) na geografia, acontece em paralelo à virada especulativa na filosofia e ambas têm em comum a tentativa do abandono do correlacionismo. Quer dizer que, as geografias criativas são uma tentativa de repensar um mundo onde não se separa mais isso que chamamos de sujeito, do objeto, aceitando que é impossível desassociar o ato de pensar do seu conteúdo (Santaella, 2017). Em outras palavras, o não-correlacionismo reconfigura a apreensão sobre o mundo e passa a considerar como os “objetos, forças e processos moldam e geram experiências, ao invés de ser a existência de um sujeito pré-existente” (Marandola Jr. 2013, p. 58). É comum encontrar essa forma não-correlacionista associada ao que alguns chamam hoje de “pós-fenomenologia”.

De todo modo, minha intenção não é resolver um problema como esse que envolve questões epistemológicas e filosóficas sobre as possibilidades de conexão entre vertentes de pensamentos fenomenológicas, pós-fenomenológicas ou pós-estruturalistas. Mas, seguramente, a intenção está no gesto de questionar, de pensar, de escrever, fotografar, filmar e na tentativa de, quem sabe, com tudo isso, encontrar um modo de reorientar Ciência-Filosofia-Arte através do conhecimento

prático. Se a fenomenologia com sua atitude interrogativa, abertura de pensamento e desnaturalização do conhecimento, possibilita essa reorientação, não posso ignorar a convergência com aquilo que venho buscando, incansavelmente.

De todo modo, tudo isso que compartilho neste texto são reflexões que me acompanham, que discuti com amigos e amigas, com minha imagem refletida no espelho, com os livros, com as estrelas e, principalmente, com você, que lê este texto. São todas questões que me pareceram fundamentais e que encontrei durante essa pesquisa, nesse processo de observação das camadas estratigráficas dessas rochas geográficas, durante quatro estações, movimentos solares, caídas de folhas e que deixo aqui, suspensas, flutuando.

Talvez incoerentes e confusas, mas mais do que tudo, curiosas: a intenção de te entregar esses fragmentos arqueológicos, coloridos e translúcidos, foi a de te transportar para o meio de um pensamento que está sendo construído, ainda e para sempre. As reflexões sobre os discursos que tentam qualificar a geografia dentro da esfera científica e que, sim, muitas vezes, desqualificam geografias outras, essa tentativa de desnaturalizar o conhecimento através da prática e também a interdisciplinaridade possível por meio de uma reorientação das Ciência-Filosofia-Arte, enfim, tudo isso me parece corroborar a forma do exílio, a forma desse *meio* que não tem uma origem, um ponto exato, e que vive em busca de um horizonte que se move para mais longe a cada passo dado. É nesse meio que existe o próprio gesto e agora, no próximo capítulo, é sobre ele que quero te escrever: sobre o gesto.





18



19



20

## Flutuando entre as montanhas: sobre o gesto e o espaço

Em 1974 Lotte Eisner adoeceu. Ela era amiga de Werner Herzog que, vestindo um par de botas, caminhou por 21 dias de Munique a Paris dizendo que pegou o caminho mais direto para lá, com a certeza absoluta de que ela continuaria viva, se ele fosse a pé. O relato diz que ela o recebeu com um suave sorriso<sup>14</sup>.

“*Ars longa, vita brevis*”<sup>15</sup> era uma das frases favoritas de Ryuichi Sakamoto que escreveu: “Quantas Luas cheias ainda verei?”<sup>16</sup>

Em “Notas sobre o gesto”, Giorgio Agamben (2017) escreveu de maneira breve sobre a obsessão presente no final do século XIX e início do século XX de analisar os gestos humanos. Observações sobre as caminhadas através do método de pegadas desenvolvido por Gilles de la Tourette, mas também as fotografias de Muybridge ou os filmes de Étienne-Jules Marey e dos irmãos Lumière, marcaram e capturaram, para o filósofo, o momento em que toda uma sociedade, a ocidental, via os seus gestos se esvaindo. Isso quer dizer, em outras palavras, que para o autor, esse período no qual se instaurou um novo regime de sociedade, de trabalho, de ordem e de imagens, foi marcado por “homens dos quais toda naturalidade foi subtraída” (Agamben, 2017, p.54). E escreveu que para esses que tiveram sua naturalidade subtraída, “todo *gesto* torna-se um *destino*” (Agamben, 2017, p. 54).

