

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS, TECNOLOGIA E EDUCAÇÃO-
CAMPUS DE OURINHOS.**

**Geografia das Linhas: Um *sketch* sobre a Geosofia Estética de John K.
Wright.**

Guilherme Tsuneo Hatimine

Ourinhos

2024

Guilherme Tsuneo Hatimine

Geografia das Linhas: Um ensaio sobre a Geosofia Estética de John K. Wright.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação - Campus de Ourinhos da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho como parte da obtenção do Bacharel em Geografia.

Orientador: Professor Doutor Amir El Hakim de Paula

Ourinhos

2024

H364g Hatimine, Guilherme Tsuneo
Geografia das Linhas : Um sketch sobre a Geosofia
Estética de John K. Wright. / Guilherme Tsuneo Hatimine.
-- Ourinhos, 2024
53 p.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado -
Geografia) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências, Tecnologia e Educação, Ourinhos
Orientador: Amir El Hakim de Paula

1. Geosofia. 2. Estética. 3. Kunstwollen. 4. Geografia
das Linhas. 5. Artes Plásticas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências, Tecnologia e
Educação, Ourinhos. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Dedicatória

Esse trabalho é dedicado aos fantasmas zombeteiros que assombram os artistas.

Agradecimentos

Aos que permitiram que esse trabalho existisse, um obrigado!

Ao Prof Dr Amir El Hakim de Paula, pela orientação.

Sou grato aos amigos que me acompanharam nos mais propícios espaços de estudos que conhece o sujeito moderno: os botecos mais suspeitos da cidade, onde dividimos cervejas baratas, mal-estares, espetos velhos e destilados estranhos, mas, igualmente tivemos calorosos debates filosóficos e científicos; da semântica da arte moderna até a necessidade do lazer fútil; da linguagem econômica na Indústria Cultural Moderna aos problemas da linguística na produção do espaço, em especial à Vinicius Tronquim e Raphaella Beira que sempre me acompanharam nas nossas ânsias por novos saberes, vômito e embriaguez. Doutro lado, não deixaria de citar Vivian Chazam e Fernando Sanches aos quais abandonei-os por seguir outro caminho, mesmo que ainda morra de saudades.

Não menos agradeço aos professores que emprestaram-me o tempo e ouvidos para escutar algumas de minhas teorias que, provavelmente, nem mesmo eu daria atenção se me escutasse um pouco mais; aos familiares que me ajudaram nesses anos todos e, por fim, mas não menos importante, aos bares da cidade que emprestaram seus espaços para que os debates pudessem ser territorializados, servindo de Santa Casa dos fumantes e pingüços, não abandonando-os ao ponto de ônibus e dando-lhes espaço para que pudessem conversar de modo confortável.

In memoriam de Terezinha Hatimine.

I'll tell you, man, my friend william came to
me with a message of hope

It went, "fuck you and everything that you
think you know

If you don't step outside the things that you
believe they're gonna kill you"

He said, "no one's gonna stop you from
dying young and miserable and right

But if you want something better, you gotta
put that shit aside"

(Pat The Bunny, From here til Utopia)

Resumo: Sendo um dos conceitos abandonados ao longo dos anos dentro da Geografia, o conceito de Geosofia tornou-se uma construção interrompida e deixada ao desvalor junto de seu criador, o geógrafo americano John Kirtland Wright (1891-1969), transformando-se, ela mesma, numa *terrae incognitae* no sentido mais literal do termo usado por Wright; assim, caso realidade for de fato que estes são os horizontes mais interessantes para serem explorados, o presente trabalho procurará navegar por águas já desbravadas, mas, não cartografadas nos anais geográficos.

Palavras-Chave: Geosofia; Artes Plásticas; Estética; kunstwollen

Abstract: Being one of the concepts abandoned over the years within Geography, Geosophy became an interrupted construction, abandoned to disrepute along with its creator, the American geographer John Kirtland Wright (1891-1969), transforming itself into a *terrae incognitae* in the most literal sense of the term used by Wright; thus, if the fact that these are the most interesting horizons to be explored is a reality, the present work will seek to navigate through waters already explored, but not mapped in the geographical annals.

