

GEOGRAFIAS E(M) ARTES

diálogos e afetações mútuas

Flaviana Gasparotti Nunes
Jones Dari Goettert
Juliana Grasiéli Bueno Mota
(organizadores)

GEOGRAFIAS E(M) ARTES
diálogos e afetações mútuos

Flaviana Gasparotti Nunes

Jones Dari Goettert

Juliana Grasiéli Bueno Mota

Organizadores

EDITORA TOTALBOOKS

CONSELHO EDITORIAL MULTIDISCIPLINAR

Dr. Alfa Oumar Diallo
Dr^a Ana Maria Colling
Dr. Antonio Moreno Jiménez
Dr. Bruno de Souza Lima
Dr. Celso Augusto Nunes da Conceição
Dr. Charlei Aparecido da Silva
Dr^a Cintia Santos Diallo
Dr^a. Cristina Vargas Cademartori
Dr. Eduardo Salinas Chavez
Dr. Edvaldo César Moretti
Dr^a Edvania Gomes de Assis Silva
Dr^a Elisabeth Ritter
Dr. Eliseu José Weber
Dr. Fabio de Oliveira Sanches
Dr^a Gilca Lucena Kortmann
Dr. Gustavo Daniel Buzai
Dr. Henrich Hasenack
Dr. Henri Luiz Fuchs
Dr. Henrique Carlos de Oliveira Castro
Dr^a Irene Santos Garcia
Dr. Javier Garcia López
Dr. Jefferson Cardia Simões
Dr. Jose Luis Gurria Gascón
Dr. Paulo José Moraes Monteiro e Teixeira Germano
Dr. Paulo Roberto Fitz
Dr. Rodrigo Stumpf Gonzáles
Dr. Rogério Gomes da Silva
Dr^a Valéria Silveira Brisolara
Dr. Vinícius Gadis Ribeiro



EDITORA TOTALBOOKS®

Av. Willy Eugênio Fleck, 1500/337 – CEP 91150-180 – Porto Alegre - RS
www.totalbooks.com.br

Copyright © Flaviana Gasparotti Nunes, Jones Dari Goettert e Juliana Grasiéli Bueno Mota.

Arte da capa: Antonio Carlos Queiroz Filho/TotalBooks.

Editoração: Paulo Roberto Fitz.

Revisão: TotalBooks.

2022

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

Geografias e(m) Artes [livro eletrônico] : diálogos e afetações mútuos / Flaviana Gasparotti Nunes, Jones Dari Goettert, Juliana Grasiéli Bueno Mota, organizadores. -- Porto Alegre, RS : TotalBooks, 2022.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-88393-32-1

1. Artes 2. Fotografias 3. Geografia 4. Geografia humana 5. Geografia - Estudo e ensino I. Nunes, Flaviana Gasparotti. II. Goettert, Jones Dari. III. Mota, Juliana Grasiéli Bueno.

22-108917

CDD-910

Índices para catálogo sistemático:

1. Geografia e artes 910

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Todos os direitos reservados para os/as autores/as.

EDITORA TOTALBOOKS® EIRELI

www.totalbooks.com.br

contato@totalbooks.com.br

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta obra, por quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito do/a respectivo/a autor/a.

Os autores e as autoras são responsáveis pelos conteúdos apresentados (textos, figuras, tabelas etc.) e assumem total responsabilidade pública e jurídica sobre os mesmos.

APRESENTAÇÃO

Dança, pintura, fotografia, literatura, cinema: o que podem nos dizer sobre geografia(s)? Não seriam também as nossas geografias constituídas por afetos provocados por essas linguagens artísticas? Os textos reunidos neste livro procuram, em certa medida, se não responder, trazer elementos que promovam o diálogo entre Geografia e Arte identificando possibilidades de afetações mútuas entre essas formas de produção de conhecimento.

Nossa ideia, ao propormos este livro, não era simplesmente reunir textos que demonstrassem como a Geografia pode dialogar com as linguagens artísticas numa perspectiva “utilitária” ou mesmo que identificassem nessas linguagens questões ou “conteúdos geográficos”. Conforme expressaram Antonio Carlos, Rafael e Gabriela, autores do capítulo que abre esta coletânea e que aqui tomamos de “empréstimo”, nosso objetivo com este livro foi pensar um “sentido de arte como potência e poética para questões tradicionalmente geográficas. Do mesmo modo, implicar geografias que ampliam, ecoam e alimentam práticas e epistemes artísticas.”

Assim, pensamos na necessidade de dar destaque a essa relação de afetação mútua entre a Geografia (com G maiúsculo, como um conhecimento científico), assim como as geografias (aquelas do mundo ordinário sem as quais a Geografia não existiria) e as linguagens artísticas.

O texto (linguagem-ensaio) que abre este livro **“Agir em escala: corpo-imagem, linguagem-ensaio e experimentações de geo-grafias possíveis”** de Antonio Carlos Queiroz Filho, Rafael Fafá Borges e Gabriela Camargo Ferreira possui como questão mobilizadora a ideia da escala intensiva. A partir dela, os autores buscam ampliar o sentido deste conceito para além do seu entendimento associado a tamanho, medida, proporção e representação. Para isso, lançam mão de uma série de experimentos imagéticos em fotografias e vídeos, procurando investigar e investir no corpo como escala e na imagem como início e abertura de possíveis, em que seus ritmos, enquadramentos e intensidades descentralizam possibilidades, descobrindo frestas para compor modos de dizer geografias.

Jones Dari Goettert e Elâine da Silva Ladeia no texto **“Algum lugar quando chove parece humano”** têm como mote o conto “Quando chove parece humano” da escritora boliviana Giovanna Rivero (2021) presente no livro *Terra fresca da sua tumba*. Os autores, a partir de sete pequenos excertos do conto, buscam fazer verter deles pensamentos de lugar, num fazer constante em novas conexões. Junto a isso, *dispõem* os excertos em “dobras”, em recortes de figuras, colagens e desenhos. Nos dois movimentos, a intencionalidade é provocar sensações, sem qualquer expectativa ou pretensão de *contar o conto* ou de “revelar” sua “lógica interna” ou mesmo uma “lógica espacial”.

Em **“Sujeição e resistência camponesa em *Torto Arado*”**, João Edmilson Fabrini discute, a partir do livro *Torto Arado*, de Itamar Vieira Jr., questões relativas à sujeição e resistência camponesa, tão presentes no espaço agrário brasileiro mesmo nos dias atuais. No romance de Itamar Vieira Jr., a sujeição dos camponeses quilombolas da fazenda Água Negra, interior da Bahia, se engendra, sobretudo, no contexto da morada recebida como favor do proprietário. A troca de morada pelo trabalho na fazenda se traduz em sujeições e relações diversas reproduzidas internamente às famílias camponesas, para além de uma dimensão exclusivamente econômico-produtiva. Entretanto, mesmo no contexto de sujeição, verificam-se resistências coletivas a partir da organização dos camponeses nos movimentos sociais, principalmente.

Alex Dias de Jesus, no texto **“Espaços, trânsitos e vidas: reflexões a partir do filme *Andarilho*”** centra sua análise nos espaços, nos trânsitos e nas vidas dos sujeitos andarilhos de estrada. Articulando contribuições da Geografia e da Antropologia, aponta possibilidades para outras imaginações espaciais, tendo o movimento como marca fundamental. Considerando o espaço como produto de inter-relações, argumenta que as trajetórias, enquanto fios que formam uma malha, deixam marcas, e são marcadas por ele. Além disso, a partir da contribuição da Psicologia Social, apresenta explicações acerca dos fatores subjacentes ao fenômeno da errância, demonstrando a inter-relação entre eles. Assim, o autor argumenta que os andarilhos de estrada, tal como mostrados no filme, radicalizaram a errância e romperam, de maneira forçada ou voluntária, com os ideais do sedentarismo que guiam a vida moderna.

O texto **“Pela lente da fotografia, o espaço fitado”** de João Carlos Nunes Ibanhez tem como ponto de partida as seguintes questões: o espaço do nosso cotidiano também é uma história para perceber o mundo? Como a delimitação de um enquadramento registrado em uma imagem fotográfica me afeta e é motor para captar uma geografia que vejo e sinto? No intuito de discutir essas duas questões, o autor procura

dialogar com algumas ideias referentes à linguagem fotográfica, com base em autores da Geografia e propõe um diálogo/ensaio, a partir de uma única fotografia de uma realidade que lhe é próxima e muito íntima: a janela de sua sala, vetor de ligação com o mundo que o cerca.

Como é ser jovem hoje na Reserva Indígena de Dourados? Quais histórias-cartografias esses jovens carregam? Quais dificuldades enfrentam? Quais sonhos cultivam? Qual o papel das novas mídias em suas vidas? Partindo dessas perguntas, Leticia Espadim Martin, Luan Iturve e Juliana Grasiéli Bueno Mota no texto “**Artista, Jovem e Indígena: fotografias e cartografias como novas formas de “fazer o papel falar”**” apresentam fotografias e cartografias de Luan Iturve que trazem, através de suas imagens e narrativas, um mundo indígena em devir, possibilidades múltiplas de construção de *cybersonhos* que produzem as gentes indígenas dentro e fora da Reserva Indígena de Dourados, em Mato Grosso do Sul.

Pensar a arte, em específico a pintura, como linguagem e não como recurso ou representação, exercitando suas possibilidades e potencialidades na criação de imaginações espaciais, movimentando o pensamento acerca da educação geográfica através dos signos produzidos pela arte, é a proposta de Renan Carnaúba de Oliveira no texto “**Geografia e arte: uma experimentação com estudantes de Geografia**”. No texto, derivado de sua dissertação de mestrado, o autor apresenta uma experimentação realizada com estudantes do curso de licenciatura em Geografia a partir de pinturas do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO). Na experimentação, os estudantes foram provocados a exporem suas percepções e criaram arte, fazendo desenhos ou pinturas, inspirados nas obras apresentadas e discutidas. As obras criadas pelos estudantes demonstram as potencialidades da linguagem artística na produção de pensamentos sobre o espaço e, por conseguinte, para a educação geográfica.

Esperamos que os textos deste livro contribuam para que a Geografia afete e seja afetada pelas linguagens artísticas para dizer de nossas geografias!

Dourados, outono de 2022.

Flaviana Gasparotti Nunes

Jones Dari Goettert

Juliana Grasiéli Bueno Mota

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	5
AGIR EM ESCALA: CORPO-IMAGEM, LINGUAGEM-ENSAIO E EXPERIMENTAÇÕES DE GEO-GRÁFIAS POSSÍVEIS <i>Antonio Carlos Queiroz Filho</i> <i>Rafael Fafá Borges</i> <i>Gabriela Camargo Ferreira</i>	9
ALGUM LUGAR QUANDO CHOVE PARECE HUMANO <i>Jones Dari Goettert</i> <i>Elaine da Silva Ladeia</i>	38
SUJEIÇÃO E RESISTÊNCIA CAMPONESA EM <i>TORTO ARADO</i> <i>João E. Fabrini</i>	56
ESPAÇOS, TRÂNSITOS E VIDAS: REFLEXÕES A PARTIR DO FILME <i>ANDARILHO</i> <i>Alex Dias de Jesus</i>	81
PELA LENTE DA FOTOGRAFIA, O ESPAÇO FITADO <i>João Carlos Nunes Ibanhez</i>	93
ARTISTA, JOVEM E INDÍGENA: FOTOGRAFIAS E CARTOGRAFIAS COMO NOVAS FORMAS DE “FAZER O PAPEL FALAR” <i>Letícia Espadim Martin</i> <i>Luan Iturbe</i> <i>Juliana Grasiéli Bueno Mota</i>	103
GEOGRAFIA E ARTE: UMA EXPERIMENTAÇÃO COM ESTUDANTES DE GEOGRAFIA <i>Renan Carnaúba de Oliveira</i>	119
SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS.....	139

AGIR EM ESCALA
CORPO-IMAGEM, LINGUAGEM-ENSAIO E EXPERIMENTAÇÕES
DE GEO-GRAFIAS POSSÍVEIS

Antonio Carlos Queiroz Filho

Rafael Fafá Borges

Gabriela Camargo Ferreira

“Definição significa de-finir. Finir. Acabar. Dar uma definição é dizer a última palavra sobre o assunto.

– É, pois, terminar a conversa.

– Exacto. Conversa finita com a definição.

– Quem define diz ao outro: nada mais tens a dizer sobre este assunto, pois acabei de dizer a última e definitiva palavra sobre a questão.

[...]

– Seria interessante pensar em definições que iniciam a conversa.

– Uma definição inicial, inaugural. Uma de-iniciação.

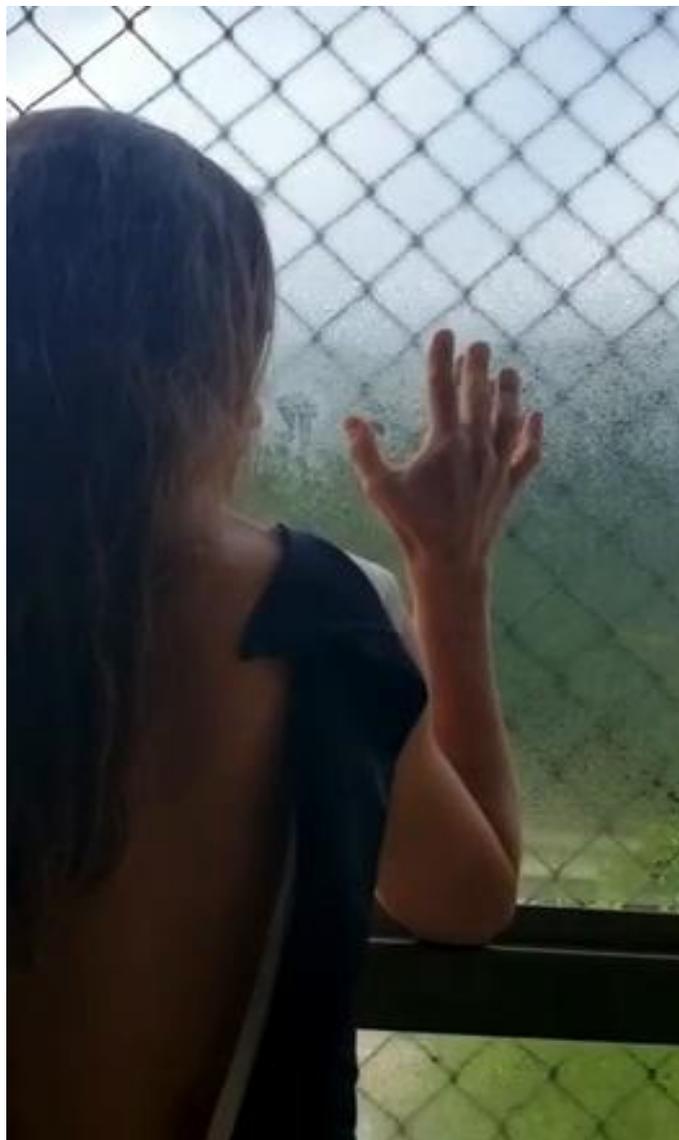
– Ou uma pré-finição. Uma não finição. E assim sucessivamente.

– Bem... como estava a dizer: gosto de um pé que não se preocupa apenas em avançar. Gosto de um pé que descobre o caminho... que cada vez que toca o chão abre uma hipótese.”

(Gonçalo M. Tavares, *O torvicologologista, excelência*)

Experimentando sobre-posições e com-posições¹

Agir em Escala - Experimento um

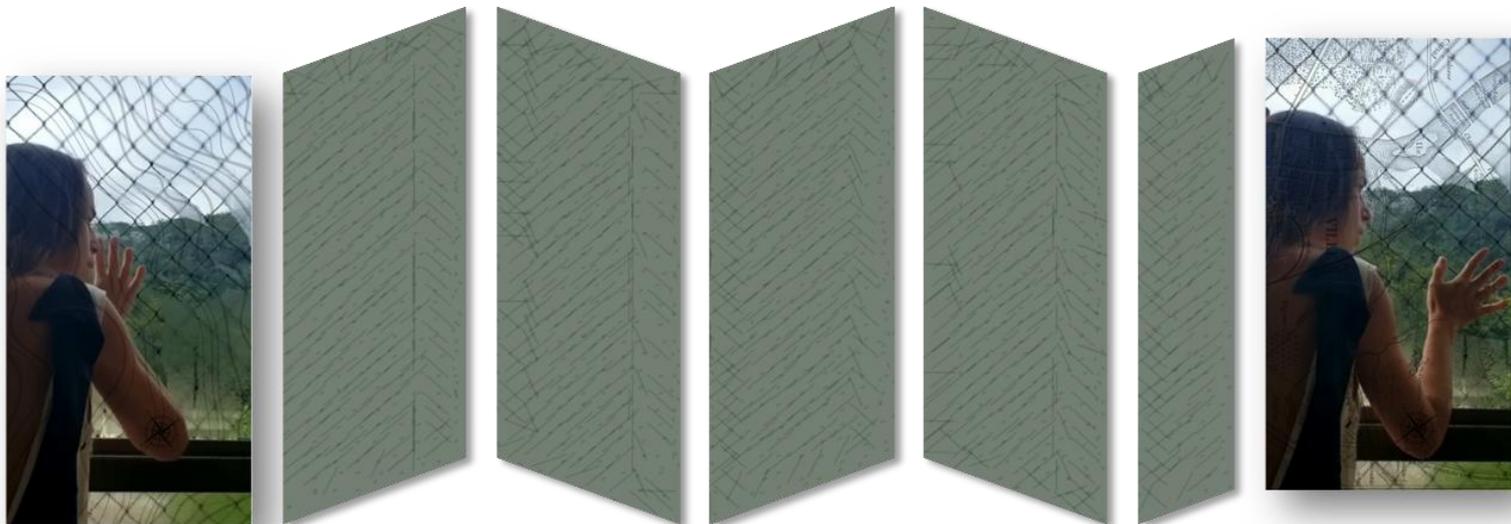


Clique [aqui](#) ou acesse o QR CODE:



¹ Os experimentos enumerados por um, dois e três, foram feitos por Gabriela Camargo. Os experimentos enumerados por um', dois', três' foram produzidos por Antonio Carlos Queiroz Filho.

Agir em Escala - Experimento um'



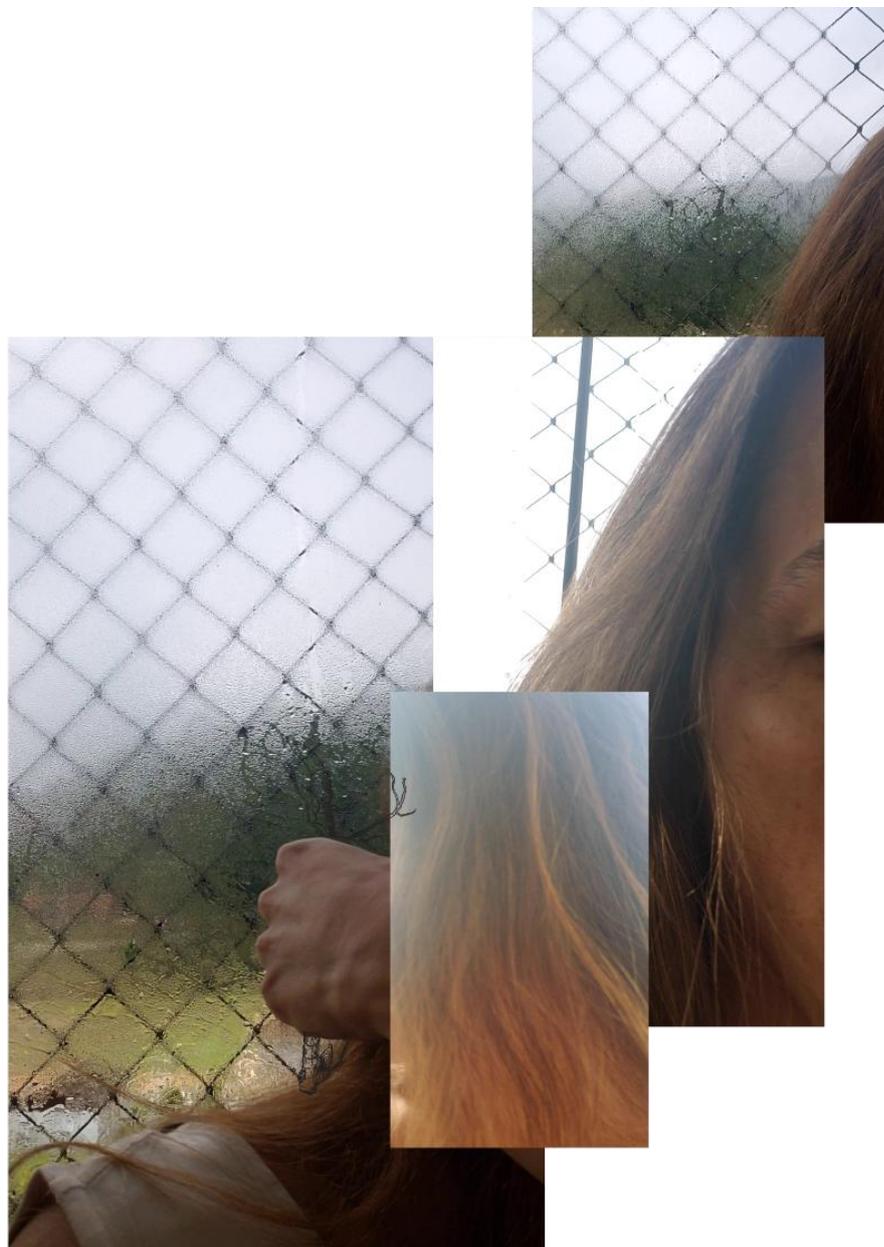
Agir em Escala - Experimento dois



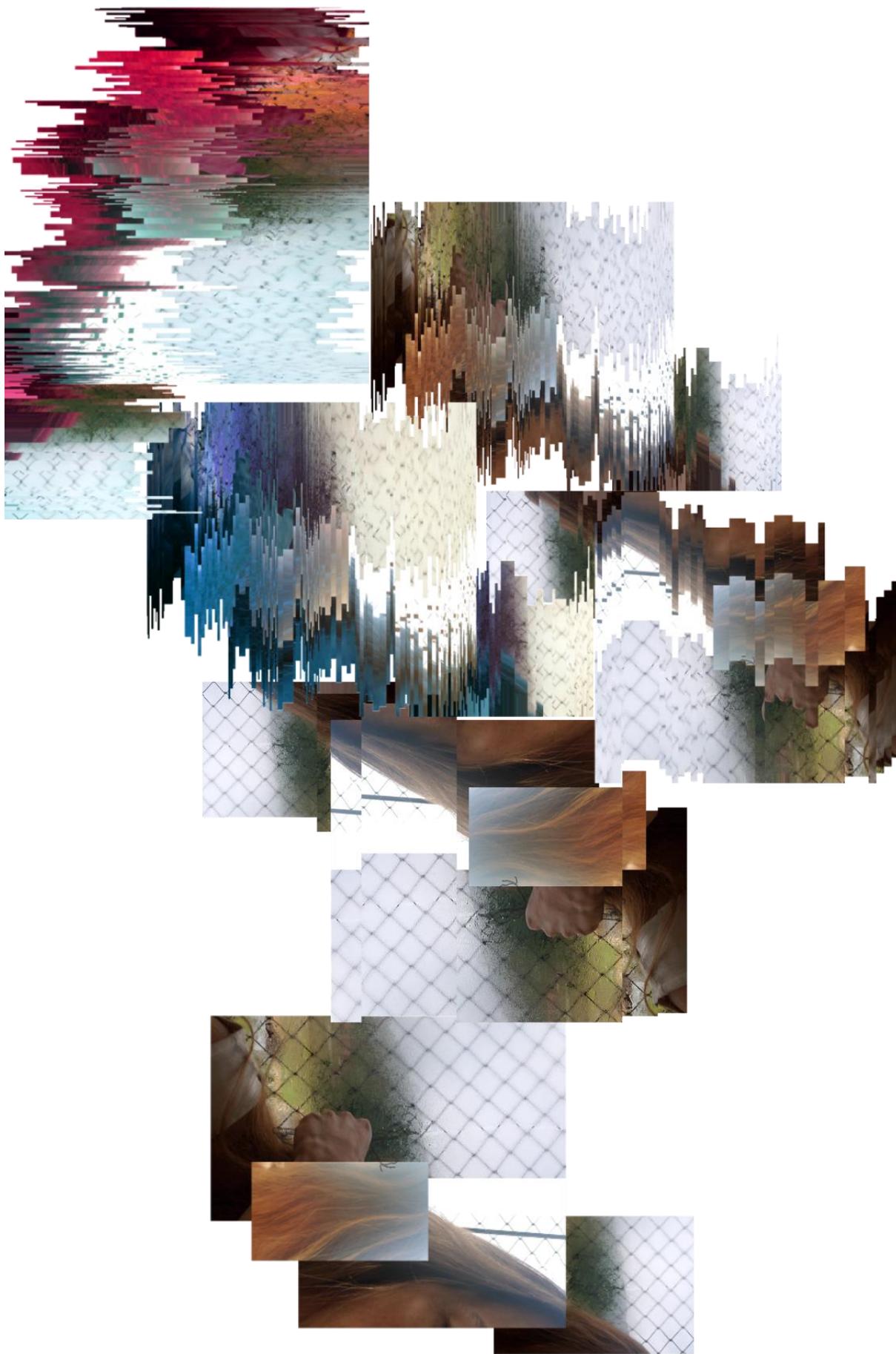
Clique [aqui](#) ou acesse o QR CODE:



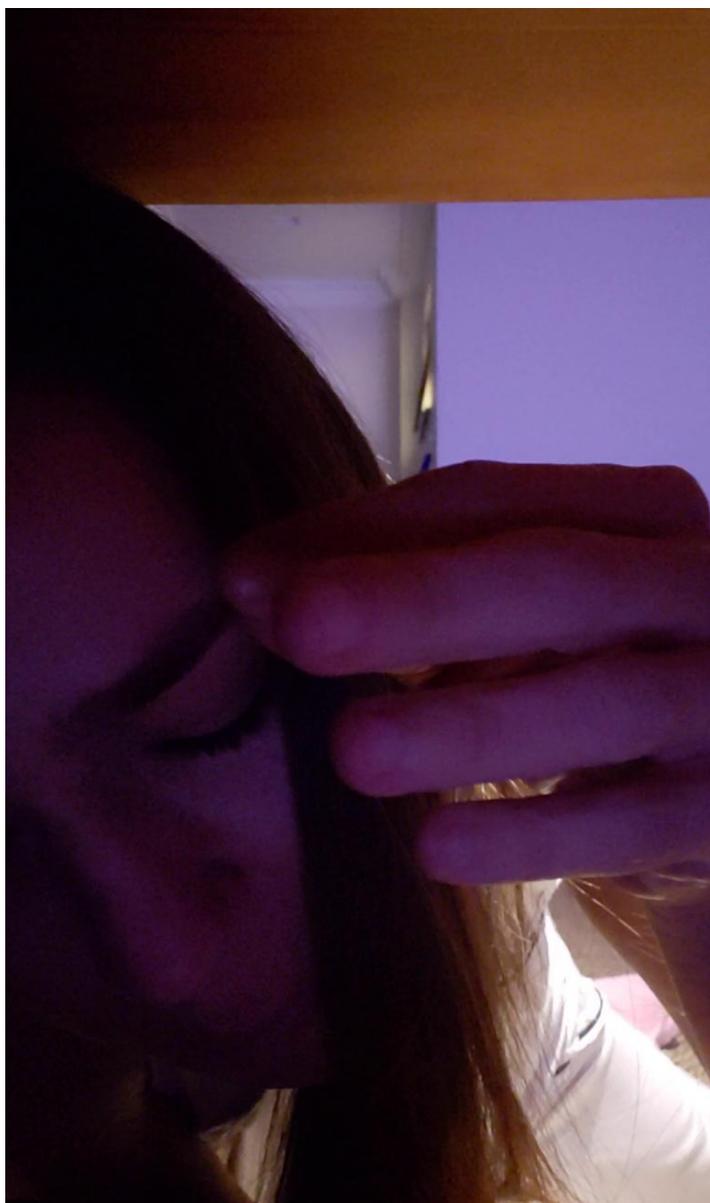
Agir em Escala - Experimento dois”







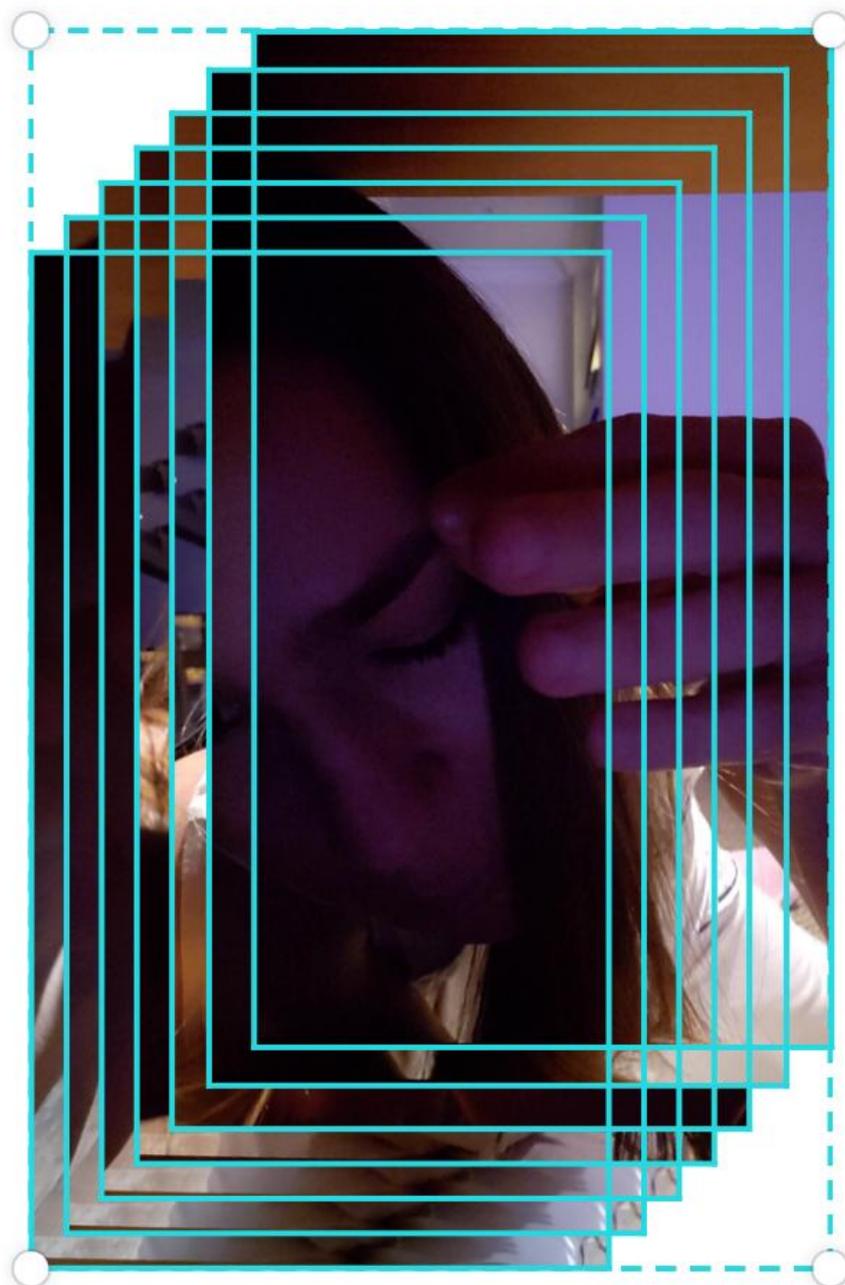
Agir em Escala - Experimento três



Clique [aqui](#) ou acesse QRCODE:



Agir em Escala - Experimento três”



Clique [aqui](#) ou acesse o QR CODE:



Escala intensiva como horizonte de possíveis

"Escala: quantos possíveis cabem na medida mesma de nossas geografias?"

Essa é a pergunta mobilizadora do vídeo “Escala: ritmo, enquadramento, intensidade”, dirigido por Antonio Carlos Queiroz Filho. O vídeo foi produzido para a ser apresentado no VII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Geografia - PPGG/Ufes, 2018. Na sua descrição, lemos que o vídeo-texto-rascunho-fragmento foi:

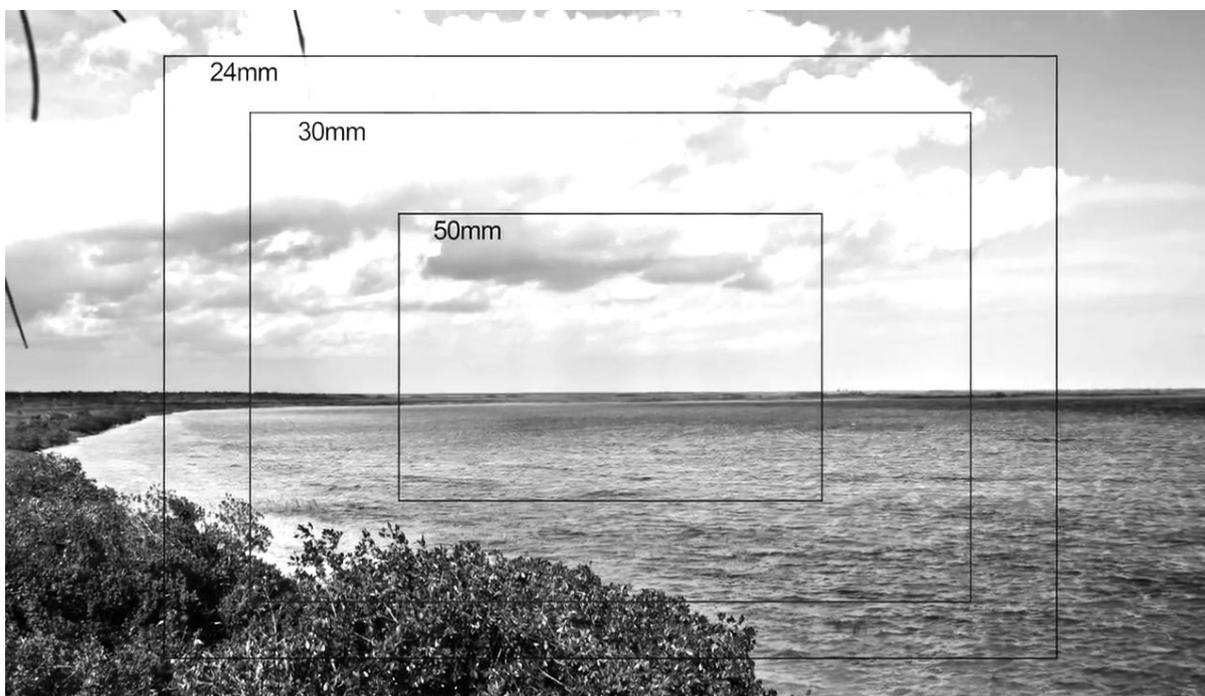
Resultado do exercício de pensar a escala (geográfica) como um "modo" oriundo da relação produzida entre ritmo, enquadramento e intensidade. Tais premissas são apresentadas via imagens, sons, palavras e a própria superfície da tela, o que faz provocar/reivindicar no/para o sujeito-espectador uma experiência de contato que partilhe de modo intensivo com as experimentações narrativas feitas nas três instâncias apontadas. Se assim for, podemos então concluir que agimos/estamos, portanto, sempre em escala. A questão que fica, nesse sentido, é:

– Escalas: quantos possíveis cabem na medida mesma de nossas geografias?

A seguir, pode ser vista uma série de fotogramas e trechos de textos que compuseram o roteiro de vídeo, que se inicia com o preâmbulo e segue uma narrativa constituída de dez movimentos. O vídeo, na íntegra, pode ser assistido clicando [aqui](#) ou acessando o QRCODE abaixo:



Preâmbulo



Distâncias e horizontes focais

Rostos emoldurados

Corpos ritmados

Feitos de código e coração

Signos e afetos

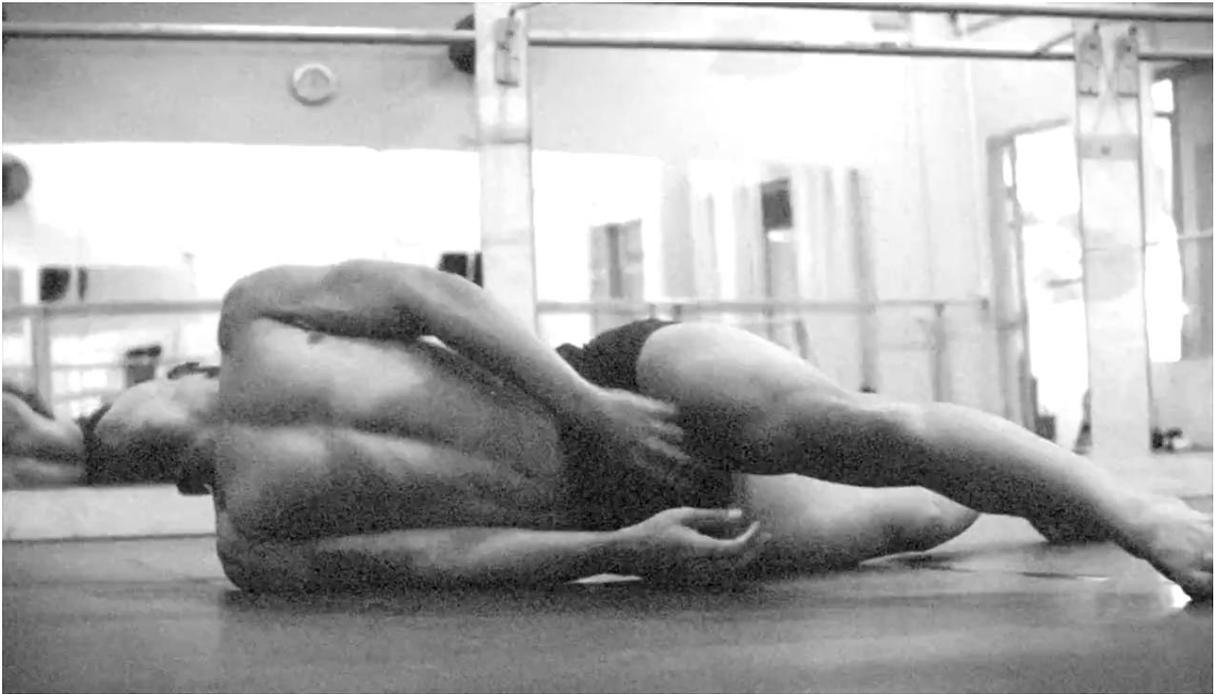
Valor e desvalor

Definições e devires

Enquadramento como distorção da linguagem

E o caráter plural do vir a ser

1.