Agamben, relembro (pois falamos brevemente sobre isso no início deste trabalho), escreveu algumas vezes sobre como o destino é uma potência invisível sob a qual as pessoas estão sujeitas e sobre o qual não têm possibilidade de

<sup>14</sup> (Herzog, 2011)

<sup>15</sup> “A arte é longa, a vida é curta”

<sup>16</sup> Tradução minha, do original “ ぼくはあと何回、満月を見るのだから ” (Sakamoto, 2023)

exercerem influência. Isso significa que tornar o gesto um destino, em seus termos, seria como perder o domínio sobre esse campo de ação que passa a ser, então, preenchido por maneirismos que marcam os movimentos; ele deixa de fazer parte de um campo social — onde o gesto essencialmente está localizado —, para se integrar à psicologia, a esfera da interioridade (Agamben, 2017). Nesse sentido, é importante assinalar que, para o autor, tornar o gesto um destino não significa perder ou abolir o gesto, mas, somente, transfigurar o modo desse movimento como se nele houvesse um endurecimento causado por forças éticas superiores que determinam as formas pelas quais esses movimentos se dão.

Ocorre que o destino é uma parte fundamental neste trabalho porque, de algum modo, é ele que motiva isso tudo. Veja bem, ocorre que me interesse por magia, já disse, e, como geógrafa e artista, além de mapas da terra, leio também mapas do céu. Nesses mapas traduzo símbolos que, como em qualquer mapa, apontam direções, mostram paisagens, montanhas, vales e oceanos, espaços e tempos que serão percorridos pelo dono ou dona da carta. A astrologia existe para antecipar ocorrências, eventos e posso dizer que ocupando esse lugar de tradutora de mapas celestes, sou deslocada para uma posição bastante simples, na verdade, que não diz respeito a minha crença nisso que chamamos de destino, mas na minha posição de observadora e leitora da sua expressão. Se vejo Marte, o planeta vermelho de natureza caótica sendo ativado, por exemplo, aviso ao nativo para se preparar para eventuais acidentes, rompimentos e perdas porque saber antecipadamente o peso da rocha que carregamos subindo a montanha, todos os dias, nos dá a possibilidade de optar pelo absurdo e aproveitar o momento da descida, como propôs Albert Camus, quando pediu que pensássemos em Sísifo feliz (2021). Portanto, assim como a palavra “arte” e a palavra “geografia”, acredito que “destino” merece também alguma atenção.

A palavra destino vem do latim: *de* é um intensificador, enquanto *stare*, deriva de *stare* que significa fixo: *destinare* é como fixar, é algo que está firmemente estabelecido para uma pessoa. O destino, portanto, para os latinos, e para a constituição da palavra em nossa língua, tem a si atribuído o caráter de algo fixo, fatal. Nessa mesma linha é interessante observar que na Grécia antiga Pepromene (em grego antigo Πεπρωμένη) era a deusa do destino, aquela que designava a verdadeira vocação; e mesmo que não se saiba exatamente a origem desse nome, existem algumas especulações sobre sua derivação do grego *peprothai*



(πεπρωσθαι) que fala sobre aquilo que será “realizado” ou de *pepratosthai* (πεπερατοσθαι) que indica o que é “finito”<sup>17</sup>. A existência da deusa Prepomene, em última instância, foi o que abriu caminho para a existência de outros modos de compreensão sobre o destino para os gregos e daí podemos nos lembrar das deusas Aesa, Ananke, Adastreia, Heimarmene ou das Moiras. Com cada uma delas, há formas distintas para isso que denominamos destino e a sua expressão também é variada.