Key-words: Geosophy; Plastic Arts; Aesthetics; kunstwollen

Lista de Imagens

- 1. John Kirtland Wright - página 11**
- 2. O primeiro cubo (Ilustração própria) - Página 41**
- 3. Árvore (Ilustração própria)- Página 42**
- 4. Cartografia do Cubo (Ilustração Própria) - Página 43**
- 5. O Cinzeiro (Ilustração Própria) - Página 44**
- 6. Kunstwollen? ((Ilustração Própria) p. 49**

Sumário

Agradecimentos	4
Lista de Imagens	7
Introdução	9
1. Antes, um mapa.	11
1.1 (Re)visitando Wright.	11
1.2 Da Geosofia ao desconhecido: fronteira e estigma.	18
1.3 Um projeto de Geosofia Estética: um pontapé.	23
2. De volta ao mapa.	24
2.1 Cinema Cartography: Uma Alegoria introdutória por Susan Sontag.	26
2.2 Apresentação e Representação; Forma e Conteúdo.	27
2.3 A Alma da Ilustração: Os Vazios Territoriais	33
3. O mapa, uma última vez.	39
3.1 Geografia das Linhas: Uma forma de Geosofia Estética.	40
3.2 Contos nas Terras Incógnitas.	43
Considerações Finais	45
Referências	51
Obras Consultadas	51

Introdução

Em certo grau, tanto um *artbook*¹ quanto um *sketchbook*² costumam possuir o mesmo grau conceitual do “vir-a-ser”, a diferença talvez esteja apenas na crueza animalasca daqueles rabiscos do sketchbook: um *sturm und drang*³ que não tem que se preocupar em ser aprovado ou finalizado, enquanto, por sua vez, o *artbook* costuma ser uma mistura dos primeiros *sketchs* (os primeiros rascunhos) e coletânea de opções finalizadas que poderiam ser o final, ao melhor tom fetichista de agradar aos fãs.

Pois apenas os verdadeiros fãs tendem a comprar um *artbook* de um filme, tanto pelo preço ou o conteúdo semi-interessante de terem deixado de lado algum design da personagem principal por conta de uma decisão coletiva que, honestamente, poderia ser interpretado como uma forma sutil de falar do dedo dos produtores (donos dos investimentos) que dão a verdadeira palavra final.

Quantas obras, seja um filme ou um jogo digital, são merecedoras de se comprar um livro que custará em torno de uns trezentos reais (preço variável conforme o “produto original”), quando nem o ingresso, ou o jogo, custaram tal preço? Apenas o verdadeiro viciado numa obra se coloca nessa situação, numa vontade de ver tanto amadorismo, erros, falhas e ainda pagar por isso.

O *sketchbook* nunca seria algo vendido, pois dificilmente apresenta um valor comerciável, salva na exceção de ser produzida por um artista famoso, tornando-o valioso não por si só, capitalizado perante o nome de seu criador; e que se diga: o sketchbook contém aquela intimidade despreparada de um diário sincero pois não espera a luz de ser lido por alguém, então, treinamos e rascunhamos sem uma preocupação tão profunda de ser apresentável, entendido ou trocado.

Com toda certeza, o parágrafo anterior é uma passagem que não muito ajuda-nos com o debate, visto que tanto se vê a sensibilidade, a subjetividade e a intimidade do sujeitos como elementos aos quais, como experienciados, não são objetos de pesquisa, talvez por isso um frequente “pé atrás” com a expressão artística na velha visão da arte como forma de auto-expressão, ou melhor, limitando apenas como esta perspectiva, quando, na verdade, muito mais representa; admite-se que este presente ensaio é um *sketch* até o seu âmago, visto

¹ *Artbook* (em português “livros de artes”) são produtos de artísticos que comumente são vendidos como colecionáveis, onde reúnem outras artes de um filme, livro, quadrinhos etc.