Corpo como fazedor de nascimentos

Natureza ~~morta~~

E o resquício como vestígio de ver-sentir

GEOGRAFIAS E(M) ARTES: diálogos e afetações mútuas

2.



Olhar à direita

Pés-pensamento:

Saudade

Incômodo

Pressa

Calma... (como agonia)

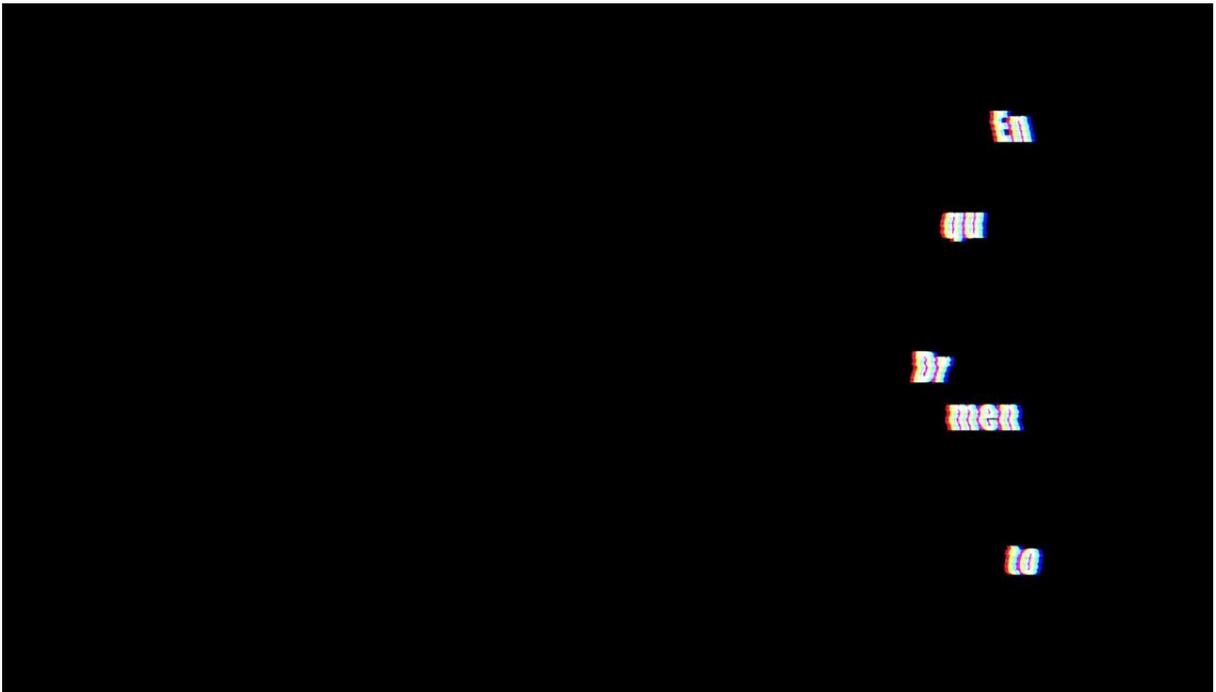
Fazer variar os sentidos

3.



Movimento e passagem
Forma
Horizonte
~~Horizonte~~
Medida
(e detalhe)
Inclina a cabeça
Causa - (Gramática) - Efeito
Fluxo de memória e saudade

4.



Passo

Posse

In-Verso

Multi-Solidão

(pulsações de um corpo)

(Inclina a cabeça)

Interior-Exterior

Perto-Longe

Pequeno-Grande

Intensivo-Extensivo

~~Enquadramento~~

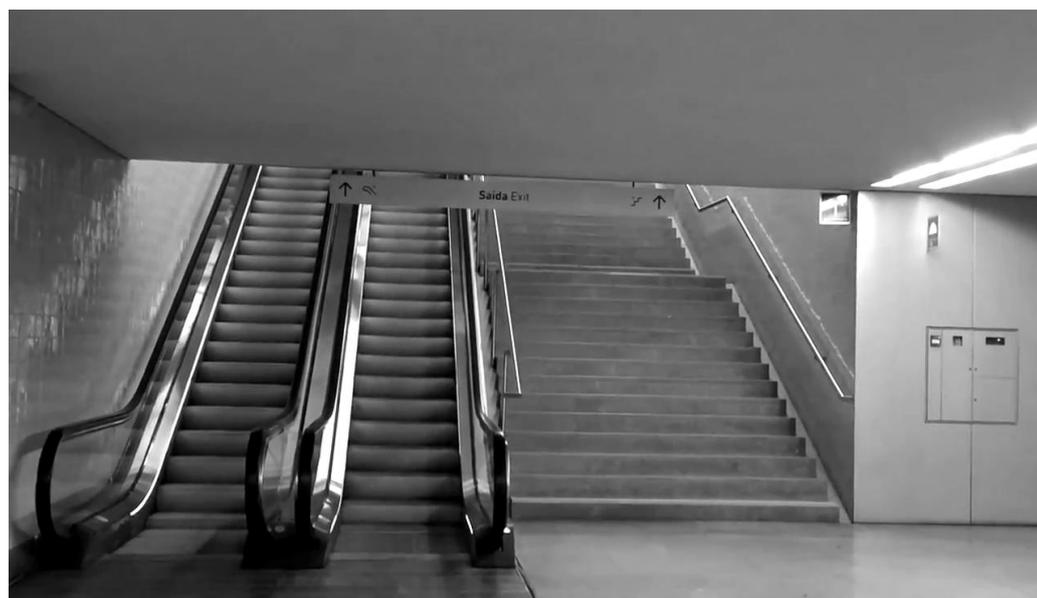
~~Enquadramento~~

5.



Silêncio como paisagem,
Como vista borrada pelos afetos
Repetição
Como diferença
Esquecimento como fabricação de memória

6.



Memórias inventadas no subsolo dos desejos

Porque o ~~combate e a saída~~

São pela linguagem

Ver de ouvir silêncios repetidos

Eco de possíveis

Corpo-olho

7.



Ruas do dizer

Festejos de linguagem e suas poéticas do alegrar

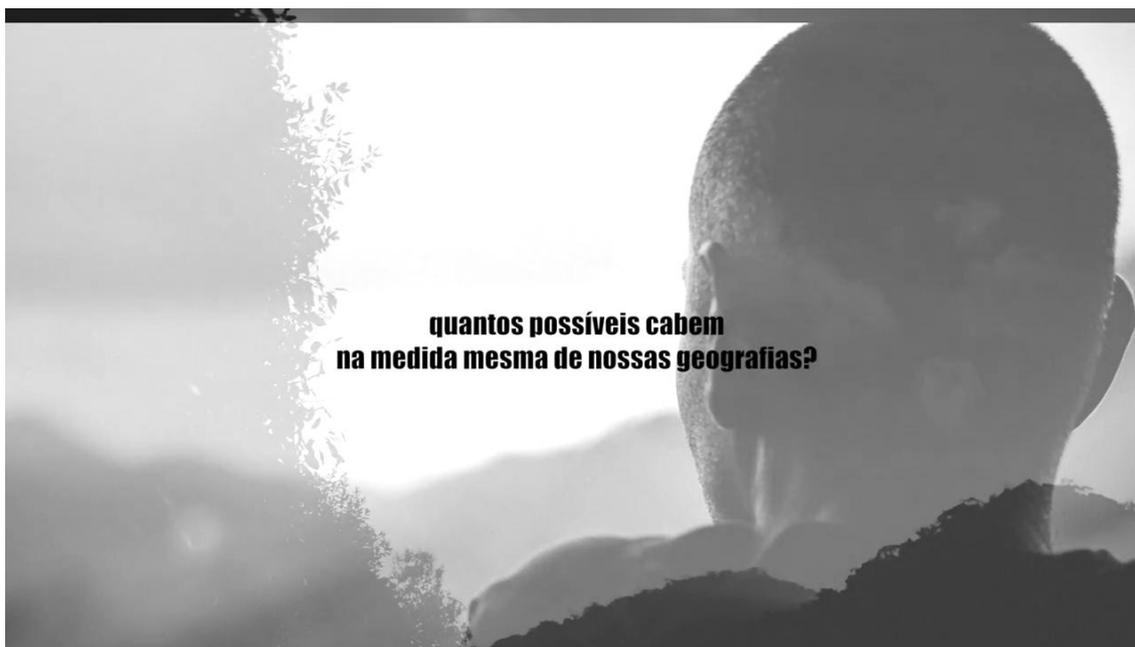
8.



Ruas do dizer
Porque nem tudo é
Embriguez dos sentidos
Embotamento do sensível
Linhas de fuga
Devir-infância
Janela da alma

(Fixo-Fluxo)
(Limite-Fronteira)
(Tamanho-Nível)
(Horizontal-Vertical)
(Causa-Efeito)
(Forma-Função)

9.



Corpo-imagem

Corpo-paisagem

(quantos possíveis cabem na medida mesma de nossas geografias?)

10.

por “um vento que não sopra...”

A ideia da escala intensiva é, pois, nossa questão mobilizadora. Através dela realizamos nosso contributo a um debate tão caro à ciência geográfica, que tem na escala (cartográfica e geográfica) um dos artifícios de construção daquilo que a diferencia dos demais campos do saber, qual seja, o raciocínio ou pensamento espacial. Nosso percurso, portanto, participa de um processo de discussão já antigo, em que se busca ampliar o sentido do conceito para além do seu entendimento associado a tamanho, medida, proporção e representação. É o caso, por exemplo, das reflexões capitaneadas pela

Geografia Humanista, especialmente no debate de fundamentação fenomenológica do espaço vivido².

Já na mencionada geografia de fundamentação pós-estruturalista, sem considerarmos as implicações desse horizonte filosófico para as reflexões no âmbito da própria cartografia³, os estudos de geografia e cinema provavelmente foram pioneiros ao trazerem um importante debate para se pensar a escala a partir da relação com a linguagem. Nomeadamente os movimentos de câmera, enquadramento e composição da imagem edição (seleção), dentre outros aspectos da imagem fílmica⁴, compreendendo-se que:

Essa questão contribuiu para que a Geografia repensasse sua concepção de *espaço-como-superfície*, espaço extensivo. Incitou a geografia a repensar a ideia de escala, em que nem sempre o mais intensivo é o mais extensivo. O *close* ou a ideia de *campo e extracampo* demonstrou isso. (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 56).

Nesse mesmo sentido, os debates sobre dança, corpo e geografia também têm oferecido importantes reflexões, especialmente aquelas atravessadas pelo paradigma pós-representacional⁵. São conduzidas, assim, questões para o corpo como “nossa primeira geografia”, constituinte de “geografias, com 'g' minúsculo e no plural” (QUEIROZ FILHO, 2018), num diálogo perene com a ideia de rizoma e o princípio entradas múltiplas, de Deleuze e Guattari (2002). O corpo, portanto, como uma dimensão escalar rizomática, aponta para um fazer geografia considerando que:

Sua condição primeira não é tanto de linearidade, nem seqüência, mas de “localidade”. Um mapa do rizoma é sempre primeiro, porque ele nunca é suficiente, no sentido de “inteiro”. Não há generalidade nessa cartografia do corpo, mas traços que indicam aproximações. Portanto, o “g” minúsculo é indicativo de uma forma de inteligência: a capacidade de encontrar começos a cada superfície de contato é um estudo dos “múltiplos processos de troca”: “qual é o mapa do rizoma e como é que este, de repente, se modifica se se entrar por qualquer outro ponto?” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 19). Por isso, o *corpo como primeira geografia jamais será um ato de propriedade, mas um ato de “apropriação produtiva”, de “extração temporária de um contexto e inserção num outro a propósito de testar: assim ele ganhará nova capacidade criativa*”. (QUEIROZ FILHO, 2018, p. 312-313, grifos nossos).

² Ver Holzer (1999); Marandola Jr. (2011); De Paula (2011).

³ Ver Girardi (2014, 2020).

⁴ Sugerimos a leitura dos trabalhos de Queiroz Filho (2011) e Oliveira Jr. (1999).

⁵ Ver Queiroz Filho (2018, 2019).

E, no fundo, é disso que trata este nosso trabalho: um ato de apropriação produtiva e experimentações de encontros e atravessamentos. Nossa “matéria de poesia”⁶ deu-se no conjunto de camadas, posições e atravessamentos que constituem o instante existencial e experiencial de cada um de nós. Como um convite ao corpo que dança e que se desdobrou novamente em imagem (que também é corpo, é dança, é palavra, é texto), esse processo, é importante dizer, reconheceu a multiplicidade de possíveis percursos como matéria-prima para a investigação do próprio corpo-sujeito que dança, este também sujeito de experiência e experimentação. Dele e com ele, compusemos nossos modos de dizer, na expectativa de que eles iniciem novas conversas:

- Seria interessante pensar em definições que iniciam a conversa.
- Uma definição inicial, inaugural. Uma **de-iniciação**.
- Ou uma pré-finição. Uma não finição. E assim sucessivamente. (TAVARES, 2017, p. 60, grifo nosso).

Para nós, o caminho de criação (como grafia) lida com as derivações advindas de um exercício de constante fazimento e desfazimento de um estado de presença plena, no qual corpo, espaço e tempo tornam-se, ao mesmo tempo, um comum compartilhado e um múltiplo de possíveis. Aí os seus sentidos se abraçam e diluem-se as fronteiras desse corpo-organismo. Não há mais ouvir com os ouvidos ou ver com os olhos. Há apenas fluxo e devir, como uma espécie de anarquia corporal poética.

Nossa proposta de experimentação, portanto, tratou de investigar e de investir no corpo como escala, e na imagem como início e abertura de possíveis, em que seus ritmos, enquadramentos e intensidades descentralizam possibilidades, descobrindo frestas para compor nossos modos de dizer. Poesia, imagem e corpo dançam uma cartografia dos afetos. Palavras, gestos e sons saem pelos poros, gritam com mãos e pés que enxergam um futuro possível. Minúcias, tempo e dobras que suscitam uma grafia como ensaio, improvisado e confiança: com-posição. Essas são marcas de (nossos) inúmeros atravessamentos possíveis.

⁶ Alusão ao poeta Manoel de Barros, para quem a poesia serve para aumentar o mundo (BARROS, 2013). A matéria de poesia, então, são as coisas que o ajudam nesse processo. Manoel aumenta o mundo brincando com as palavras, fazendo do ordinário, das coisas jogadas fora, esquecidas, sem importância, sua matéria de poesia, sua matéria de aumentar o mundo. Nós pretendemos aumentar o mundo, neste trabalho, experimentando nesses encontros entre corpos, linguagens, geografias e danças, outros contextos, relações e entradas para o conceito de escala.

A escrita acadêmica como uma grafia-corpo de encontros-afetos

Tratamos aqui de experimentar outros modos de fazer escrita (acadêmica) e, portanto, de grafar o mundo na sua relação com determinado campo do saber, no caso, a Geografia. Por isso propusemos uma grafia-corpo que é tanto escala como, e sobretudo, ensaio, na perspectiva que propõe Jorge Larrosa, em "O ensaio e a escrita acadêmica", no qual buscou problematizar o que ele chama de políticas da verdade e as imagens do pensamento e do conhecimento (LARROSA, 2003). O autor adensa sua ideia ao dizer que o ensaio, para nós aqui tido como baliza de percurso, é um modo de escrita que se assume como metodologicamente inventivo e epistemologicamente rasurante, figura do desvio, divagação e descoberta como processo e efeito (e não causa). Não busca a síntese, mas o meio, o que, por sua vez, dá-lhe caráter fragmentário e parcial (LARROSA, 2003). Ele arremata dizendo que “o ensaísta seleciona um corpus, uma citação, um acontecimento, uma paisagem, uma sensação, algo que lhe parece expressivo e sintomático, e a isso dá uma grande expressividade.” (LARROSA, 2003, p. 111).

Ensaio, portanto, é um modo de escrita que, segundo Larrosa, permite a heresia e a liberdade, ou uma razão poética híbrida e impura. E o que todos esses aspectos implicam para uma geo-grafia ensaísta é exatamente essa relação entre o sujeito, a experiência e a linguagem-sujeito da experiência:

Para o ensaísta, a escrita e a leitura não são apenas a sua tarefa, o seu meio de trabalho, mas também o seu problema. O ensaísta problematiza a escrita cada vez que escreve, e problematiza a leitura cada vez que lê, ou melhor, é alguém para quem a leitura e a escrita são, entre outras coisas, lugares de experiência, ou melhor ainda, *é alguém que está aprendendo a escrever cada vez que escreve, e aprendendo a ler cada vez que lê: alguém que ensaia a própria escrita cada vez que escreve e que ensaia as próprias modalidades de leitura cada vez que lê.* Parece-me sintomático que no território acadêmico se problematize o método e não a escrita. (LARROSA, 2003, p. 108, grifos nossos).

Aprendendo a aprender, aprendendo... com esse movimento de fazer encontrar, de se permitir atravessar e ser atravessado e de grafar esse acontecimento e essa experiência com liberdade de dizer de outros modos. Para nós, um desses modos seria aquele que evidencia (e faz questão disso) as marcas de quem perfaz esse processo, incluindo aí todas as mediações possíveis.

Trata-se, então, de sempre pensar e ter clareza emancipatória do que e do como grafar. Afinal,

o ensaísta não parte do nada, mas de algo pré-existente, e *parte sobretudo de suas paixões*, de seu amor e seu ódio pelo que lê. Porém, amar e odiar não é o mesmo que estar de acordo ou em desacordo, não é o mesmo que a verificação ou a refutação, nada tem a ver com a verdade e o erro. O ensaísta quando lê, ri ou se enfada se emociona ou pensa em outra coisa que a leitura lhe evoca. *E seu ensaio, a sua escrita ensaística, não apaga o riso nem o enfado, nem suas emoções e evocações.* (LARROSA, 2003, p. 110, grifos nossos).

Para nós, dar a ver essa grafia de encontros-afetos, e que são/estão aqui, como transbordo, passagem ou transição (DELEUZE, 2002, 2003) de uma menor para uma maior potência de agir, além de oferecer esse gesto de partilha, é também ser capaz de suscitar nas leitoras e leitores uma abertura para seus múltiplos percursos, encontros e atravessamentos possíveis. Aumento da capacidade de agir que, para nós, é sobretudo alegria. Afinal, “o corpo é um material ético e superfície de começo de um conhecimento alegre.” (YONEZAWA, 2015, p. 197).

O que nos alegra e aumenta nossa capacidade de agir, portanto, é uma geografia como ensaio, ensaio como grafia de um corpo-afeto⁷, tendo o corpo como escala, que aqui não se afigura como representação, medida e proporção, mas como dispositivo e mediação de/para uma política-poética de agir como ponte entre o extensivo e o intensivo. Mas nos apetece mesmo é o intensivo – alegrar! É isso que queremos dar a ver, ainda que pelo silencioso gesto das palavras:

Entre. Verbo, prefixo ou preposição de palavras e imagens conjugadas numa composição de texto-corpo, corpo-afeto: dança? Dancemos nas

vibrações de um corpo-afeto. Vociferações de uma gramática que duvida de si mesma. Quero outros desejos e reflexões para meu corpo. Anseio pelo caráter nominal e intransferível dessa experiência sublime pelo simples fato de existir. Eis que me deparo com uma gramática desobediente. Eis que me deparo com a dança de poesia. Dança de poesia: fatura de sensações, complexo de simplicidades. Alinhar de intensidades, desalinhar de nós que ainda não se ataram. Nós de impurezas que se misturam e nunca se bastam. Por isso, nós. Não eu, nós. Porque não há, jamais, resistência na inteireza. Há, por assim dizer, minoridades de afetos-mediações. (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 127).

⁷ Deleuze apresenta uma reflexão sobre essa questão, diferenciando os termos afeto e afecções. Interessa, para nós aqui, a questão da potência do agir. Sugerimos a leitura do texto de Yonezawa (2015) para melhor entendimento.

Eis nossa aposta e investida. Desejamos uma grafia que se permita expor aquilo que nos atravessa nessa relação que estabelecemos com as coisas e o outro, no sentido de buscar, trabalhar e até mesmo produzir um comum partilhado. É o que nos afaga quando lemos Anelice Ribetto: “Não se trata, pois, de escrever *sobre* [...] Trata-se de expor as travessias e implicações que o encontro e a emergência com o tema-questão-problema provocam em nós e o que fazemos com isso.” (RIBETTO *in*: CALLAI; RIBETTO, 2016, p. 58, grifos nossos).

Lidar, portanto, com esses atravessamentos é, sobretudo, lidar com o caráter relacional do conhecimento como “forma de vida” (DELEUZE, 2013), tendo em vista que “nossos encontros produzem afetos e estes são correlativos à maneira como conhecemos, como pensamos e, portanto, como vivemos.” (YONEZAWA, 2015, p. 194).

Disso se destacam os dois aspectos relativos a esse processo e que nos interessam diretamente: ética e corporeidade. Yonezawa (2015, p. 194) explica que “se colocamos um corpo a viver de maneira a padecer mais do que produzir ativamente paixões alegres, esse corpo e a razão aí vivida serão condizentes com tal forma de existir.” Por isso, esse compromisso com o coletivo, a multiplicidade como aspectos do processo de composição (e não oposição) e a copresença nos são fundamentais. A isso Deleuze (2003) chama de “comum” e propõe uma espécie de topologia dos afetos, muito bem explicada por Yonezawa (2015):

[...] a zona de vizinhança *demarca topologicamente uma região em que se tornam indiscerníveis a saída de um corpo de sua modulação e a sua entrada em outro corpo ou outra modulação*. Trata-se da passagem de uma diferença em um tempo menor do que o menor tempo sensível, conforme a fórmula epicurista que Deleuze (2003, p. 281) destaca e, mesmo imperceptível, ela se dá a perceber, como algo afeto do encontro. A partir da concretude das noções comuns é que se estabelece uma relação, ou seja, se faz com que partes se componham e produzam um corpo, uma existência, uma vida. *Vemos bem que uma existência não é a existência de um indivíduo, mas sempre uma composição coletiva, sempre uma complexidade de poderes afetivos*. (YONEZAWA, 2015, p. 193, grifos nossos).

Afetos são, na perspectiva deleuziana-espinosana e magistralmente poetificados por Gonçalo M. Tavares, “sensações que se movem, aliás, são movimentos que sentem”. (TAVARES, 2013, p. 156). Como uma força que nos impele a passar de um estado a outro, que não se confundem com o “efeito-signo da presença de outro corpo” (YONEZAWA, 2015, p. 188), os afetos podem ser alegres ou tristes. Tristeza e alegria aqui não são emoções, mas formas de agenciamento de corpos-enunciações e suas correspondentes “capturas de forças” (DELEUZE, 2003; 2017), que engendram “composições e

decomposições” (YONEZAWA, 2015), na medida em que esses encontros aumentam ou diminuem nossa capacidade de agir:

Chama-se potência de padecer o poder de ser afetado, enquanto estiver atualmente preenchido por afecções passivas. A potência de padecer do corpo tem como equivalente na alma a potência de imaginar e experimentar sentimentos passivos [...]. Se chegarmos a produzir afecções ativas, nossas afecções passivas diminuirão na mesma proporção. Enquanto permanecermos em afecções passivas, nossa potência de agir é “impedida” tanto quanto. (DELEUZE, 2017, p. 244-245).

Compor efetivamente afetos criadores de vida ativa, vida emancipada. No entanto, não há aqui *um como*, e nem mesmo *um porquê*. E talvez isso seja tudo o que possamos oferecer: um desejo e sua constância. Perenidade intensiva de um repetir e um fazer encontrar pela diferença.

~~Olhar~~ Sentir enviesado, corporar enviesado, porque “não há pensamento que se dê sem que *antes* tenha se passado algo no corpo”, como diz Yonezawa (2015, p. 194), para quem “é o corpo o material de acesso à alegria e à potencialização. [...], é o corpo que aí se coloca como pele sensível às afecções” (2015, p. 195) e, por esse motivo, o fazer encontrar como poética dos atravessamentos é o que nos interessa:

Fazer encontrar corpos áridos. Fazer encontrar arestas. Com isso, perceber os pequenos esbarrões, os microssustos. Eis uma escala que me interessa. Ora, se “o corpo é a nossa primeira geografia”, o que poderia ser então a primeira Geografia do corpo? Talvez perceber como nosso olhar está quase sempre voltado ao chão, tentando encontrar os pés. Tentando dar a eles, ainda que pelo olhar, certa coerência sonora. Fazer encontrar pés e notas. Escala dos pés. Escala que é tanto espacial quanto temporal. Ritmo cotidiano, fluxo do tempo lento. Questões para uma Geografia que começa pelos pés e não tanto pelo olhar, essencialmente o olhar de cima. (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 131).

Nesse sentido, nossa ideia foi agir nesse campo da experimentação, fazendo encontrar linguagens distintas, “juntando-as”, para que, a partir disso, surgissem novas possibilidades de uma geo-grafia como:

um pressuposto epistêmico-metodológico se dá no momento em que proponho juntar palavras para dizer algo, apresentar certa questão e instaurar horizontes possíveis. Isso está para além da simples “colagem” e não se resume ao “estilo”, um modo de escrever. [...] juntar palavras é produzir novos afetos, novas possibilidades de expressão, conseqüentemente, novas políticas. Juntar conceitos não seria algo diferente. Ao fazer encontrar pensamentos, palavras, imagens, formas, funções... intencionalmente escolhidas, vale dizer, ocorre o agenciamento que atravessa esse *encontro*. (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 89).

Encontro como algo que diz de uma ética e uma estética do dizer e do fazer que o caracteriza, a saber, como aquilo que remete “à condição de somente mais um ser no mundo, dentre tantos outros, e a compor vida com eles, como a um fazer que não é possível descrever com rigor, posto que híbrido, fluido. Devir.” (OLIVEIRA JR., GIRARDI, 2018, p. 18).

Fazemos então, aqui neste texto, coro aos estímulos reflexivos partilhados por Oliveira Jr. e Girardi quando propõem um percurso investigativo que trata de indagar:

Como trabalhar com obras de arte constituídas por e com linguagens imagéticas habituais da Geografia, e como fazê-lo sem esvaziar da obra sua potência poética, sem capturá-la nos esquemas representacionais/iconográficos que induzem a situar as imagens em Geografia somente no conjunto das fontes documentais? (OLIVEIRA JR., GIRARDI, 2018, p. 18).

Para nós, o jogo de análise e compreensão passa também pelo caráter mencionado antes, o da experimentação, além de todos os aspectos e artifícios com os quais iniciamos este texto como proposta: uma grafia ensaística. Nesse sentido, artista e geografia são aqui tidos como, como modos de fazer, de pensar, de dizer e de agir... como modos de encontro e de fazer encontrar espaços. Experimentamos possíveis encontros (espaços) como potência, na esteira do que explica Gallina sobre Deleuze e seu empirismo em Hume. Ela diz:

o acontecimento como intensivo e não extensivo, uma potência criadora de singularidades mediante processos de diferenciação [...] O acontecimento opera do lado do mundo, como potência da constante atualização, e do lado do pensamento, como potência da invenção. (GALLINA, 2007, p. 137 - 138).

Experimentação, portanto, de palavras que dançam e viram imagem e, com isso, compõem um sentido de arte como potência e poética para questões tradicionalmente geográficas. Do mesmo modo, implicar geografias que ampliam, ecoam e alimentam práticas e epistemes artísticas. Corpos-conceitos, gestos-categorias e movimentos-definições deslizados e rasurados.

Nosso fazer encontrar deu-se por corpo, imagem e palavra: dispositivos para uma geografia criadora e criativa⁸, que, mediante um corpo que dança, tornado imagem, que também dança, inventou uma dança-geografia feita dessa copresença e desse atravessamento poético-sensível: travessias entre essas pontes-linguagens. Porque, para nós, trata-se disso.

Referências

- BARROS, Manoel. **Poesia completa / Manoel de Barros**. São Paulo: Leya, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Trad.: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. Trad. GT Deleuze - 12. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DE PAULA, Fernanda Cristina. Sobre a dimensão vivida do território: tendências e a contribuição da fenomenologia. **Geotextos**. Salvador-BA, v. 7, p. 105 - 126, 2011.
- GALLINA, Simone Freitas da Silva. Deleuze Leitor de Hume: experimentação, Aprendizagem e o Pensar. **Philosophos** (UFG), v. 12, p. 123 - 144, 2007.
- GIRARDI, Gisele. Cartografia geográfica: entre o “já-estabelecido” e o “não- mais-suficiente”. **RA'E GA: o Espaço Geográfico em Análise**, v. 30, p. 65 - 84, 2014.
- GIRARDI, Gisele. Cartografias (in/im)possíveis: O Ilha. Punto Sur. **Revista de Geografia de la UBA**, v. 1, p. 64 - 74, 2020.
- HOLZER, Werther. O lugar na geografia humanista. **Território**, Rio de Janeiro-RJ, n. 7, p. 67 - 78, 1999.
- LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Educação & Realidade**, v. 28, n. 2, 1 dez. 2003.
- MARANDOLA JR., Eduardo. Mobilidades contemporâneas: distribuição espacial da população, vulnerabilidade e espaços de vida nas aglomerações urbanas. In: José Marcos Pinto da Cunha. (Org.). **Mobilidade espacial da população: desafios teóricos e metodológicos para o seu estudo**. 1. ed. Campinas: Nepo/Unicamp, p. 95-115, 2011.

⁸ Para Queiroz Filho (2019), o criativo “aparece então para qualificar uma Geografia Contemporânea preocupada com o entendimento do ato de criar novas possibilidades de grafia de mundo, e não apenas isso, mas de pôr em movimento no espaço como fluxo potencializador da vida. Portanto, a Geografia Criativa nasce em razão de um esteio pós-estruturalista que permite pensar espaço/espacialidade como ‘imaginação espacial’, fundamentada na experimentação pela linguagem e sensibilidade.” (QUEIROZ FILHO, 2019, p. 41).

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de. A tela dividida: fronteiras no filme A Marca da Maldade. **Pro-Posições (Unicamp)**, Campinas, v. 9, n. 25, p. 161 - 171, 1999.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de; GIRARDI, Gisele. Geografias do artista quando coisa. Marcelo Moscheta e Manoel de Barros como intercessores geográficos. **Linha Mestra**, v. 0, n. 34, p. 18 - 34, 2018.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. A Edição dos Lugares: sobre fotografias e a política espacial das imagens. **ETD – Educação Temática Digital**. Campinas-SP, v. 11, n. 2, p. 33-53, 2010.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Corporema**: por uma geografia bailarina. 1. ed. Vitória-ES, 2018.

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

RIBETTO, Anelice. Experiência, experimentações e restos na escrita acadêmica. *In*: CALLAI, Cristina; RIBETTO, Anelice. **Uma escrita acadêmica outra**: ensaios, experiências e invenções. Rio de Janeiro: Lamparina, 2016.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Leya, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. **O torcicologologista, excelência**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

YONEZAWA, Fernando Hiromi. Só a alegria produz conhecimento: corpo, afeto e aprendizagem ética na leitura deleuzeana de Spinoza. **Educação: Teoria e Prática**. Rio Claro, v. 25, n. 48, p. 186-199. Jan-Abr. 2015.

AGRADECIMENTOS

Ao caríssimo Herbert Farias, pela cuidadosa revisão.

O presente trabalho foi produzido com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – CAPES – Código de Financiamento 001.

ALGUM LUGAR QUANDO CHOVE PARECE HUMANO

Jones Dari Goettert

Elaine da Silva Ladeia

Dobrar-se sobre si

Quando chove parece humano é um conto da escritora boliviana Giovanna Rivero (2021). Junto com outros cinco contos (*Peixe, tartaruga, urubu; A mansidão; Socorro; Pele de asno; e Irmão cervo*), é parte do livro *Terra fresca da sua tumba*. O conto narra *pedaços* de um dia da senhora Keiko, descendente nipônica que mora na cidade boliviana de Santa Cruz (de La Sierra), e que vivia, antes disso, junto à Colônia Okinawa, localizada a 85 quilômetros ao norte-nordeste de onde agora vive (a distância e a localização não aparecem no conto, mas é fácil encontrá-las na internet).

Dito isso, observamos que este texto pode ser qualquer coisa, menos sobre uma *estória* com seus espaços, suas distâncias e localizações objetivas. Não! Não se pretende aqui “localizar” o conto em um contexto “real”. Também, muito menos, ilustrar, representar ou identificar *através* dele lugares, gentes ou coisas, suas conexões, suas relações em terras bolivianas. Por isso, melhor é – entendemos – ler este texto como uma experiência de leitura. Aliás, duas: em uma primeira, buscamos “dobrar” o conto em *nós mesmos*, vagando e divagando *por entre* sete pequenos excertos. Pretendemos, com isso, *unicamente*, fazer verter dele pensamentos de lugar, ele mesmo um fazer constante em novas conexões. Em uma segunda experiência, *grudada* na primeira, apresentamos uma tentativa de *dispor* os excertos em “dobras”, em recortes de figuras, colagens e desenhos.

Nas duas experiências, no entanto, em nenhum momento buscamos “desconstruir” o conto para recontá-lo “geograficamente”. Isso implica dizer que nossa intencionalidade é tentar provocar sensações, isto é, algo completamente longe de qualquer expectativa de *contar o conto* ou de “revelar” sua “lógica interna” ou mesmo uma “lógica espacial”. Se conseguirmos fazer com que a leitora ou o leitor, em um dado momento do texto, mesmo que na brevidade mais breve, indague “mas o que é isso?”, talvez nossa intenção tenha sido alcançada. Mas, se nem isso for possível, mesmo assim a escrita terá valido, pois, juntos com a senhora Keiko, sabemos que nunca juntaremos *dinheiro suficiente* para, então, alcançar *algum lugar perfeito* – até porque nem o dinheiro nos move e nem qualquer *perfeição* em um lugar parece se sustentar para além de nossos próprios devaneios, eles mesmos sempre *imperfeitos*.

Uma mesma dobra

– As sementes já são a flor... e só respiram debaixo da terra – disse a senhora Keiko no ouvido de Emma. Se achou ridícula por tentar um daqueles poemas de pólvora que havia lido há mil anos em seus textos escolares em Colônia. De toda maneira, se sentia calma segurando a garota em seu abraço e quis inventar outro poema para ela, quis dizê-lo em sua outra orelhinha de elfo, afastando a trança com sua mão trêmula. Um *haiku*-fagulha para consolá-la por todo aquele tempo interrompido, quebrado, roubado, para lhe devolver algo da vida não vivida. Quis se lembrar de um que brilhava em sua memória – “acender uma vela em outra vela...” – mas não pôde completá-lo, não encontrou o caminho que a levasse ao encontro entre a semente e sua cereja. Fechou os olhos e aspirou profundamente o aroma do cabelo mineral da garota. Quis apertá-la mais, sentir vivas as suas vértebras, mas não soube se tinha forças para fazê-lo ou se a sua *shinrei* já havia se desprendido. Como saber? Já não havia como. Apenas luz na escuridão, uma mesma dobra. Escuridão e luz. (RIVERO, 2021, p. 67-68).

Dobrada *sobre* a terra, *junto* à terra, ou mesmo *sob* a terra, Emma ouve um poema escutado já há mais de mil anos. Aquele momento maior do mundo, para Keiko e Emma, dobra-se em poesia como se o último sopro de suas existências precisasse ser apenas isso, versos de mundos dobrados se fazendo lugar. *Sobre, junto* ou *sob* a terra: porque, afinal, a flor é semente que (já antes de nascer) respira debaixo da terra.

Emma tem orelhinhas de elfo e cabelos trançados. Keiko está trêmula. Muitos anos as separam, *aquele tempo interrompido, quebrado, roubado*. Keiko quer – precisa – de outro poema, mas a vela apagou-se antes de uma nova luz. Escuridão. Enquanto no fundo do corpo, como que também já misturado à terra, seu coração, estômago, pulmões e ovários se misturam como os *órgãos que têm a ver com amar, possuir, respirar, entender e perdoar*. Mas então, ali, naquele lugar, era também difícil sentir qual das duas, Keiko ou Emma, era quem queria ou mesmo precisava amar, possuir, respirar, entender ou perdoar ainda.

O amor, a posse ou o cuidado, a respiração, o entendimento e o perdão são como que os *órgãos de um corpo*, mas de um *corpo sem órgãos*⁹ nunca em estase, pois que um poema de mais de mil anos misturado em um abraço pode “des-organizar” o que parecia tudo no lugar. Ali, então, uma senhora (Keiko) deixa décadas de idade e *vira* uma criança pequena, e

⁹ O que é um *corpo* e um *corpo sem órgãos*? “O corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes: um nome próprio para cada um, povoamento de CsO [Corpo sem Órgãos] [...] O que povoa, o que passa e o que bloqueia? [...] Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13).

uma jovem (Emma) se junta a um coração que também há décadas bate por aquele encontro. O que dois corações guardam anos e anos, muitas vezes nos silêncios de um verso, cabem no lugar *geográfico*? Se sim ou não, para Keiko e Emma isso pouco ou nada importa. Importa ali, naquele *agora*, naquele *aqui*, que um verso milenar da terra do sol nascente se junte a uma semente que já é flor, e *desenhada*¹⁰ pelas mãos de uma criança rasura o símbolo de uma terra distante mas não mais afetuosa que a terra que ali se mistura das mãos ao corpo, do corpo às flores do jardim.