E, então, podemos nos lembrar, também, quando se trata da Grécia, do pensamento elaborado pelos estóicos. Epíteto, eleito um dos principais pensadores da escola Estóica, escreveu o *encheirídon* (aquilo que está à mão, como um manual) no qual estabeleceu formas sobre o destino e, desse modo, definiu, ainda no início dos seus escritos, as coisas que estão sob o nosso domínio e as que não estão. Para ele: “São encargos nossos o juízo, o impulso, o desejo, a repulsa – em suma: tudo quanto seja ação nossa. Não são encargos nossos o corpo, as posses, a reputação, os cargos públicos – em suma: tudo quanto não seja ação nossa” (Epíteto, 2012, p. 15). Disso, é interessante notar que Epíteto transportou para o indivíduo as responsabilidades e as possibilidades de dar forma para o próprio destino a partir de algo como a liberdade. Quer dizer que mesmo que tenhamos nascido com o corpo que nascemos, com a família que nascemos e no lugar onde nascemos, ainda temos a responsabilidade de gerir tudo isso a partir de escolhas, impulsos e desejos. Existe, contudo, um sentido ético nessa liberdade que direciona àquilo que os estóicos chamavam de “bem viver”. Atingir o estado de “bem-viver” libertaria a pessoa da fatalidade do destino porque o destino somente age sobre aquilo que é material e, o “bem viver”, é um estado que se atinge a partir de reflexões sobre a natureza humana, o autoconhecimento, a fruição racional dos prazeres e práticas que favorecem a interiorização e o fortalecimento do caráter, ou seja, sobre tudo o que não está posto na materialidade do mundo.

Logo, quando retornamos para as afirmações de Giorgio Agamben encontramos o significado de destino fundamentalmente atrelado ao da palavra latina *destinare*. Mas é muito interessante, também, pensar sobre como essa palavra continuou inserida em uma esfera teológica. Diferentemente do modo como ocorreu com “amor”, por exemplo, que, sabemos, em grego se diz *eros* — sendo Eros um deus — (AGAMBEN, 2017), “destino” não foi deslocada da esfera teológica para

---

<sup>17</sup> (SMITH, 2005)

ocupar uma outra (“amor” passou a se fundamentar enquanto um sentimento), mas passou por alterações à medida que as religiões viram nela o sentido do esforço ético que direciona as ações para a finalidade da felicidade, como se deslocadas/os disso, fossemos sempre culpadas/os que vivem a ira de um destino que aflige a vida com infelicidade. É importante lembrar, também, que a cultura judaico-cristã teve um encontro com a cultura greco-romana e que a helenização do cristianismo, teve grande influência nas doutrinas de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino que carregavam muitos dos ensinamentos estoícos, inclusive, quando se trata de tal coisa como o destino e a busca pela felicidade, pelo “bem viver”. É certo também que, independente da crença pessoal que tenhamos, existem formulações sociais e culturais vigorando há muito tempo que estruturam nossa sociedade e que estão diretamente associadas ao cristianismo.

Portanto, quando Agamben (2017) escreveu que uma vez que a naturalidade é subtraída fazendo com que o gesto torne-se um destino, insinuando que, assim, ele deixaria de ser radicalmente livre para tornar-se subjugado a um ente superior, quer dizer que, em certa medida, a liberdade passaria a ser parecida com aquela almejada pelos estoícos, que exige um estado de interiorização e fortalecimento de caráter, associado a uma ética superior e desapego da materialidade do mundo tendo em vista uma finalidade definida: atingir a felicidade. E aqui, gostaria de lembrar as palavras de Agamben citadas no início deste trabalho, que escreveu que “só a felicidade que nem sonhávamos merecer é realmente merecida” (2007, p.21) tratando, exatamente, sobre o desvio do destino que se produz através de uma lógica de causa e consequência: de que só atingimos a felicidade, se agimos de acordo para merecê-la.

Nesse sentido, Agamben (2018) escreveu que São Tomás de Aquino em “Suma contra Gentios” enunciou o teorema que designou aos indivíduos que toda vontade tem sempre em vista uma finalidade, portanto, que toda vontade é mediada por uma ação que leva a um fim. Contudo, escreveu Agamben, o teólogo esbarrou em um obstáculo que pertence à esfera do gesto: “existem [sic] atos humanos realizados todos os dias que não se deixam, em caso algum, inscrever no dispositivo da vontade e dos fins” (2018, p. 06). Isso implica dizer que existem movimentos humanos que não pertencem à esfera da “vontade” e nem mesmo a da “ação” e “ação”, sempre esteve associada ao significado de político.