² *Sketchbook* trata-se de um caderno de rascunhos e dificilmente possuem um valor comercial, tratando-se apenas de esboços produzidos ao longo da produção de uma obra ou apenas no intuito de praticar.

³ *Sturm und Drang* é um termo utilizado no romantismo alemão que significa “tempestade e ímpeto”, ideia que caracterizava o conceito de que as obras deveriam ser produzidas através das mais fortes emoções e sensações para guiá-las.

que a atividade que se procura fazer é um exercício extensivo e excessivo para um único trabalho, embora, não menos importante.

Pois já em 1975, McLuhan e Parker (1975, p.24) nos advertiam que “Se a guerra pode ser uma forma de educação, a arte não será mais uma forma de auto-expressão na era da eletricidade. Na verdade, converterá-se num tipo necessário de pesquisa e aprofundamento.”

Em outras palavras, é preciso não mais pensar a arte apenas como um exercício próprio do sujeito em seu eu artístico, sendo necessário dá-la tal protagonismo, não limitando-a como apenas um meio reduzido como forma de exemplificar algum conceito dito “mais geográfico”, fato ao qual teremos tempo para melhor conversarmos futuramente.

Por ora, que fique uma reflexão breve: existem alguns clássicos, nas mais diversas formas, que com certa frequência passamos para nossos alunos e ao passo que também já fomos tais discentes, tornam-se quase eternos para algumas aulas, como o Ilha das Flores⁴, ou, se pensarmos em nossa realidade paulista, também acabaremos por citar o Entre Rios⁵, de maneira que podemos citar infinitas obras que nos fazem enxergar relações geográficas, bem como o Rei Leão traz paisagens das savanas africanas ou o Japão tradicional contraposto com a modernidade em Your Name⁶; porém, há de se dizer que existe uma perversão da arte em prol de “algo mais geográfico”, seguindo nossos sacanas interesses, estabelecendo uma espécie de relação em que se “namora alguém pensando em outra pessoa”, ou seja, deixamos de falar das qualidades geográficas da forma de arte para procurar conexões que ela demonstra.

Logo, aqui procuraremos uma aproximação direta de um objeto artístico, falando das relações geográficas que nele existem e não que o mesmo representa, tema ao qual teremos mais tempo e espaço para melhor debatermos posteriormente.

E justamente por se configurar uma introdução que alguns tons podem ser libertos sem maior represália, pois encontra-se um pouco menos amarrada, dando a oportunidade de logo falarmos: trata-se da Geosofia Estética, termo ao qual debateremos a seguir, um *sketchbook*.

Serão estes rascunhos inacabados no melhor estilo de ilustrações que poderiam vir a ser, inconclusos e abertos, mas, que guiam as vontades e ímpeto nas complicações tempestuosas que seguem ao assunto: uma tentativa de estudo que coloque um objeto raramente visto como enfoque geográfico.

⁴ Curta de Jorge Furtado, de 1989.

⁵ Documentário de Caio Ferraz, de 2009

⁶ Filme de Shinkai Makoto, de 2016

1. Antes, um mapa.

Num certo momento, num calabouço genérico cheio de musgos e armadilhas ao melhor estilo de Indiana Jones⁷, alguns poucos sujeitos se aventuram em busca de algum artefato de raridade lendária enquanto deixam aos divinos dados os resultados; num outro lugar distante espacialmente, e temporalmente, outros sujeitos se reuniam e debatiam suas cartas náuticas para chegarem às índias orientais: no caminhar ao longo de terras desconhecidas, um mapa é sempre básico e essencial, fossem eles um punhado de jogadores de RPG⁸ guardados num sótão abandonado nos anos 80 ou alguns navegadores numa taverna em Portugal de séculos passados..