Uma máquina cheia de pás

A senhora Keiko aperta as pálpebras. Emma agora é aquela menina que há tantos anos tocou a campainha de casa, não a principal, mas a da grande porta do restaurante. A mulher que a traz – Braulia – a empurra suavemente. A menina diz que procura o senhor Sugiyama. A pele cor de canela contradiz os olhos asiáticos. A senhora Keiko sente que seu coração se transforma em uma máquina cheia de pás, dessas que seu pai adquiriu quando começaram com a fábrica de macarrão. Pás que acabarão esquartejando os órgãos que acusam sua dor: o coração, o estômago, os pulmões, os ovários. Todos os que têm a ver com amar, possuir, respirar, entender e perdoar. (RIVERO, 2021, p. 61).

¹⁰ Optou-se por desenhos-recortes sem títulos, todas do autor e da autora.

Um corpo nunca é igual a outro corpo mesmo que semelhante em estrutura, forma, órgãos, vasos comunicantes, veios de vida. “O que os olhos não veem, o coração, sim, pode também sentir” – até porque a visão é *um* entre os vários sentidos que fazem sentir... Olhos, no entanto, são máquinas de olhar, às vezes *máquinas-de-guerra*¹¹, outras, máquinas de amor, de perdão. Keiko, junto à *grande porta do restaurante*, parece já ter o perdão daquela Emma que um dia será abraçada por ela com tranças a rodear suas orelhinhas de elfo. Mas os olhos veem agora *uma pele cor de canela [que] contradiz os olhos asiáticos*: uma cor de pele de um lugar misturada a formas de olhos de outro lugar; tudo isso Keiko vê enquanto *a menina diz que procura o senhor Sugiyama*. O coração aperta, quase para; o estômago revira, quase joga tudo para fora; os pulmões se inundam de *dióxido* a sufocar o pouco de ar que ainda respira; e os ovários se contraem com tal força e intensidade que nunca – nunca mais... – serão iguais ao instante antes daquela campainha da casa tocar.

Por isso que um corpo é sempre um *corpo-sem-órgãos*, não por que não tenha órgãos, mas porque cada órgão de um corpo se conecta a outro de um jeito, como nos diferentes jeitos de amar, possuir, respirar, entender e perdoar. Mas os homens, como o senhor Sugiyama, mesmo tendo coração, estômago e pulmões, nunca terão ovários, e isso é de uma diferença atroz. Semelhante à terra que aguarda a semente, que anseia possuí-la, ovários, muitos, milhões e bilhões deles, aguardam – e, às vezes, tudo é ainda muito diferente... – o momento em que aconchegarão em *ente* tão minúsculo e misterioso que apenas meses depois poderá se saber se com *uma pele cor de canela e olhos asiáticos*, ou não. Ali, os ovários, como os olhos primeiros que veem, logo então já sentem.

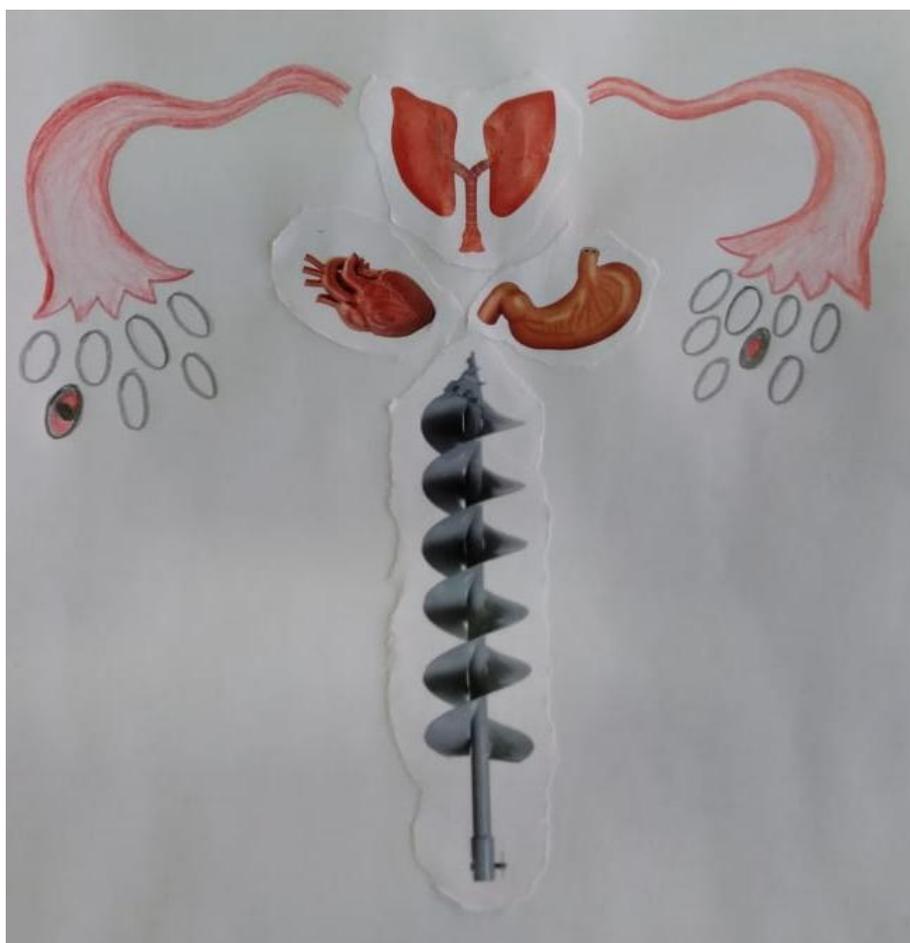
É incrível imaginar o espaço-ovários como aquele que “aconchega” mesmo que os corpos “todos” eivados em adultério. Adultério: é isso que Keiko vê naquela *pele cor de canela com olhos asiáticos*. Sugiyama, o marido, e Braulia, a ajudante no restaurante... Ela, ali, atrás da porta, *suavemente* empurra agora a criança para dentro de outros *ovários* (para *possuir*), os de Keiko, que em silêncio olha, chora e grita, mas ainda com o estômago a reter o alimento (*entende*), os pulmões a respirar (lenta, mas profundamente) e o coração a bater (*ama, perdoa*).

Apenas um “corpo-com-órgãos-patriarcal” cega por completo diante de um coração que dói, de um estômago que se retorce, de um pulmão que respira com dificuldade e de ovários que... os homens não têm. Sugiyama, marido e pai, talvez estivesse sempre muito preocupado com a plantação de soja na Colônia Okinawa, aquela fundada por imigrantes japoneses iguais a ele; talvez estivesse ainda mais ocupado em administrar

¹¹ Máquinas que “[...] exaltam conexões em face da grande conjunção dos aparelhos de captura e de dominação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 110).

seu restaurante, depois, em Santa Cruz, ou com o comércio e venda de relógios direto do Japão, ou mesmo com sua loja de fotografias... Toda a preocupação do mundo de um homem, de apenas um homem, não o impediu que seus *olhos asiáticos* germinassem junto a *uma pele cor de canela*, a mesma cor de Braulia, indígena-camponesa boliviana. Enquanto isso, o Estado e o mercado preocupados com o “Homem Estatístico” – estatal, ainda assim, “homem”¹².

O homem, marido e pai Sugiyama, apenas se irritou porque a criança chegara de chinelos de dedo, e disse logo que era preciso arranjar sapatinhos para ela. Todo o aconchego, o cuidado, a comida para o estômago, um “ar sem ódio” para os pulmões e a compreensão, perdão e amor para o coração, tudo isso coube a Keiko, como no fazimento de um origami: uma dobra dobrando-se sobre outra, e essas dobrando-se *sobre, junto e sob* outras tantas.



¹² “Homem estatístico”, em Ruy Moreira (2006). E em Deleuze e Guattari (1997, p. 67): “Tratar os homens como números não é forçosamente pior do que tratá-los como árvores que se talha, ou figuras geométricas que se recorta e modela. Bem mais, o uso do número como dado, como elemento estatístico, é próprio do número numerado de Estado, não do número numerante”. (E vale ainda a pena destacar, em relação à Geografia e sua ênfase “homem cêntrica”, a importante crítica construída por Janice Monk e Susan Hanson em “Não excluam metade da humanidade da geografia humana.” [2016]).

Irmãzinhas de papel

Uma tarde Hiromi e sua irmã estão brincando no jardim. Que não pisem nas sementes de cereja, são delicadíssimas, pede a senhora Keiko. As meninas se aquietam um pouco, se deitam na relva com os braços abertos como espantalhos exaustos de suportar o vento e as fezes dos urubus. As meninas não se dão mal, mas Hiromi ainda custa a aceitar a irmã. A senhora Keiko a ensina a construir irmãzinhas de papel com uma peça única de papel de seda. Hiromi sempre parte a duplinha em dois. Então a senhora Keiko as deixa brincar no jardim, para que não haja reflexão que as perturbe. Eles já não têm mais o restaurante; agora importam relógios de Tóquio. As meninas herdarão isso, um negócio que marca as horas, os minutos e os segundos com agulhas de ouro, aço e titânio. Enquanto isso, nessa infância multiplicada, não há um tempo dominado por agulhas, de modo que a senhora Keiko as deixa pisotear a grama nutrida com adubo, os ossos de suas plantas, os galhos sustentados pela fé. (RIVERO, 2021, p. 64).

Toda casa é casa diferente de qualquer outra casa. Em algumas têm jardim, em outras, não. Em algumas, nos jardins, tem sementes de cereja, *delicadíssimas*, em outras, não. Em algumas, duas meninas crianças brincam no jardim, se *aquietam* e *deitam*. Em algumas, a mãe as olha e imagina-as como *espantalhos* e, ainda mais, como *espantalhos exaustos de suportar o vento e as fezes dos urubus* – porque, talvez, em algum momento da infância da mãe, ela mesma via pela janela um espantalho que *quando chovia parecia humano*. Em outras ainda, uma irmã pode não aceitar a outra irmã – vai saber o que acontece, o que aconteceu? Em outras, ainda, uma *infância multiplicada* em espaços-tempos que se atravessam: os da mãe que atravessam os das meninas crianças e vice-versa, das meninas crianças que se atravessam, do jardim, das sementes de cereja, de espantalhos, do vento, de fezes de urubus... de *irmãzinhas de papel feitas com uma peça única de papel de seda*, enquanto uma das meninas criança *sempre parte a duplinha em dois*...

Primeiro, um abraço que dobra, desdobra e redobra. *Pedaços* de afeto... Depois, estômago, pulmões, coração e ovários. *Pedaços* de corpo... Agora, uma mãe, duas meninas crianças, um jardim, sementes de cereja, gentes que brincam, deitam e deixam-se misturar à terra enquanto *agulhas de ouro, aço e titânio* compassam um espaço-tempo onde/no qual tudo é ou precisa ser *preciso*, “neg-ócio”, antibrincadeira de meninas crianças mesmo que *irmãzinhas de papel*. Que espaços são esses que teimam em serem ausentados ou *esquecidos* de nossas geografias – igualmente – de papel?

Espaços também de grama e seu adubo, que nutre como *os ossos de suas plantas*, e tudo, então, como *os galbos sustentados pela fé*. Jardins ou quintais que muitas casas têm, de plantas vindas ainda em sementes, outras em mudas, de viveiros que as vendem mas também de sementes e plantas migrantes de outras casas vizinhas ou de outras casas de ainda mais longe. Plantas que então vão se multiplicando geralmente – quase sempre – pelas mãos das mulheres, que também muitas vezes, em muitas casas, multiplicam-se junto ou na ausência mesmo de *infâncias multiplicadas*, enquanto outras “criaturinhas”, como formigas, não raramente insistem em “se amigar” junto do jardim.



As humildes

O primeiro monte de terra preta que transportaram com os baldes se parecia tanto com o trabalho das formigas tropicais que, quando Emma comentou isso, a senhora Keiko desatou a rir. Sim, as duas tinham os olhos amendoados, pretos como o carvão, e talvez se parecessem com uma dupla de formigas trabalhadoras. As coisas que essa menina a fazia imaginar!

– Lá dentro – Emma disse –, debaixo da terra, elas constroem túneis muito longos. É uma arquitetura magnífica, tão perfeita que alguém com o tamanho delas pensaria se tratar de um castelo. Os túneis se conectam como as veias que entram e saem do coração. As formigas menorzinhas se perdem nesses labirintos. Existem quartos também, pequenas células onde uma formiga pode ficar quieta por um longo tempo, enquanto as outras passam ao largo numa fileira militar perfeita. A rainha tem seu próprio quarto e põe ali seus maravilhosos ovos. As humildes levam alimento pra ela. Por fim, quando os ovos arrebentam e a nova geração nasce, a rainha morre. É sempre melhor ser parte do batalhão, da longa fila, porque assim nunca se está sozinho. (RIVERO, 2021, p. 59).

Emma é a inquilina do quarto arrumado e limpo após a morte de *Seu Sugiyama*, de um grave câncer. Antes das duas – da jovem Emma e da senhora Keiko – *se dobrarem* junto ao jardim, ainda antes do almoço, dona Keiko imaginou retomar no fim do “contrato” o quarto, para aumentar seu jardim. O quarto tinha uma claraboia, o que era ideal. Durante o almoço – que dona Keiko também fazia para Emma (e era parte do “contrato”) – as duas comeram quietas, como era de costume. Mas, quase ao final da refeição, a senhora Keiko perguntou a Emma se ela a ajudaria a transportar um pouco de terra de um para outro local do jardim. Emma disse que sim – mas também fez um pedido...

Aquela pergunta mudou o fim do almoço – pois dali, se o silêncio não tivesse sido “des-habitado” pela senhora Keiko, Emma retornaria ao seu quarto, talvez mais tarde iria para a universidade onde estudava Literatura... Aquela pergunta, seguida da resposta, fez com que a dona Keiko preparasse um chá. Aquela pergunta, a resposta e mais o chá fizeram o início do trabalho com a terra uma semente de afetos, fazendo com que Emma falasse, inclusive, de *formigas tropicais*, fazendo com que a própria senhora Keiko as imaginasse – ela e Emma – como *uma dupla de formigas trabalhadoras*. E ambas, com *olhos amendoados, pretos como o carvão...* Sim, espaços imaginados... (E então, ao que parece, dona Keiko já desistira de ocupar o quarto de claraboia com vasos de plantas...)

O que a senhora Keiko ouve da “arquitetura magnífica” de um formigueiro, contada por Emma, é ainda mais surpreendente. *Veias que entram e saem do coração...* Formiguinhas que *se perdem em labirintos...* *Pequenas células* onde formigas podem *ficar quietas por um longo tempo...* Outras, enquanto isso, *em fileiras...* Uma rainha alimentada pelas *humildes*, mas que morre logo depois que os ovos que põe *arrebentam...* E como se já tivesse sido uma formiga em um formigueiro, Emma arremata: *É sempre melhor ser parte da longa fila, porque assim nunca se está sozinha...* A senhora Keiko, talvez, tenha sentido uma profunda alegria no coração por estar ali, em uma *fila*, junto da “formiga” Emma.

A “trajetória” dos fatos no espaço-tempo de uma casa, mais especificamente do jardim para a sala de almoço, e desta de volta para o jardim, é também uma “simultaneidade de histórias-até-aqui”¹³: o clima em Santa Cruz não ajudava as plantas do jardim, nem a terra; era preciso tanto revolver a terra quanto encontrar outro lugar; um almoço em silêncio; uma pergunta e uma resposta; um chá em duas xícaras de porcelana; duas mulheres juntas no jardim; e a mais nova, falante, faz a outra imaginarem-se formigas enquanto um formigueiro também é imaginado junto às palavras de quem parece conhecer

¹³ Em companhia e em *fila* com Doreen Massey (2008).

aquela terra como ninguém... Não parece ser possível, por tudo isso, nenhuma medição da espessura e dos afetos desse espaço-tempo, mesmo que de um instrumento movido por *agulhas de ouro, aço e titânio* (a repartição do tempo – ou *horologium*, desde os tempos *latinos* –, seus cortes, controles e vigilâncias, e que tem o “reló-gio” como instrumento capital), um instrumento incapaz de desfazer a simultaneidade, pois as gentes *sobre, junto* ou *sob* a terra nunca se dividem de seu lugar – dessa *âni*ma que move o redemoinho de todo tempo, de todo espaço.

Então *ali*, daquele formigueiro falado, contado e imaginado, uma criança ainda não um “homem estatístico” e nem ainda dominada pelo Estado com sua lógica de tempo marcado por *ouro, aço e titânio*, uma criança ainda recorta um formigueiro de um livro didático de outra criança, talvez sua irmã, e faz surgir junto dele uma árvore, o contorno do que um formigueiro-castelo poderia ser, se imaginado para além daquele *quadrado* preso pela página do livro... E ainda, como parte do formigueiro, uma casa como toda criança aprende a desenhar nos primeiros dias de aula, como se um desenho pudesse ser o refúgio *para sempre* em uma casinha com uma porta, uma janela e uma chaminé... E dentro dela, da casinha, uma formiga, uma menina – talvez à espera de um coração, talvez à espera de um abraço...



Terra que ressuscita a terra

Acomodou a pá e as tesouras contra a última pilastra do corredor, perto das plantas mais desnutridas, e se despediu. Voltaria ao entardecer, disse a elas, quando o sol fosse apenas um fantasma, um suave vapor espectral cedendo diante de outra neblina, a da noite. Sacudiu seus chinelos raspando a sola contra a quina do corredor para não levar terra para o interior da casa. Suas costas já não aguentavam mais esfregar o chão três vezes por semana, então era muito mais cuidadosa do que antes em seus vaivéns entre o pomar e a cozinha. Por sorte, a terra com que alimentava suas criaturas era boa, solta como seu arroz, levinha, sobretudo a da esquina das ameixeiras. Ai, mas como não tinha lhe ocorrido antes? Que burra! A solução estava dentro de sua própria casa. E se transferisse partes da terra fértil das ameixeiras para a região seca, a das plantas tristes? Não seria preciso cavar fundo, não. Bastaria raspar a primeira camada de terra, a que recebe o orvalho e se nutre dele, e transportá-la para a esquina árida. A terra se cansa de drenar seus minerais para o mesmo fruto, era fundamental alternar os ciclos para que o solo recuperasse seu poder. Agora ela se lembrava dessas regras básicas de agricultura que seu pai havia lhe ensinado enquanto colhiam a soja, primeiro com técnicas manuais, depois, quando Katsuo pôde juntar suas forças infantis aos trabalhos da Colônia, com o maquinário pesado que conseguiriam no crédito, amparados pelos projetos de apoio internacional que o governo do Japão instalou nos focos de migração nipônica. Era uma solução simples. Terra que ressuscita a terra. Faria isso depois do almoço. (RIVERO, 2021, p. 54-55).

Quantas migrações ocorrem em uma casa, dentro dela, do quintal para a cozinha, da sala para o quarto, de uma planta para outra planta? A centralidade humana, colonizadora de tudo, de todas e de todos, foi até capaz, na modernidade civilizacional que nos atravessa, dividir o mundo entre as pessoas e as coisas¹⁴. Tudo o que não é humano, é *coisal* – que *se virem*, portanto. Religiosidades *mais religiosas* e outras nem tanto até esquecem, mesmo que profetem, mesmo o “básico do básico”: da terra viestes e à terra voltarás... Ao contrário, é terra arrasada o projeto *humano* em curso; talvez *sem terra* alguma, já não será preciso morrer porque nenhuma terra haverá para voltar.

A senhora Keiko, no entanto, parece saber que tudo é bem diferente. A terra, pequenas porções dela, podem ser *migradas* para se amigar a outras terras, reequilibrando o que parece desequilibrado. Mais que isso, a migração de porções pequenas de terra pode fazer alegre o que está triste – e uma cuidadora zelosa de plantas sabe quando elas *a olham* agradecidas por uma nova terra que as aconchega. Muitas dessas plantas, inclusive, agradecem com flores – aquelas que *já na semente eram flor e apenas respiravam debaixo da terra*.

A terra então é *ser*, é *ente*, é ela mesma *referência* de lugar. É ela mesma, a *terra*, *demasiadamente terra*, e até no *teimar* de *se cansar de drenar seus minerais para mesmo fruto*, é *copiada*

¹⁴ Uma bonita reflexão, a este respeito, é feita por Roberto Esposito (2016).

por humanas e humanos, que também *às vezes se cansam de viver a mesma terra*. Por isso, *alternam ciclos*, para que elas e eles, a imitar a terra, *recuperem seu poder...* Mas a modernidade virou-se líquida demais – fazendo tudo então virar líquido demais também, o tempo, o medo, o amor...¹⁵ –, e ao invés de fazer nutrir pelas veias do mundo já não pode parar porque um espaço-tempo regido por um instrumento com *agulhas de ouro, aço e titânio* faz doer demais qualquer pausa, fazendo cansada a terra, fazendo cansada – pois é! – a sociedade de humanas e humanos¹⁶.

É contra qualquer cansaço, da terra e dela, que a senhora Keiko precisa e busca em outros espaços-tempos um caminho não novo, mas talvez a *repetição* para fazer com que uma nova terra habite uma triste planta – quem sabe, uma ameixeira, quem sabe, uma cerejeira... Porque o que marca uma planta não é necessariamente o sol que se achega em todas as manhãs, mas a profundidade de uma terra que fez uma raiz ter de se desviar para lá, se dobrar para cá e ainda seguir mais fundo para tentar encontrar um mineral e mesmo uma água que a modernidade monocultural faz secar – e afundar – cada vez mais... (como de uma soja, que com *forças infantis e maquinários* cada vez mais potentes faz entristecer cada vez mais velozmente aquelas plantinhas que só querem brincar umas com as outras por um pouco de mais tempo...)

São, assim, espaços-tempos múltiplos, que em instantes até breves fazem alongar a vida da senhora Keiko. Lugares de *outras estórias*, migrantes também eles e elas – os lugares, as *estórias* – como que, *cansados e cansadas* de esquecimentos sem fim, precisem *alternar os ciclos* e fazerem-se *presentes* de novo, como *experiências das experiências* que se repetem mesmo que as gentes do fazer assim nem percebam. *Experiências a ressuscitar* experiências – como origamis que feitos uma vez quiserem sempre habitar o mundo novamente, muitas outras, de novo, mesmo que de mãos presas a corpos igualmente encarcerados. Como se fosse preciso sempre *dobrar* a vida em uma *mesma* terra, para impedir que a Terra-Planeta penetre-nos tão fundo, fazendo sangrar o que já não mais pode (re)existir.

¹⁵ Em aproximação a Zygmunt Bauman (2001, 2007, 2008 e 2004, respectivamente).

¹⁶ Como destaca Byung-Chul Han (2017, p. 70 e 71): o ser humano se transforma, hodiernamente, em uma “*máquina de desempenho*”, gerando um cansaço e esgotamento excessivos, e sobretudo, solitários: “O cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando.”



Um longo retalho púrpuro

Mas agora, no presente moroso de sua velhice, já não havia espaço para essas fantasias da mente, nem para dragões ou barcos de origami enfrentando tempestades. Nada mais de noivas nem virgens nem guerreiros nem terríveis gladiadores de papel machê. Sua vista já tinha se estragado de tanto construir universos de papel. Ainda assim, não negava, se sentia bem na oficina da cadeia. Suas discípulas não eram exatamente artistas, mas usufruíam daqueles momentos de criação enquanto ela contava sobre as origens do origami com episódios que mais pareciam lendas do que dados históricos. As mulheres subitamente se tornavam crianças, alunas de primário vestidas com uniformes cinza. Ela também as ouvia. E se surpreendeu por não se chocar diante de seus crimes, seus erros, suas paixões desequilibradas, os enormes equívocos que as conduziram até ali. Quem era ela para medir suas culpas? Sequer se atrevia a formar uma opinião sobre aquela mulher grossa e hostil, a que ostentava escaravelhos tatuados em ambas as bochechas. Também ela, apesar da ira com que se atirava sobre as menores situações, teria uma explicação muito mais complexa do que alguém poderia concluir apressadamente sobre o tipo de pessoa que aparentava ser. Se não lhe faltava a memória, aquela mulher estava ali por “homicídio” e deveria passar 15 anos atrás das grades. Quando a senhora Keiko perguntou a Hiromi, sua filha única, qual era a diferença com relação ao termo “assassinato”, que por sua vez determinava a longa sentença de outras duas reclusas, Hiromi primeiro foi irônica: “O homicídio está para o assassinato como o origami para uma colagem, uma questão de arte”. E depois explicou que no primeiro nem a intenção nem a premeditação interferiam, mas sim a paixão, o impulso e o acaso mais sombrio; enquanto, no segundo, todos os atos humanos se dirigiam à aniquilação de outro ser. A senhora Keiko então examinou mentalmente os rostos de suas alunas, tentando detectar o sentimento ou a motivação que as levava a empunhar uma arma, a dar um empurrão, a acender um fósforo, a rasgar a carne ou envenená-la, mas só enxergou olhos entristecidos, pois ainda que algumas mantivessem temperamentos afáveis, a verdade é

que uma membrana de desilusão definia a intensidade daqueles olhares. Na sessão de origami seguinte, a senhora Keiko decidiu mostrar a elas como formar uma cobra em parafuso; ressaltou a paciência que era preciso para marcar as minúcias escamas da pele e enfatizou o cuidado especial que deveriam ter no momento de erguer o poderoso pescoço do animal, a atitude de alerta e ataque da cabeça, enquanto o novelo do corpo permanecia em repouso, enroscado quase com timidez. Ao fim de três sessões, acabou que a mulher das tatuagens criou a cobra mais encantadora. Embora no origami tradicional se trabalhe com papel branco, sem cola nem outros detalhes, a senhora Keiko permitia que elas escolhessem peças de cor, nunca estampadas ou combinadas, cores puras que enfatizassem o caráter de suas criaturas. A mulher escolheu um longo retalho púrpuro e fez com ele o réptil mais perigoso e vivo da oficina. A senhora Keiko pegou a cobra vermelha e a assentou com delicadeza sobre a palma da mão direita. Passeou a cobra em silêncio entre as demais alunas como se exibisse um troféu. Era a vitória da perseverança, da concentração mental e do domínio manual sobre a mediocridade e a pressa do fugaz, do que morria antes mesmo de respirar. Ela sequer elogiou a curtíssima língua que brotava do réptil. Não fez comparações nem pediu comentários, como em outras dinâmicas. Considerava que o silêncio era uma homenagem singela, mas contundente. Voltou até a mesa da mulher tatuada e sorriu para ela. Naquele instante se lembrou de uma frase que o senhor Sugiyama usava com frequência para dar aos outros o benefício da dúvida: “Às vezes a vida é como a cor de um escaravelho”. Primeiro se surpreendeu ao se deparar com os olhos frios da reclusa que quis destacar com todo aquele código de honra; depois estremeceu ao sentir que ali, naquelas retinas por onde já devia ter passado uma profunda e indecifrável tristeza, havia agora uma luz sinistra, acusatória. Soltou a peça perfeita de origami como se suas mãos queimassem. (RIVERO, 2021, p. 45-48).

Uma longa passagem – *púrpura*, igualmente. Uma cadeia de mulheres: a ambivalência é também uma *cobra em parafuso*. A senhora Keiko ensina origami para presas, mulheres encarceradas. E assim como a senhora Keiko, cada uma ali é *presa* também a suas *estórias* que nem mesmo encarceradas às deixam em paz. Porque encarceradas, *estórias* que se procuram mais que aprisionar, mas destruí-las de vez para que nunca, nunca mais voltem, mesmo elas, as *estórias* encarceradas, a gritar a liberdade. Ou elas mesmas *se aprisionam* mesmo estando livres em casa, mesmo estando a cuidar de plantas de um jardim...

Contudo, há momentos – às vezes brevíssimos momentos – em que algumas dessas *estórias* são atravessadas por rostos que nunca viveram e nem mesmo sabem de *estórias* assim, mas que, por algum *motivo*, ou *instante*, são capazes de acioná-las poderosamente e então passam a nos habitar de novo. São as retinas, são os olhos, e o que o olho vê de novo, o coração sente dobrado. E então, se o coração não para ali, é o mundo que para todo, com tal intensidade, que uma *peça perfeita* pode se soltar das mãos antes de fazê-las quentura demais, fogo demais, cinzas demais, capazes apenas agora então de fazer companhia *adubando* plantas, como ameixeiras e cerejeiras.

Um coração sente a dobra que o rosto faz, a curva que o rosto dá, a trilha que o rosto cruza, o buraco que o rosto cai... Sim, “o rosto é um mapa”, “cercando e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos”¹⁷... A senhora Keiko não pode julgar as presas, e também não o deseja, porque talvez tenha ela mesma uma *prisão*, uma *estória*, perceptível, então quando os olhos dela cruzam os olhos da detenta com escaravinhos tatuados nas bochechas, mas que agora, naquele *aqui* então de um buraco maior do mundo, já uma cobra de cor *púrpura* (a) parece enrolada junto aos coleópteros.



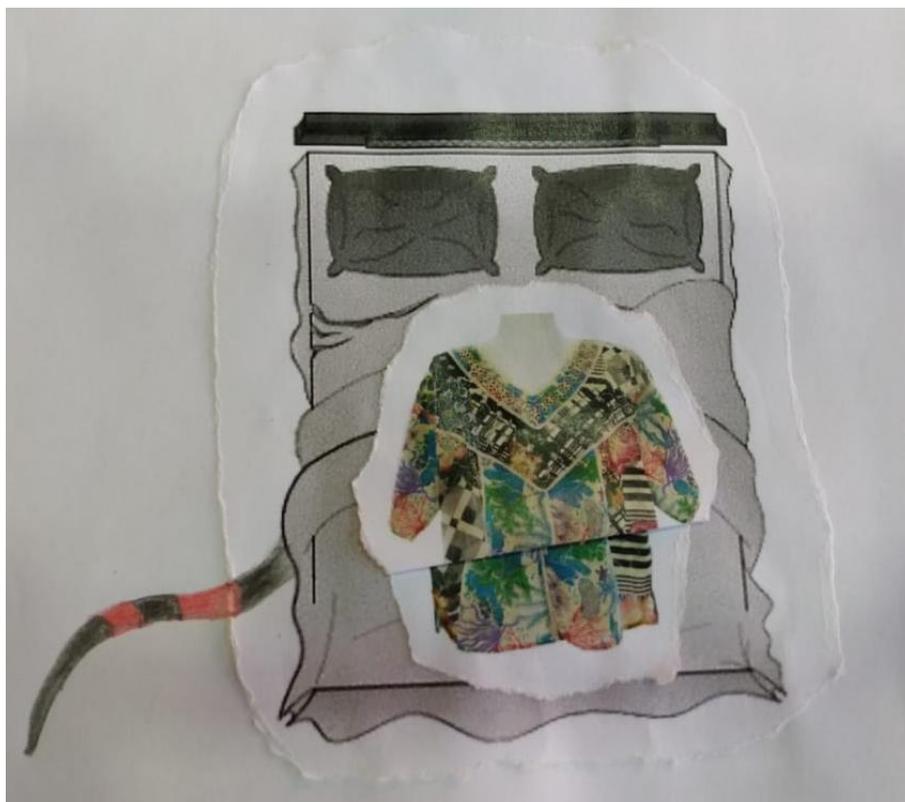
Algum lugar perfeito

A senhora Keiko tinha passado a manhã inteira adubando a terra do jardim. Durante toda essa vida gasta em Santa Cruz – tão diferente de Colônia Okinawa – jamais havia precisado esquentar bolsas de água para aquecer sua cama antes de se deitar, como vinha fazendo ultimamente. Agora inclusive engomava suas batas de algodão sobre a cama para aclimatá-la e, assim que desconectava o aparelho, se punha embaixo dos lençóis e das cobertas e aproveitava a sensação de refúgio, de retorno a algum lugar perfeito, para pensar que talvez devesse se animar e viajar, ainda que não tivesse juntado dinheiro suficiente. (RIVERO, 2021, p. 41).

¹⁷ Deleuze; Guattari, 1996, p. 35.

Quando o corpo – neste espaço no qual a senhora Keiko vive há muito – anda já com mais vagar, a noite parece mais longa, e a cama, mais fria. Que bom que suas batas agora sirvam para serem engomadas sobre as cobertas, que depois a cobrirão bem mais quentes, *acobertando-a*, como em um refúgio, como em uma casa desenhada na infância. Uma cama agora certamente diferente daquela da colônia nipônica em terras bolivianas, daquelas ancestrais do Japão, mesmo que ainda próximas de pequenos canteiros de soja, que nem ela mesma (a soja) imaginaria em uma “revolução verde” infestar o mundo, com trabalho infantil e maquinários gigantes; uma cama ainda diferente daquela na qual seu corpo se deitava com outro corpo, daquele corpo que o câncer levou e que um dia – ou uma noite – aqueceu-se com Braulia.

Algum lugar perfeito, por isso, é sempre um *retorno* a buscar-se e a fazer-se, e certamente quando *feito* e *buscado* ver-se-á que, sim, é *algum lugar* mas mesmo ainda *imperfeito*, o que revelará que uma nova busca e um novo fazer precisam colocar-se novamente em trilha, como bem mostram os pensamentos da senhora Keiko. (O excerto acima é o primeiro parágrafo do conto. Em seu desenrolar, Keiko nos faz viajar por lugares distantes e próximos, revelando então espaços com suas *perfeições* e *imperfeições*, mas que mesmo em suas contradições, ambiguidades e ambivalências, revelam-se de uma *ânima* de todas e todos as/os seres, vivos e não vivos, o que se move ou que não se mexe, *sob*, *sobre* ou *junto* à terra...)



Parece humano quando chove

Em *Parece humano quando chove*, gentes e coisas dobram-se *em outras* gentes e *em outras coisas*. São nessas dobras e mais dobras, dobras sobre dobras, que o lugar se mostra, dobrando-se também ele sobre si mesmo. Quando algo parece *ser*, logo em seguida já não é: o *ser* dobra-se junto a outro algo, intensificando o espaço – de *vazio* as dobras vão meio que habitando-o, mas quando a última dobra é narrada, ainda assim “sabe-se” que outras dobras já se põem em devir.

Logo no início, a senhora Keiko dobra-se junto ao jardim, e ele, nela. Santa Cruz dobra-se *em* Colônia Okinawa, mesmo ambas *tão diferentes*. Bolsas de água dobram-se *em* cama, essas *em* batas de algodão, essas *em* cama de novo, agora aquecida. A cama, então por tudo isso, dobra-se *em sensação de refúgio*, de *retorno a um lugar perfeito* – como se *viagens* de pensamentos e sonhos também se dobrassem *em* senhora Keiko. Dobras, certamente, como em origamis, que atravessam milênios *orientais* e que também são dobrados, dobram e se redobram por mãos de detentas bolivianas.

Nas dobras, as *estórias* nunca, ou dificilmente, atravessam o tempo linearmente, até porque, dobrado *em* si mesmo, o tempo *se torna* uma acumulação errática de conexões e, portanto, nunca precisas. E isso não é *coisa* do tempo, mas da vida, que então, em cada instante (de tempo) expressa-se espacialmente, um espaço “gentificável-coisificado”, fazendo-se mesmo que tensa, densa e em conflito, *mutuamente*. Por isso, é apenas sob a lógica racionalista, *algorítmica* e objetificável que “falar de escala” é possível, pois o acontecimento *não se preocupa* na “objetificação” ou “logicidade” de múltiplas linhas espaciais que, por sua vez, em cada lugar, *condensa* multiplicidades de vidas.

O conto *Quando chove parece humano* é um “origami” sempre iniciado mas que, dobra mais dobra, *se desfaz*, e novas dobras, desdobras e redobras continuam o seu fazer. Às vezes, dobras parecem ser rasgadas inteiras e jogadas fora (mesmo sabendo que, mesmo *na terra*, elas encontram outros *meios* para outras dobragens). A milenaridade origami, ali, pode dobrar-se ao instante mesmo de uma retina que atravessa outra retina, enquanto uma cobra de papel púrpuro salta das mãos e passa a percorrer, “peçonhamente”, a cabeça de “cobras humanas”.

“Dobrar-desdobrar”, diz Gilles Deleuze, “já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver”... E ainda mais: “O espaço-tempo deixa de ser um dado puro para se tornar o conjunto ou o nexos das relações diferenciais no

sujeito, e o próprio objeto deixa de ser um dado empírico para se tornar o produto dessas relações na percepção consciente.” (DELEUZE, 2009, p. 22 e 151). Toda dobra é assim a trajetória de uma “peregrinação” de duplos movimentos de linhas duras e de linhas de fuga – em permanente tensionamento.

Um permanente tensionamento envolve-desenvolve-se em *Quando chove parece humano*, paradoxalmente em um corpo aparentemente seguro de si em senhora Keiko. A delicadeza a envolve por inteiro, como cobrinhas coral saídas de um castelo de formigas subterrâneo – onde pareciam se esconder em *pequenas células* como que esperando o momento certo para o bote. Crianças brincam junto à terra do jardim, enquanto em uma madrugada a mesma terra haverá de possuir uma delas com ainda mais intensidade. *Dobras e desdobras* depois, muito depois, uma jovem abraçará e será abraçada já não sentindo mais as duas pequenas cicatrizes de uma única picada, mas apenas o calor de um corpo que à noite se aqueceu junto à quentura de batas de algodão engomadas sob a cama.

Enquanto tudo isso *acontece* – versinhos milenares ditos ao pé do ouvido; um abraço; dedos afastando a trança e a *pendurando* atrás da orelhinha de elfo; um fechar de olhos; uma menininha que bate à porta; uma máquina de pás a avançar sobre o útero; irmãs brincando junto à terra no jardim; formiguinhas escondidas e outras em fila; terras para ressuscitar outras terras; um antes, um almoço, e depois; escaravelhos atravessados por uma cobra púrpura; uma *gajjin* na Bolívia; a soja do Japão; *algum lugar perfeito...* –, enquanto tudo isso *acontece*, lá fora, em algum *lá fora*, algo *parece humano quando chove*.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MONK, Janice; HANSON, Susan. Não excluam metade da humanidade da geografia humana. *In*: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose. CHIMIN JR., Alides Baptista (orgs.). **Geografias feministas e das sexualidades: encontros e diferenças**. Ponta Grossa: Todapalavra, 2016, p. 31-55.