Na modernidade, escreveu o filósofo, “ação” e “vontade”, enquanto conceitos, articularam-se “em um paradigma cujo escopo foi [sic] fundar a liberdade e, portanto, a responsabilidade do sujeito” (Agamben, 2018, p. 05). É como se, sentindo vontade de algo, a pessoa agisse com o objetivo de obter o que deseja. Em “*Karman. Breve trattato sull’azione, la colpa e il gesto*” Agamben (2017), a partir de uma arqueologia, buscou demonstrar a relação que constitui os conceitos de ação, causa e culpa, de modo que formam um dispositivo que atravessa as ações humanas e escreveu que “a questão da autonomia das ações humanas foi colocada pelos filósofos em relação ao destino”<sup>18</sup> (2017, p. 80, tradução minha) e que o que está em causa, não é tanto o dilema da responsabilidade e da necessidade do destino, de um sentimento de causa livre das ações, mas um desacordo inerente à própria forma da ação que se torna o objetivo final da ética e do humano. Em outras palavras, o filósofo compreendeu que a liberdade, principalmente quando está conceitualmente associada à existência, não supera as *aporias* da ação, “pois a própria intenção de garantir a todo custo a liberdade e a responsabilidade das ações acaba transformando-as em um destino inevitável. O ser e o caráter inteligível não passam de uma sombra projetada que a ação lança sobre o sujeito. (Agamben, 2017, p. 71, tradução minha)<sup>19</sup>.

Nesse sentido, “ação”, “causa” e “culpa”, para Agamben (2017), constituem um conjunto de dispositivos que inscrevem o comportamento humano na esfera do direito, tornando todas as pessoas culpadas, sujeitas a impiedosa conexão entre ação e consequência, afinal, os culpados são imputáveis e cometem um *crimen*, que está aparentado ao termo *Karman*, do sânscrito, “que indica a conexão implacável entre as ações de um sujeito e as suas consequências” (Agamben, 2018, p.5). Por isso, o autor sugeriu o deslocamento da política e da ética da esfera da ação — uma vez que nessa esfera existe sempre um movimento direcionado sob a sombra da culpa, como se tivéssemos cometido um crime —, para a esfera do gesto. Com o gesto, nos termos do autor, existe a possibilidade do desvio desse dispositivo da vontade e dos fins por meio da ausência de finalidade, que possibilita que cada

---

<sup>18</sup> “*La questione dell’autonomia delle azioni umane era stata posta dai filosofi in relazione al fato*”

<sup>19</sup> “*Poiché proprio l’intenzione di garantire a ogni costo la libertà e la responsabilità delle azioni finisce col trasformarle in un destino ineludibile. L’essere e il carattere intellegibile non sono che l’ombra portata che l’azione proietta sul soggetto*”



corpo possa, enfim, “mostrar todas as possibilidades de que é capaz” (Agamben, 2018, p. 06).

O gesto, desse modo, não atravessa a política, mas é o ponto que torna possível o seu exercício; o gesto não está inscrito na esfera da estética, mas é um ponto desdobrado do desejo de superação da estética do autor e onde torna-se possível o exercício da arte como atividade humana constitutivamente política. Para Agamben, quando se trata da dimensão política, a arte é, justamente, a operação que torna inoperativas as ações humanas das esferas biológicas, econômicas e sociais, abrindo os corpos a novos usos possíveis. “O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso?” (Agamben, 2007, p. 48).

Tornar o gesto um destino, a partir dessas considerações, repito, é retirar do gesto a sua dimensão política, radicalmente livre, inscrevendo-o no dispositivo das causas e das consequências, quer dizer, de ações direcionadas através de uma causa para diminuir uma culpa. Contudo, existe uma dimensão no destino que é, justamente, o ponto que me interessa neste trabalho e que recentemente foi levantada pelo filósofo que escreveu que: “qualquer seja o escopo para o qual fomos criados, não fomos criados para o sucesso, que o destino a nós concedido é fracassar: em toda arte e estudo, assim como, e sobretudo, na casta arte do bem viver. E, todavia, é exatamente isso — se formos capazes de compreendê-lo — o melhor que podemos fazer (2023, p. 76). Não deixo de pensar sobre o que poderia ocorrer se compreendêssemos, todas e todos nós, que a consciência do destino nos autoriza a fracassar.

Assim como Agamben, Albert Camus atribuiu à consciência do destino a tarefa da revolta, da liberdade e da renúncia. A liberdade precisa, nos termos de Camus, ser absurda, desviar da norma, porque o confronto entre o sentido que ecoa nos corações humanos vive sempre em conflito com a irracionalidade do mundo. Por isso, ter consciência sobre o destino, sobre aquilo que nos aguarda e precede, possibilita nossa escolha pela renúncia, pelo fracasso, se assim quisermos.