Por isso, entendendo o caráter experimental do trabalho, por entre seus principais eixos do trabalho, faremos uma espécie de exercício cartográfico para nos guiarmos por terras estranhas, fazendo do primeiro momento uma revisão de John Kirtland Wright, o feiticeiro que conjurou a magia chamada de Geosofia em nossa partida de RPG.

1.1 (Re)visitando Wright.

Como tanto fora dito, Wright não é exatamente um autor novo, mas, que fora deixado pelo tempo, tanto que David Lowenthal⁹ teve seu trabalho influenciado pelas indagações do autor, visto que o mesmo já admitiu e que em sua época, a produção geográfica era extremamente direcionada no sentido mais naturalista que Davis, e seus discípulos, a guiavam.

⁷ Franquia de filmes iniciada em 1981, estrelada por Harrison Ford e dirigida inicialmente por Steven Spielberg

⁸ Sigla para *Role Playing Games*, popularizado nos anos 80, em que os jogadores interpretam papéis durante a jogatina.

⁹ David Lowenthal (1923-2018), geógrafo estadunidense que tem seus trabalhos reconhecidos dentro do campo da Geografia Cultural, sendo um dos principais nomes nos movimentos da renovação do campo nos anos 90, tendo atuado desde os anos 70 na Geografia Cultural por estar em contato direto com Wright e Sauer durante sua formação e atuação.



John Kirtland Wright (1891-1961)

Estadunidense nascido em Hanover, New Hampshire, John Kirtland Wright (1891-1961) era filho de John Henry Wright e Mary Tappan Wright, um acadêmico que chegou a assumir a cadeira de professor de grego na Universidade de Harvard e uma romancista famosa que ansiava por uma carreira literária para seu filho caçula, apesar do futuro ter lhe dado outros rumos.

Parte de sua vida pessoal e do crescimento no futuro interesse na área, o geógrafo William Morris Davis era amigo íntimo de seu pai, John Henry, fazendo-os dividir muitos momentos de sociabilidade em que John Kirtland Wright prestava atenção nas teses apresentadas pelo denominado “pai da geografia estadunidense”, dando grandes contribuições à geografia física norte-americana ao elaborar suas tese sobre o Ciclo de Erosão, também chamada de Ciclo de Davis; ainda assim, apesar da admiração de Wright por Davis, o mesmo decidiu seguir por outras vias, já que, como aponta (KOELSCH, 2003a) “By 1912, however, Wright had concluded that the Davis model was inadequate historically and unsatisfying personally¹¹”

Sua insatisfação, podemos dizer com certo grau de certeza, relaciona-se com o que Bowden (1970), aponta quando diz que “He [Wright] confided to his aunt in the summer of 1912 that “my geographical interest is far more literary and imaginative than it is scientific.¹²”

¹⁰ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Kirtland_Wright>

¹¹ Por 1912, entretanto, Wright tinha concluído que o modelo de Davis era historicamente inadequado e pessoalmente insatisfatório” (Tradução Livre)

¹² Ele confessou para sua tia no verão de 1912 que “meu interesse geográfico é bem mais literário e imaginativo do que científico” (tradução livre)

É preciso dizer que além de seus interesses pessoais, sua formação em Harvard acaba fazendo parte em influenciar suas obras posteriores, onde se formavam geógrafos com uma forte inclinação em história dada a tradição da universidade por conta do contato desta com pesquisadores ingleses, muito fundamentada, no século XIX, nos estudos da Antiguidade Clássica, inclusive dentro da Geografia: An even less well-studied subdivision of humanistic geography, the historical geography of the classical world, was associated both in Britain and America with the teaching of ancient history and classical literature¹³ (Koelsch, 2003a, p.619).

Posteriormente, no início do século passado, a universidade passou a ter um foco nos ideais de Morris e Huxley, em que desconsideram as formas mais artísticas e históricas de objetos de estudo da Geografia, procurando uma aproximação mais científica, segundo os padrões da época.