MOREIRA, Ruy. **Para onde vai o pensamento geográfico**. Rio de Janeiro: Contexto, 2006.

RIVERO, Giovanna. **Terra fresca da sua tumba**. São Paulo: Incompleta; Jandaíra, 2021.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio Jose. O corpo como espaço: um desafio à imaginação geográfica. *In*: PIRES, C.; HEIDRICH, A.; COSTA, B. (Orgs.) **Plurilocalidade dos sujeitos: representações e ações no território**. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2016, p. 56-75.

SUJEIÇÃO E RESISTÊNCIA CAMPONESA EM *TORTO ARADO*

João E. Fabrini

Introdução

Torto Arado é um livro escrito por Itamar Vieira Júnior e retrata a vida camponesa quilombola na fazenda Água Negra, de propriedade da família Peixoto, no interior da Bahia, a partir de meados do século XX. O livro (romance) está dividido em três partes, contadas por Bibiana (primeira parte); Belonísia (segunda parte), filhas de Zeca Chapéu Grande e Salustiana Nicolau; e um espírito “encantado” chamado Santa Rita Pescadeira (terceira parte). Belonísia, num acidente, cortou a língua com uma faca de Donana, sua avó. Depois do corte da língua, Belonísia tentava falar a palavra arado, mas o som não saía corretamente; falava “torto”, no caso, torto arado.

Os camponeses/as de *Torto Arado* são “moradores de favor” na fazenda Água Negra, ou seja, trabalham na fazenda em troca da morada concedida pelo proprietário. Nas imediações da casa (quintal), os camponeses/as cultivam roça pequena de gêneros alimentícios para subsistência ou comercialização na feira da cidade. O favor da morada concedida pelo proprietário é pago com trabalho, principalmente, pois “favor com favor se paga”, mas que se constitui em desigualdade, pois o fazendeiro tem poder sobre os camponeses/as porque tem a propriedade da terra.

No contexto das trocas mediadas pelo favor da morada se engendra a sujeição das famílias camponesas, trocas essas não mercadológicas, necessárias para acumulação de capital pelo proprietário da fazenda. Mas, na condição de sujeitos se engendram também as resistências camponesas. Num primeiro momento, as resistências ocorrem a partir da política arcaica (pré-política) vinculada à espiritualidade e ao favor, representada na liderança do curador Zeca Chapéu Grande. Num segundo momento, as resistências ocorrem a partir de ações políticas coletivas nos movimentos sociais camponeses, sindicato, associação, inclusive considerando reivindicações junto ao Estado, uma expressão aproximada à participação política moderna.

Nesse contexto de sujeição e resistência camponesa, é possível observar contradições e desencontros como, por exemplo, a reprodução de concepções e práticas dos dominantes pelos camponeses/as. Assim, subordinação e resistência camponesa, considerando caminhos diversos e suas desigualdades e contradições, são uma leitura possível da realidade vivida pelos camponeses/as de *Torto Arado*, a partir de meados do século XX. Aliás, o próprio *Torto Arado* é uma aproximação dessa realidade vivida por camponeses/as.

A sujeição camponesa

A sujeição dos camponeses/as de *Torto Arado* emerge a partir da negação da terra e exploração do trabalho e está vinculada a um processo geral de desigualdade na apropriação dos meios de produção. Os camponeses/as quilombolas trabalham na fazenda Água Negra, de propriedade da família Peixoto, em troca da morada e tem “direito” de plantar pequena roça de gêneros alimentícios para sua sobrevivência e se reproduzir enquanto camponeses/as subordinados.

No conjunto da escrita de *Torto Arado*, a família camponesa na qual está centrado o romance, vive na fazenda numa condição não muito diferente de outras famílias em todo o Brasil, ou seja, condição de subordinação e dependência, sobretudo por não possuir terra, meio que lhes garante a existência e autonomia. No entanto, nos dias atuais, uma grande parte das famílias camponesas já foi expulsa ou expropriada da terra.

Observa-se que, no contexto de subordinação e apropriação latifundiária da terra, se reproduzem desigualdade e dominação internas à família, como nas relações de gênero, negação à educação, e violência, dentre outras. Assim, a partir da sujeição derivada da negação da terra, surgem outras sujeições de natureza objetiva e subjetiva vinculadas à superestrutura ideológica entre os camponeses/as. Nas famílias camponesas, a violência sofrida pela mulher, representada nos/as personagens Aparecido e Maria Cabocla, é um exemplo.

Na fazenda Água Negra, a sujeição dos camponeses/as despossuídos da terra se realiza de diversas formas, dentre as quais se destaca a morada. Na troca da morada por trabalho na fazenda, o proprietário obtém renda capitalista (renda da terra), numa alusão contrária à concepção de Heredia (1979) de terra como morada da vida. A impossibilidade de acesso à terra desdobra-se na condição de morador.

Na relação mediada pela morada entre os camponeses/as e o proprietário está implícita a sujeição, porque ao morador cabe um conjunto de obrigações como a de trabalhar nas terras latifundiárias. Morada na fazenda, portanto, é parte do processo de sujeição, subordinação e opressão; não necessariamente de vida.

Mas vocês precisam pagar esse pedaço de chão onde plantam seu sustento, o prato que comem, porque saco vazio não fica em pé. Então, vocês trabalham nas minhas roças e, com o tempo que sobrar, cuidam do que é de vocês. Ah, mas não pode construir casa de tijolo, nem colocar telha de cerâmica. Vocês são trabalhadores, não podem ter casa igual ao dono. Podem ir embora quando quiserem, mas pensem bem, está difícil morada em outro canto. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 180).

Uma passagem importante que demonstra a sujeição e exploração, por exemplo, é quando Sutério, administrador da fazenda, subtrai os produtos alimentícios, no caso batata-doce e óleo de dendê, dos camponeses/as. Os produtos são retirados dos camponeses/as como pagamento da morada na fazenda, ou seja, o pagamento da terça parte da produção da roça. Trabalhar na roça do fazendeiro emerge mais como um pagamento do que recebimento, este típico das relações capitalistas de produção. O recebimento dos camponeses/as é o favor da morada.

Sutério pegou a maior parte da batata-doce com as duas mãos grandes que tinha e levou para a *Rural* que havia deixado em nossa porta. Pilhou também duas garrafas de dendê que guardávamos para fazer os peixes miúdos que pescávamos no rio. Lembrou a meu pai da terça parte que tinha que dar da produção do quintal. Mas as batatas não eram produção do quintal. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 75).

A sujeição camponesa se engendra também naquilo que o autor considera Barracão, um depósito (armazém) em que se compram gêneros alimentícios na fazenda, principalmente quando não se pode sair para a feira da cidade. Nesse armazém, o Barracão, o preço dos mantimentos é superfaturado e por esse meio se retira das mãos dos camponeses/as a pouca renda obtida com a produção na roça de quintal. “Na fazenda não havia uma sede onde repousar, só o barracão onde guardava a produção e onde, não podendo ir à cidade, comprávamos mantimentos a preços altos, muito maiores do que na feira.” (Vieira Júnior, 2018, p. 81).

Implícita na sujeição da morada na fazenda está a troca de favor entre o proprietário da terra e os camponeses/as, em que ambos retribuem o favor feito ou recebido, como se fossem partes iguais, embora estejam presentes desigualdades diversas erguidas a partir da apropriação dos meios de produção. O fazendeiro tem poder sobre os camponeses/as porque tem a propriedade da terra.

Segundo Martins (1990), a relação entre o agregado e o proprietário é uma troca de serviços e produtos, diferente da relação entre o proprietário e o escravo, pois este não é pessoa, mas coisa, sem capacidade de troca (p. 36). Somente as pessoas, o ser humano, são capazes de estabelecer relações de troca de produtos e serviços. As coisas, como os escravos, não têm capacidade de troca. Mas, diferentemente da relação entre escravo-coisa e senhor, a relação entre o camponês agregado (morador) e o proprietário é uma troca não tipicamente capitalista.

As relações de troca em geral ampliaram-se a partir da consolidação das relações capitalistas. Segundo Smith (1996), a capacidade de trocas, potencializada pela divisão do trabalho, é um atributo humano, pois “Ninguém jamais viu um animal dando a entender a outro, através de gestos ou gritos naturais: isto é meu, isto é teu, estou disposto a trocar isto por aquilo” (p. 73). Portanto, embora seja possível afirmar a existência de obra e sociabilidade diversa entre os animais, o ser humano é o que possui maior capacidade de trocas e realizações coletivas, verificadas na produção, defesa, conhecimentos, dentre outros, e, inclusive, favor.

As trocas entre camponeses/as agregados e proprietários não são trocas mercadológicas e sim troca de favores regidos por uma relação pessoal, ou seja, nem todas as trocas são de mercadoria, regidas pela “mão invisível” do mercado que faz a mediação entre as pessoas. Mas, as trocas mediadas pelo favor não estão destituídas de interesses econômicos, pois o proprietário recebe, pela concessão da morada, o trabalho, serviço e lealdade dos camponeses/as agregados, pois “favor se paga com favor”.

O favor da morada feito pelo proprietário se reproduz ideologicamente, pois não cabe ao camponês “desfeita” e ingratidão pelo favor recebido do dono da fazenda. A “desfeita” se constitui, por exemplo, em alguma ação de resistência, negação da sujeição ou luta por direitos; aliás, nesse contexto, o favor supera o direito no entendimento do proprietário e também dos camponeses/as. Mas, embora diferentes, favor não está separado de direito, pois ambos, desigual e contraditoriamente, muitas vezes se encontram.

Embora não houvesse enfrentamento ao proprietário e ao gerente da fazenda, sob pena de ser visto como uma ingratidão a quem lhe faz o favor de conceder a morada, havia acordos e contornos para evitar maus-tratos aos trabalhadores da fazenda. O favor como ideologia para reprodução da sujeição, bem como resistência sem confrontação ao administrador da fazenda, pode ser verificado na passagem em que o líder camponês Zeca Chapéu Grande dialoga com seu genro, Severo.

Enquanto Zeca Chapéu Grande viveu, respeitou o seu desejo de não confrontar os que lhe haviam dado abrigo. Questionar o domínio das terras da fazenda seria um gesto de ingratidão. Por isso mesmo, Severo percebeu que não poderia discutir com meu pai, seu tio e sogro, seria um desrespeito por tudo o que ele significava para o nosso povo. Zeca Chapéu Grande havia mantido os moradores da fazenda unidos, foi liderança do povo por anos, e, sem permitir que se fizessem maus-tratos a nenhum trabalhador da fazenda, muitas vezes interveio, sem afrontar Sutério, para impedir injustiças maiores que as que já existiam. Graças às suas crenças, havia vigorado uma ordem própria, o que nos ajudou a atravessar o tempo até ao presente. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 174).

O direito de propriedade da terra do fazendeiro não deve ser questionado por quem recebeu o favor, sendo algo intocado, aprendido e reproduzido no contexto do favor da morada na fazenda. Essa concepção pode ser verificada na passagem em que Chapéu Grande “nos fez saber, em muitas oportunidades, que falar mal de quem havia nos acolhido e permitido que morássemos e dali vivêssemos era ingratidão.” (Vieira Júnior, 2018, p. 115).

A reprodução de superestruturas de dominação e subordinação requer que os segmentos sociais dominados, como os camponeses/as, acreditem que a morada na fazenda Água Negra, são um gesto benfazejo do proprietário, pois “falava mais alto” a lealdade pela morada recebida. Essa reprodução da concepção dos dominantes é verificada também nas relações modernas (mercadorológicas), ou seja, não é raro o trabalhador reproduzir o discurso dos dominantes de que os empresários capitalistas geram e dão emprego, numa inversão de que é o capital, não o trabalho, que produz valor de troca e valor de uso.

Essa concepção invertida de que é o capital que gera riqueza pode ser cotejada com a compreensão de ideologia de Marx e Engels em “A Ideologia Alemã”. Os autores afirmam que as ideias da classe dominante, a classe que tem a propriedade dos meios de produção, são as ideias dominantes, ou seja, a classe que é a força material é também a força espiritual dominante.

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade, é ao mesmo tempo, a força espiritual dominante. A classe que tem a sua disposição os meios de produção material dispõe também dos meios de produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideológica das relações materiais dominantes, são relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a dominante, são as ideias de sua dominação. (MARX e ENGELS, 2007, p. 47).

A postura de Zeca Chapéu Grande, líder espiritual e político, respeitado pelos camponeses/as na fazenda, revela a força da ideologia numa reprodução da concepção dos dominantes pelos subalternos. Esse é o caso, por exemplo, quando o autor afirma “seu olho não deve crescer para o que não é seu” (Vieira JÚNIOR, 2018, p. 164) ou que “[...] ali, nos limites da fazenda, sob o domínio da família Peixoto [...] sua lealdade pela morada que havia recebido no passado, quando vagava por terra e trabalho, falava mais alto.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 75).

A condição de curador, de Chapéu Grande, servia para constituí-lo como líder espiritual e político e sua concepção de lealdade pela morada recebida encontrava eco entre os camponeses/as da fazenda Água Negra. Zeca era um líder espiritual da região, semelhante a um “Pai de Santo” que solucionava problemas diversos como quando o autor diz “àquela época, Zeca Chapéu Grande já parecia um ancião, guia do povo de Água Negra e das cercanias, referência para todos os tipos de assuntos, desde divergência de trabalho a problemas de saúde.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 55). Tratava-se de um curador possuído por uma entidade, o encantado, como o Velho Nagô, porque “Zeca Chapéu Grande tudo podia. Se transformava em muitos encantados nas noites de jarê. Mudava a voz, cantava, rodopiava ágil pela sala, investido dos poderes dos espíritos das matas, das águas, das serras e do ar.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 110).

Enquanto líder espiritual, contraditoriamente, Chapéu Grande ao mesmo tempo possuía um posicionamento conservador a partir da reprodução da ideologia dominante do favor, e também fazia questionamentos e reivindicações de direitos dos camponeses/as da fazenda, como na reivindicação, junto ao poder público e Estado, do direito à educação escolar. É como se houvesse uma mistura entre espiritualidade, magia, crença, direito e política entre os camponeses/as. Na política arcaica dos camponeses/as, conservadora muitas vezes, havia também um conteúdo questionador e transformador que a razão iluminista da política dos modernos não valorizou e não conseguiu bem compreender.

Martins (1989) ao estudar os movimentos sociais camponeses/as na “Caminhada do Chão da Noite” trata dessa perspectiva reivindicativa de direitos dos camponeses/as, a partir de uma ação conservadora, como na religião. Segundo o autor, a política conservadora dos camponeses/as possui uma lógica que os estudiosos não conseguem interpretar com seus instrumentos teóricos marxistas. Estes chegam tarde à luta camponesa e, quando chegam, procuram tutelar ideológica e politicamente o movimento e luta dos camponeses/as.

De um lado, a luta no campo não nasce politizada. De outro lado, os partidos e “tendências” chegam ao campo, quase sempre, muito depois das lutas iniciadas, com outras motivações, procedentes de um projeto revolucionário derrotado. Chegam, passivamente, tentando instrumentalizar e aparelhar organizações existentes, como a Igreja e o sindicato, disputando delas a hegemonia política sobre os trabalhadores... Até mesmo para ‘segurar’ e disciplinar ou dirigir a luta no campo, com base em teorias quase sempre produtivas a partir de outras realidades sociais e históricas, como do papel condutor da classe operária na revolução ou a do papel condutor do campesinato na revolução. (MARTINS, 1989, p. 70).

Essa política dos movimentos sociais camponeses, exercida fora do partido, sindicato ou Estado e realizada em tempos desencontrados, é visualizada por Martins (1989) como portadora de conteúdo libertário. Trata-se de uma prática política conservadora que é questionadora e libertadora, que não é feita pelos canais institucionais que os “agentes” políticos, teóricos e religiosos, muito vezes não reconhecem.

Esse quadro sugere a necessidade de uma mudança de perspectiva: a de pensar o camponês como inovador, exatamente o oposto de quem tem isso pensado. Essa mudança, porém, não deve levar à ingenuidade de supor que a tradição e a cultura tradicional já não têm importância no campo, já não pesam nas decisões e nos acontecimentos. O caminho para refletir sobre o tema é o de examinar as transformações que modificam velhas relações sociais que atenuam ou destroem a autoridade da cultura tradicional e que abrem espaço para a invenção cultural... É nessa contraposição que se movem os trabalhadores rurais em sua luta e é por ela que se pode compreender o sentido da fala nova, do gesto novo, da canção nova, das formas modificadas de sociabilidade que podem ser encontradas por todas as partes, de quarenta anos para cá e, sobretudo, nos últimos vinte anos. (MARTINS, 1989, p. 18).

Mas, a “resistência conservadora” da política arcaica na fazenda Água Negra não era o bastante para superar a sujeição às quais os camponeses/as estavam submetidos. Quanto mais apertada a sujeição e exploração dos camponeses/as, a migração surgia como possibilidade de busca de melhores condições de vida. A migração e saída do campo que, de um lado é resultado da sujeição, de outro lado, contraditoriamente, emerge como possibilidade. Esse é o caso quando Bibiana, junto com o namorado Severo, na condição de uma família recém-formada, não via alternativa a não ser sair da fazenda, “para um destino incerto, de fazenda em fazenda até chegar à cidade.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 73).

Quando deixei a casa pela porta do quintal, no sereno da noite, não pude evitar de olhar para trás por algumas vezes, enquanto seguia pela estrada ao encontro de Severo. Enumerava as coisas que levava comigo e tudo que deixava para trás. Quase desisti nesse exato momento, deixaria Severo partir sozinho, mas a imagem de Sutério levando nosso pouco suprimento, e a fome e o improvisado que se seguiram para fazermos a refeição mais tarde, me deram a firmeza necessária para prosseguir. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 76).

Acrescenta-se que a migração, inclusive para a cidade, na sua contradição de subordinação e possibilidade, abre-se como um meio para a manutenção de parte da família camponesa na terra. A migração de uma parte da família pode servir para a manutenção de outra parte da família no campo, como destacou Shanin (2008) ao tratar das “Lições camponesas”. Assim, nessa perspectiva contraditória e desigual, a migração pode apresentar um sentido de resistência às condições às quais os camponeses/as estão submetidos, pois emergem como possibilidade de melhores condições de vida numa cidade ou na terra de assentamento em outra área, por exemplo.

Martins (1988), quando trata da migração temporária, afirma que ao inserir-se no mundo da mercadoria, o migrante se liberta da coerção permanente. O autor exemplifica o sentido contraditório da migração, referindo-se ao cortador de cana e ao peão de derrubada de mata: há, em ambos, de um lado, a recriação de uma nova miséria e submissão ao trabalho coercitivo, e, de outro, um sentido positivo em que o migrante cresce, aprende e ganha novas perspectivas.

Se a migração temporária acentua a exploração do cortador de cana no canavial de São Paulo ou do peão numa derrubada do Pará, criando uma nova miséria que empobrece o trabalhador como pessoa, ao submetê-lo a formas coercitivas e temporárias de trabalho, por outro lado o liberta da coerção permanente, das relações de dependência pessoal com o fazendeiro vizinho ou proprietário de terra. [...] Pode-se dizer, com razão, que ele se torna escravo da miséria, tendo perdido a tosca fartura do camponês. Mas, apesar disso, entra num circuito de relações sociais, mediadas pelo dinheiro, que rompem ou, ao menos, comprometem a dependência pessoal. Nessa realidade materialmente negativa, esse é o lado socialmente positivo. É na trama dessa contradição que o trabalhador migrante cresce e aprende, ganha nova perspectiva, alarga sua visão de mundo, suas relações sociais, sua consciência de si e dos outros. (MARTINS, 1988, p. 7).

Ainda, no entendimento do autor, a mediação das relações feitas pela mercadoria e pelo dinheiro adquire importância no mundo do migrante, pois ele se liberta de relações centradas na dependência pessoal, ou seja, a migração temporária permite que as relações sociais sejam mediadas pela mercadoria e não pelos vínculos pessoais. Assim, depreende-se da referência de Martins (1988) que o trabalhador migra a fim de assegurar, com seus ganhos extraordinários, o suprimento e a garantia das carências da família e da vida camponesa.

A migração também se constitui como parte de um processo de desterritorialização no contexto da expansão das relações capitalistas de produção, sobretudo dos filhos dos camponeses/as. No caso da fazenda Água Negra havia uma territorialização precária dos camponeses/as, pois a condição de morador não garantia a permanência e enraizamento na terra.

A posse da terra, ou seja, “ser dono da própria terra”, se constituía como passo importante na territorialização camponesa, como tomar decisão sobre o que plantar, por exemplo, segundo Severo, membro da família de Chapéu Grande.

Queremos ser donos de nosso próprio trabalho, queremos decidir sobre o que plantar e colher além de nossos quintais. Queremos cuidar da terra onde nascemos, da terra que cresceu com o trabalho de nossas famílias, completou Severo, numa roda de prosa debaixo da jaqueira na beira da estrada. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 166).

A territorialização precária é verificada em *Torto Arado*, também quando Bibiana encontrava-se em dúvida a respeito da saída da fazenda com Severo “para um destino incerto”. Mas, segundo Haesbaert (2004), a sociedade não pode viver sem território e a desterritorialização se constitui num mito porque quando o sujeito é desterritorializado, ele se territorializa em outro espaço.

Para Haesbaert (2004), os deslocamentos dos setores proprietários (rurais) significam uma multiterritorialidade segura, mas, para os camponeses/as, é uma territorialidade insegura, frágil, compulsória e resultante da falta de alternativas.

Desterritorialização, para os ricos, pode ser confundida com uma multiterritorialidade segura, mergulhada na flexibilidade e em experiências múltiplas de uma mobilidade “opcional”... Enquanto isso, para os mais pobres, a desterritorialização é uma multi ou, no limite, a-territorialidade insegura, onde a mobilidade é compulsória [quando lhes é dada como possibilidade] resultado da total falta de (...) alternativas, de flexibilidade, em experiências múltiplas imprevisíveis em busca da simples sobrevivência física cotidiana. (HAESBAERT, 2004, p. 250).

Observa-se, também, que entre os setores proprietários, a territorialização se realiza pela propriedade e não pela permanência na terra. Esse é o caso da família Peixoto, proprietária da fazenda Água Negra, que possuía o domínio e controle do espaço sem a permanência na terra. Já para os camponeses/as, a territorialização ocorre essencialmente pelo enraizamento na terra, muitas vezes impedido pela sua condição de despossuído. No caso dos camponeses/as, diferentemente do fazendeiro, o enraizamento a partir da propriedade é condição para a territorialização.

A família Peixoto queria apenas os frutos de Água Negra, não viviam a terra, vinham da capital apenas para se apresentar como donos, para que não os esquecêssemos, mas, tão logo cumpriam sua missão, regressavam. Mas havia os fazendeiros e sitianteiros que cresceram em número e que exerciam com fascínio e orgulho seus papéis de dominadores, descendentes longínquos dos colonizadores; ou um subalterno que havia conquistado a sorte no garimpo e passava a exercer o poder sobre outros, que, sem alternativa, se submetiam ao seu domínio. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 46).

Em contraponto à territorialização precária, a posse da terra garante domínio e poder sobre o espaço (território), que não é um domínio e controle total. Se os camponeses/as não exercem a dominação/controle/poder total sobre o espaço, o proprietário também não exerce, embora este seja hegemônico. Nesse sentido, o território é um espaço em disputa, mas geralmente hegemônico pelo proprietário fundiário ou pelo capital, e não pelos camponeses/as.

Outro contexto de sujeição verificado em *Torto Arado* ocorre nas relações de gênero entre as famílias camponesas, contrapondo-se inclusive a algumas visões idealizadas de família camponesa igualitária, surgidas na academia, militância, literatura, dentre outras. O autor demonstra com nitidez as contradições camponesas, sobretudo, nas relações de gênero, revelando que os oprimidos também reproduzem opressões no interior da família, principalmente. Portanto, está evidente em diversas passagens do romance o quanto os camponeses/as reproduzem internamente à classe as relações de dominação e desigualdade de gênero.

É possível verificar essa reprodução interna de desigualdade de gênero à classe também na educação escolar, ou seja, na negação do direito de educação às mulheres; negação não somente vinculada à estrutura socioeconômica de classe. A educação é negada pela família, essencialmente patriarcal, considerando que a mulher camponesa não precisa e nem deve ir para a escola; não lhe é direito.

Nesse sentido, além da reivindicação para a construção de uma escola na fazenda junto ao poder público municipal, o líder camponês Chapéu Grande tinha também que convencer os camponeses/as vizinhos a colocar os filhos na escola. Alguns vizinhos até concordavam em colocar os filhos homens na escola, mas as filhas não, porque mulher não precisa de estudo.

Muitas vezes o vi tentar convencer algum vizinho que não queria que o filho fosse à escola; até concordava que o filho fosse, mas dizia que menina não precisava aprender nada de estudo. Mesmo contrariando o compadre, conseguia com que seu pedido fosse acatado, grande era a consideração e prestígio que fluíam de sua liderança. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 82).

Ainda em relação à desigualdade de gênero na família camponesa, observa-se a compreensão comum de que filha camponesa que casa, agora não está mais sob o domínio do pai, mas do marido, como Belonísia, pois “[...] todos agora sabiam que eu não era mais Belonísia de Zeca Chapéu Grande e que agora vivia com Tobias, logo, eu era Belonísia de Tobias.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 100). Acrescenta-se a desigualdade na relação cotidiana

entre o casal, os insultos de Tobias, marido de Belonísia, que considerava tudo o que a mulher fazia mal feito.

Tobias reclamava por pouca coisa, e quase sempre a culpa de tudo estava em mim. Bebia grande quantidade de cachaça, seus olhos ficavam vermelhos e pousavam no meu corpo quase sempre para acompanhar os insultos que me dirigia: lembrar que era muda, que passado tanto tempo não havia gerado filho como minha irmã, que não cozinhava bem, que perdia muito tempo arando o quintal, que não queria me ver na companhia de Maria Cabocla. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 117).

Após a morte do marido Tobias, Belonísia elevou sua autoestima, o que é verificado na sua disposição e ânimo de cuidar da roça e fazer daquele sítio um lugar bom para se viver. Mas, por se tratar de mulher, o ânimo para cuidar da roça não merecia crédito das pessoas. As pessoas não acreditavam que uma mulher sozinha fosse capaz de viver sem a proteção de um homem/marido, pois estava sujeita aos “perigos de uma mulher sem homem”.

E eu não estava disposta a deixar aquele pedaço de chão para que outra pessoa usufruísse do cuidado que tive para fazer daquele quintal um canto vistoso de terra. Havia me afeiçoado às plantas, a cada coisa que crescia com a força do meu trabalho e do de Tobias. Mas a casa está em mau estado, me disse Domingas. Sim, em mau estado, mas já vi casas serem levantadas muitas vezes. Sei bem o que se necessita para fazer desse ranchinho uma boa morada... Logo, aquela casa sombreada pelo grande jatobá seria um lugar muito diferente de quando cheguei. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 123).

A opressão e violência vinculadas ao gênero são verificadas ainda no interior da família de Donana, que vira a filha Carmelita sendo abusada por seu companheiro (padrasto). Donana, num gesto individual toma providências e faz justiça com as próprias mãos sangrando “[...] o homem como se sangrasse um porco”.

Os machucados que a filha escondia, como se estivesse boba de atenção esbarrando em tudo, caindo em todo lugar. Tudo fazia sentido. Seu homem batia, maltratava, violava e ameaçava sua filha debaixo do seu teto com sua concordância? E o homem não se redimiou: ficou mais forte, mandava em tudo, mandava na casa, tinha a mulher sob seu cabresto. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 212).

Outro exemplo de violência vinculada ao gênero pode ser verificado na relação entre Maria Cabocla e Aparecido, pois o homem frequentemente espancava a mulher, assim como os filhos. As violências vinculadas ao gênero estão relacionadas à concepção de uma estrutura patriarcal que compreende que a mulher, por ser mulher, está numa condição inferior e sujeita ao domínio masculino.

A agressividade de Aparecido no trato da esposa e filhos é parte de uma estrutura social reproduzida nas relações de poder locais e cotidianas internas à família. Aparecido, além de outros camponeses/as, é exemplo de uma vítima que participa de processo geral de desigualdade que vitima, no caso, a mulher e filhos, o que não o isenta pessoalmente da prática de violência.

Nesse sentido, a violência contra a mulher não está desvinculada de um processo geral de reprodução de estrutura social em que o oprimido reproduz no âmbito doméstico a violência dos dominantes. Os camponeses/as, ao serem vítimas de violência de classe, como nos conflitos com latifundiários do agronegócio, por exemplo, reproduzem tais violências na esfera cotidiana e interna à classe como um oprimido que se comporta como opressor no ambiente doméstico.

As violências vinculadas à classe são ressignificadas e reproduzidas cotidianamente pelos camponeses/as, como demonstrou Silva (1999) em estudo sobre “código do sertão”. A autora observou entre os oprimidos (camponeses/as do Vale do Jequitinhonha que migraram para a região de Ribeirão Preto) uma violência cotidiana semelhante àquela praticada pelos opressores. São violências reproduzidas pelos camponeses/as a partir do código dos dominantes, no caso, o código dos detentores da propriedade da terra, tendo a grilagem e disputa de terra, enfim, uma dimensão de classe, como “pano de fundo”.

Silva (1999) observou também que a violência cotidiana entre os camponeses/as não é motivada somente pelo conflito de classe, mas também pela dimensão de gênero e raça/etnia, ou seja, por padrões de conduta geridos pela ordem costumeira, pelo “código do sertão”, norma não escrita das relações pessoais. São violências internas à classe que geralmente não ameaçam diretamente o poder político do coronel ou empresário, como a violência motivada por embriaguez, briga entre parentes, motivos amorosos, estupro, herança, posse de terra, gênero, dentre outros, praticada muitas vezes em nome da valentia e coragem como principais elementos do “código do sertão”.

Ainda segundo Silva (1999), as violências entre camponeses/as são movidas também pela defesa de sua imagem, honra, e para manter a fama e importância, na busca de autoafirmação e autodeterminação com violência costumeira entre irmãos, parentes, amigos e conhecidos em nome da honra, demonstrando imagem de coragem e valentia. Tais violências são manifestadas em público, como em momentos de diversão (festas, bailes, atividades esportivas, etc.), para que haja reconhecimento do poder e valentia.

A violência de gênero está colocada como parte das características dos camponeses/as, que passa pelas relações patriarcais de afirmação e dominação sobre o outro, no caso as mulheres, vítimas de homens que também são vítimas. Muitas violências entre camponeses/as ocorrem, por exemplo, pela disputa de mulheres consideradas como bens, sendo a valentia do macho forte um caminho para possuí-la.

Observa-se ainda em relação à violência de gênero no interior da família camponesa, como tratado em *Torto Arado*, um empoderamento¹⁸ pessoal e individual da mulher, apreendido como virtuoso pelo autor. A ação individual e pessoal, colocada no centro do empoderamento da mulher pode ser verificada em Donana, capaz de fazer justiça com as próprias mãos e sangrar o seu companheiro que abusava da enteada. A ação individual de resistência da mulher também é verificada em Belonísia, quando bravamente escorou sozinha a fúria violenta de Aparecido, marido de Maria Cabocla.

Quando ele veio para cima para tentar me retirar dali à força, meu coração estava aos pulos, sentia meu interior frio como a brisa da madrugada, mas permaneci firme como meus antepassados. Encostei a lâmina que escondia atrás de mim em seu queixo, - de Aparecido - olhando segura para seus olhos vermelhos e com veias que se espantaram ao ver minha reação (...) A faca encostou de tal maneira no seu queixo que quase vi o momento em que o laceraria. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 133).

Outro exemplo de virtude da ação individual da mulher na construção do seu empoderamento é quando o autor aponta faltavam à Maria Cabocla os traços pessoais de bravura para enfrentar o marido violento. O entendimento é que, se Maria Cabocla fosse mulher destemida de violência e tomasse iniciativa individual de confrontar o marido, o problema seria resolvido. O autor não se refere em praticamente nenhum momento a uma ação coletiva entre mulheres na luta pela igualdade de gênero.

Queria crer que faltava a Maria Cabocla um traço de bravura para enfrentar o marido. Quando percebesse que ela não o temia e poderia ferir do mesmo jeito que ele fazia sempre, pensaria duas vezes antes de levantar a mão de novo para qualquer gesto de violência. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 128).

Nesse exemplo, o empoderamento da mulher depende dela mesma, que a partir de um ato individual de coragem enfrenta o poder dominador machista. A ação coletiva e as políticas públicas modernas voltadas para as mulheres camponesas não estão no horizonte

¹⁸ O termo/conceito empoderamento é uma generalização carregada de limitações e ambiguidades, pois abarca diversas e controversas concepções, desde aquelas vinculadas aos movimentos sociais, passando pelo empresariado do agronegócio, até aquelas que concebem o poder da mulher a partir da posse, porte e manejo de uma arma de fogo.

de Maria Cabocla, assim como não estão no horizonte de *Torto Arado*. Nesse sentido, não se visualizam em *Torto Arado* a luta coletiva pela construção de rede de proteção social, legislação e políticas públicas capazes de alcançar as mulheres camponesas que sofrem violências e desigualdades de gênero.

A ausência do Estado, de políticas públicas e legislação que atendam às mulheres camponesas faz emergir uma “política individual” em que o/a sujeito/a se autodefende, ou seja, na ausência do Estado, o/a sujeito/a sozinho/a faz justiça e se empodera. Emerge, nesse contexto, a necessidade de implementação de políticas públicas e ações estatais voltadas para as mulheres camponesas como parte da construção da igualdade de gênero.

Acrescenta-se que a ausência do Estado abre possibilidade para a presença da dominação pessoal, violência e repressão, deixando as mulheres camponesas, bem como os camponeses em geral, trabalhadores e outros “grupos sociais”, como indígenas, por exemplo, vulneráveis e sujeitos à força do poder econômico e político que impõe a sua lei. Em vista da ausência do Estado, os segmentos proprietários, sobretudo proprietários de terra, fazem a sua lei; aliás, em muitos casos, esses proprietários são os poderes executivo, legislativo e judiciário.

Martins (1996) destaca que, na ausência do Estado, se impõem relações personalizadas, ou seja, “[...] lugar que, na ausência expressa e direta do Estado, pauta grande parte das relações pela dominação personalizada, mediante forças repressivas do privado”. (Martins, 1996, p. 40). Essa compreensão do autor pode ser cotejada com declarações de agentes de pastoral e bispos da Igreja Católica que atuam na Amazônia nos dias atuais, os quais pedem a presença da lei e do Estado. Os agentes reclamam a presença das instituições governamentais para garantir o “estado de direito” em vista da violência e exploração praticadas por grileiros, latifundiários, garimpeiros e madeireiros a fim de ampliar suas posses, a partir da tomada de terras de posseiros, indígenas, etc.

Nesse contexto, Velho (1979) elaborou crítica à ausência do Estado para se contrapor à concepção de democracia com a ausência do Estado, como fez Turner (2004) ao tratar da fronteira democrática. Velho (1979) verificou que, onde o Estado está ausente, se fortalece um capitalismo autoritário que submete os camponeses/as a partir do domínio pessoal e violência, diferente de um modelo clássico burguês de acumulação capitalista. Enquanto Turner (2004) interpreta a ausência do Estado como possibilidade de democracia, Velho (1979) a interpreta como abertura para a violência, autoritarismo e subordinação dos camponeses/as.

Na fazenda Água Negra, a presença do Estado para atender aos camponeses/as aparece em raras referências, como quando da inauguração da escola pública, construída a partir da reivindicação de Chapéu Grande, ou na possibilidade de aposentadoria, por exemplo.

Ele e outros trabalhadores pioneiros que chegaram nos primeiros anos à Água Negra estavam se aposentando. Foram orientados pelo próprio Sutério a requerer o benefício – ele mesmo sem registro de trabalho, confessou –, o que era de muita ajuda e mudava em parte a situação dos moradores. Passaram cópia do documento do imposto da terra de mão em mão para que os mais velhos pudessem ter o que nunca tiveram, como se todo tempo de espera e trabalho tivessem sido para este momento derradeiro, quando iriam receber seus parcos recursos no banco da cidade. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 137).

A presença do Estado para garantir a lei ou políticas públicas é reivindicada pelos camponeses/as, ou seja, está inserida no contexto de resistência. O Estado moderno, do ponto de vista estrutural, simultaneamente é “inimigo” dos camponeses/as, porque desde seu surgimento serve aos interesses dos segmentos dominantes para viabilizar o projeto da classe proprietária dos meios de produção (classe burguesa), e é “provedor”, porque pode garantir políticas públicas e contribuir ao bem-estar social. Segundo Bresser-Pereira (1995), o Estado moderno, numa perspectiva liberal, deve atuar exclusivamente na garantia da propriedade e de contratos em torno do liberalismo econômico, deixando o mercado regular as relações de produção. Assim, o mercado capitalista é dependente do Estado para coordenar e regulamentar as condições gerais da produção.

Não há capitalismo, nem mercado capitalista, sem um Estado que o regulamente e coordene, não apenas criando as condições gerais para a produção capitalista, através da instituição do sistema legal com poder de coerção e de uma moeda nacional, mas também através de uma série de ações na área econômica, social e do meio ambiente. (BRESSER-PEREIRA, 1995, p. 2).

Ainda segundo o autor, embora o Estado seja comandado pelo interesse das classes proprietárias, ele pode ser pressionado, a partir dos conflitos de interesses na sociedade, a prover benefícios sociais. O Estado não é neutro e nem está acima das classes, mas as classes não dominantes são capazes de influenciar nas decisões estatais. Nesse sentido, o Estado expressa as contradições da sociedade dividida em classes.

A política de seguridade previdenciária estatal, embora secundarizada em *Torto Arado*, também está inserida no contexto de contradições e conflitos entre as classes que influenciam nas decisões do Estado. Resultante dos conflitos de interesses, coube ao Estado assumir protagonismo na seguridade previdenciária, por exemplo, a partir das

resistências e lutas sociais em que estão inseridos os camponeses/as. A aposentadoria, enquanto seguridade estatal dos camponeses/as de Água Negra, emerge como uma reivindicação da presença do Estado, embora os camponeses/as depositem na família a principal instituição na garantia da seguridade; aliás, a família é nexos explicativo da existência camponesa.