Quando repeti diversas vezes ao longo deste trabalho que, o que me interessa aqui não é a finalidade da pesquisa, mas a própria pesquisa, é como se disse que, quando falo sobre o destino, não me preocupa o final apontado no mapa, mas o percurso, o próprio meio do caminho, essa medialidade que não se torna um

fim, mas que torna visível um meio como tal. Escrevi também, em alguns momentos, sobre como a consciência da fatalidade deste destino — que envolve a escrita desta dissertação, a discussão deste trabalho por uma banca, uma possível aprovação ou reprovação —, a iminência desse fracasso, me fez optar pela felicidade na escrita: felizmente aproveitei cada encontro.

Nesse sentido, compreendo que esse meio é onde são possíveis as trajetórias, as estórias, os caminhos percorridos que, a cada encontro, formam novas relações. Existe uma dimensão de espaço-tempo própria que encontrei no gesto, que está na suspensão. Em “*Quatre nuits d’un rêveur*”<sup>20</sup> Robert Bresson filmou um diálogo que transcrevo a seguir:

O que importa não é o objeto pintado, ou o pintor, mas o gesto que retira o objeto da sua presença e que o suspende no espaço que o delimita e que no fundo, o suporta. Entende? Não o objeto que lá está, não o pintor que lá está, mas o objeto e o pintor que não estão lá. É o seu desaparecimento visível que faz o quadro, tão sensualmente estruturado que forma uma fonte de luz, especificamente sólida. Entende? (QUATRE NUITS D’UN RÊVEUR, 1971)

Desse diálogo acho especialmente atraente o modo como estão colocadas as palavras “suspende” e “suporta”, associadas àquilo que o gesto é capaz. O gesto suspende e suporta. E enquanto algo que suspende e suporta, tem, em última análise, a natureza da interrupção do movimento, de criar uma abertura para que alguma coisa possa acontecer, para que algum encontro seja possível.

Lembro sempre das palavras da geógrafa Doreen Massey, que escreveu que o espaço deve ser encarado como uma esfera de encontros, da produção contínua do novo, de uma possibilidade do devir. A autora fez um grande esforço para nos ajudar a re-imaginar o espaço, não como dependente do tempo, dependente da história, mas como tendo suas próprias trajetórias, suas próprias estórias. Gosto, particularmente, de quando a autora considera o agenciamento das rochas de Skiddaw, rochas que não são eternas, que não estiveram sempre do mesmo jeito e no mesmo lugar: “pois o movimento dos continentes, naturalmente (o presente não é uma espécie de fim acabado), em média, deslizam alguns centímetros por ano: aproximadamente na proporção em que nossas unhas crescem” (MASSEY, 2008, p.198). A autora concluiu dizendo que as rochas são imigrantes, que estão apenas de passagem, com uma lentidão que nossas vidas não são capazes de suportar.

---

<sup>20</sup> Quatro noites de um sonhador

Quando encontrei as rochas que constituem as montanhas desta pesquisa, encontrei com um espaço-tempo próprio daquelas rochas. Durante a arqueologia que desenvolvi neste trabalho, olhei para essas montanhas onde estão colocadas a arte e a geografia — a filosofia, a ciência e a arte — e observei diversos fragmentos, diversos tempos e diversos espaços que coexistem. Cada uma dessas montanhas, assim como as rochas de Skiddaw, movimentam-se vagarosamente, a cada palavra escrita e proferida, a cada nova atribuição de sentido, a cada discussão. Enfim, toda rocha é imigrante, nada do que compõe a nossa vida, seja o ar que respiramos ou o chão que pisamos, está parado nos esperando para acontecer: elas simplesmente acontecem, existem e, às vezes, calha de nos encontrarmos.

O que esta pesquisa me possibilitou talvez, acima de qualquer coisa, foi encontrar com o espaço em cada suspensão, em cada fragmento de gesto, em cada uma das fotografias, cenas filmadas, palavras escritas e lidas. Esse espaço que possibilita que alguma coisa aconteça, que não é uma superfície sobre a qual nos localizamos mas uma esfera de possibilidades da existência da multiplicidade (Massey, 2008), como um meio inacabado, onde não é nem mesmo possível vislumbrar uma finalidade. Durante os anos de pesquisa desta dissertação, passei por muitos caminhos, percorri uma série de espaços-tempos, tive diversos encontros e é certo que um texto, somente, não dá conta de te mostrar a constituição das ideias que derivam disso, porque, como escrevi aqui em algum momento, existem situações, momentos, coisas, que não tem como serem colocadas em palavras, mas que precisam ser mostradas: são o próprio gesto. Por isso, no capítulo a seguir, você encontrará um *link* para um vídeo que, assim como todas essas palavras, constitui este trabalho. Esse vídeo não é um capítulo específico e não precisa ser visto depois da leitura, ele pode muito bem ser visto antes, ou durante.