The humanistic elements of the Humboldtian synthesis had been largely driven out of late nineteenth century academic geography in America by the success of the Darwinian and Lamarckian revolutions, by Huxleyan physiography, and especially by the Davis model of what academic or 'scientific' geography ought to be. Davis repeatedly rejected any remaining vestiges of the relations of geography to the humanistic disciplines. Historical geography and its 'nonscientific' allies, in his view, were to be relegated to departments of history, as indeed they were in Davis' Harvard¹⁴. (KOELSCH, 2003a, p.623)

Em sua época, as concepções de Edmund Husserl, pai da fenomenologia moderna, ainda não eram populares mundo afora da Europa e visto que seu trabalho que funciona como uma pedra de roseta, *Investigações Lógicas* de 1900-1901, não havia sido publicada enquanto estava graduando-se, então a formação de Wright se dá originada nas bases de história clássica e medieval de Harvard, fazendo com que futuramente, seus trabalhos que tanto assimilam o pensamento geográfico relacionado com o conhecimento do período medieval venha a se tornar basilar para outras produções, como Tuan (1977) que trata de qualidades geográficas do conhecimento não vindo de uma Geografia formal, acadêmica e escolar.

Durante sua trajetória, mais tarde fora convidado a assumir o cargo de bibliotecário da *American Geographical Society* (AGS) por recomendação de Isaiah Bowman, o então

¹³ E uma subdivisão muito menos estudada da geografia humanística, a geografia histórica do mundo clássico, associada tanto na Britânia quanto na America com o ensino da história antiga e literatura clássica. (tradução livre)

¹⁴ Os elementos humanísticos das sínteses humboldtianas foram amplamente eliminadas da geografia acadêmica estadunidense no fim do século XIX pelo sucesso das revoluções Darwinistas e Lamarckianas, pela geografia física Huxleyana, e especialmente pelo modelo de Davis sobre o que a academia ou a “geografia científica” deveria ser. Davis repetidamente rejeitava qualquer relação da geografia com as disciplinas humanísticas. Geografia Histórica e seus aliados “não científicos”, em sua visão, deveriam ser deixados ao departamento de história, como eles estavam na Harvard de Davis. (Tradução livre)

diretor da época, onde aceita o cargo entre os anos de 1921-1928, terminando seu doutorado e dedicando-se à produção acadêmica, passando a debater entre geógrafos e historiadores o seu interesse na relação entre tais disciplinas, principalmente no que se diz respeito à questão do conhecimento geográfico desenvolvido em diferentes ambientes, construindo uma relação do pensamento com o espaço.

Quanto ao assunto, para entender o autor e sua produção, é interessante citar, por primeiro, duas de suas produções de 1925: o artigo *The History of Geography: A Point of View* e o livro *The Geographical Lore of the time of the Crusades*¹⁵, sendo basilares para entendermos o contexto de suas obras.

Em seu artigo, o autor procura debater, de forma resumida, algumas “áreas” da Geografia, tanto quanto apontar problemáticas sobre as mesmas, mas, principalmente, a relação entre o pensamento humano e o meio.

No caso, começa nos apresentando quatro diferentes conceitos primordiais para seu trabalho, podendo serem vistos na tabela abaixo com suas respectivas traduções.

Original	Tradução Livre
History of Geography	História da Geografia
Historical Geography	Geografia Histórica
Geography of Thought	Geografia do Pensamento
Geographical Thought	Pensamento Geográfico

Durante seu artigo, o autor procura demonstrar como constantemente tais categorias tendem a ser confundidas quando exploradas ao longo de textos e produções, como a Geografia Histórica que trata do estudo geográfico de fatos históricos onde um exemplo seria analisar a densidade populacional das cidades na Idade Média, que tende a ser confundida, ao menos na época, com a História da Geografia que trata da história do pensamento geográfico, sendo interessante pontuar como sempre o mesmo traz uma relação entre essa época da história ocidental com a Geografia, todavia, para nós, o assunto que mais nos importa é sobre o Pensamento Geográfico.