A resistência camponesa

Os camponeses/as retratados em *Torto Arado* realizam lutas e resistências diversas contra a exploração e sujeição a que estão submetidos. As lutas e resistências se manifestam de variadas formas, num primeiro momento, na política arcaica (pré-política) e conservadora sob a liderança de Chapéu Grande, e num segundo momento, nas ações políticas coletivas a partir da organização no sindicato e movimentos sociais, por exemplo, lideradas por Severo. Assim, está implícita, em *Torto Arado*, uma transformação da resistência e luta camponesa pré-política para resistência e luta política.

É possível apreender, ainda, em *Torto Arado*, que a resistência camponesa política (coletiva) é mais virtuosa enquanto possibilidade de conquistas, sobretudo da terra, bem como a autonomia dela derivada, do que a resistência camponesa pré-política. Acrescenta-se que essa resistência política coletiva sofre dura reação dos setores proprietários tanto na esfera institucional quanto fora da institucionalidade, a partir da força violenta de milícias privadas.

As lutas políticas coletivas dos camponeses/as são apontadas pelo autor de *Torto Arado*, sobretudo na atuação de Severo. Observa-se inclusive a passagem de liderança da política arcaica dos camponeses/as, representada por Zeca Chapéu Grande, para Severo, que lidera os camponeses/as numa outra perspectiva de exercício da política, aproximando-se da modernidade.

Aquele sentimento de desamparo que o povo havia sentido com a morte de meu pai foi sendo substituído pela liderança de Severo, para uns. Outros não viam com bons olhos o movimento e se opuseram abertamente a meu primo, divergindo, entrando no jogo do novo fazendeiro para fazer minar nossas forças. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 175).

Sob a liderança de Severo, agora em outros termos, a luta coletiva é também por direitos, como o direito à terra e moradia, para além do favor nelas implícitas. A partir da ação política coletiva, os camponeses/as levantam voz contra a sujeição presente na relação entre proprietário e agregados mediada pelo favor da morada.

Nesse campo desigual, Severo levantou sua voz contra as determinações com que não concordávamos... Que havíamos trabalhado para os antigos fazendeiros sem nunca termos recebido nada, sem direito a uma casa decente, que não fosse de barro, e precisasse ser refeita a cada chuva. Que se não nos uníssemos, se não levantássemos nossa voz, em breve estaríamos sem ter onde morar... Severo colheu assinatura para fundar uma associação de trabalhadores. Disse que precisávamos nos organizar ou, de contrário, acabaríamos sendo expulsos. Para muitos era impossível se imaginarem longe de Água Negra. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 175).

As resistências camponesas ora se fazem na ação de um movimento social em que a organização autônoma dos camponeses/as emerge de uma base territorial (a fazenda), ora a uma luta que se aproxima da institucionalidade, a partir do sindicato ou associação formal. Essa resistência coletiva pode ser verificada quando o autor de *Torto Arado* diz, referindo-se a Belonísia, “meu primo – Severo - continuava a deixar a fazenda para reuniões do sindicato, de movimentos, para congressos.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 138).

A resistência coletiva liderada por Severo não tardou em despertar reação do proprietário, tornando-se “um desafeto declarado do fazendeiro” (ibidem, p. 175), sobretudo porque fazia discursos sobre direitos, caracterizando um contexto de conflitos.

A cada movimento de Severo e dos irmãos contra as exigências impostas pelo proprietário, as tiranias surgiam com mais força. No começo, o dono quis nos dividir dizendo que aquele «bando de vagabundos» queria a fazenda dele, comprada com o seu trabalho. Guiavam seus animais na calada da noite para destruir nossas roças na vazante. Derrubavam cercas e meses de trabalho viraram pasto na boca do gado. Certo dia, fomos acordados no meio da madrugada com um incêndio em nosso galinheiro. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 175).

Foi nesse contexto de conflito entre proprietário e camponeses/as que em “Água Negra correu um rio de sangue e lágrimas” (idem, 183) e Severo tombou, assassinado a tiros, na luta e na mobilização pela conquista da terra.

O assassinato de um militante da luta pela terra, como o caso de Severo, além de dor, sofrimento e lágrimas, é um momento de temor e apreensão que se desdobra, intensificando ou diminuindo a força política dos camponeses/as. Se, de um lado a violência sofrida pode enfraquecer as lutas, de outro lado pode fortalecer, como geralmente ocorre com camponeses/as vinculados aos movimentos sociais.

A violência contra os camponeses/as pode ser convertida, por exemplo, em mística como no momento do cortejo fúnebre, desencadeando atos políticos de revolta. O velório de Severo retrata esse momento místico de fortalecimento das lutas, apesar da adversidade diante do assassinato da liderança, como demonstrado em *Torto Arado*.

Velaram Severo na casa que ele próprio ajudou a levantar. Bibiana permaneceu ao lado, sem arredar o pé por um minuto, como um pau d'arco sem vergar ao corte do machado. Fizeram discursos exaltando as qualidades de Severo. Louvaram a luta e a consciência que havia trazido ao povo da fazenda. Alguns juraram vingança. Naquele caminho, Severo havia feito desafetos entre os moradores que não concordavam com suas manifestações. Mesmo esses compareceram para velar sua morte. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 184).

Laskoski (2021), ao tratar do conteúdo camponês na mística do MST, exemplifica o velório de um camponês assassinado num assentamento de reforma agrária em Ramilândia/PR, o assentamento “16 de Maio”. Segundo o autor, foi feita, no velório do camponês, uma performance mística “reveladora do sentimento de revolta e injustiça, capaz de tomar proporções maiores, transformando esses momentos em ações de militância.” (LASKOSKI, 2021, p. 86). Assim, o ritual místico do velório desse camponês assassinado serviu de denúncia às injustiças cometidas na luta pela terra, desdobrando-se em conforto para os familiares, bem como dando maior visibilidade ao movimento camponês, a partir do ato criminoso e violento.

O assassinato de Severo no romance também pode ser trazido para realidade do campo brasileiro atual, que é geografado por violências diversas. Uma aproximação pode ser feita também com a luta nas Ligas Camponesas, quando foi assassinado João Pedro Teixeira, em 1962, na Paraíba. A luta e a violência cometida contra os camponeses/as das ligas já foram descritas e analisadas por diversos autores no âmbito científico e artístico, como no renomado filme-documentário “Cabra Marcado Para Morrer”, de E. Coutinho.

Assim como na luta pela reforma agrária das ligas, em que Elizabeth Teixeira assumiu a liderança no lugar do marido que fora assassinado, Bibiana tomou frente na luta quilombola dos camponeses/as de Água Negra. “Durante toda sua vida, Bibiana havia visto o pai organizando as empreitadas de trabalho ou conduzindo a assistência nas cerimônias de jarê. Nunca imaginou, entretanto, que aquela incumbência de falar ao povo da fazenda recairia sobre seus ombros”. (Vieira Júnior, 2018, p. 193).

O contexto de luta dos camponeses/as quilombolas de Água Negra pode ser cotejado com a realização da reforma agrária, reivindicação que emergiu com maior força na década de 1950 com as Ligas Camponesas. Mas, é possível apreender em *Torto Arado* uma idealização de reforma agrária, típica da década de 1960, no que diz respeito aos sujeitos beneficiados. Trata-se de uma reforma agrária para atender às famílias que trabalham na terra, ou seja, terra para quem nela trabalha como os quilombolas, posseiros, arrendatários/parceiros, etc.

Entretanto, no contexto de expulsão e expropriação da terra camponesa a partir da década de 1960, principalmente, grande parte dos camponeses/as migrou e, atualmente, vive em condições precárias nas periferias das cidades, pequenas e médias, sobretudo. Assim, na diversidade do campesinato brasileiro, destacam-se aqueles que estão nas periferias das cidades, semelhante a um “campesinato urbano”, o qual se constitui em importante base do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra).

A luta pela reforma agrária nos dias atuais é feita essencialmente por um sujeito que quer entrar na terra e não só por quem quer permanecer na terra. Assim, a reforma agrária precisa atender a um conjunto de sujeitos que tem a terra negada como o “campesino urbano” que saiu do campo no passado recente e vive nas periferias de cidades; o camponês migrante/errante territorializado precariamente no espaço brasileiro; os pequenos agricultores ameaçados em vista da posse precária da terra, como os quilombolas abordados em *Torto Arado*; posseiros; dentre outros.

No contexto de violência ocorrida na fazenda Água Negra com a resistência dos camponeses/as, ocorreu a morte de Salomão, gerente da fazenda que passou a administrá-la depois da aposentadoria de Sutério. A suspeita da morte de Salomão recaiu sobre os camponeses/as, quando muitos foram conduzidos à delegacia para dar depoimento, sendo questionados sobre aquilo que a política considerava “desordem na fazenda”, pois naquela região nunca se ouviu falar de existência de quilombolas, o que não justificava as mobilizações e luta dos camponeses/as.

A suspeita de imediato recaiu sobre os moradores. Muitos foram conduzidos à delegacia. Até mesmo Bibiana foi levada, junto com o filho. Lá se recordou da morte do marido, que ainda não havia completado um ano. Questionaram sobre o papel dela na desordem que relatavam na fazenda. Disse que era professora, casada por muitos anos com um militante. Disse que era quilombola. Escutou que ninguém nunca havia falado sobre quilombo naquela região. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 228).

Além da característica coletiva, verifica-se também na luta política camponesa, uma atuação mais próxima da institucionalidade típica da política moderna. Embora os movimentos sociais sejam caracterizados por uma ação política não institucional, as lutas camponesas quilombolas de *Torto Arado* possuem vínculos institucionais, como a organização no sindicato e numa associação formal de trabalhadores, contando inclusive com documentação e registro oficial. Essa característica é verificada quando o autor diz: “Bibiana e Severo se arrumaram para mais uma jornada em busca de um registro da

associação de trabalhadores e pescadores de Água Negra”. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 176).

A luta pela terra emerge como nuclear no contexto de resistência camponesa. Mas, destaca-se também a luta por direitos garantidos na lei, como educação, seguridade social, saúde, dentre outras. A partir da organização nos movimentos sociais, os camponeses/as se veem como sujeito de direitos, o que não se verificava nas resistências pré-políticas do passado. “Agora falam em direito dos pretos, dos descendentes de escravos que viveram errantes de um lugar para o outro. Falam muito sobre isso. Que agora tem lei. Tem formas de garantir a terra. De não viverem à mercê de dono, correndo daqui pra acolá, como no passado.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 186).

A preocupação com a educação, por exemplo, ocorre em outros termos, numa passagem da esfera do favor, da escola como favor, para escola como direito. A construção da escola e a presença da professora na fazenda para ensinar as primeiras letras, como retratadas pelo autor, eram concessões inseridas no contexto de troca de favor, a partir de um pedido de Zeca Chapéu Grande. A construção da escola no passado fora motivada pela cura milagrosa do filho do prefeito por um Encantado (entidade espiritual) que atuou a partir da mediação de Chapéu Grande.

Da primeira vez, meu pai não aceitou seu pagamento, mas pediu que trouxesse um professor da prefeitura para que desse aula às crianças da fazenda... Então, meses mais tarde, viria uma professora no carro da prefeitura, três dias na semana, para dar três horas de aula na casa de dona Firmina. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 56).

Agora, a educação formal na escola emerge como direito, preocupação e, conseqüentemente, pauta de luta dos camponeses/as, embora continuasse negada, pois Inácio, filho de Bibiana e Severo, deveria sair do campo e ir para a cidade a fim de estudar para além das primeiras letras. “Em meio a todas as mudanças que chegavam, Inácio se preparou para deixar a casa da mãe. Iria estudar na cidade, se prepararia para os exames da universidade, queria ser professor.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 229). A própria mãe de Inácio, Bibiana, para se formar como professora, teve que sair da fazenda, em vista da negação de uma educação no (e do) campo, desde passado distante aos camponeses/as.

Outra luta camponesa recente na esfera do direito, e que possui uma face institucional, é pela seguridade social pública, em especial a aposentadoria. Agora existe a preocupação com a documentação e, inclusive, a dificuldade dos camponeses/as em lidar com essa documentação, bem como com os obstáculos colocados pelo proprietário da terra, pois “às vezes chegava o dia de ir para a Previdência e o povo não havia conseguido

reunir os documentos de que precisava.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 165). Para além do romance, acrescentam-se os obstáculos colocados pelo Estado (INSS) nos dias atuais, como a enorme exigência de documentos para que camponeses/as possam se aposentar, além das constantes ameaças aos direitos com reformas previdenciárias.

A atuação da polícia, enquanto representação da força estatal também é indicativo da presença institucional, nesse caso, para garantir o poder do proprietário da fazenda Água Negra. Essa presença institucional é para coagir os camponeses/as nas suas mobilizações ou investigar a morte do administrador da fazenda por meio de “[...] perguntas, entrando nas casas, constringendo os moradores.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 176). Apesar da presença institucional no combate às lutas coletivas nos movimentos sociais, a existência de milícias privadas encarregadas pelos segmentos proprietários para combater as mobilizações dos camponeses/as é uma característica do campo brasileiro.

As lutas por direitos e a presença institucional do Estado são verificadas também em relação à saúde das famílias, como na enfermidade de Zeca Chapéu Grande, que relutava em ir ao hospital. O transporte de Belonísia para atendimento hospitalar, quando cortou a língua num acidente, antes fora feito por Sutério, no automóvel Rural da fazenda e, no caso de Zeca Chapéu Grande, pela ambulância.

A ambulância poderia vir buscá-lo, mas não deveríamos ir de encontro à sua vontade. Eu me expressava como podia, me atrapalhava nos gestos, e a tensão era permanente. O médico que veio disse que precisava ser levado urgente para o hospital. Que seus pulmões conservavam uma capacidade pequena de respiração, que tinha líquido neles e que estava desidratado e desnutrido. Ele permaneceu de olhos fechados durante toda a consulta, embora soubéssemos que estava acordado e lúcido. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 144).

No contexto de transformação com o atendimento hospitalar ocorre o encontro entre o arcaico e o moderno, verificado no saber do médico e da ciência, e o saber do curador Chapéu Grande. “O médico nos disse que o senhor precisa ficar no oxigênio. Nessa hora seus olhos permaneceram fechados, mas sua boca, que proferiu sentenças de vida e de morte do povo, não hesitou em lembrar, eu ainda estou vivo, eu sou o curador, não ele.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 144). Mas, observa-se que a modernidade tem conteúdo desigual e contraditório, pois há um entrelaçamento entre as relações arcaicas e modernas, como no saber do curador e o medicinal.

Considerando o entrelaçamento entre relações modernas e arcaicas, apontado pelo autor de *Torto Arado*, não é possível verificar com clareza o seu posicionamento, pois ora o moderno aparece como virtuoso e portador de resistência, como as lutas coletivas e por

direitos lideradas por Severo, ora o arcaico aparece como virtuoso e portador de resistência. Um exemplo é o Cemitério da Viração, que não tem reconhecimento legal e público, onde os camponeses/as sepultam seus mortos há mais de 200 anos.

Os camponeses/as de Água Negra, inclusive gostariam de ser sepultados próximo dos seus parentes e amigos. O sepultamento de Severo, por exemplo, foi feito ao lado de outro líder, Chapéu Grande, numa alusão de que as lideranças camponesas, por caminhos diferentes, se encontraram no mesmo local, o Cemitério da Viração.

A Viração existia há mais de duzentos anos, era o que contavam. As mulheres diziam em suas conversas que só saíam de suas casas, só se recolheriam de suas vidas, para a Viração. Que não haveria conversa nem interdito, que não abriam mão de ser sepultadas naquele chão. Não abdicariam do destino de ser enterradas ao lado de seus parentes e compadres. Queriam estar à volta de compadre Zeca, assentado bem no meio daquele quadrado de terra seca, com metade do terreno cercado de um muro de um metro, enquanto a outra metade estava cercada da caatinga. (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 160).

O Cemitério da Viração é um espaço que se constitui território camponês. Negar o Cemitério é negar o território camponês. O autor apresenta o sepultamento no cemitério da fazenda como virtuoso, porque ele é parte da existência camponesa e uma representação que diz mais sobre a vida do que a morte, sendo motivo de luta e resistência, não necessariamente numa organização coletiva.

Mas, embora o Cemitério da Viração apareça como virtuoso, não há nenhum controle formal e documental funerário, o que abre possibilidade para os sepultamentos “clandestinos”, inclusive estranhos aos camponeses/as da fazenda. Assim, o Cemitério da Viração abre possibilidade para enterrar (in) justiça cometidas contra os camponeses/as, como os assassinatos, por exemplo.

O novo proprietário da fazenda, inclusive, mandou o gerente avisar que não deveria mais haver sepultamento naquele cemitério, “que era crime contra as matas. Contra a natureza. Que o cemitério estava próximo ao leito do rio. Que na cidade tinha cemitério. Que na cidade tinha cemitério e que a prefeitura garantia o transporte do morto para a cidade.” (VIEIRA JÚNIOR, 2018, p. 160).

O entrelaçamento entre moderno e arcaico é verificado também nas relações políticas, quando se ergue o favor e o clientelismo, simultaneamente às políticas públicas modernas. Aliás, atualmente, as políticas públicas estão sendo “demonizadas” a partir do avanço do projeto neoliberal e de governo de extrema-direita. Esse é o caso de políticas públicas para pequenos agricultores, sobretudo quilombolas e camponeses/as de

assentamentos de reforma agrária, bem como para atender demandas de populações indígenas.

Embora haja importante reivindicação camponesa por políticas públicas como educação, saúde, seguridade e assistência social, dentre outras, as lutas não estão limitadas à legalidade e cidadania. A luta pela terra e reforma agrária, por exemplo, traz implícita uma dimensão questionadora da estrutura agrária concentrada e a propriedade latifundiária. Nesse sentido, a reforma agrária tem um sentido estrutural, e não apenas de política pública, porque solapa a ordem oligárquica e latifundiária que tem na propriedade da terra sua principal fonte de poder. Acrescenta-se que a apropriação concentrada da terra se constitui como o nexo que fundamenta a questão agrária no Brasil e é responsável por desigualdades diversas.

A questão agrária é derivada principalmente de um conflito estrutural vinculado à apropriação dos meios de produção, do qual se destaca a terra, o que indica um conteúdo classista socioeconômico. Esse conteúdo classista se manifesta local e concretamente, como no fato de Sutério, administrador da fazenda, retirar os víveres (batatas e óleo) da família, em nome do pagamento de “renda” para morar na fazenda Água Negra.

Mas, como destacado anteriormente, os conflitos de classe vinculados à apropriação da terra se reproduzem internamente à classe camponesa, como no ambiente doméstico, semelhante à concepção de DaMatta (1997), ao tratar de “a casa, a rua”, bem como nas relações de gênero tratadas em *Torto Arado* entre Aparecido e Maria Cabocla, por exemplo. As relações do casal Aparecido e Maria Cabocla são caracterizadas pela subordinação da mulher ao homem, inclusive pela violência, numa condição social contraditória em que o sujeito na dimensão de classe é oprimido, e na dimensão gênero é opressor.

Outro exemplo de conflitos internos à classe, que se vincula à dimensão estrutural de classe, é quando o autor afirma, em rápida passagem, que uma parte dos camponeses/as desaprovava a liderança de Severo na luta pela terra. Mas, o traço mais forte abordado pelo autor é o de unidade na luta da classe camponesa, aproximando-se de uma idealização de movimentos sociais como se todos os membros/as estivessem imbuídos do mesmo projeto.

Nesse sentido, as desigualdades se reproduzem internamente à classe. A construção de igualdade, como no caso da igualdade de direitos entre homem e mulher, está vinculada à construção da igualdade e superação das estruturas de classes sociais.

Considerações finais

A partir das considerações apontadas sobre o livro *Torto Arado*, de Itamar Vieira Jr., é possível chegar a um conjunto de verificações sobre a sujeição e resistência camponesa. Aliás, a sujeição e a resistência camponesa estão presentes atualmente no espaço agrário brasileiro.

Verificou-se que a sujeição dos camponeses/as quilombolas da fazenda Água Negra, interior da Bahia, se engendra, sobretudo, no contexto da morada recebida como favor do proprietário. O favor da morada deve ser pago também com favor, no caso, trabalho, numa troca não mercadológica típica das relações não capitalistas de produção, que permite a acumulação de capital pelo proprietário. Nesse contexto de troca de morada pelo trabalho na fazenda, se traduzem em sujeições e relações diversas reproduzidas internamente às famílias camponesas, para além de uma dimensão exclusivamente econômico-produtiva.

Entretanto, no contexto de sujeição, foi possível verificar também resistências coletivas a partir da organização dos camponeses/as nos movimentos sociais, principalmente. Se, num primeiro momento, as resistências são verificadas na esfera da espiritualidade que se manifesta materialmente nas reivindicações de um líder religioso, intrínseca à política do favor e, num segundo momento, as resistências são verificadas a partir de ações políticas coletivas nos movimentos sociais, bem como ações institucionalizadas no sindicato, associações, dentre outras, na luta por “políticas públicas”, em contraponto à “política do favor”.

Nesse contexto, se verifica a passagem de uma ação política arcaica (pré-política) para uma ação política próxima da modernidade entre os camponeses/as. Mas, desigual e contraditoriamente, entrelaçam-se ações políticas arcaicas como a dominação pessoal e a violência, um expediente não tipicamente capitalista utilizado na acumulação de capital e traços de ações políticas modernas e coletivas.

Eis, pois, a sujeição e a resistência camponesa verificadas em *Torto Arado*.

Referências

BRESSER-PEREIRA, L. C. Estado, sociedade civil e legitimidade democrática. **Lua Nova**. N. 36. São Paulo Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-64451995000200006>. Acesso em: 19 jun. 2021.

CHAYANOV, A. V. **La Organización de la Unidad Económica Campesina**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

- DAMATTA, R. **A Casa, A Rua**. Rio de Janeiro: Rocco. 1997.
- HAESBAERT, R. **O Mito da Desterritorialização**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HEREDIA, B. M. A. **A Morada da Vida** - trabalho familiar de pequenos produtores no Nordeste do Brasil. Editora Paz e Terra. 1979.
- LASKOSKI, P. A. **O Conteúdo Camponês da Mística do MST**. Dissertação em Desenvolvimento Rural Sustentável. Unioeste. M.C.Rondon. 2021.
- MARTINS, J. S. **Os Camponeses e a Política no Brasil**. 4. ed., Petrópolis: Vozes. 1990.
- MARTINS, J. S. **Caminhada no Chão da Noite**. São Paulo: Hucitec. 1989.
- MARTINS, J. S. **Migrações Temporárias: Problema Para Quem?** Revista Travessia, São Paulo, n. 1, p. 5 - 8, 1988.
- MARTINS, J. S. **Fronteira**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo. 2007.
- SHANIN, T. Lições Camponesas. *In*: PAULINO, E. T. e FABRINI, J. E. (Orgs.) **Territórios em disputa**. São Paulo: Expressão Popular. 2008.
- SILVA, M. A. M. O Código do Sertão e as Várias Faces da Violência. *In*: SANTOS, J. V. T. **Violência em tempo de Globalização**. São Paulo: Hucitec. 1999.
- SMITH, A. **A Riqueza das Nações**. São Paulo: Abril cultural. Os economistas. 1996.
- TURNER, F. J. O Significado da Fronteira na História Americana. *In*: KNAUSS, P. (org.). **O Oeste Americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América**. Niterói: EDUFF. 2004.
- VELHO, O. G. **Capitalismo Autoritário Campesinato**. São Paulo: Difel. 1979.
- VIEIRA JÚNIOR, I. **Torto Arado**. Alfragide/Portugal: Leya. 2018.

ESPAÇOS, TRÂNSITOS E VIDAS: REFLEXÕES A PARTIR DO FILME *ANDARILHO*

Alex Dias de Jesus

“O bom do caminho é haver volta.
Para ida sem vinda basta o tempo.”
(Mia Couto, 2003)

Introdução

Na estrada, no percurso de mais de cem quilômetros que liga Feira de Santana a Salvador, eles estão lá. Também os vemos na movimentada Rodovia dos Imigrantes, fugindo do caos paulista e indo em direção ao mar. Na poeira vermelha, entre Humaitá e Lábrea, alguns poucos corajosos seguem à sombra da floresta. Pouquíssimos, na verdade, mas lá estão.

Em outro ponto, falando sozinho e esperando nada e nem nada de ninguém, mais um andarilho gasta o tempo e se desgasta. Mais um *alguém* que deixou ou foi deixado. Mais um *alguém* que vive nas margens das estradas, fugindo sabe-se lá de quem, buscando sabe-se lá o quê. Costurando caminhos por este mundo, esses peregrinos não passam sobre as estradas, mas, de certo modo, vivem por “dentro” delas. Para Tim Ingold (2015), peregrinar é o nosso modo mais fundamental de estar no mundo.

Sem querer chegar a lugar nenhum, os andarilhos experienciam a vida no movimento. Fazem de seus percursos uma densa malha de linhas entrelaçadas, mas não necessariamente conectadas. A vida, liminarmente, vai se fazendo ao longo dessas linhas e não sobre elas. Em uma época em que o materialismo impera, o desapego e a errância têm sido pautados em obras recentes da cinematografia. Desde o espirituoso *Que tan lejos* (2006), passando pelo instigante *Na natureza selvagem* (2007), até o aclamado *Nomadland* (2020), personagens se põem a caminhar.

Neste texto, nossas reflexões têm como ponto de partida *Andarilho*, filme brasileiro de 2006, dirigido por Cao Guimarães. Com duração de 80 minutos, a obra acompanha um pedaço da trajetória de três sujeitos-personagens, andarilhos de estrada, seus pensamentos desviantes e seus delírios caminhantes. O filme em questão propõe visibilizar a relação entre o caminhar e o pensar e ver as estradas como os próprios destinos. Transitórios, assim como todos nós.

Para isso, na primeira seção, partimos do conceito de espaço para identificar trajetórias que, entramadas, formarão malhas. Buscamos argumentar, com base em Ingold (2015) e Massey (2013), que experimentar o espaço é mais do que passar sobre ele, mas sim por “dentro” dele. Na segunda seção, valendo-nos das contribuições de autores situados nos campos da Psicologia e da Sociologia, abordaremos as ideias de desapego, errância e delírio, comuns na vida dos andarilhos de estrada.

Espaços, linhas e malhas

Na berma da estrada, uma terra vermelha e molhada contrasta com o preto compactado e seco do asfalto. Na estreita faixa entre a rodovia e a encosta, um sujeito caminha compassadamente em oposição ao movimento rápido dos caminhões que com ele cruzam. Suas roupas estão sujas, amassadas e rasgadas. Seu corpo magro e desalinhado suporta o peso de um saco igualmente sujo que carrega sobre os ombros. No saco, mais roupas velhas e utensílios de sobrevivência, como uma garrafa de água. Na cabeça, barba grande, cabelo desgrenhado e marcas de um tempo vivido sob o sol. Enquanto caminha, uma das mãos segura o saco, a outra se ocupa de um cigarro malfeito. Adiante ele para, põe o saco no chão, lava o rosto em uma poça de água barrenta e retoma o caminhar. Essa é uma das cenas de *Andarilho*. Como essa, todas as outras se dão nas margens.

Nas margens, a vida se faz ali. É mais que ilustrativo que esse seja o espaço vital dos andarilhos, sujeitos marginalizados que são. O acostamento, concebido como espaço de parada eventual dos automóveis, ônibus e caminhões, para eles é a casa. Feito para a máquina, ele serve aos homens, em uma espécie de heterotopia constante. A noção de heterotopia, elaborada por Foucault (2013 [1966]), é útil para pensar espaços que funcionam em lógicas não hegemônicas, são “lugares outros” – nas próprias palavras do autor. O acostamento, esse espaço de parada e de vida itinerante, pode ser assim pensado. Não foi feito para a vida, mas é ali que a vida brota. Afinal, “a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis.” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Esse espaço, à margem, é a estrada, a casa e, talvez, a extensão do próprio corpo para alguns, sobretudo os que têm nele o único modo de vida possível. Importa dizer que, embora pareça o contrário, tal espaço não está e nunca estará pronto. Nele se desenrolam as trajetórias de sujeitos que experienciam suas vidas com vínculos mais ou menos constantes, mais ou menos estáveis. É, principalmente, um espaço aberto, em contraste

com os espaços fechados da casa, da escola, do hospital ou, na sua versão máxima, da prisão. Marcas da sociedade disciplinar¹⁹, são desses espaços que os andarilhos fogem. Deles desertaram em algum momento de suas vidas, rompendo com o sedentarismo e com as obrigações a ele vinculadas: o aluguel, a conta de energia, a briga com o vizinho, a cobrança do cônjuge ou dos pais, o relógio, a performance, a angústia etc. etc. etc...

Em outra cena, roupas espalhadas secam no chão. Sem o controle do tempo, pacientemente o mesmo andarilho as dobra e as guarda na lona feita saco. O saco, outra heterotopia, é a mala da qual falaremos adiante. Meticulosamente dobrado e compactado com o peso do seu corpo, outra vez a mochila improvisada volta aos ombros e o andarilho volta à estrada, assim como fará em cada novo amanhecer. Segue na estrada, agora cercada de vegetação verde-escura. Mais à frente, por sorte encontra um banheiro. Mija, se lava, se olha no espelho. A parada não o tira do movimento, ao contrário, o impulsiona a mais movimento. Aonde quer chegar? Talvez não queira.

Embora de vez em quando ele tenha que fazer uma pausa para descansar, e pode mesmo voltar repetidamente ao mesmo lugar para fazê-lo, cada pausa é um momento de tensão que – como segurar a respiração – se torna cada vez mais intenso e menos sustentável quanto mais tempo dura. Na verdade, o peregrino não tem destino final, pois onde quer que esteja, e enquanto sua vida perdure, há algum outro lugar aonde pode ir. (INGOLD, 2015, p. 221).

Pensando no movimento dos peregrinos, Tim Ingold (2015) chama atenção para o fato de que este é feito *ao longo* do caminho e não *sobre ele*. O contato desses que andam *no* espaço é substancialmente diferente daqueles que passam *sobre* ele. O andarilho, uma das expressões do peregrino em sentido amplo, experiencia sua vida não deslizando sobre as superfícies, mas, fundamentalmente, penetra no espaço, nas suas fissuras. Suas trajetórias não marcam pontos, e sim uma linha que, embora tortuosa, é constante. Um pequeno fio que rasura o espaço.

A malha, entendida como uma textura de fios entrelaçados, como sugere Ingold (2015), é resultado de trajetórias individuais que se entrecruzam umas às outras. Entramadas, essas trajetórias ocorrem necessariamente no espaço – apesar da objeção de Ingold a esse conceito - e nele deixam suas marcas, ao passo que por ele também são marcadas. “Para o peregrino [...] o mundo não é apresentado como uma superfície a ser atravessada. Em seu movimento ele costura caminhos por este mundo, ao invés de atravessá-lo de um ponto a outro.” (INGOLD, 2015, p. 223).

¹⁹ Para aprofundamento no tema, ver Foucault (2014 [1975]).

Pensamos, com base nas contribuições de Ingold (2015), que existe uma indissociabilidade entre o movimento e o conhecimento. Os andarilhos, assim como todos nós, caminham e geram conhecimento no traçado de suas linhas, nos fios que formam a malha. Não precisam chegar a lugar nenhum para conhecer, até porque nunca chegarão, mas, fundamentalmente, conhecem no caminhar e caminham para se conhecer. O caminho, ao longo do qual se vive, está sempre em frente, no horizonte.

Outra possibilidade para pensar o movimento é apontada por Massey (2013) com a ideia de multiplicidade de trajetórias, na qual defende outras imaginações espaciais. Ao considerar o espaço como produto de inter-relações, argumenta que ele deve estar baseado na existência da pluralidade. A coexistência de múltiplas trajetórias resulta em um espaço igualmente múltiplo. Esse reconhecimento implica, segundo a autora, que as imaginações e os significados do espaço também sejam múltiplos. “Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora.” (MASSEY, 2013, p. 29).

Pensamos que o argumento de Massey se aproxima da ideia de malha, elaborada por Ingold. Para ambos, o espaço está por fazer-se, por costurar-se, sempre inacabado. Julgamos que essas noções são extremamente úteis para se pensar o deslocamento contínuo dos andarilhos. Sim, voltemos a eles. Esses sujeitos em movimento, com suas múltiplas trajetórias ou com suas linhas entremadas formando malhas, exemplificam a multiplicidade e a abertura que contém o espaço. Suas errâncias, seus devires, demonstram, cotidianamente, a indissociabilidade entre espaço e tempo. Não só eles, mas todos nós “*estamos vivos porque estamos em movimiento*”, como celebrou o conhecido cantor uruguaio Jorge Drexler (2017).

Augé (2010), em sua defesa por uma antropologia da mobilidade, argumenta que as grandes concepções da arquitetura urbana da década de 1960 estavam apegadas à ilusão da Cidade Radiosa, que correspondia a um modo de vida sedentário, onde todos os recursos estavam à mão. Quando a realidade já impunha um movimento intenso, o pensamento arquitetônico dominante da época ainda estava assentado em um ideal autocentrado e enraizado. Não à toa, os subúrbios de Paris, onde esse modelo foi amplamente adotado, tornaram-se moradas características de imigrantes e não de franceses. Quando os comércios dos quais os imigrantes deveriam viver foram fechados, na crise dos anos 1970, deixaram no local “uma espécie de contradição espacial viva” (AUGÉ, 2010, p. 98), já que impulsionou esses trabalhadores a deslocamentos cada vez maiores entre casa e trabalho.

Nas décadas finais do século XX, com a reestruturação produtiva do capital e, depois, com o neoliberalismo tornado regra em quase todo o mundo, transformações intensas ocorreram nos direitos sociais, na economia e, conseqüentemente, nas relações de trabalho. Para imigrantes ou não, o trabalho instável, parcial, precário e competitivo passou a abranger cada vez mais pessoas, removendo de seus pés o solo mais ou menos seguro de outrora. A retirada das proteções sociais, a redução dos salários, e a automação promoveram o colapso do desemprego com conseqüências nas relações sociais mais amplas.

A competitividade na dinâmica atual da modernização leva a uma precarização do emprego e ao desemprego, tendo como conseqüência o surgimento de uma sociedade de trabalhadores sem trabalho, não integrados e sem dúvida não integráveis como o pertencimento a uma sociedade que forma um todo de elementos interdependentes. Dificilmente podem ser considerados pelo que são, pois sua qualificação é negativa. (NASCIMENTO; JUSTO, 2000, p. 531).

No plano coletivo ou individual, o desemprego pode operar como demonstração da incapacidade de se adequar às dinâmicas sempre em mutação do capitalismo. Impossibilitados de concorrer em um mercado de trabalho cada vez mais seletivo, muitos são impulsionados para a marginalização. Estar à margem das estruturas sociais, como o emprego ou a família, parece figurar entre as principais causas que impulsionam sujeitos à errância e à desfiliação social. Grande parte das pesquisas no campo da Psicologia Social sobre o tema apontam uma combinação de fatores capazes de provocar traumas e rupturas, e motivar a deserção (NASCIMENTO; JUSTO, 2000; PERES, 2001; NASCIMENTO, 2008; JUSTO, 2011).

No filme em tela, as motivações estão ocultas, talvez imaginadas pelos espectadores, mas não explicitadas. Por outro lado, o cotidiano dos andarilhos está à mostra de maneira dura e incômoda. Vivendo em espaço e tempo indefinidos, esses errantes experienciam o espaço “por dentro”, mesmo que as rupturas sejam mais frequentes que os prolongamentos. Seus desenraizamentos não os tornam a-espaciais, ao contrário, os fazem viver o espaço. Objetivando estar em itinerância, se preocupam mais em caminhar do que em chegar e, assim, mantêm o “espaço aberto”.

Desapego, Errância e Delírio

Um senhor idoso de caminhar vagaroso se aproxima de uma improvisada barbearia na beira da estrada. Seus cabelos brancos contrastam com a pele negra. Em um ponto coberto, do lado de fora, ele se senta, talvez para retomar o fôlego. Cruza as pernas,

sussurra algumas poucas palavras enquanto se prepara para seguir a andança. Em outro ponto, no acostamento, um homem também negro empurra um pesado carrinho que parece caber a vida. É a sua casa itinerante, montada sempre quando finda o dia. Mais adiante, outro sujeito, dessa vez branco, se preocupa em tirar sons com o balanço da cobertura quebrada de um posto de gasolina. Cola o ouvido na estrutura metálica e escuta o rangido provocado pelo vai e vem. Parece satisfeito. Quem são eles? Por que estão na estrada? Não sabemos, imaginamos apenas.

Os andarilhos de estrada são sujeitos que radicalizam a errância e rompem com os laços de fixação social aos quais pertenciam. Caracterizam-se pela contínua movimentação a pé pelas estradas, sem rumo certo e sem objetivos definidos. Geralmente vivem da mendicância ou realizam trabalhos esporádicos que lhes garantam minimamente a sustentação. Proposital ou não, essa radical mobilidade vem acompanhada de miséria, solidão, insegurança e tudo mais que as vidas normalizadas no sedentarismo e nas instituições sociais prometem minimizar. Às vezes, esse tipo de errância é fruto da decisão do sujeito de fugir de sentimentos e traumas de algum modo relacionados com a fixação. Em outras, é resultante da pobreza extrema e da consequente marginalização social. Todavia, não são raras as vezes em que esses fatores agem de modo combinado.

Nascimento, Justo e França (2009) diferenciam os andarilhos de estrada de outros tipos de errância marcantes do nosso tempo. Enquanto esses tendem ao deslocamento constante feito a pé pelas estradas, os itinerantes são conhecidos por viajarem de ônibus, geralmente utilizando passes concedidos pelas prefeituras ou instituições de caridade. Já os mendigos habitam a cidade e geralmente nelas permanecem por vários anos. Por fim, os trecheiros, que embora percorram os trajetos também a pé, geralmente mantêm contatos com instituições sociais, principalmente casas de passagem ou os conhecidos abrigos. O limite entre o andarilho e o trecheiro é tênue, sendo demarcado pelo contato, ainda que esporádico, a essas instituições.