Enfim, a intenção com o vídeo, com o texto, com as fotografia, com as palavras que repeti várias vezes aqui, foi a de encontrar uma brecha para encontrar você, para encontrar o espaço junto com você: esse espaço que se constitui enquanto um encontro de trajetórias,



21



22



23

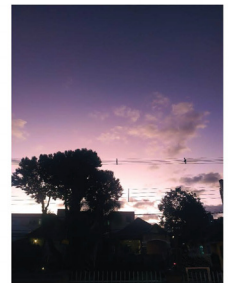
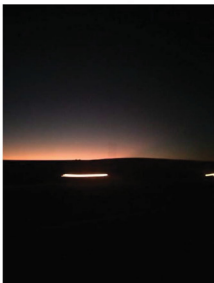
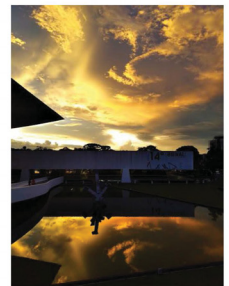
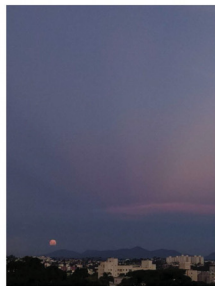
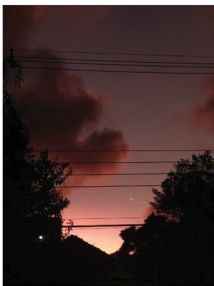
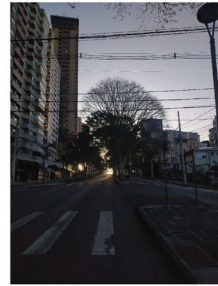
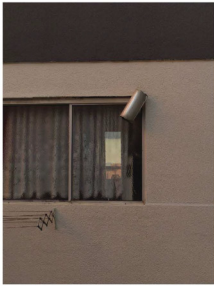
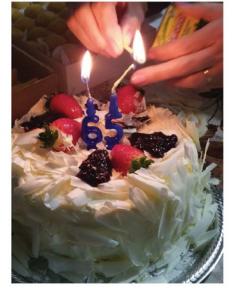
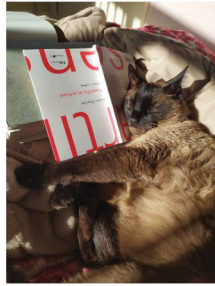


**Com pressa não se chega a lugar nenhum; com calma também não: as cenas de um FilmeDissertação**



Com pressa não se chega a lugar nenhum; com calma também não  
(FilmeDissertação)

Link para o vídeo: <https://vimeo.com/869890715?share=copy>





## Referências

AB'SÁBER, A. N. **O que é ser geógrafo: memórias profissionais de Aziz Nacib Ab'Sáber**. Rio de Janeiro: Record, 2007

AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. In.: **Política**. Crítica do contemporâneo - conferências internacionais Serralves, 2007. p. 35-127

\_\_\_\_\_. **Coisas que vi, ouvi, aprendi...** . Trad. Julia Scamparini. 1 ed. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2023.

\_\_\_\_\_. **Karman - Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto**. 1. ed. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2017.

\_\_\_\_\_. **Meios sem fim: notas sobre política**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1 ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

\_\_\_\_\_. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018

\_\_\_\_\_. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **Por uma ontologia e uma política do gesto**. Cadernos de Leituras, n. 76, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno76/> Acesso em: 28/03/2023

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Signatura rerum: sobre o método**. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019

AL-BIRUNI. **The Book of Instruction in the Elements of the Art of Astrology**. Trad. R. Ramsay Wright, 1934 [1029 d.C]

ARÁOZ, Horacio Machado. **La 'Naturaleza' como objeto colonial: Una mirada desde la condición eco-bio-política del colonialismo contemporáneo**. Boletín Onteiken No 10 - Noviembre 2010

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Edição trilingue por Valentin Garcia Yebra, 2 vols. Madrid: Gredos, 1970

BARAD, Karen. **Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria**. Trad. Thereza Rocha. Vazantes. vol. 01, n. 01, 2017.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva S.A., 1987.