Assumir-se como um “trecheiro” ou “andarilho”, portanto, é assumir-se em movimento, em trânsito, sem um teto fixo, sem amigos, sem trabalho, sem relações afetivas fixas e assim por diante. Se for possível falar em identidade no “trecheiro” ou “andarilho”, essa seria com o trânsito. Esse é o único elemento em comum, “estável” na rotina de vida, que o acompanha continuamente, como também é o único elemento comum ao “grupo”, ou seja, é por ele que trecheiros e andarilhos se reconhecem mutuamente. (JUSTO, 2011, p. 100).

Os sujeitos-personagens do filme em análise são característicos andarilhos, semelhantes àqueles frequentemente vistos por nós das janelas dos ônibus ou dos carros

que nos levam em maior conforto e rapidez. Por viverem em deambulação solitária, limitam seus contatos a poucos encontros, geralmente com outros andarilhos. Relacionamentos de amizade ou amorosos são ainda mais remotos. “Os relacionamentos, em sua maioria, são dispersos, fragmentados, imprevisíveis e impregnados de sentimento de desconfiança”, aponta Justo (2011, p. 103). Nesse sentido, é ilustrativo que, no filme, o único diálogo ocorra entre dois andarilhos que, sozinhos, transitam pelas estradas na companhia de seus próprios medos e desejos.

Segundo Justo (1998), predomina na vida errante o estreitamento da sociabilidade e o enfraquecimento dos relacionamentos interpessoais. Apesar do isolamento social, parte dos andarilhos mantêm algum tipo de vínculo com os familiares e desejos de retorno à vida sedentária. Para outros, o sedentarismo limita a liberdade, e a vida fora do trecho pode ser insuportável. Para esses, embora a errância traga também a extrema vulnerabilidade, marginalização e solidão, a liberdade adquirida no modo de vida andarilho não merece ser trocada por proteção, segurança social, e pelo sedentarismo, muitas vezes causador de sofrimento ainda maior. Nesses casos, o desapego material ou imaterial, assume força maior e parece compensar o ônus que a errância traz junto com o bônus da liberdade, ainda que limitada.

São quase exclusivamente homens e o modo de vida errante se associa fortemente ao sexo masculino e às características hegemonicamente normatizadas como masculinas, tais como coragem e desprendimento. As poucas mulheres andarilhas geralmente acabam por se associar aos homens em troca de proteção. Entretanto, Silva e Justo (2020) analisaram o caso de mulheres trecheiras, constatando que elas adentraram em espaços de circulação como possibilidades de vida e de novos recomeços. Nesses casos, a errância assume um caráter ainda mais transgressor, já que, além de romperem com o ideal de vida sedentária, o fazem também com relação aos papéis socialmente delegados a elas, como o casamento, a vida doméstica e a maternidade.

No filme, um andarilho empurra um carrinho cheio de coisas; outro carrega sua bagagem em um grande saco; outro, ainda, quase nada leva além das roupas vestidas e do próprio corpo apoiado em um pedaço de pau. São todos errantes, vivem no deslocamento, no trecho, como dizem. Levam pouco ou nada na errância, mas atribuem significados diferentes às coisas que carregam. O fato é que esse modo de vida não permite carregar muitos objetos. Os que carregam devem ser extremamente importantes. Para alguns, uma lona é essencial para se proteger da chuva; para outros, uma coberta para se proteger do frio; já outros dispensam tudo.

O caminho é marcado de imprevisibilidades, e estar preparado para elas pode ser fundamental. Por isso, alguns objetos adquirem usos diversificados, além de marcarem as formas de interação com o espaço e com outras pessoas. A lona, por exemplo, pode ser mala, cama, coberta ou telhado; a panela – comumente chamada de cascuda - pode ser prato, copo, e até mesmo, panela em algumas poucas ocasiões; O saco – também conhecido como galo de briga ou gogó da ema – transporta objetos e vira objetos: travesseiro e assento. Enfim, os usos são variados e o que importa é poder carregar. Para uns, que carregam qualquer sucata, documentos pessoais podem ser pesados fardos, enquanto para a maioria, a esses papéis se soma um cobertor, umas poucas roupas, uma garrafa de água, ou de cachaça, e alguns poucos utensílios. Nada mais. Esses objetos são funcionalizados para atenderem suas necessidades. Ingold (2015, p. 239), inclusive lembra: “na verdade, ‘prosseguir’ pode envolver uma boa medida de improvisação criativa”.

Com pouco ou quase nada, o fato comum é que os andarilhos têm em eventos psicológicos traumáticos e na pobreza as principais causas de suas errâncias. De acordo com Snow e Anderson (1998), assim como Peres (2001), o desemprego, graves conflitos familiares, morte dos pais e desavenças conjugais são as principais causas que levam os sujeitos a abandonarem suas vidas sedentárias e a buscarem no nomadismo ou na mendicância outra forma de vida. “Tudo indica que, na maioria absoluta dos casos, há uma interação dos diversos fatores que concorrem para a deserção.” (PERES, 2001, p. 69).

Operando conjuntamente, esses fatores podem dificultar ou impossibilitar a permanência em um local fixo e, por isso, muitos se transformam em nômades, seja por impossibilidade de ter uma vida sedentária com todos os custos que isso implica, seja por escolha de viver a liberdade em constante itinerância, assumindo, também, os riscos trazidos com ela. Isso implica em conviver, na maioria das vezes, compulsoriamente com os perigos e com as carências materiais e imateriais que marcam a errância. Viver no trecho pode significar a fuga da disciplina ou do controle frequente, mas também miséria, desamparo e solidão.

Em resposta e em defesa às carências e aos perigos, os andarilhos desenvolvem estratégias de sobrevivência, a exemplo do trabalho temporário em fazendas ou postos de gasolina, da coleta e venda de materiais recicláveis, ou da mendicância. Aprendem que só podem ter o que conseguem carregar e que, por isso, precisam escolher muito bem os seus pertences. Muitas vezes, buscam no álcool a forma de superar a timidez para pedir ou a fuga dos eventos traumáticos vivenciados antes ou durante a errância. É comum que o consumo de álcool faça parte da rotina desses sujeitos antes mesmo da vida nômade.

Com certa frequência, as pesquisas sobre a errância contemporânea constataam o uso abusivo do álcool entre os andarilhos. De acordo com Nascimento e Justo (2000), o uso do álcool é atribuído, pelos próprios sujeitos, à necessidade de esquecer os problemas, de dar maior encorajamento e apaziguar conflitos remanescentes em geral, com destaque à infidelidade conjugal. Alonso-Fernández (1991) apresenta alguns traços comuns em alcoolistas que podem ser visualizados nos errantes contemporâneos: vivência da solidão, desesperança e a imposição de um presente anônimo e passivo.

Segundo Justo e Nascimento (2005), a exposição prolongada ao isolamento, desassistência, solidão e desamparo contribuem para a manifestação de persecutoriedade e pensamentos delirantes de si e do mundo. Além disso, o consumo abusivo de álcool durante muitos anos pode contribuir para que os delírios acompanhem os andarilhos com certa frequência. O delírio ou transtorno delirante se refere, de maneira simplificada, a alteração do conteúdo do pensamento baseado em caminhos associativos e relacionais sustentados em leis e princípios do raciocínio hegemônico. Portanto, o delírio ocorre fora de um eixo organizador de ideias, representações, intuições e percepções hegemonicamente reconhecidas. Nos andarilhos, os delírios são comumente interpretados como reações e defesas do inconsciente frente ao quadro de pobreza material e ao sofrimento psicológico que muitos experienciam.

O filme em questão se inicia com a cena de um dos sujeitos-personagens, à beira de uma estrada, acendendo um cigarro depois de olhar fixamente a lente da câmera e, por extensão, o espectador. Em seguida, a sua convicta interpretação do que seria Jesus Cristo e a Santíssima Trindade ocupa a cena. Terra e céu, corpo e espírito, vida e morte, sanidade e loucura são pares opostos tematizados por sua análise. Questões amplas que frequentemente aparecem nas falas dos andarilhos que deliram. Mostrar-se entendido de questões maiores, ser portador de mensagens divinas e até mesmo enviados legítimos de algum deus, pode estar associado à compensação inconsciente para as condições de pobreza extrema e dos conflitos emocionais ocorridos e que ocorrem na vida dos andarilhos.

Assim como a sua vida material parece não estar orientada para objetivos e planos, com rotina e previsibilidade, seu estado psicológico também parece assumir um caráter errático, no sentido de errância, com ausência de um eixo central organizador, às vezes com os limites entre o real e o imaginário borrados. Sobre isso, Justo e Nascimento (2005, p. 179) explicam:

Parece viver, efetivamente, essa condição de fluidez e errância tanto no plano externo como no interno. Não erra apenas no plano geográfico, mas através do delírio, erra no plano psicológico exatamente por não possibilitar o conhecimento e o consequente questionamento de suas crenças pelos outros, o que seria inevitável em relacionamentos intensos e próximos. O psicótico e o andarilho talvez se refugiem em suas ideias e delírios para manterem, com a solidão, a sua crença.

Na única cena que expõe o contato entre dois andarilhos, um deles intercala ideias nebulosas e lúcidas, a exemplo da compreensão de que alguns países desenvolvidos detêm o poder mundial. O diálogo entre eles é uma ótima representação das diferenças no interior do grupo, e podem servir de espelhamento da realidade atual. Crença e descrença, confiança e desconfiança, resignação e revolta. Refugiar-se em si mesmo e em suas ideias pode significar defesa ante o perigo e ante a tentativa frustrada de entender tudo. A condição de mobilidade permanente desses sujeitos promove transformações no plano psicossocial que se revelam consciente ou inconscientemente. O afastamento de referenciais fixos e o distanciamento da vida sedentária podem impulsionar a “desestabilização total de seu Eu lançando-o na errância psíquica típica dos estados psicóticos.” (JUSTO; NASCIMENTO, 2005, p. 186).

Por outro lado, assim como verificado no filme *Estamira* (2005), não deixam de ser impressionantes os claros *insights* sobre o mundo e suas contradições. Talvez porque suas vidas experimentem a precariedade de forma extremada, seus pensamentos, palavras e gestos desabrochem sem a autocensura e as modulações tão frequentes nas sociedades de controle (DELEUZE, 1992). Também por esse motivo, o filme *Andarilho* mereça a nossa atenção. Observar o Outro em suas errâncias pode contribuir para a reflexão do Eu e suas múltiplas e complexas interações com o mundo. Verbalizada ou não, a linguagem dos andarilhos mostra algo de nós e, quiçá, espelhe a nossa vida.

Conclusão

Buscamos, na aproximação entre Geografia e Cinema, especificamente com o filme *Andarilho*, interlocuções possíveis para uma leitura do espaço e da mobilidade, a partir do caso dos sujeitos andarilhos que vivem em constante deslocamento pelas margens das estradas. No filme, os sujeitos-personagens andam para viver. Ao que parece, objetivam se manter no caminho sempre e não buscam chegar a lugar nenhum em definitivo. Experienciam o espaço de maneira peculiar, já que a vida deles é feita ao caminhar no espaço, por “dentro” dele.

De autoria do cineasta e artista plástico Cao Guimarães, *Andarilho* incomoda aos apressados. Compassadamente, assim como os passos dos sujeitos-personagens, o filme acompanha a perambulação, as paradas e os delírios desses fazedores de espaço a céu aberto. O diretor renuncia a conceitos e argumentos de acadêmicos, bastante comuns em documentários, e apenas observa e nos faz observar. De dia ou de noite, na lama ou no asfalto, de perto ou de longe, Cao, com sua lente, faz o estranho tornar-se familiar.

Centramos nossa análise nos espaços, nos trânsitos e nas vidas dos sujeitos andarilhos de estrada. Em um primeiro momento, buscamos, nas contribuições da Geografia e da Antropologia, possibilidades para outras imaginações espaciais, tendo o movimento como marca fundamental. Considerando o espaço como produto de inter-relações, argumentamos que as trajetórias, enquanto fios que formam uma malha, deixam marcas e são marcadas por ele. Em um segundo momento, amparados pela contribuição da Psicologia Social, apresentamos explicações acerca dos fatores subjacentes ao fenômeno da errância, demonstrando a inter-relação entre eles.

Por fim, argumentamos que os andarilhos de estrada, tal como mostrados no filme, radicalizaram a errância e romperam, de maneira forçada ou voluntária, com os ideais do sedentarismo que guiam a vida moderna. Esses sujeitos abrem caminhos ao relento e aprendem, na prática, que caminhar sempre é melhor do que chegar logo. Caminhando, quase sempre a sós, costuram os fios de suas malhas sempre inacabadas, assim como estão inacabados o espaço, o tempo e a vida.

Referências

- ALONSO-FERNANDEZ, Francisco. A personalidade prealcoólica. **Temas**, n. 21, p. 19 - 30, 1991.
- ANDARILHO. Direção: Cao Guimarães. Produção: Beto Magalhães. [s. l.]: Cinco em ponto, 2006. *Online*. (80 min.), son., color., 35 mm. Disponível em: Andarilho (2006) - Caio Guimarães - YouTube. Acesso em: 12 maio de 2021.
- AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Sobre a sociedade de controle. *In*: DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 219-226.
- ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: José Padilha. [s. l.]: Europa Filmes, 2005. *Online*. (121 min.), son., color., 35 mm. Disponível em: Estamira (official documentary film) - YouTube. Acesso em 10 de jun. de 2021.

- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- JUSTO, José Sterza. Errância e errantes: um estudo sobre os andarilhos de estrada. *In: JUSTO, José Sterza; SAGAWA, Roberto Yutaka (Orgs.). Rumos do saber psicológico*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p. 125-139.
- JUSTO, José Sterza. **Andarilhos e trecheiros: errância e nomadismo na contemporaneidade**. Maringá: EDUEM, 2011.
- JUSTO, José Sterza; NASCIMENTO, Eurípedes Costa do. Errância e Delírio em Andarilhos de Estrada. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 18, n. 2, 177 - 187, 2005.
- MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- MOVIMIENTO. Compositor e intérprete: Jorge Drexler. *In: Salvavidas del hielo*. Intérprete: Jorge Drexler. Madrid: Warner Music Spain, 2017.
- NA NATUREZA SELVAGEM. Direção: Sean Penn. Produção: Sean Penn, Art Linson e Bill Pohlad. [s. l.]: *River Road Entertainment e Square One C.I.H. Linson Film*, 2007. DVD. (148 min.), son., color., 35 mm.
- NASCIMENTO, Eurípedes Costa do. **Nomadismos contemporâneos: um estudo sobre errantes trecheiros**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- NASCIMENTO, Eurípedes Costa do; JUSTO, José Sterza. Vidas Errantes e Alcoolismo: uma questão social. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 13, n. 3, p. 529-538, 2000.
- NASCIMENTO, Eurípedes Costa do; JUSTO, José Sterza; FRANÇA, Sônia Aparecida Moreira. Errância e normalização social: um estudo sobre andarilhos de estrada. **Psicologia em Estudo**, v. 15, n. 4, p. 641-648, 2009.
- NOMADLAND. Direção: Chloé Zhao. Produção: Frances McDormand, Mollye Asher e Chloé Zhao. [s. l.]: *Highwayman Films Hear e Say Productions Cor Cordium Productions*, 2020. *Blu-ray*. (108 min.), son., color., 35 mm.
- PERES, Rodrigo Sanches. Andarilhos de estrada: estudo das motivações e da vivência das injunções características da errância. **Psico-UFS**, v. 6, n. 1, p. 67-75, 2001.
- QUE TAN LEJOS. Direção: Tania Hermida. Produção: Mary Palacios, Gervasio Iglesias e Tania Hermida. [s. l.]: Ecuador para Largo y La Zanfoña, 2006. DVD. (93 min.), son., color., 35 mm.
- SILVA, Luciana Codognoto da Silva; JUSTO, José Sterza. Errância e nomadismo feminino: o caso de duas mulheres trecheiras. **Psicologia e Sociedade**, n. 32, p. 1-14, 2020.
- SNOW, David; ANDERSON, Leon. **Desafortunados: um estudo sobre o povo da rua**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PELALENTE DA FOTOGRAFIA, O ESPAÇO FITADO

João Carlos Nunes Ibanhez

Introdução

As proposições contidas neste texto surgiram a partir de discussões suscitadas pela disciplina “Tópicos Especiais III: Imagens, geografias e educação” oferecida no primeiro semestre de 2021 pelo Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) em parceria com outros programas de pós-graduação em Geografia e Educação²⁰ e contou com a participação de professores convidados, membros da Rede Internacional de Pesquisa “Imagens, geografias e educação”²¹.

A disciplina propiciou a discussão sobre as imagens e as linguagens que lhes dão origem e sustentação, considerando que a dimensão pedagógica inerente a estas imagens atua nos processos de subjetivação e no pensamento acerca do espaço geográfico. Dentre as linguagens trabalhadas, fui motivado a refletir sobre as imagens fotográficas.

Em uma das aulas, uma das professoras ministrantes, disse que numa atividade de estágio curricular do curso de licenciatura em Geografia, pediu aos estudantes para que fotografassem as escolas, mas a maioria focava apenas a fachada do prédio. É apenas a fachada do prédio a representação das infinitas relações do espaço escola? Partindo disso, coloco como problemática: o espaço do meu cotidiano também é uma história para perceber o mundo? Como a delimitação de um enquadramento registrado em uma imagem fotográfica me *afeta* e é motor para captar uma geografia que vejo e sinto?

Wenceslao Machado de Oliveira Jr. nos ajuda a refletir sobre esta problemática ao afirmar que:

[...] partilhar o sensível seria, a um só tempo, a realização de recortes de partes do real e sua distribuição para somente uma parte de nós, partilhando o comum de maneira diferenciada, fazendo com que o mundo sensível a que temos acesso seja distinto entre as pessoas. (OLIVEIRA JR., 2019, p. 4).

²⁰ A parceria envolveu o Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e os Programas de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

²¹ Para mais informações sobre a referida rede, ver <https://www.geoimagens.net/>.

Com base nos dizeres do autor, nosso intuito é realizar recortes de parte do real, percebendo o espaço geográfico sob a nossa própria ótica, que tem uma maneira única de enxergar o mundo porque é diferenciada. Isso corrobora com a nova filosofia e política espacial que propõe Dooren Massey:

(...) para que haja histórias múltiplas, co-existentes, deve existir espaço. Em outras palavras: o pleno entendimento da espacialidade envolve o reconhecimento de que há mais de uma estória se passando no mundo e que essas estórias têm, pelo menos, uma relativa autonomia. (MASSEY, 2014, p. 15).

Nossas ideias estão fundamentadas em Massey, na medida em que a autora demonstra que a nova política espacial reconhece que o mundo tem histórias múltiplas se passando e elas têm uma certa autonomia e visão do próprio mundo.

Para empreender esse pequeno programa de diálogo com a imagem fotográfica, dividimos este texto em três momentos. Faremos um debate sobre as potencialidades das imagens fotográficas em âmbito geográfico educacional e científico. Em seguida, improvisaremos o exercício de enumerar alguns dos elementos participantes do espaço em uma imagem por nós captada. Em último momento, dialogaremos com a fotografia para criar uma linguagem “filosófica” refletindo sobre o lugar do qual somos participantes.

As potências da fotografia para a Geografia

De certa maneira, as imagens captadas pelo foco da câmera fotográfica sempre foram um instrumental bastante potente para a Geografia científica na exploração dos territórios. Aprendemos isso nos cursos de graduação, talvez inconscientemente. O fato é que, no ambiente acadêmico-científico, a Geografia nunca deixou de utilizar as fotografias, mas ela se faz potente também e de extrema importância no ambiente educacional como nos mostram muitos pesquisadores.

De maneira geral, no entanto, as fotografias que povoam os materiais e percursos escolares possuem um objetivo bem específico: ilustrar/mostrar um determinado fato ou elemento ou fenômeno geográfico de maneira realista, de modo a amparar e auxiliar o professor a ensinar um conteúdo curricular específico. (OLIVEIRA JR., 2019, p. 3).

A citação acima vem demonstrar a importância da imagem fotográfica de maneira objetiva, porque as fotografias são “armas” pedagógicas que auxiliam os professores de Geografia no momento do contato com os alunos e suas pertinentes elucidaciones. Os livros didáticos de nossa específica área, trazem em seus conteúdos textos demonstrativos e fotos que ilustram os elementos e fenômenos geográficos. Tais fotografias ganham destaque

porque são situações legítimas e amparam o professor no momento de trocas de conhecimentos com os alunos.

A imagem fotográfica sempre foi um suporte não só para Geografia, mas também para instituições militares de todo mundo que utilizam os aparatos da tecnologia e o saber da própria ciência para seus programas. O avanço da tecnologia ao longo do tempo, o poderio de alcance, melhoramento de tomadas, tratamentos de imagens na própria câmara e outras muitas situações, ampliou o uso da fotografia por outros setores da vida em suas múltiplas finalidades, deixando de ser exclusividade da ciência e das forças armadas. A pesquisadora Verónica Hollman contribui com esta reflexão, ao trazer afirmações sobre a ampla utilidade das imagens fotográficas e sua evolução.

Hoy contamos con imágenes tomadas desde un rango de altitudes cada vez más amplio, que además brindan una cobertura espacial más extensa, frecuente y en rangos del espectro electromagnético no detectados por el ojo humano (Cosgrove y Fox, 2010). Por otra parte, el uso de las fotografías aéreas y las imágenes obtenidas con otros dispositivos dejó de ser exclusivo de las prácticas militares y se ha extendido a actividades tan diversas como la investigación, la planificación, el diseño, la publicidad y el arte. Podríamos entender que este desarrollo técnico y la ampliación del conocimiento necesario para el uso de este género de fotografía constituyen indicios de la supresión de los obstáculos en la aproximación visual a lo espacial. (HOLLMAN, 2020, p. 51).

Um desses progressos, proporcionado pelos avanços técnicos, é o de poder enxergar o que a visão humana não é capaz, porque é possível se captar faixas espectrais “ocultas”. Há uma maior ampliação da cobertura de áreas extensas e isso pode ser entendido, de forma sintetizada, como a eliminação dos muitos obstáculos na abordagem visual do espacial, segundo a autora.

A fotografia nos dá possibilidade, no momento que somos *afetados (atravessados)* por ela, de conhecer lugares que não somos capazes de experimentar com o corpo, a partir de imagens do cotidiano ou com algum apelo turístico. A potência da imagem fotográfica está no papel de ela dar uma “opinião” sobre os lugares conforme sua posição de tomada, o ponto de vista escolhido pelo sujeito que agencia a câmara. Esse ponto de vista é capaz de afetar a maneira como concebemos os lugares, como imaginamos outras realidades distantes de nós.

Ao sermos atravessados pelas fotografias presentes no cotidiano, inventamos modos de aprender e conhecer sobre os lugares do mundo que não podemos ver ou experimentar com nossos próprios corpos. As fotografias são capazes de criar verdades e realidades sobre os lugares, de participar da construção de nossa imaginação do mundo contemporâneo, e, portanto, interferirem na maneira como pensamos o espaço. (DESIDERIO, 2018, p. 9).

Há outras forças que operam em nós quando nos debruçamos sobre as imagens fotográficas; uma delas é o fato de nos *ensinarem* sempre sobre algo; e a outra é o *efeito* que causa em nós. Isso pode ser pensando de maneira dicotômica, o corpo humano e a fotografia e um *entre*, como forma de mediação e propagação dessa polarização, surgindo outras situações como sugere Oliveira Jr. (2019, p. 11. Grifo nosso):

Se um dos poderes das imagens é o fato de que elas nos educam a olhá-las, outras forças e poderes também atuam em nosso olhar em cada contexto em que estejam copresentes corpos humanos e imagens. É nesse sentido que podemos dizer que cada imagem abre um *entre* cada um de nós e ela, e esse *entre* é povoado de uma tropa de outras imagens – composta não de quaisquer outras imagens, mas daquelas que a primeira imagem fez emergir de nossas memórias pessoais, de nossas relações com o sensível que nos circunda e nos **afeta**, sem que, necessariamente, percebamos isso.

Apoiado em Fernand Deligny, o autor nos dá a ideia de uma tropa de outras imagens, que são as forças (*poder*) que atuam em nós quando a equivalência dicotômica entre o meu corpo e a imagem fotográfica é posta em exercício. Essa tropa de imagens surge como efeito de *visualização* e vai nos remeter a outras imagens, que são uma espécie de *ligadura* com a imagem primária.

Vimos, então, que a imagem fotográfica tem uma importância em vários níveis para Geografia. No âmbito educacional, ela serve para demonstrar uma realidade ou um elemento geográfico e auxilia os professores no momento de troca de saberes; já no ramo científico, amplia a cobertura espacial, porque a tecnologia, de um modo geral, avançou. De uma maneira mais despretensiosa, mas podendo participar do modo científico e escolar, a fotografia age em nós e nos leva a outras imagens que fazem conexão com a imagem “matriz”.

Em vista disso, em nosso segundo movimento de escrita, faremos um exercício de capturar um enquadramento próximo a nós para demonstrar o nosso ponto de vista sobre o mundo, um mundo que é “achegado” à realidade em que vivemos. A propósito desse produto fotográfico, faremos o exercício de *sentir* a imagem e teorizar o espaço sobre os elementos que participam da tomada do enquadramento.

Elementos do espaço na/com e a partir da fotografia

É também desse funcionamento em tropa que uma imagem agencia poder para configurar um certo território, pois uma ela não aciona qualquer outra. Ao contrário, uma imagem aciona exclusiva ou principalmente aquelas outras que fazem tropa com ela em cada recorte de nossa cultura. (OLIVEIRA JR., 2019, p. 7).

Neste momento do texto colocamos em prática o exercício de capturar e criar diálogos com a fotografia. De forma sintética, na seção anterior vimos a importância das imagens como um todo para a Geografia. Agora, neste segundo movimento da escrita, o desafio é, como lidamos com um produto fotográfico *controlado* por nós mesmos, e como ele pode colaborar para pensar o espaço geográfico capturando muitos elementos participantes da paisagem que nos levam a outras imagens²².

Ana Maria H. Preve, em um experimento geográfico realizado com pessoas que habitavam um hospital psiquiátrico, partindo da confecção de “desenho-mapa do lugar onde se vive”, almejou que essas pessoas pudessem fazer comparações geográficas porque o desenho sobre um lugar aproxima e auxilia a compreender as divisões políticas do espaço. A pesquisadora coloca duas perguntas chaves que direcionam para o cerne da experimentação: “Como percebiam o lugar onde viviam? (...) Que imagem tinham do mundo? (PREVE, 2020, p. 9). Essas duas questões são apropriadas, pois nos amparam neste nosso ensaio: como eu percebo o lugar onde vivo e que imagem eu tenho do mundo que me cerca?

Decidimos não “ousar” muito, e deliberamos escolher um enquadramento que é próximo a nós e que participa de nosso cotidiano. Mas esse “não ousar”, nos levou a um desafio grande porque capturamos um enquadramento que envolveu a intimidade e a geografia, geralmente, não se atenta à particularidade do abrigo íntimo.

O enquadramento escolhido é a janela da minha casa, que fica situada numa região rural do extremo oeste do Brasil²³. A preferência se deu justamente para tentar responder a pergunta: “qual é a imagem que eu tenho do mundo?” Ao acordar pela manhã é essa a imagem que tenho do mundo²⁴ (Figura 1).

²² Esse exercício é como se fosse uma fotointerpretação.

²³ Essa localização poderia ser mais objetiva sendo apontada uma cidade, estado ou região, ou mesmo um uma coordenada mais exata, no entanto, o objetivo é como apreendemos o espaço por meio da fotografia.

²⁴ A análise se dará mais com o olhar de quem é morador de uma localidade do que como um pesquisador da Geografia que traz dados “refinados” de nomes científicos da vegetação e coordenadas geográficas precisas sobre um dado elemento no espaço ou a posição exata.

Figura 1 – A imagem do meu mundo.



Fonte: Acervo do autor.

A minha fotografia se deu em posicionamento de *dentro para fora*, dando ênfase em enquadrar uma pequena porção da minha casa com a imensidão do externo. Não há superação da dicotomia *intimidade e externalidade* no registro da fotografia porque a janela esteve fechada no momento de registro. Começarei apreendendo os elementos do *lá fora*, do mais longe para finalizar com os elementos do *aqui dentro*.

A propriedade está situada no extremo oeste do país, o sujeito(*eu*) que opera a máquina fotográfica está de costas para a Bolívia, então, o olhar está direcionado para o leste; é como se estivesse olhando para o interior do Brasil.

Ao fundo da imagem, de forma embaçada, temos o Morro Comprido que é parte integrante do maciço do Urucum que tem sua extensão entre norte e sul. Exatamente atrás dele está o Rio Paraguai que vem de noroeste e corre para sudoeste.

Temos alguns arbustos bem representativos na foto, que são uma espécie invasora que tem o nome popular de *Arumita*, originária da América Central. A população local diz que foram trazidas com o gado importado que se alimenta dela e espalhou suas sementes por boa parte do Brasil por meio das fezes desses animais. Suas flores são usadas na indústria de perfumaria.

Bem perto à extremidade inferior da janela enxerga-se uma faixa branca que é uma estrada em frente à minha propriedade. Essa estrada não tem nome e dá acesso a outros lotes vizinhos ao meu. Seu sentido está de norte a sul. Ela divide o meu lote em duas partes.

A primeira árvore perto da casa é chamada de castelo e é muito usada como madeira para cercas, construções de galinheiros e outras estruturas. As aves adoram comer os brotos de suas folhas. A segunda árvore que está mais distante e à esquerda é chamada de sucupira, que possui uma vagem. Muitas dessas árvores aguentam sete meses sem chuvas e deixam suas folhas caírem para reterem água; são espécies típicas do cerrado.

Podemos identificar três cercas nessa imagem. A primeira, mais próxima do foco, depois da primeira árvore, delimita uma pequena área de pastagem. As outras duas cercas são a demarcação do lote, localizadas nas extremidades da estrada.

Há uma carroça abandonada no centro do terreno. Mesmo que abandonada nessas paragens, nos leva a perceber uma geografia nacional. O Brasil é um país que ainda utiliza animais para transporte de cargas e pessoas, e esses veículos de tração animal sempre nos remetem a maus-tratos, desnutrição e escravidão de cavalos.

Fechando o lado de fora, (sem elencar todos elementos da foto, que não é nosso objetivo), encontram-se quatro cordas na vertical que são parte de um pequeno jardim suspenso onde cultivo alguns cactos, margaridas e girassóis.

Na intimidade do abrigo caseiro, temos as paredes, a janela, uma mesa com uma luminária, e um instrumento chamado *charango*. Esses elementos de dentro são os que participam de meu dia a dia, da minha geografia íntima. Na mesa onde coloco meus livros e meu computador, a luminária é ligada quando é noite, e o charango é usado como profissão e distração.

Esse último elemento do espaço íntimo, o charango, é originário de Potosí, na Bolívia. Sabe-se que antes da colonização espanhola não se tinha por aqui instrumentos tão complexos. Os espanhóis trouxeram o bandolim, e isso inspirou os povos originários a construir um instrumento com a carapaça seca do tatu. Com cerca de 66 cm possui dez cordas que são afinadas em duplas. Amo tocar esse instrumento porque me faz lembrar a minha ancestralidade: os povos originários de toda a América se fazem presentes comigo.

Observando o mundo com/pela fotografia: uma geografia particular

O plano principal da imagem fotográfica é repartido em dois setores espaciais: a casa, a intimidade do sujeito (eu), e a imensidão do externo, lá fora, a imensidão do vasto. A vidraça é olho que vê o exterior; os ventos penetram por ela quando aberta. A janela é vetor de ligação entre interior e externalidade.

A imensidão está à nossa disposição; o mundo é praticamente nosso. Somos senhores da vastidão sem mesmo podermos tocá-la. Somos possuidores disso tudo, mesmo que outros sujeitos paguem tributos sobre uma propriedade, tenham suas terras demarcadas por cercas e se declarem donos da natureza que não tem dono; ela “espera” ser sempre livre.

As cercas são divisórias no espaço, feitas pelos homens para demarcarem os seus territórios, o perímetro de suas porções na superfície terrestre. É uma hipocrisia grande, porque ao mesmo tempo em que me declaro dono da vastidão incomensurável da natureza, tenho balizada por postes a minha porçãozinha no mundo. Nada muito fora da natureza humana de posse, mas é a luta pela terra. Foi a luta da minha família por um cantinho no mundo.

O vasto terreno do mundo convida o sujeito que se debruça à exploração visual em busca da imensidão, no mais longínquo que o olho humano possa enxergar. O olhar do quarto íntimo se projeta na imensidão, e a relação que se dá com o sujeito é de um espaço de espanto do desconhecido, mesmo que visualizando todas as manhãs ao acordar. A dicotomia *fora* e *dentro* se estabelece ambígua. Permanece um contraponto ambiental: a imensidão iluminada (o lá fora), versus o aposento à meia luz (o aqui dentro). Mas isso não impede que um pouco da luz solar penetre pela vidraça fechada e se “aconchegue” na mesa de estudos, mostrando que àquela hora, a pequena luminária não é necessária com sua luz artificial. A energia solar adentra na intimidade da proteção contra as intempéries da externalidade, avisando que o dia já começou.

Da vidraça embaçada damos de cara com a cadeia de morros. Através desse buraco na parede que é a transparência de vidro, pode-se *fitar*, mesmo que fixada na crosta terrestre, a cordilheira que soa como liberdade a céu aberto. Essa cadeia de morros seduz todo sonhador sedento por liberdade e em busca de paz na solidão de suas alturas. A cadeia hesita penetrar em minha janela e eu tremulo dar de encontro com ela.

Esse é um pequeno pedaço da minha intimidade, da minha geografia particular, que participa da minha temporalidade e das minhas histórias diárias, onde estudo, componho algumas poesias e toco meu instrumento. Talvez não interesse a ninguém, mas é o *lugar* onde passo a maior parte do meu dia e é *onde* as memórias da minha juventude sempre vêm à tona. Onde lembro que muitos não têm a mesma sorte que eu. Para ser mais geográfico e fechar o ensaio: é o centro do mundo para mim; não há mais espaço que pertence a mim e eu a ele.

Últimas considerações

A imagem fotográfica é um acontecimento que povoa nossa realidade há algum tempo e se faz presente em vários setores da sociedade com diferentes objetivos, tais como registro de uma realidade, imagem artística, instrumental para ciência, uso educativo, publicidade, dentre outras. Ela é de extrema importância para a educação escolar porque auxilia o docente nas trocas de saberes com os discentes; na Ciência, com o avanço tecnológico aumentou o poderio de “visada” e, conseqüentemente, uma grande abrangência do espaço; em um posicionamento mais sensível, somos *atravessados* pela fotografia, ela nos ensina e nos leva a imaginar outro “turbilhão” de imagens.

Assim, nosso objetivo neste pequeno ensaio foi dialogar com algumas ideias referentes à linguagem fotográfica, a partir de autores da Geografia e, depois, criar um diálogo (ensaio) a partir de uma única fotografia.

Para pôr em prática a captura de uma imagem e, posteriormente, a análise de elementos que configuram um determinado recorte espacial, decidimos enquadrar uma realidade que é próxima e muito íntima: a janela da minha sala, que é vetor de ligação com o mundo que me cerca. Elencamos alguns elementos da fotografia e agenciamos outras imagens que ela acionou para dialogar com a geografia. Tentamos “filosofar” a partir da imagem capturada porque a visada de seu recorte nos convidou a isso, não sendo possível reprimir o desejo de refletir sobre o espaço.

Esse espaço *fitado* pela lente da fotografia é o meu canto no mundo, meu *lugar*. É onde deposito todas minhas energias e os meus sentimentos; há nele um emaranhado de histórias ao longo do tempo e, justamente por isso, como geógrafo, estou de pleno acordo com Dooren Massey quando diz que: “Os lugares são lugares de encontro de diferentes pessoas, diferentes grupos, diferentes etnias. Em termos humanos, eles são o emaranhamento, a reunião de diferentes histórias, muitas delas sem qualquer ligação anterior com as outras.” (MASSEY, 2017, p. 39).

Referências

- DESIDERIO, Raphaela de Toledo. Composições de Fotográficas: experimentações na educação geográfica. **Giramundo – Revista de Geografia do Colégio Pedro II**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 7-18, jul./dez., 2018.
- GIRARDI, Gisele. Cartografias (in/im)possíveis: O Ilha. **Punto Sur. Revista de Geografía de la UBA**, v. 1, p. 64-74, 2020.
- HOLLMAN, Verónica. Entre imposibilidades y deseos: la fotografía, un dispositivo para aprehender e imaginar lo espacial. **Punto Sur. Revista de Geografía de la UBA**, v. 2, p. 48-63, 2020.
- MASSEY, Doreen. A mente geográfica. **GEOgraphia**. Niterói, v. 19, n. 40, 2017, p. 36-40.
- MASSEY, Doreen. Filosofia e Política da Espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia**. Niterói, ano 6, n. 12, p. 07-23, 2014.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Fotografias, geografias e escola. **Signos Geográficos**, v.1, p. 1-15, 2019.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Tropas de imagens partilham o (não) saber geográfico: territórios contestados de poder. **Punto Sur. Revista de Geografía de la UBA**, v. 2, p. 5-19, 2020.
- PREVE, Ana M. ‘Habito, mas não vivo aqui’: multiplicidade, linguagens e saber geográfico. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**. 2020, v. 10, n. 19.

ARTISTA, JOVEM E INDÍGENA: FOTOGRAFIAS E CARTOGRAFIAS COMO NOVAS FORMAS DE “FAZER O PAPEL FALAR”

Leticia Espadim Martin

Luan Iturbe

Juliana Grasiéli Bueno Mota

Os mais antigos tiveram que aprender a falar com o papel, sem papel não tem demarcação, né... Hoje a criançada na aldeia comanda o celular, a internet. Está levando a luta pra longe....

Ñanderu Jorge, Reserva Indígena de Dourados, 2021.

As mudanças geracionais sopram novos ares à realidade indígena, abrem seus caminhos, dão forma às novas identidades que sem esquecer o passado trazem a renovação, a força e o direcionamento como toda brisa forte quando sopra. Quer dizer, uma nova percepção sobre o “ser indígena”, o espaço da Reserva e o que “índio pode fazer” e “o que índio não pode fazer” emerge atualmente.

Leticia Espadim Martins; Juliana Grasiéli Bueno Mota, 2020.

As brisas que sopram e iniciam este texto²⁵ trazem consigo um exercício de imaginação. Propomos para nossos leitores e leitoras imaginar a escrita como um conjunto de palavras sequenciadas, ou melhor, um conjunto de palavras em movimento. Estendemos este pensamento sobre outras atividades artísticas e intelectuais e temos a música como um conjunto de notas musicais em movimento; o filme como um conjunto de *frames* em movimento; a dança como um conjunto de posições em um movimento ritmado. Inclusive, nas atividades corriqueiras, podemos imaginar como o movimento dá forma às coisas: cozinhar é o conjunto de vários passos/procedimentos; tomar banho é o conjunto de vários movimentos desempenhados pelo nosso corpo em relação à água, ao sabonete, ao chuveiro. Aos poucos começamos a perceber que **tudo que existe está em**

²⁵ O presente texto compõe os resultados de pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC-UFGD) desenvolvida pela primeira autora do texto, entre os anos de 2020 e 2021, vinculada ao projeto de pesquisa “Territórios e territorialidades Guarani, Kaiowá e Terena: conflitos e violências na Reserva Indígena de Dourados”.

movimento, em suas frações grandes ou menores, visíveis ou invisíveis. E a imaginação é um valioso artifício na missão de desenvolver esta perspectiva de análise.

A partir deste entendimento, juntamente com o exercício de imaginação, a fala do kaiowá *ñanderu* Jorge no início deste texto traz questões que se referem ao novo mundo vivenciado pelos indígenas, sobretudo para os povos Kaiowá e Guarani. Jorge é vanguardista das gerações anteriores dos Kaiowá e Guarani (“*os antigos*”) que tiveram que “*aprender a falar com o papel*” com o objetivo de auxiliar nas lutas de demarcação de terras. Essas novas formas de “aprender a falar com o papel” têm sido desempenhadas por crianças e jovens quando se conectam à internet através de aparelhos eletrônicos. Se antes o papel era a ferramenta do “*karaí*” (*branco*) a ser dominada pelos indígenas, hoje a tecnologia e as mídias sociais ocupam este espaço de possibilidade e expansão dos direitos sociais e territoriais dos povos, nos mostrando mais uma vez que tudo está em movimento.

O professor e antropólogo Roque de Barros Laraia (2013, p. 101) em seu livro “*Cultura: um conceito antropológico*” afirma que “[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos”. Dito isso, e com um pouco de sensibilidade, a potência das palavras do *ñanderu* Jorge, que, com muita sabedoria e contemplação da realidade, reconhece que o sistema cultural Kaiowá e Guarani está em movimento. Não obstante, sua capacidade de análise vislumbra o uso proveitoso que essas transformações poderão trazer, de novo, às demandas étnicas e territoriais para os povos Kaiowá e Guarani, visto que as mudanças geracionais devem ser acompanhadas pela mudança também das estratégias e ferramentas de luta dos povos indígenas. Assim, o movimento das gerações de jovens indígenas contribuirá para impulsionar e levar “*a luta para cada vez mais longe*”, na medida em que os povos incorporam, nas suas estratégias de lutas e resistências, as redes sociais, o mundo virtual, que é mundo em rede, proporcionando e impulsionando as novas formas de ser e estar indígena.

Luan Iturve, jovem do povo Guarani, residente da Reserva Indígena de Dourados-Mato Grosso do Sul, desenvolve trabalhos como ator, fotógrafo e *videomaker*. Luan é artista e demonstra que não somente a internet vem sendo apropriada pelos jovens indígenas, mas também outras formas de comunicação, como o audiovisual e a fotografia, têm composto a vida nas aldeias. Ainda permite olhares singulares, de seus e suas jovens, sobre a vida, sua existência, suas cartografias capturadas pelas lentes de uma máquina fotográfica.

A apropriação dos indígenas às novas mídias, por parte da juventude indígena, não está deslocada das condições socioespaciais da aldeia, visto que o território tem influência direta nas oportunidades de acesso dos jovens indígenas às tecnologias e às novas mídias, o que tem permitindo novas e criativas fotografias e cartografias vivenciadas e produzidas pela juventude indígena.

Nas formas criativas das tecnologias, muitos jovens enxergam nas novas mídias uma ferramenta para a reivindicação de direitos sociais e territoriais, bem como para o fortalecimento de suas identidades étnicas. O pesquisador e líder guarani kaiowá, Tonico Benites (2014, p. 14) destaca a importância dessas novas formas e meios de fazer-se indígena. Em sua narrativa, relembra a criação, em 2011, de um endereço eletrônico para as grandes reuniões de seu povo (*Aty Guasu*) por uma comissão de jovens indígenas:

Um dos principais objetivos da criação do endereço da assembleia geral indígena (*Aty Guasu*) na rede social é divulgar as informações efetivas e integrais, contextualizando-as, apresentando-as pelos próprios indígenas atingidos. Dessa forma, nesse endereço são traduzidas e disponibilizadas pelos jovens indígenas as notas públicas das lideranças indígenas, os documentos escritos destinados às autoridades, as petições, as fotos, os vídeos resultantes de encaminhamentos das lideranças indígenas, socializando as concepções, os motivos, as posições dos indígenas. Além disso, os conteúdos divulgados neste endereço do *Aty Guasu* no *Facebook* e em *blogs* são exclusivamente de autoria dos indígenas e ficam acessíveis a todos os povos indígenas e não-indígenas que acessam a internet. Constantemente são feitos informativos atualizados pelos jovens indígenas. (BENITES, 2014, p. 14).

A maneira como os jovens indígenas têm se apropriado das tecnologias e das redes sociais, não raramente está acompanhada pelas demandas antigas dos povos originários e luta por seus territórios tradicionais. Além disso,

os jovens indígenas tomaram também o aprendizado de leitura, escrita e informática como um desafio, pois muitos não índios duvidavam e duvidam que indígenas pudessem ler, escrever, dominar a nova tecnologia e internet, dizendo que ler, escrever bem, dominar a informática e internet não eram coisa de “índio”. (BENITES, 2014, p. 16).

Maritza Urteaga e Luis Fernando García Álvarez em seu *dossier* intitulado *Juventudes étnicas contemporâneas en Latinoamérica*, nos alertam que questionarmos acerca das juventudes étnicas na atualidade é

una pregunta por las estructuras y los procesos que en la actualidad condicionan las actuaciones de estos sujetos jóvenes, así como por sus prácticas y encuentros con la experiencia múltiple, fragmentaria, efímera, precaria y frágil de lo moderno. (URTEAGA; ALVAREZES, 2015, p. 9).

A experiência múltipla, fragmentária, efêmera, precária e frágil do moderno, como descrito pelos autores acima, está presente nas devolutivas dos jovens Guarani, Kaiowá e Terena aos nossos mais diversos questionamentos: Como é ser jovem hoje na Reserva Indígena de Dourados? Quais histórias-cartografias esses jovens carregam? Quais dificuldades enfrentam? Quais sonhos cultivam? E, principalmente, qual o papel das novas mídias em suas vidas?

A partir dessas perguntas, trazemos fotografias e cartografias de Luan Iturbe que apresenta através de suas imagens e narrativas um mundo indígena em devir, possibilidades múltiplas de construção de *cybersonhos*²⁶ que produzem as gentes indígenas dentro e fora da reserva.

As fotografias e cartografias (descritas e explicadas) são **imagens narradas** pelo artista Luan, todas publicadas nas redes sociais (Instagram, Facebook e Twitter), a maioria no ano de 2020. Cada clique de Luan, cada publicação feita, acende novas possibilidades de imaginar os povos indígenas; o reacender de uma cartografia indígena elaborada por um jovem guarani. Seus olhares e seu desejo de eternizar o aqui e agora permitem a elaboração de cartografias outras, contra-hegemônicas, que se conectam com outros/as jovens indígenas nos mais diversos contextos socioespaciais.

O desejo de Luan em expressar através das artes a realidade do seu povo é um desejo comum entre artistas indígenas. As artes aliadas ao uso das novas tecnologias e da internet permitem retirar a juventude indígena do local de consumidores passivos de “(...) *productos empaquetados de un voraz mercado cultural, a jóvenes prosumidores – creadores y autogestivos, sujetos que rediseñan y buscan nuevos lugares a través de la creación cultural – musical.*” (CRUZ; ASCENSIO, 2014 *apud* URTEAGA; ÁLVAREZES, 2015, p. 14).

O uso que a juventude indígena dá às ferramentas de comunicação, como se elas fossem rigidamente pertencentes aos não indígenas (*karai*), coloca em xeque os discursos de aculturação que sentenciam as novas gerações à perda gradual de suas identidades étnicas, na medida em que se relacionam e adentram ao mundo ocidental. Todavia é o contrário. Toda cultura está em transformação e é nessa perspectiva que a juventude indígena tem utilizado destas ferramentas para reafirmar seu pertencimento étnico e o

²⁶ *Cybersonhos* é uma palavra criada por nós para imaginarmos os sonhos desses jovens indígenas. A junção de “*cyber*” com a palavra “sonhos” tem como objetivo demonstrar que as e os jovens indígenas já encontraram, ou melhor, escolheram uma forma/um veículo para a realização de seus sonhos, no caso, o mundo tecnológico e digital da atualidade.

compromisso com suas comunidades ao “divulgar as situações atuais e as demandas reais das comunidades.” (BENITES, 2014, p. 16).

A autora do livro *Virtual Ethnography*, Christine Hine, propõe duas linhas para o entendimento da internet: enquanto cultura e enquanto artefato cultural. A segunda linha que entende a internet como um produto da cultura “favorece a percepção da rede como um elemento da cultura e não como uma entidade à parte, em uma perspectiva que se diferencia da anterior (...) pela integração dos âmbitos *online* e *off-line*.” (FRAGOSO, RECUERO e AMARAL, 2011, *apud* POLIVANOV, 2013, p. 3). “Assim, coloca-se a ênfase nos diversos usos e apropriações que os atores sociais fazem da internet, entendendo-a como um artefato com significados culturais diversos.” (POLIVANOV, 2013, p. 3).

A compreensão da internet enquanto um produto da cultura nos ajuda a perceber melhor as intencionalidades que a juventude indígena dá a ela. Destacamos que tudo que integra o mundo indígena é indígena. Isso significa a transformação das coisas dos não índios como coisas de índios. Assim *indianiza-se* as artes, as redes sociais e os ambientes virtuais a partir das demandas étnico-identitárias dos próprios indígenas.

Luan é o coletivo indígena. É a juventude indígena indicando outras possibilidades de “fazer o papel falar”. Seus *cliques* compõem as demandas do movimento indígena como potência para adiar o fim do mundo, como adverte Ailton Krenak (2020). Ainda, recoloca novas e múltiplas imaginações geográficas sobre os povos indígenas no tempo presente, a potência criadora de recontar as histórias e geografias indígenas pelos próprios índios.

Fotografias e cartografias afetivas de Luan Iturbe

Luan é um Jovem indígena do povo Guarani Nãndeva; nascido na Terra Indígena Jarará, no município de Juti, em Mato Grosso do Sul. Atualmente reside na Reserva Indígena de Dourados e cursa Ciências Sociais na Universidade Federal da Grande de Dourados (UFGD). Ademais de todos estes predicados outorgados a ele próprio pelo destino, Luan é por determinação própria: artista.

Figura 1 – Germano, jovem *ñanderu* do povo Kaiowá, residente da aldeia *Te'yikue* na nascente de água perto de sua casa.



Fonte: Fotografia de Luan Iturve, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2019.

O Germano, cara, eu não sei se você sabe, mas ele é um dos *ñanderu* mais jovens da comunidade dele. Ele é muito dotado do conhecimento da cultura Kaiowá, porque ele assim, sabe assim desde a história, os conhecimentos, as curas, as plantas, pinturas... ele sabe muito. Ele é muito rico em conteúdo. E assim, os que são mais reconhecidos na mídia, os artistas maiores, por exemplo, eu, eu gosto muito de fazer isso, né: as pessoas já me conhecem, né, por mais que não sejam todos, né, muita gente já me conhece e eu procuro fortalecer essas pessoas que elas ainda não conhecem e que são importantes elas ver que eles existem. Eles são artistas também e eles precisam ser reconhecidos! Precisam que as pessoas os vejam, conheçam eles, entenderem? Então, eu gosto muito de fortalecer os indígenas que estão começando agora. Eu gostaria de alguma forma futuramente revelar somente artistas indígenas. Por enquanto eu quero produzir eu, para que futuramente eu possa ter mais visibilidade e consiga beneficiar os jovens que querem entrar no mundo artístico. Como se fosse um agenciamento de carreira indígena. O Germano eu conheci ele na faculdade e eu conheci ele quando eu fui gravar um documentário *Jakaira* que foi pelo Itaú Cultural e a gente saiu gravando nas fronteiras, foi a primeira vez que eu fui na aldeia dele, entendeu. E eu achei muito interessante porque assim tem muita coisa que eu não vejo aqui na Reserva Indígena, aqui de Dourados de onde eu moro, porque já se tornou uma aldeia urbana, né. A gente não vê os costumes que eu gostava muito de participar quando eu era criança, né. E foi tipo assim eu voltei no meu passado “cara, isso aqui era muito bom” que as pessoas pegam um na mão do outro, faz o *guaxiré*, entendeu? Toma *chicha* (bebida fermentada), você não se sente diferente, entendeu? Você se sente igual. É como se fosse uma família. E eu me identifiquei muito com isso, daí eu falei “não, eu vou publicar alguma coisa do Germano”, porque ele é um dos organizadores, quero que as pessoas conheçam um pouco da história dele e foi aí que eu voltei não só com o documentário, mas foi onde a gente gravou esse ano o filme do Calvário, né, que é um filme de época que inclusive eu estou protagonizando. Fiz produção, assistência de produção, fiz a fotografia, e fiz parte da produção de elenco. Então o diretor falou assim “você não conhece nenhuma locação que a gente possa gravar essa cena aqui” e eu falei “vamos gravar na aldeia do Germano”. Eu quero mostrar o Germano, entendeu? Eu quero que a galera de lá também seja reconhecida, não quero essa coisa só para mim, quebrar esse egoísmo. Daí foi onde surgiu isso. O Germano é o meu artista (risos). (Entrevista concedida a Letícia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Figura 2 – Nícolas, 8 anos, pintando sua face com urucum, adornado com colares e cocar. Aldeia Porto Lindo.



Fonte: Fotografia de Luan Iturve, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2020.

Esse é o Nícolas, esse é meu priminho lindo. Essa fotografia eu fiz para uma exposição em Brasília e foi sobre a pandemia e se chama "Faces". E assim, ele é muito fotogênico e eu falei "eu estou sem modelo aqui, não estou em Dourados então vou usar você" (risos). Eu estou querendo puxar ele já para esse lado, né, porque ele gosta muito de fotografia, ele tem 8 anos, mas ele é apaixonado por fotografia, ele é apaixonado por vídeos do Youtube, ele é muito inteligente. E eu queria de alguma forma dá esse gatilho, né, porque agora criança, né, pra ele pensar futuramente "eu quero me tornar artista", entendeu? e ele já tem esse pensamento "eu quero ser artista". (Entrevista concedida a Leticia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Figura 3 – Criança Nandeva da aldeia de Porto Lindo em dia de celebração da comunidade por conta dos zero casos de COVID-19 na aldeia.



Fonte: Fotografia de Luan Iturve, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2020.

Essa foto foi lá na aldeia Porto Lindo também. Na época que eles estavam comemorando porque não havia mais nenhum caso de COVID-19 dentro da comunidade, né. Não havia nenhum caso nesses dias e eles estavam se reunindo, né, como uma comemoração dos Guarani Nandeva da minha aldeia, inclusive, são todos Guarani Nandeva. Todos mesmos. Com dança, canto, os ensinamentos dos Nanderu da aldeia Porto Lindo, né. E foi no dia que eu tirei essa fotografia que eu falei: “Caraca tá muito linda”. Mostrar um pouco as crianças, né. A futura geração Nandeva, né, que futuramente pode se tornar grandes lideranças, né. Porque a gente vai indo embora, mas eles vão ocupando nossos lugares. De pouco a pouco. É isso que é o mais importante de saber que a gente não tá totalmente extinto, né. A gente não vai acabar tão cedo, né, tem crianças que já estão ali ocupando os nossos espaços, os nossos lugares de pouco a pouco. Então, assim, “os herdeiros Nandeva”. Os herdeiros Guarani vão carregar esses traços, vão carregar os desenhos, os artesanatos e futuramente mostrar pro mundo, né, a nossa cultura como ela é rica. (Entrevista concedida a Letícia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

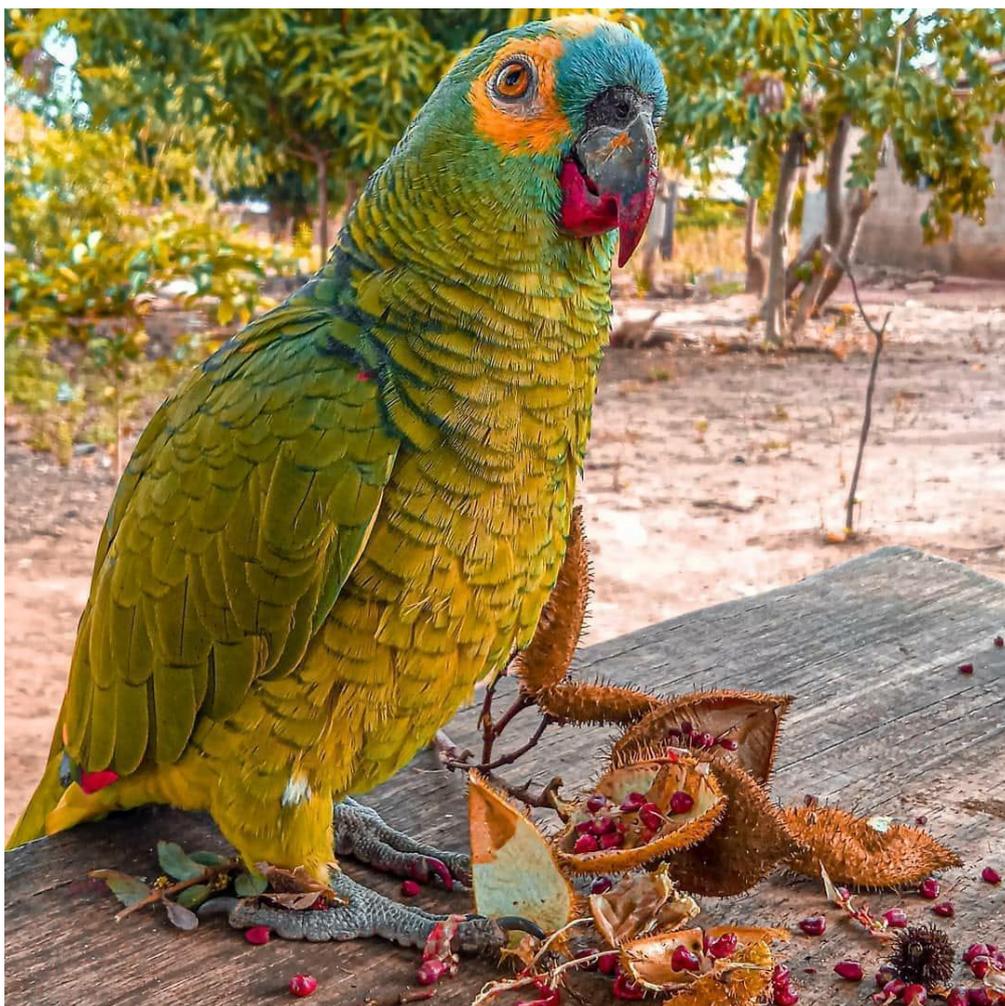
Figura 4 – Jovem e criança da aldeia de Porto Lindo com celular, pintura tradicional no corpo e rosto, adornos e cocares.



Fonte: Fotografia de Luan Iturbe, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2020.

Essa foi a intenção, né, de mostrar cores, mostrar os traços e mostrar que os indígenas tá online, está online (risos), entendeu? Essa foi basicamente a fotografia que eu fiz tentando mostrar isso, né. Você vê que a menina tá com a roupa ali, né, tá com o cocar, a menininha tá com o celular, então a gente tá muito conectado, entendeu? A gente tá online, a gente tá vivendo, a gente tá presente, a gente tá aqui mostrando a nossa cultura, mostrando nossos traços, fisionomia, né. As duas são da minha aldeia. Algumas sim, algumas eu pego tudo na hora. A maioria são fotos de momentos assim. Mas algumas se dá tempo assim eu consigo construir assim alguma coisa. Tipo, "mostrar o celular assim", "vou pegar esse tal ângulo aqui, dá pra você ficar aqui?". Mas nem sempre dá tempo de construir alguma coisa, então tem que ser tudo ali no momento. (Entrevista concedida a Leticia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Figura 5 – Papagaio comendo urucum na aldeia de Porto Lindo.



Fonte: Fotografia de Luan Iturve, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2020.

Esse é da minha tia, lá da aldeia Porto Lindo, também. Esse aí eu tirei assim bem de manhã cedo assim, quando a gente estava acordando e eu tinha trazido esses urucum pra poder fazer tinta e ele acabou com tudo assim (risos). Ele acabou derrubando tudo, mordenou tudo eu falei “nossa, véio. Vou ter que arrancar de novo”. Foi muito cedo assim, as sementes tudo espalhado na mesa assim, o bico dele tudo vermelho. Peguei no flagra assim. Mas eu já aproveitei o momento assim que estava muito colorido assim, estava bem colorido ali, ele estava pegando com a patinha dele tudo... já aproveitei pra fazer essa fotografia. Que assim, ao mesmo tempo, a gente não tá longe da natureza, né. A gente tá conectado com os seres que vivem em nossa floresta, né. Esse lourinho aqui ele fica bem livre, ele não fica na gaiola, ele fica andando nos galhos, ele fica andando nos pés de manga, entendeu? E ele não vai embora, ele fica lá. Então assim, é da natureza do indígena. Eu queria mostrar o animal presente que a gente tem esse contato ainda, entendeu. E a gente sabe que ele faz parte do nosso ambiente, né. (Entrevista concedida a Leticia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Figura 6 – *Ñanderu* da aldeia Laranjeira *Ñanderu* experimentando chicha após a cerimônia de batismo do milho branco.



Fonte: Fotografia de Luan Iturve, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2020.

Esse é o Ñanderu lá da retomada Laranjeira, né. Esse não foi nem “posado”, eu tirei do momento. Falei: “Caraca, esse momento tenho que pegar porque esse momento é sagrado”. Porque é o momento que ele tá experimentando depois do batismo do milho branco²⁷, sagrado para os Kaiowá, né. Depois da reza assim, porque é uma noite, né, batizando. Uma noite mesmo de reza até amanhecer. Ele começava às 17h em ponto da tarde e terminava às 6h em ponto da manhã do outro dia, entendeu? Tipo, era muita energia que ele tinha. Tipo, nós estávamos gravando, eu estava na direção de câmara gravando as partes mais importantes, o momento assim do batismo, o momento da reza e eu estava louco pra dormir e ele não dormia (risos). Ele não dormia, entendeu. É muito gás. Ai no outro dia de manhã a primeira coisa que eles fizeram foi o quê? Foi ele pegar esse tupperware de porunga que a gente chama, pega a chicha do milho branco que fala e ele experimenta, entendeu? Depois dele as pessoas já podem tomar, fala: “não, tem aprovação do ñanderu? então todo mundo já pode tomar.” Foi essa sensação assim, entendeu. Porque ele é sagrado, ele é respeitado por todos, né. Ele é respeitado pelos jovens, ele é respeitado pelas mulheres, ele é respeitado pelos homens, entendeu? Porque ele é como se fosse um ser sagrado para nós, principalmente pra nós indígenas, tanto pros Kaiowá que é mais sagrado ainda porque é da cultura deles. Por mais que seja diferente a gente tem esse respeito muito grande, a gente sabe que ele é um ancião muito importante, entendeu? São os últimos, né. E aos poucos a gente tá perdendo, né. E nesses momentos a gente tenta resgatar, né, mostrar que ainda tem anciões que estão querendo ensinar muita coisa pra gente, entendeu?

²⁷ Ritual tradicional Kaiowa.

Que, inclusive, eu aprendi muita coisa assim observando ele. Nas falas, porque eles só falam no dialeto Guarani Kaiowá e assim eles são muito preservadores da cultura mesmo. Ele é um xamã, né. Ele é um xamã que assim como ele é um ser espiritual como se fosse assim da igreja. A igreja ele possui seu pastor, ele possui às vezes tem padre, e ele é como se fosse nosso pastor, mas só que da nossa cultura, entendeu? Da nossa cultura Guarani Kaiowá. Tanto Guarani Kaiowá quanto Guarani Nandeva porque os dois têm um contato muito forte. E assim, foi um momento importantíssimo pra mim porque eu queria registrar aquele momento porque é único eu nunca mais vou ver isso, entendeu? Nunca mais vou presenciar. E nunca mais vai ser igual essa fotografia, né. Mostrar essa santidade, né. (Entrevista concedida a Letícia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Figura 7 – Ñandesy da aldeia Laranjeira Ñanderu adornadas com vestimenta tradicional, colares, cocares e instrumentos de reza, mbaraka e taquara.



Fonte: Fotografia de Luan Iturve, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2020.

Essa foi na retomada Laranjeira também. Elas são da mesma aldeia, da retomada Laranjeira Ñanderu. E assim elas são Ñandesy, né, elas são as mães anciãs da aldeia, né, as mães sagradas, né, que inclusive elas são donas assim de um grande conhecimento espiritual que a gente não tem né, de cura, de reza. Então é muito parecido também, né. Inclusive eu queria mostrar essa imagem mostrando os traços mesmo, mostrando o cocar, a tiara que fala né, o mbaraka ali, né, taqua ali, os colares, as cores, né, assim. Queria valorizar, né, queria mostrar como é rico e como é muito presente ainda na nossa atualidade que a gente tá vivendo um caos, né, e a gente fala que já tá desaparecendo mas ainda tem, né, muito ainda a ser resgatado e observado. (Entrevista concedida a Letícia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Figura 8 – *Ñandesy* e *Ñanderu* da aldeia Laranjeira *Ñanderu* em momento de reza do ritual tradicional *Jakaira*.



Fonte: Fotografia de Luan Iturve, disponível em seu perfil pessoal do Instagram e de uso autorizado para a pesquisa, 2020.

Esse é o momento do início da reza do jakaira que é inclusive o momento que eles também tão fazendo boas-vindas, né, que foi o momento que tá chegando novos integrantes para participar do Jakaira, vem de outras aldeias, até mesmo pessoas como a gente que foi gravar, né. Tipo, por mais que a gente é indígena, todos eles, todos eles devem passar por esse ritual de boas-vindas, que é esse ritual da entrada ali da frente do xiru que é essa cruz que tá ali na frente. Eles fazem toda dança ali, né, depois entra e termina ali dentro da casa de reza. E essas boas-vindas são feitas pelas ñandesy também, tanto pelos jovens, crianças, todo mundo participa desse momento, né. Então eu queria mostrar mais o ritual, né, o que eles estavam fazendo ali. Esse foi o momento que a gente já tinha chegado, mas outras famílias estavam vindo, né. (Entrevista concedida a Letícia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Figura 9 – Luan. Sou eu!

Fonte: Foto de Kaique Paiva durante seu trabalho como técnico de som durante as gravações do curta-metragem Pedro Juan – O filme, dirigido por Gisele Lemarchal e por Davi da Rocha Lima, 2021. O curta-metragem está disponível em: https://youtu.be/ZcRl_gGscwQ.

Eu tive que aprender muita coisa, eu tive que abrir mão de muita coisa também pra poder me tornar artista, entende? Correr atrás dos conhecimentos necessários para poder, né, ser reconhecido na mídia, ser reconhecido entre outras produtoras, produtoras de cinema, entendeu? Eu tive que me autodeclarar artista pra entrar no meio artístico, né. Que é mais ou menos isso que acontece, né. Se você não se declarar como artista, você não é artista, entendeu? (Entrevista concedida a Letícia Espadim Martins. Dourados, MS, 14 de maio de 2021).

Palavras finais

Os povos indígenas estão escrevendo e atualizando a história da arte brasileira, dessa vez com retratos e narrativas mais fiéis à realidade, a partir de suas próprias concepções de verdade, construídas por eles próprios. Diferente do exotismo com que sempre foram retratados desde o século XVI.

As fotografias de Luan, e de tantas outras e outros artistas indígenas, é a potência para construção de novas imagens dos índios e das índias na história da fotografia brasileira e, quem sabe, na construção de um sentido de brasilidade que seja mais solidária às demandas étnico-territoriais dos povos indígenas. Um Brasil feito de brasileiras e brasileiros, com orgulho dos povos originários e de suas raízes indígenas.

Gratidão ao Luan pela parceria na construção deste texto, por topar estar junto.

Referências

- BENTES, Tônico. **A educação dos jovens Guarani e Kaiowá e sua utilização das redes sociais na luta por direitos**. Desidades, Rio de Janeiro, n.2, p. 9-17, mar. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/desidades/article/view/2562>. Acesso em: 22 jun. 2021.
- ITURVE, Luan. Jovem indígena artista. **Entrevista concedida a Letícia Espadim Martins**. Dourados, MS, 14 maio. 2021.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2020.
- LARAIA, Roque de Barros Laraia. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- MARTINS; Letícia. MOTA, Juliana. **Relações Interétnicas entre as aldeias Jaguapiru e Bororó na Reserva Indígena De Dourados, Mato Grosso Do Sul**. UFGD. 14º Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2020.
- MOTA, Juliana Grasiéli Bueno. **Territórios e territorialidades Guarani e Kaiowá: da territorialização precária na Reserva Indígena de Dourados à multiterritorialidade**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – UFGD, 2011.

MOTA, Juliana Grasiéli Bueno. **Territórios, multiterritorialidades e memórias dos povos Guarani e Kaiowá:** diferenças geográficas e as lutas pela Des-colonialização na Reserva Indígena e nos acampamentos-tekoha - Dourados/MS. Tese. (Doutorado em Geografia) – UNESP, Presidente Prudente, 2015.

POLIVANOV, Beatriz. **Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia?** Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, 2013.

POZO, Pozo; URTEAGA, Maritza; ÁLVAREZ, García; FERNANDO, Luis. **Juventudes étnicas contemporâneas en Latinoamérica.** Cuicuilco, México, v.22, n.62, 7-35, 2015. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592015000100002. Acesso em: ago. 2021

GEOGRAFIA E ARTE: UMA EXPERIMENTAÇÃO COM ESTUDANTES DE GEOGRAFIA

Renan Carnaúba de Oliveira

Introdução

Este texto traz parte dos resultados de minha dissertação de mestrado²⁸ na qual foram realizadas algumas experimentações para discutir as relações entre a geografia e a arte. O ponto de partida da pesquisa de dissertação e, conseqüentemente, das experimentações que a compuseram, relaciona-se a uma atividade do PIBID (Programa Institucional de Bolsistas de Iniciação à Docência) da Geografia da UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados) que teve como objetivo aproximar os bolsistas das expressões artísticas, sobretudo a partir do contato com obras de arte. A atividade em questão consistiu na visita ao MARCO (Museu de Arte contemporânea de Mato Grosso do Sul), na cidade de Campo Grande – MS. Após a visita ao museu, cada bolsista elaborou um plano de aula tendo alguma obra do museu como referência. Com isso, surgiu a ideia de aprofundar o estudo sobre as possibilidades de aproximar geografia e arte, principalmente no âmbito do ensino.

O estudo, portanto, teve início na graduação e se aprofundou na minha passagem pela pós-graduação. A experimentação apresentada neste texto e que compôs a dissertação de mestrado, foi realizada a partir de uma atividade como bolsista da pós-graduação, durante o estágio de docência com estudantes da licenciatura em Geografia da UFGD no componente curricular Estágio Supervisionado II. Assim, foi proposto um diálogo sobre educação geográfica, ampliando as possibilidades de pensar o espaço, destacando como a geografia, como disciplina escolar, pode se abrir para as possibilidades que a arte traz, para além do aspecto lúdico ou criativo.

Nesse ponto de vista, o problema que apresento refere-se às aulas de geografia baseadas somente em transmissão de informações, memorização, limitando o pensamento, delimitando livro didático, globo terrestre, mapas, como as únicas formas de se estudar

²⁸ Dissertação de mestrado intitulada “Arte e educação geográfica: possibilidades a partir de obras do Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO)”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) em 2019, sob orientação da Prof^a Dr^a Flaviana Gasparotti Nunes.

geografia e de dialogar sobre o espaço. As aulas de geografia, de forma geral, vêm conformando os estudantes a serem submissos e silenciosos. Saliento que não se trata de fazer uma análise negativa da escola, da universidade, dos professores ou das ferramentas citadas acima, utilizadas nas aulas de geografia. O objetivo é apresentar outras possibilidades, outros ângulos de análise, que ampliam o discurso da ciência geográfica e, por sua vez, as formas de construção desse conhecimento na escola.

Trato, então, de refletir sobre a educação geográfica e sobre o espaço, aproximando geografia e arte com intuito de causar um acontecimento na sala de aula que provoque o pensamento dos sujeitos a sair de qualquer imobilidade. Por vezes, esses dois campos se apresentam distantes dentro das salas de aulas, apesar de a geografia estar historicamente ligada à arte, pois antes mesmo de se tornar ciência, nas navegações coloniais, a pintura servia como forma de registrar a paisagem. Dentro da sala de aula, mesmo que esteja presente nos livros didáticos por meio de pinturas, desenhos, entre outras formas de expressão artística, ou através de músicas, poesias ou filmes, a arte acaba sendo utilizada como forma de confirmar informações sobre o conteúdo trabalhado na aula de geografia, o que intimida e limita seu potencial.

A pesquisa envolveu os seguintes procedimentos: primeiro, realizei visitas ao MARCO para seleção de obras que utilizei na experimentação, sem estabelecer um critério rígido. Selecionei obras que possuem um apelo ou relação com questões pertinentes ao estado de Mato Grosso do Sul. Fotografei as obras selecionadas e realizei um levantamento sobre aspectos da biografia dos artistas e características de suas produções.

Na experimentação, expusemos as imagens das obras com o auxílio de um projetor de imagens. Apresentamos, também, as características de cada artista, através de explanação. Provocamos os estudantes a exporem suas percepções, a falarem sobre o que gostaram, sobre o que não gostaram, e o que os deixou incomodados, buscando ouvir o que eles pensavam e não estabelecer o assunto que deveria ser seguido. Após os diálogos, foi proposto que os estudantes criassem arte, fazendo seus desenhos ou pinturas, inspirados nas obras apresentadas e discutidas.

Portanto, o que propomos nesse processo, foi pensar a arte, aqui em específico a pintura, como linguagem, não como recurso ou mera representação, exercitando as possibilidades que as potencialidades da arte proporcionam na criação de imaginações espaciais. A ideia foi movimentar o pensamento acerca da educação geográfica através dos signos produzidos pela arte. A seguir, abordo os conceitos que embasaram este estudo,

destacando possibilidades para as relações entre geografia e arte. Na sequência, apresento a experimentação realizada com os estudantes do Curso de Licenciatura em Geografia.

Ideias mobilizadoras: intercessores, signos e espaço

O conceito de intercessores é fundamental para nosso estudo na medida em que auxilia, em termos do pensamento, a aproximar duas coisas distintas para criar algo novo. Segundo Deleuze (2013), intercessores são como linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si. Deleuze (2013) aponta o conceito de intercessores na ideia de aproximar ciência, arte e filosofia, sem uma sobrepor a outra, mas sim respeitando seus poderes de criação.

O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação à outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto das ciências é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos. A partir daí, se nos damos essas grandes rubricas, por mais sumárias que sejam – função, agregado, conceito –, podemos formular a questão dos ecos e das ressonâncias entre elas. Como é possível, sobre linhas completamente diferentes, com ritmos e movimentos de produção inteiramente diversos – como é possível que um conceito, um agregado e uma função se encontrem? (DELEUZE, 2013, p. 158).

Como é possível geografia e arte se encontrarem? O conceito de intercessores, conduzem ao movimento de aproximação de linhas estrangeiras: a função da ciência geográfica com os agregados sensíveis da arte, se encontrando e criando algo novo. Assim, destaco que é possível aproximar essas linhas.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro. (DELEUZE, 2013a, p. 156).

Arte e geografia exprimindo imaginações, sentimentos, seguindo na direção de poder criar pensamentos espaciais, agindo como intercessores um do outro, criando algo novo, outra possibilidade, para além do que é previamente estabelecido.

A partir da ideia de criar pensamentos espaciais, o estudo se conecta à noção de espaço definida por Massey (2008) como um encontro de trajetórias diversas, sempre abertas a novas possibilidades.

[...] Nesse espaço aberto interacional há sempre conexões ainda por serem feitas, justaposições ainda a desabrochar em interação (ou não, pois nem todas as conexões potenciais têm de ser estabelecidas), relações que podem ou não ser realizadas [...] o espaço é sem dúvida, um produto de relações (primeira proposição), e para que assim o seja tem de haver multiplicidade (segunda proposição). No entanto, não são relações de um sistema coerente, fechado, dentro do qual, como se diz, tudo (já) está relacionado com tudo. O espaço jamais poderá ser essa simultaneidade completa, na qual todas as interconexões já tenham sido estabelecidas e no qual todos os lugares já estão ligados a todos os outros. Um espaço, então, que não é nem um recipiente para identidades sempre-já constituídas nem um holismo completamente fechado. É um espaço de resultados imprevisíveis e de ligações ausentes. Para que o futuro seja aberto, o espaço também deve sê-lo. (MASSEY, 2008, p. 32).