BOIS, Y.-A. **Pintura: a tarefa do luto**. Trad. Taís Ribeiro. ARS. São Paulo, 4(7), 2006, p. 96-111. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000100010>  
Acesso em: 25/04/2023

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Radicante: Por uma estética da globalização**. São Paulo. Martins Fontes, 2011.

BLOOMFIELD, Tânia Bittencourt. **O espaço urbano vivido, percorrido e produzido por práticas artísticas contemporâneas, na cidade de Curitiba**. Tese (Doutorado em Geografia) – Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná. p. 304. 2012.

CAMUS, Albert. **Esperança do mundo - Cadernos (1935-37)**. Trad. Raphael Araújo e Samara Geske. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2014.

\_\_\_\_\_. **O exílio e o reino**. Trad. Valerie Rumjanek. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019. [1951].

\_\_\_\_\_. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021. [1942].

\_\_\_\_\_. Do mar bem perto - diário de bordo. In.: **Albert Camus em português - página de divulgação e estudo da obra do escritor e filósofo argelino Albert Camus**. 1996. Disponível em: [http://revistapandorabrasil.com/camus/caumus\\_do\\_mar\\_bem\\_perto.htm](http://revistapandorabrasil.com/camus/caumus_do_mar_bem_perto.htm) Acesso em: 28/03/2023.

CHAVEIRO, Eguimar. **A dimensão literária da geografia e a dimensão política da literatura: A mesma face de uma reflexão múltipla**. Revista da ANPEGE. v. 16. nº. 31, p. 169 - 182, 2020.

\_\_\_\_\_. **Dizibilidades literárias: a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos**. Geograficidade, v.5, n.1, Verão 2015.

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

EPITETO. Encheirídion de Epitecto. Trad. Aldo Dinucci e Alfredo Julien. In.: DINUCCI, Aldo. **Introdução ao manual de Epitecto**. 3. ed. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2012.

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

ESTEVA, Gustavo. **Para Sentipensar la comunalidad**. Bajo el Volcán, año 1 5, número 23, septiembre-febrero 2016.

FABBRINI, Ricardo. **Fronteiras entre arte e vida**. ArteFilosofia, Ouro Preto, n.17, Dezembro 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966]

GODARD, Jean-Luc. **História(s) do cinema**. Trad. Zéfere. São Paulo: Círculo de poemas, 2022

GROYS, Boris. **Sobre o ativismo artístico**. Trad. Caroline Alciones de Oliveira Leire e Luiz Sérgio de Oliveira. 206 - Poiésis, Niterói, v. 18, n. 29, p.205-219, Jan.-Jun. 2017

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

HEIDEGGER, Martin. Posfácio a 'O que é metafísica?' In: **Marcas do caminho**. Trad. Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008.

HERZOG, Werner. **Caminhar no gelo: Munique-Paris, 23 de novembro a 14 de dezembro de 1974**. 1 ed. São Paulo: Tinta da China, 2011.

HOMERO. **Iliada**. Trad. Frederico Lourenço. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Bragança Paulista, SP : Editora Universitária São Francisco, 2016

MACIEL, Katia. **[Orelha do livro]**. In.: GODARD, Jean-Luc. **História(s) do cinema**. Trad. Zéfere. São Paulo: Círculo de poemas, 2022

MAGRUDER, Kerry; PURKAPLE, Brent; TOLMAN, Aja. **Ori - Orion the Hunter**. "The Sky Tonight: Cultural Archaeology of the Stars", December 21, 2019. Disponível em: <https://skytonight.org/ori> Acesso em: 13/12/2022

MANILIUS, Marcus. **Liber IV**. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/manilius4.html> Acesso em: 13/12/2022

MARANDOLA JUNIOR, Eduardo. **Fenomenologia como abertura para a interdisciplinaridade**. Rev. Nufen: Phenom. Interd. | Belém, 12(1), 1-25, jan. – abr., 2020.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia e pós-fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea**. Geograficidades, v.3, n.2, Inverno 2013.