A ideia de espaço é constituída por diversas interações que se dão simultaneamente, sejam elas de ordem política, cultural, social, econômica e ambiental. O espaço é constituído também por múltiplas possibilidades que abrigam diferentes trajetórias e que está sempre em construção, sempre em fazer-se, sempre em devir (MASSEY, 2008). Imaginar o espaço sempre em processo permite a ênfase dos discursos políticos como elementos fundamentais para a construção permanente de um futuro que ainda não foi cunhado (MASSEY, 2008).

Existe uma coexistência de trajetórias que é marcada pela multiplicidade, apesar de narrativas dominantes que buscam imprimir uma homogeneização, uma padronização generalizada (MASSEY, 2008).

É importante destacar que não buscamos representar o espaço, pois, segundo Massey (2008), o espaço é irrepresentável. Massey (2008) aponta que existe uma ideia que chegou a obter status indiscutível. A ideia de que há uma associação entre o espacial e a representação. Segundo Massey “(...) não se trata apenas de que a representação seja equiparada à espacialização, mas que as características daí derivadas são atribuídas ao próprio espaço.” (2008, p. 43). O espaço deve ser implicado como móvel, flexível, aberto. Ao associar espaço e representação, fortalecemos imaginações conservadoras que subjugam o espaço ao textual e ao conceitual, à representação (MASSEY, 2008).

A forma conservadora, historicamente significativa, de imaginar o espaço, deriva da presunção de que o espaço é para ser determinado como falta de temporalidade (MASSEY, 2008). Imaginar o espaço como fixo, nas representações (cartográficas, pictórica, entre

outras) que inevitavelmente, evoca a horizontalidade plana da página, reforça a noção de espaço como uma superfície, reforçando imaginários que reduzem nossa compreensão da espacialidade (MASSEY, 2008).

A representação no sentido mimético, como uma espécie de espelho da natureza leva a contradições pela tentativa de des-temporalização (MASSEY, 2008). Conforme Massey (2008, p. 94)

[...] conceber o espaço como um recorte estático através do tempo, como representação, como um sistema fechado, e assim por diante, são todos modos de subjugar-lo. Eles nos permitem ignorar sua verdadeira relevância: as multiplicidades coetâneas de outras trajetórias e a necessária mentalidade aberta de uma subjetividade especializada.

O espaço sendo compreendido como uma projeção plana, à espera que seja algo escrito neste lugar em branco, como se pudéssemos reverter trajetórias, imbrica contradições sociais e políticas (MASSEY, 2008). Equiparar espaço à representação é uma conclusão disseminada e não questionada (MASSEY, 2008). Segundo Massey (2008), essa equivalência entre representação e espacialização talvez não deva ser aceita como um dado. “No mínimo, sua implacabilidade e suas repercussões poderiam ser perturbadas. É uma mudança extraordinariamente importante. Pois o que faz é associar o espacial com estabilização.” (MASSEY, 2008, p. 51).

O achatamento da representação é útil para certas finalidades, no entanto, a projeção plana transforma a articulação temporal de lugares em uma sequência espacial de pontos, onde ocorre uma redução do tempo, um sistema que evita surpresas e adota uma normalidade observável e legível (MASSEY, 2008).

Com base no conceito de espaço de Massey (2008), nos colocamos contrários à equivalência entre espaço e representação, situando obras de arte, especificamente a linguagem pictórica, para além da representação, mas sim estimulando imaginações espaciais.

A tarefa proposta não é realizar uma análise crítica da técnica artística ou utilizar a arte como meio para confirmar informações acerca de determinado arranjo espacial, mas sim, deixar os signos da arte agirem como dispositivos para criar imaginações espaciais, relacionando geografia e arte. Imaginar o espaço seguindo a percepção de Massey (2008), sendo o espaço compreendido como uma produção aberta, contínua. Assim, serão examinadas obras de arte para além da representação, colocando-as como potencialidade de gerar as imaginações espaciais.

Conforme Deleuze (1987), signos são as sensações ou marcas que pedem para serem decifrados, uma força que move o pensamento. Para o autor, toda aprendizagem se dá pela violência dos signos, principalmente os da arte. Os signos nos permitem sonhar, pois nos violentam, nos tiram do conforto, nos fazem chegar à essência máxima da diferença (DELEUZE, 1987). “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz.” (DELEUZE, 1987, p. 16).

Além da violência dos signos, Deleuze (1987) explana que a decepção é essencial na aprendizagem, pois, ela provoca uma tentativa de interpretação objetiva. “A decepção é um momento fundamental da busca do aprendizado: em cada campo de signos ficamos decepcionados quando o objeto não nos revela o segredo que esperávamos.” (DELEUZE, 1987, p. 34). Os estudantes esperam da aula de geografia, mapas, globos terrestres e livro didático; essa esperança é frustrada ao se deparem com obras de arte, e isso pode estimular uma busca pela decifração.

A experimentação realizada neste estudo busca se opor a uma geografia da identidade e da representação e intenciona criar uma geografia da diferença. É retirar a geografia da imobilidade da representação, da transmissão de informações e gerar outros processos de pensamentos. Essa transmissão de informações age como uma máquina que padroniza o comportamento dos sujeitos, pois estes não são estimulados a pensar, mas sim, a receber tudo o que está previamente preestabelecido.

As instituições de ensino acabam possuindo papel importante nessa sistemática de transferência de informações, e agem como um dos locais da sociedade para a transmissão de uma "cultura de massa como elemento fundamental da produção de subjetividade capitalística" (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 16). Trata-se de uma produção de subjetividade social, que pode ser encontrada em todos os níveis da produção e do consumo, acabando por criar uma produção da subjetividade inconsciente. Segundo Guattari e Rolnik (2013, p. 16)

[...] essa grande fábrica, essa grande máquina capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiemos, quando nos apaixonamos e assim por diante. Em todo caso, ela pretende garantir uma função hegemônica em todos esses campos.

O intuito foi fugir das amarras que padronizam imaginações. Seguindo os escritos de Guattari e Rolnik (2013), procuramos desenvolver um processo de singularização, recusando todos os modos de encodificação preestabelecidos, todos os modos de manipulação e de telecomando. “[...] Recusá-los para construir, de certa forma, modos de

sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de uma produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular." (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 17).

Buscamos fugir dos processos de subjetivação do capitalismo que corresponde às tentativas de padronização das imaginações, pois existe uma subjetividade essencialmente fabricada, modelada, recebida e consumida (GUATTARI; ROLNIK, 2013). Essa sujeição permeia diversos setores da sociedade, incluindo as instituições de ensino, como já apontado. "As forças que administram os capitalismos hoje [...] entendem que a produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção, mais essencial até do que o petróleo e as energias." (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 26). Com isso, a produção da subjetividade é a matéria-prima da evolução das forças produtivas (GUATTARI; ROLNIK, 2013).

Tudo que é produzido pela subjetivação do capital e dos mercados, tudo que chega aos indivíduos através da linguagem, da família e dos dispositivos que os cercam, são conexões entre as máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social, e as instâncias psicológicas que constituem a maneira de perceber o mundo (GUATTARI, ROLNIK, 2013).

Assim, a experimentação permitiu que o ambiente da sala de aula se tornasse um local de resistência a esse sistema, fazendo-a um local subversivo rumo à criação de outras possíveis imaginações espaciais.

A experimentação

A experimentação se inicia antes mesmo da ida para a sala de aula, durante uma visita ao MARCO para seleção das obras que seriam trabalhadas com os estudantes. O MARCO fica localizado na cidade de Campo Grande (MS), no Parque das Nações Indígenas. Seu acervo é formado de doações de artistas, colecionadores e instituições culturais. O acervo de longa duração conta com obras de distintos artistas, promovendo ao público um cenário da arte sul-mato-grossense através de sua história.

A produção das artes plásticas de Mato Grosso do Sul se confunde com a própria divisão do estado que ocorre a partir do ano de 1972, pois, artistas plásticos locais fortaleceram o engajamento na produção artística visando registrar a identidade do novo estado (BESSA-OLIVEIRA; NOLASCO, 2011).

O estado de Mato Grosso do Sul, historicamente constituído como parte do território dividido de Mato Grosso, é multifacetado de diferenças de identidades e de culturas, o que não difere de outros locais do Brasil, mas é possível dizer que Mato Grosso do Sul tem suas peculiaridades (OLIVEIRA, 2014). Brasileiros vindos de locais diferentes do país, povos de diferentes localidades internacionais, indígenas, todos habitando esse local (OLIVEIRA, 2014). Uma cultura que se constrói através de convergências e divergências. São sujeitos de passagem rumo a locais que dividem fronteiras com o estado, outros que migraram e se fixaram, outros que utilizam esse local para estabelecimento financeiro, e outros que já estavam nesse local (OLIVEIRA, 2014).

O Mato Grosso do Sul foi edificado com a influência de cultura de outros povos diferentes na sua cultura já múltipla. Trata-se de um encontro de imigrantes japoneses, tribos indígenas, povos de descendência africana, árabe, paraguaia, boliviana, entre outras (OLIVEIRA, 2014).

Selecionei as obras do MARCO que expressam essas múltiplas trajetórias; as obras possuem elementos que divergem e questionam a cultura hegemônica do agronegócio sul-mato-grossense. As imaginações espaciais originadas pelas obras implicarão em pensar uma sociedade para além do capital, reconhecendo distintas trajetórias e a possibilidade da existência da multiplicidade. Ultrapassamos as aparências de desenvolvimento e qualidade de vida que o agronegócio traz ao estado de Mato Grosso do Sul, para imaginar as contradições ocorrentes na produção do espaço regional.

Explanado esse breve resumo sobre o surgimento das artes plásticas sul-mato-grossenses, seguimos para a experimentação, que ocorreu na UFGD, no curso de Geografia, com estudantes de Estágio Supervisionado II. A seleção dessa turma proporcionou uma situação interessante, pois são alunos de graduação, mas também serão futuros professores cursando a disciplina que proporcionará um dos contatos iniciais com uma sala de aula. Foram selecionados três dias para a realização da experimentação, sendo que cada dia correspondia a cinco aulas de cinquenta minutos.

No primeiro dia da experimentação destaquei o caráter educativo da arte, o caráter hospitaleiro e educativo dos museus e apresentei imagens que demonstram como a arte está presente no cotidiano, nas publicidades, redes sociais, televisão. Na segunda etapa da experimentação, ainda no primeiro dia de atividades, abordei referências e conceitos que envolvem a temática proposta neste estudo, buscando dialogar com os estudantes sobre a importância de incorporar diferentes linguagens na educação geográfica. O objetivo foi

compreender as especificidades da linguagem da arte, principalmente da linguagem pictórica e a partir disso, pensar possibilidades para a educação geográfica.

O segundo dia da experimentação foi dedicado à análise das obras selecionadas do MARCO. Apresentei aos estudantes as principais características de cada artista e, com isso, apresentei as obras através do projetor de imagens. No decorrer da apresentação, estimei os estudantes a expressarem suas percepções, que inicialmente eram tímidas, precavidas em expressar seus pensamentos e sentimentos, havia o receio de “errar” ao explicar de que forma a obra atravessou-lhes. Conforme os estudantes foram sendo provocados a saírem da zona de conforto, as imaginações espaciais começaram a surgir e a participação dos estudantes na aula tornou-se fervorosa. Demonstraram curiosidades e surpresas, sentimentos, vontade de explicar para todos da sala os sentidos que cada obra despertou. A sala de aula tornou-se uma arena de encontros e desencontros, de multiplicidade. As imaginações perpassaram questões indígenas, feministas, fronteiriças, culturais, políticas, conjunturais, anti-hegemônicas, seguindo por concepções progressistas, o que fortaleceu nossa ideia de pensar um espaço aberto a diferentes possibilidades. Ao final do segundo dia de experimentação, foi proposto que os estudantes criassem suas obras, inspirados nos diálogos realizados, nas obras apresentadas na aula e que as trouxessem no terceiro e último dia da experimentação.

No último dia da experimentação, os estudantes levaram as criações deles. Sentamos em um semicírculo e propus a eles que as criações fossem expostas para todos na sala, para que os estudantes pudessem explicar suas imaginações, e somente após, o autor apontava suas perspectivas. O envolvimento na experimentação foi intenso desde o começo, excluindo o receio inicial do segundo dia.

A seguir, trarei um breve resumo sobre cada obra, explanando também as ideias que permearam os diálogos durante a experimentação.

“A ceramista”, obra criada por Adilson Schieffer no ano de 1995, foi a obra que provocou de forma mais intensa os estudantes. Produzida com a técnica mista sobre tela e gravuras em cimento com alto-relevo, a obra apresenta uma imagem feminina, com uma cerâmica nas mãos e ícones feitos com traços finos e cheios de curva, ambos característicos da cultura Kadiwéu. A seguir, apresento as criações dos estudantes, inspiradas na obra e as imaginações que permearam os diálogos.

Figura 1 – A ceramista (1995) - Técnica mista sobre tela - 46X54 cm Acervo do MARCO.



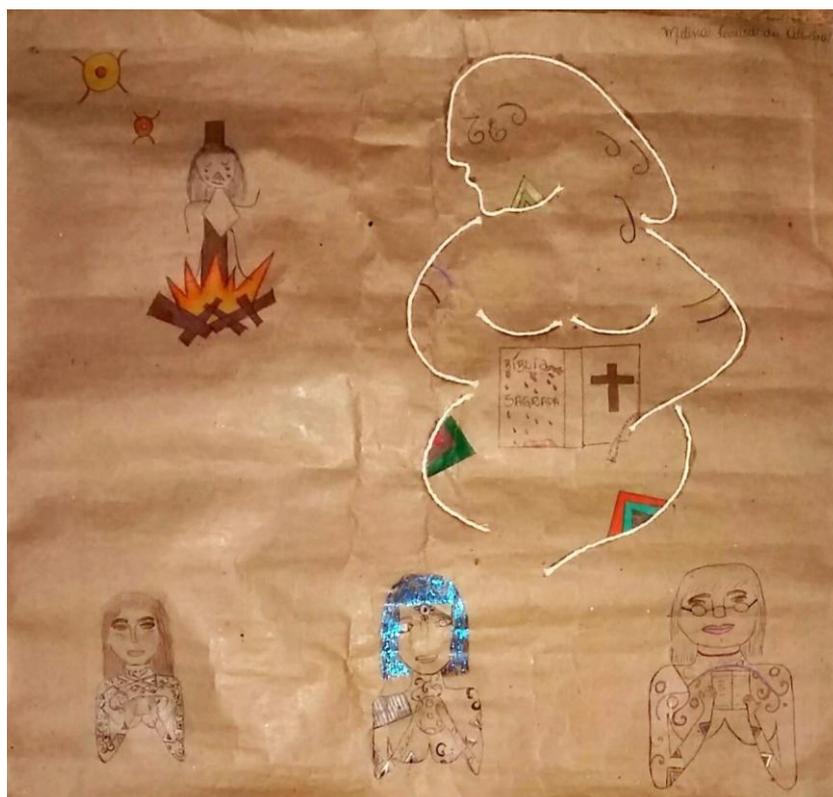
Fonte: Foto do autor, 2019.

Figura 2 – Releitura criada pelos estudantes (2019).



Fonte: Foto do autor, 2019.

Figura 3 – Releitura criada pelos estudantes (2019).



Fonte: Foto do autor, 2019.

Figura 4 – Releitura criada pelos estudantes (2019).



Fonte: Foto do autor, 2019.

As figuras 2, 3 e 4 se inspiraram em “A ceramista”, com desenhos que possuem a imagem da mulher como protagonista, associada à imagem indígena. Os diálogos perpassaram questões fundamentais a serem debatidas na sociedade contemporânea, como o feminismo e as populações indígenas.

Na Figura 2, a mulher indígena com lágrimas vermelhas, amordaçada, com seu olhar triste direcionado a um pé de milho, provocou imaginações sobre a problemática do avanço da fronteira agrícola, em detrimento da natureza e das populações originárias. O pé de milho simbolizando o agronegócio divide o corpo da mulher indígena e suas roupas, um símbolo característico da cultura Kadiwéu que contrasta com um símbolo de uma multinacional, como símbolo do capitalismo. As imaginações e os diálogos foram permeados pela temática do agronegócio sufocando trajetórias alternativas, suas consequências e alternativas para o futuro.

Na Figura 3, seguindo a perspectiva de movimentos feministas, a estudante usou a imagem de mulheres para expressar seus pensamentos e sentimentos. A estudante utiliza barbantes para dar alto-relevo nas linhas que desenharam uma silhueta feminina muito próxima à da obra original, segurando uma Bíblia, que apresenta vários pontos na cor vermelha, o que remeteu os estudantes a imaginarem o vermelho como sangue. As imaginações que se originaram nos estudantes possibilitaram diálogos acerca do papel da igreja na construção do patriarcado, de atitudes machistas e pensamentos ultraconservadores que geraram e ainda geram crueldades que impactam a vida das mulheres. Essas crueldades vieram à tona nos diálogos com o estímulo de outro elemento presente na obra, outra figura feminina está sendo queimada em uma fogueira, assim como ocorria com mulheres que sofreram perseguição religiosa e social no período da chamada caça às bruxas. Em paralelo a essas duas imagens femininas sendo reprimidas, a estudante buscou na essência da obra original, expressar a força dessas mulheres no seu cotidiano, personificando mulheres indígenas como mãe, como jogadora de futebol e como professora. Os diálogos que surgiram a partir das imaginações seguem a perspectiva de se pensar na autonomia das mulheres para seguir os caminhos que desejam, sem perseguições de cunho social ou religioso.

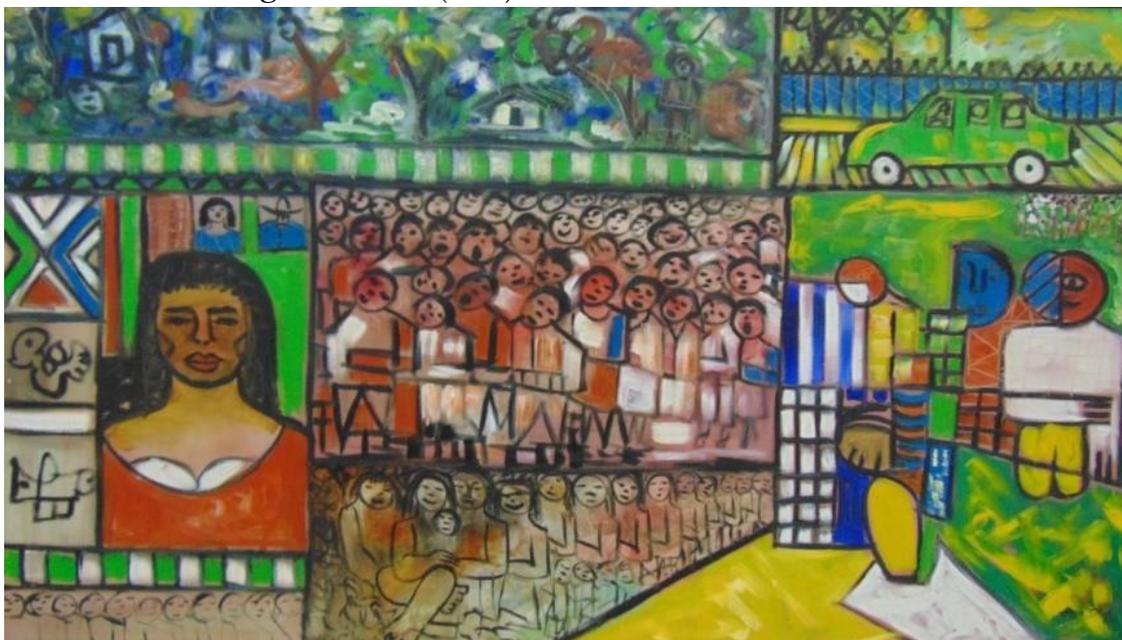
Na Figura 4, as lágrimas que caem dos olhos da figura feminina nos fazem atravessar um sentimento de tristeza, que é rapidamente confrontado pelas flores coloridas que a cercam, trazendo vida, cor, resistência à obra. Também inspirada em “A ceramista”, a criação da aluna provocou imaginações também relacionadas à posição da mulher na

sociedade e a necessidade de ações para combater o machismo, o feminicídio e proporcionar equidade de direitos entre todos os gêneros.

Neste relato sobre as criações inspiradas a partir de “A ceramista”, pode-se dizer que as imaginações que permearam a experimentação aproximaram-se da noção de espaço defendida por Massey (2008) em que o espaço é caracterizado pela sua multiplicidade, onde tempo e espaço se incorporam, se complementam e se agenciam. Nossa sociedade, dominada pelo patriarcado, coloca as mulheres em um tempo atrasado em relação aos homens.

Outro diálogo que permeou a experimentação a partir de “A ceramista” e nos aproximou da noção de espaço defendida por Massey (2008), foi sobre as populações indígenas. No cotidiano do estado de Mato Grosso do Sul, a narrativa dominante do agronegócio realiza apagamentos de outras histórias, pois, trajetórias alternativas a essa, aos olhos do mercado, não trazem consigo progresso. As narrativas dos povos indígenas que habitam, trabalham e constituem esse espaço são colocadas à margem, como atrasadas, condição que impede pensar o espaço como uma coleção de múltiplas trajetórias diferentes que se atravessam (MASSEY, 2008).

Figura 5 – S/T (1998) – Óleo sobre tela - 95x160 cm.



Fonte: Foto do autor, 2019.

A obra da Figura 5 foi produzida por Ilton Silva no ano de 1998, com a técnica de óleo sobre tela. Ilton Silva, que é nascido no estado de Mato Grosso do Sul, na fronteira Brasil-Paraguai, possui em sua pintura uma forte influência da cultura paraguaia.

Considerando que o artista nasceu em local de fronteira, sua obra pode ser pensada enquanto criação de fragmentos de suas experiências e de outros sujeitos do contexto fronteiriço. Podemos observar a imagem de outras trajetórias que nunca são lembradas, tais como índios, negros, paraguaios, entre outros que vivem na fronteira. As cores do Paraguai, em mistura com as cores da bandeira brasileira também são elementos a se destacar na obra.

Figura 6 – Releitura criada pelos estudantes (2019).



Fonte: Foto do autor, 2019.

Assim como na obra de Ilton Silva, a criação do estudante apresenta várias cores e desenhos. De um lado, a bandeira nacional do Brasil com casas e prédios. Do outro lado, a bandeira do Paraguai com o desenho de um único grande prédio identificado pelo estudante como um shopping de produtos importados. No centro, há um ônibus portando as cores da bandeira brasileira, contendo a palavra “turismo”.

Os elementos utilizados pelo estudante mobilizaram imaginações que conduziram os diálogos para se pensar as relações entre Brasil e Paraguai. Os dois países que protagonizaram uma guerra sangrenta possuem, de acordo com a narrativa do senso comum, uma relação de amizade. Apesar disso, a imagem do Paraguai ainda é muito

associada, no senso comum, ao consumo de produtos importados, a produtos falsificados e ao tráfico de drogas ilícitas. O movimento que a obra causou no estudante, se estendeu para os demais estudantes da sala. A releitura atravessou os estudantes como uma sátira a essa perspectiva dominante das relações entre Brasil e Paraguai; com isso, os diálogos seguiram uma perspectiva de tensionar esse pensamento, de mover as imaginações. O pensamento foi movido para um Paraguai para além das compras, e dialogamos sobre a cultura paraguaia, sobre o encontro de diferentes trajetórias que a fronteira proporciona.

Os diálogos e as imaginações que perpassaram a experimentação a partir dessa obra e das criações dos estudantes, nos guiou novamente ao encontro com a perspectiva de espaço “(...) como a dimensão de trajetórias múltiplas, uma simultaneidade de estórias-até- agora. O espaço como a dimensão de uma multiplicidade de durações.” (MASSEY, 2008, p. 49). As trajetórias ocultas na fronteira emergiram em nossas imaginações. Rejeitamos o imaginário de fronteira como sinônimo de consumo de importados ou violência e viajamos sobre a multiplicidade, o encontro e desencontro de trajetórias que o contexto fronteiriço proporciona e sua potencialidade cultural.

A seguir, apresento a última obra selecionada presente nesse texto. Trata-se de “O sopra”, produzida por Humberto Espíndola, no ano de 1978.

Humberto Espíndola, autor da obra, é um dos artistas plásticos mais renomados da história de Mato Grosso do Sul, e foi um dos precursores da produção artística do estado.

[...] uma série de pinturas inaugurou na produção artística sul-mato-grossense a temática do bovinoculturismo como “estilo” para quase toda a produção artística local. A Série de pinturas “Divisão de Mato Grosso”, com pinturas realizadas nos anos de 1978 e 1979, do artista plástico Humberto Espíndola – composta por mais de oito telas de tamanhos variados –, retratou o momento histórico da criação de Mato Grosso do Sul a partir da divisão geográfica e política do estado de Mato Grosso. Tratadas como “Bovinocultura”, já que o artista havia sido reconhecido por uma outra “série” de trabalhos anteriores nominados como tal, as obras dessa série “Divisão de Mato Grosso” apresentaram à produção artística local o que veio a ser um “estilo artístico” para as práticas artísticas locais em quase todas as linguagens e até para a produção crítica sobre a arte local que sempre a endossou como obras do boi.” (BESSA-OLIVEIRA 2017, p. 461).

Figura 7 – O Sopro (1978) - Óleo sobre tela 130 X 170 cm.



Fonte: Foto do Autor, 2019.

O artista procurou retratar qual era o modo de viver sul-mato-grossense, o modo ruralista de viver. O boi estava relacionado ao dinheiro, ao comércio, ao progresso do estado de Mato Grosso do Sul. Humberto Espíndola associa boi ao dinheiro, dinheiro ao poder, e o poder à política. Em período marcado pela repressão e censura da ditadura militar, o artista faz uma sátira ao poder, aos poderosos, aos generais, fazendo-os como homens bois, que se enrolavam nas cores verde e amarela.

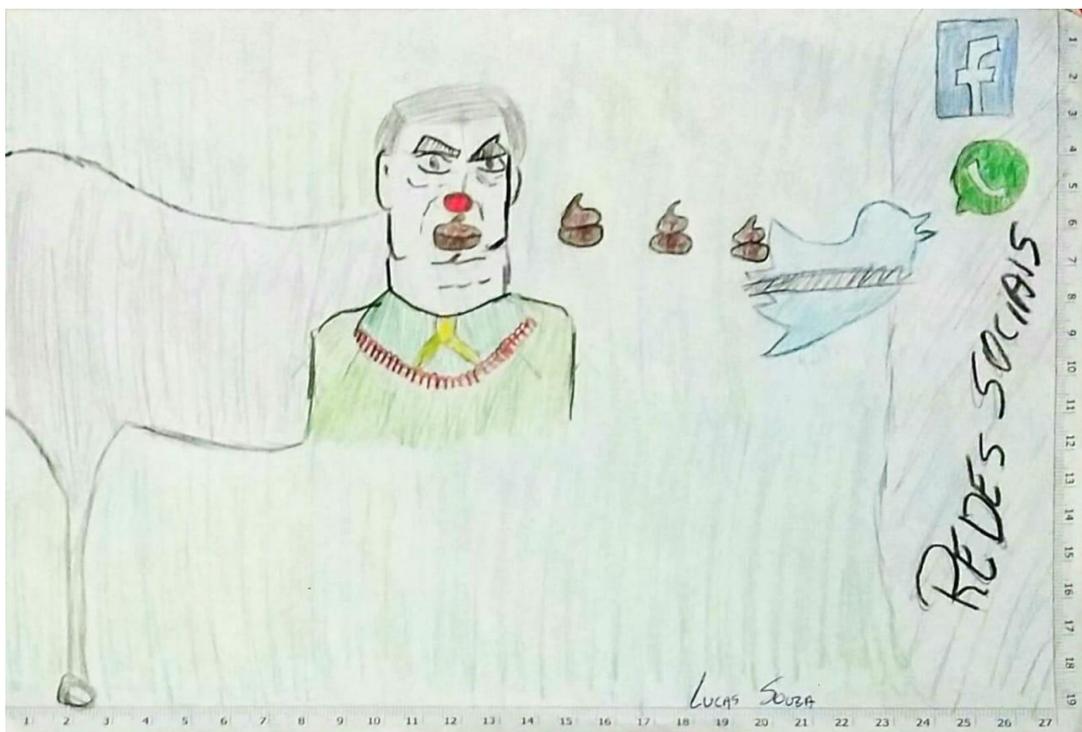
A seguir, apresento as criações inspiradas em “O sopro”. Uma releitura de minha autoria (Figura 8), pois também participei da experimentação, a partir de um apelo dos estudantes, visando estimular todos a realizarem seus desenhos; e outra de um estudante da turma (Figura 9).

Figura 8 – Releitura pelo autor (2019).



Fonte: Foto do autor, 2019.

Figura 9 – Releitura criada pelos estudantes (2019).



Fonte: Foto do autor, 2019.

A obra original de Humberto Espíndola faz uma sátira aos poderosos, a partir da conjuntura daquele momento, configurada na divisão do estado, em um período de ditadura militar. A sátira aos discursos supostamente patriotas fica exposta no uso das cores da bandeira nacional brasileira. Na Figura 8, essa sátira se coloca em relação à conjuntura do ano de 2018, de um Brasil dividido politicamente entre supostos “patriotas e comunistas”.

Na Figura 9 tem-se a caricatura de uma figura política, em um corpo de animal, o gado. O gado assopra fezes a partir das redes sociais! Uma expressão muito significativa da conjuntura do Brasil a partir de 2018.

As duas criações estimularam as discussões sobre política, sobre espaço, sobre o futuro do Brasil. Um espaço aberto para o futuro, uma liberdade para a existência de múltiplas trajetórias. Tensionamos a narrativa dominante que busca sufocar qualquer possibilidade de abertura para a coexistência do outro, do diferente.

Através das obras do MARCO problematizamos a narrativa dominante, ampliamos o pensamento para além do que é preestabelecido. A produção artística local possibilitou mirarmos para uma educação que busque outros sentidos, não somente na produção artística, mas também para a geografia, sentidos que façam emergir, nas imaginações espaciais, trajetórias apagadas e esquecidas pela construção histórica hegemônica.

Podemos observar, na experimentação, que a potencialidade da arte choca, movimenta o pensamento através de sensações, através do incômodo e do prazer de desvendar problemas e, ao mesmo tempo, criar problemáticas. Aproximamos a arte e a geografia para “fazer reexistirem campos do saber geográfico e educacional, que se encontram bloqueados por algumas ideias já estabelecidas que impeçam o pensamento pensar.” (OLIVEIRA JR., 2017, p. 34).

Ao se depararem com as obras selecionadas do MARCO, houve um estranhamento para os estudantes, assim como acontece com os viajantes quando se encontram em outros ambientes, deparam-se com outros hábitos, outras línguas, que violentam o viajante e o obrigam a viver experiências de problematização (PEREIRA, 2019). Antes, os estudantes nunca pensavam em uma aula de geografia baseada em obras de arte. Essa experimentação gerou uma tensão, desestabilizou os estudantes, trazendo potencial para aprendizagem na busca de outros sentidos para o espaço.

Assim, com as obras do MARCO, em uma aula de geografia, muitas percepções enraizadas no pensamento dos estudantes deram lugar à construção de novas imagens, novos pensamentos, aproximando-se da noção de espaço que proporciona a surpresa, a heterogeneidade simultânea (MASSEY, 2008). Esse modo de pensar o espaço proposto aos estudantes desafiou os mesmos a saírem a criarem outros processos de pensamentos.

Conclusão

O propósito de se construir uma imaginação espacial diferente da estabelecida pelo pensamento ocidental, que subjuga o espaço e o coloca como fechado às possibilidades, alicerçou o trabalho realizado. Procurei retirar a geografia da imobilidade da representação, possibilitando novas experiências aos sujeitos por meio de outras linguagens e do acesso à arte. Assim, proponho uma educação geográfica que aproxima arte e geografia, onde imaginações são estimuladas pelos signos, buscando uma discussão espacial em direção a um diálogo com múltiplas trajetórias históricas.

Para criar outras possíveis formas de se imaginar o espaço, permitimos que as manifestações artísticas se relacionassem com a geografia sem a rigidez protocolar que estabelece limites entre esses campos de conhecimento. Esse modo de pensar o espaço proposto aos estudantes desafiou os mesmos a saírem do conforto, a criarem outros processos de pensamentos.

Foi proposta uma educação geográfica que crie possibilidades de outras geografias, movimentadas pela criatividade potencializadora no processo de ampliação do pensamento espacial. Uma educação geográfica que impulse os sujeitos a criarem problemas, procurando ir além de uma sistemática transmissão de informações. A relação entre arte e geografia demonstrou que se pode movimentar o pensamento sobre o espaço.

Foi criado um pequeno acontecimento que retirou os sujeitos do estado estático. Estes foram provocados a falar, suas vozes foram ouvidas, seus potenciais de criação artística foram estimulados, e novas possibilidades foram abertas e trajetórias ocultas foram movidas. Entendemos que esses fatos são relevantes para a construção de uma educação geográfica que dialogue permanentemente sobre o espaço.

Referências

- BESSA-OLIVEIRA, Marcos A.; NOLASCO, Edgar César. Uma obra, uma vida, uma marca, vários traumas: o artista plástico Humberto Espíndola. **Raído**, v. 5, p. 171-190, 2011.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. A produção artística contemporânea de Mato Grosso do Sul: resgate de memórias e invenções artísticas. **Anais do XXVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Memórias e Invenções**. Campinas, SP: ANPAP/PUC - CAMPINAS, 2017. V.1 p. 458-473. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S09/26encontro>.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 3. ed., 2013a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** 3. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2013.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2008.
- OLIVEIRA, Marcos Antônio de. **Paisagens biográficas pós-coloniais: retratos da cultura local sul-mato-grossense**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2014.
- OLIVEIRA JR. Wenceslao Machado de. **O que pode uma rede no entre imagens, geografias e educação?** In: NUNES, Flaviana Gasparotti; J NOVAES, Ínia Franco de (Orgs.). *Encontros, derivas, rasuras: potências das imagens na educação geográfica*. Uberlândia (MG): Assis Editora, 2017, p.17-62.
- PEREIRA, Ernandes de Oliveira. **Cartografia, mapas e experimentações com linguagens da arte: processos de produção de outras geografias em educação**. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia do Centro Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.
- REGO, Nelson; COSTELLA, Roselane Z. Educação Geográfica e Ensino de Geografia, distinções e relações em busca de estranhamentos. **Signos Geográficos**, Goiânia-GO, v. 1, 2019, p. 1-15.

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Alex Dias de Jesus

Doutor em Geografia pela Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí. Trabalha por obrigação e vagueia por vocação.

E-mail: alexdias@ifpi.edu.br

Antonio Carlos Queiroz Filho

Pesquisador-Artista. Doutor em Geografia pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professor do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Coordenador do Grupo de Pesquisa Rasuras – Geografias Marginais (linguagem, poética, movimento). Disponível em: <http://rasurapesquisa.weebly.com/>

E-mail: queiroz.ufes@gmail.com

Elaine da Silva Ladeia

Professora do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

E-mail: elaineladeia@ufgd.edu.br

Flaviana Gasparotti Nunes

Professora do Curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD. Líder do Grupo de Pesquisa (Geo)grafias, linguagens e percursos educativos. Pesquisadora da Rede Internacional de Pesquisa Imagens, geografias e educação.

E-mail: flaviananunes@ufgd.edu.br

Gabriela Camargo Ferreira

Bailarina, coreógrafa e professora de dança. Idealizadora da Metodologia de Balé Clássico Infantil. Graduada em Dança – Bacharelado pela Faculdade Angel Vianna. Integrante do Grupo de Pesquisa Rasuras – Geografias Marginais (linguagem, poética, movimento). Disponível em: <http://rasurapesquisa.weebly.com/>

E-mail: gabicamargo1608@gmail.com

João Carlos Ibanhez

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

E-mail: zamoms@hotmail.com

João Edmilson Fabrini

Professor do Curso de Geografia da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon e do Programa e Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

E-mail: joaofabrini@gmail.com

Jones Dari Goettert

Professor do Curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD.

E-mail: jonesdari@ufgd.edu.br

Juliana Grasiéli Bueno Mota

Professora do curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Professora colaboradora do Teko Arandu - Faculdade Intercultural Indígena (FAIND) na mesma universidade. Coordenadora da Coletiva Geografias Indígenas (CGInd) e Geografias e Povos Indígenas (GeoPovos Ñandereko).

E-mail: julianamota@ufgd.edu.br

Letícia Espadim Martin

Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Compõe a Coletiva Geografias Indígenas (CGInd) e Geografias e Povos Indígenas (GeoPovos Ñandereko).

E-mail: espadimleticia@gmail.com

Luan Iturve

Estudante de Ciências Sociais na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), ator, cineasta, filmmaker e músico. Indígena da etnia Guarani-Nhandeva. Atualmente mora em Dourados e, desde 2018, vem se dedicando ao audiovisual.

E-mail: luaniturve@gmail.com

Rafael Fafá Borges

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFES, bolsista da CAPES-DS. Integrante do Grupo de Pesquisa Rasuras – Geografias Marginais (linguagem, poética, movimento). Disponível em: <http://rasuraspesquisa.weebly.com/>

E-mail: rafaelfafaborges@gmail.com

Renan Carnaúba de Oliveira

Licenciado e mestre em Geografia pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Professor de Geografia na Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso do Sul.

E-mail: renan_carnauba@hotmail.com

GEOGRAFIAS E(M) ARTES

diálogos e afetações mútuas

Dança, pintura, fotografia, literatura, cinema:
o que podem nos dizer sobre geografia(s)?
Não seriam também as nossas geografias constituídas por
afetos provocados por essas linguagens artísticas?
Os textos reunidos neste livro procuram, em certa medida,
se não responder, trazer elementos que promovam o diálogo
entre Geografia e Arte, identificando possibilidades de
afetações mútuas entre essas formas de produção de conhecimento.

Flaviana Gasparotti Nunes
Jones Dari Goettert
Juliana Grasiéli Bueno Mota
(organizadores)