MARÉS, Carlos. **De como a natureza foi expulsa da modernidade**. Revista Crítica do Direito, n. 5, vol. 66, ago.dez. 2015

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008

MIGNOLO, Walter. **Aiethesis decolonial**. Registro de “Mimesis & Transgression / Mimesis y Transgresión” [S3BM5A], de Black Mirror / Espejo Negro: Suites Fotográficas, Pedro Lasch, 2007-2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Gaia Ciência**. Trad. Antonio Carlos Braga. 2. ed. São Paulo: Editora Escala, 2008.

OLIVO JUNIOR, Valdir. **Sobre o exílio em Clarice Lispector**. Estação Literária Londrina, Volume 10B, p. 63-80, jan. 2013

**PALOMBELLA Rossa**. Direção: Nanni Moretti. Produção: Angelo Barbagallo e Nanni Moretti. Itália: Sacher Film, 1989, DVD (89 min).

PRADO, Adélia. O alfabeto no parque. In: **Com licença poética**. 1. ed. Lisboa: Cotovia, 2003

**QUATRE nuits d'un rêveur**. Direção: Robert Bresson. Produção: Gian Vittorio Baldi. França e Itália: Imperia Films, 1971, DVD, (87 min).

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009

\_\_\_\_\_. **O trabalho das imagens**. Trad. Ângela Cristina Salgueiro Marques. 1. ed. Belo Horizonte - Chão da Feira, 2021.

ROSA, Guimarães. **Discurso de posse do Dr. João Guimarães Rosa**. Revista da Sociedade Brasileira de Geografia, Tomo LIII, 1946, p. 96. Disponível em: <https://www2.olimpiadadehistoria.com.br/6-olimpiada/documentos/documento/39> Acesso em: 30 de set. 2023.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5 ed. São Paulo : Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Ignições das artes contemporâneas na virada especulativa**. In.: Ignições [recurso eletrônico] / organização Cleomar Rocha e Lucia Santaella. Goiânia: Media Lab/UFG: Ciar, 2017. Disponível em: <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/4/capitulos/c04.html> Acesso em: 20 de jan. 2022.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção**. 4 ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2020.

SATURNALIA. **Almuten Figuris, o gênio do destino.** 2019

SAKAMOTO, Ryuichi. 未来に遺すもの. In.: Geijutsu Shincho magazine. Japão: Art Magazine, 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença como performatividade. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUZA JUNIOR, Carlos Roberto Bernardes de. **Geopoéticas da terra nas entranhas do lugar: travessias pela arte contemporânea.** Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás. Goiânia. p. 401. 2022.

\_\_\_\_\_. **Percursos Corpo-Experienciais a partir do Bebop-de-Lugar: sentidos espaciais na Galeria Cosmococa no Instituto Inhotim de Arte Contemporânea.** Geografia (Londrina) v. 30. n. 1. pp. 265 – 284, janeiro/2020

\_\_\_\_\_. **Geografias culturais mais-que-humanas rumo ao coabitar na terra.** Mercator, Fortaleza, v.20,e20005, 2021

\_\_\_\_\_. **Entre corpos e lugares: caminhos para explorar geografias da arte contemporânea brasileira.** ANAIS - I Simpósio Integrado de Estudos Territoriais Dinâmicas Territoriais e Políticas Sociais no Brasil Contemporâneo. 14 a 16 de março de 2018, GO, Goiás, p. 28-33.

SOUZA JUNIOR, Carlos Roberto Bernardes de; ALMEIDA, Maria Geralda. **Geografias criativas: afinidades experienciais na relação arte-geografia.** Sociedade & Natureza. Uberlândia, MG. v.32. p.484-493. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/SN-v32-2020-47209>

SOUZA, Eloisio Moulin; SOUZA, Susane Petinelli; SILVA, Alfredo Rodrigues Leite da. **O Pós-estruturalismo e os Estudos Críticos de Gestão: da Busca pela Emancipação à Constituição do Sujeito.** RAC, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, art. 4, pp. 198-217, Mar./Abr. 2013

SMITH, William, Sir. **A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology.** Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Library, 2005. Disponível em: <http://name.umdl.umich.edu/ACL3129.0001.001> Acesso em 30 de set. 2023.

STEYERL, Hito. **Em queda livre: Um Thought experiment sobre perspectiva vertical.** Trad. Aline Mielli. Arte & Ensaios, revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 33, julho 2017, p. 220-231.