Antes, é interessante fazer uma breve análise, num tom taxonômico, acerca da divisão entre Pensamento Geográfico e Geografia do Pensamento, para assim prosseguirmos, onde autor propõe um exercício ao procurar trazer a definição de dois diferentes, mas

¹⁵ Simultaneamente: A História da Geografia: Um ponto de vista e O Conhecimento Geográfico no tempo das Cruzadas (tradução livre)

relacionados, conceitos: *Geography of Thought* (Geografia do pensamento) e *geographical thought* (pensamento geográfico).

Because of all many kinds of thought - political, religious, philosophical, commercial, etc. - geographical thought is most closely related to the geographical facts of the earth's surface themselves. There is no other kind of thought more directly responsive to the geographical environment. (...) In so far as geographical thought is a conscious intellectual response to the geographical environment, it is itself a geographical phenomenon and worthy of examination as such. But like other geographical phenomena it is not exclusively geographical in origin or in nature. Other elements enter into the picture. The quality of geographical ideas in any age or region is determined by the human as well as by the terrestrial environment, and the human environment is the resultant of historical causes. Social, political, and intellectual factors have at all times reacted upon geographical ideas. (wright, 1925a, p.194)¹⁶

Passa então a definir o pensamento geográfico como uma resposta do intelecto em relação ao meio em que o sujeito encontra-se relacionado, admitindo que não exclusivamente trata-se da única forma de pensar, mas, a resposta mais próxima em considerar a relação entre o meio e o pensamento, admitindo que mesmo considerando a natureza geográfica de tal fenômeno, não se limita exclusivamente a Geografia, ou, num tom de liberdade que tomaremos, não se limita a Geografia formal, criada e produzida nas escolas e universidades, mas, sendo parte de um conhecimento geográfico ao qual produzimos no dia-a-dia, independente do grau de formação escolar.

Enquanto isso, a Geografia do Pensamento procura tratar da distribuição geográfica do pensamento, ou seja, numa relação determinista que procura relacionar o pensamento com o local que veio a surgir.

Interessante colocar que, fruto do seu tempo, Wright aponta uma visão eurocêntrica em diversos momentos, mesmo que sua tese não caminhe numa ponte tão agressiva se comparada com as teorias apresentadas posteriormente no século passado quanto a um determinismo que procura tratar do “caráter” e qualidade das pessoas determinando-as pelo espaço.

¹⁶Porque de todos os tipos de pensamentos - político, religioso, filosófico, comercial, etc. - o pensamento geográfico é o mais próximo de estar relacionado com fatos geográficos da superfície da Terra. Não há nenhum outro tipo de pensamento mais direcionado a responder o meio geográfico. (...) Sendo o pensamento geográfico uma resposta intelectual consciente ao meio geográfico, é ele mesmo um fenômeno geográfico e vale a pena examiná-lo. Mas, como outros fenômenos geográficos, não é exclusivamente geográfico em sua origem ou natureza. Outros elementos entram na composição. A qualidade das ideias geográficas em qualquer idade e região é determinada pelos homens, bem como pelo meio terrestre, e o meio humano é resultado de causas históricas. Social, político e fatores intelectuais todo esse tempo tem reagido à ideias geográficas.(Tradução livre)

Essa colocação torna-se ainda mais preciosa quando Wright traz uma visão sobre diferentes qualidades de respostas geográficas, como quando faz ao comparar a visão geográfica entre os gregos da antiguidade e os indígenas Yurok, apresentando uma crítica extremamente eurocêntrica ao assunto.

Apart from the failure of primitive mentality to “register” what may seem to us obvious geographical impressions, most of the simplest geographical features have been observed by civilized men from very early times, and in much the same way that we now observe them. The extent of regional knowledge in the Homeric age was limited, the relative positions of places within the known world were confused; and, yet, Homeric geography was more like modern than like Yurok Geography. (Wright, 1925, p.196)¹⁷

Das qualidades eurocêntricas do pensar geográfico americano (considerando o americano no *lato sensu* e não apenas o estadunidense) até a forma pelo qual diferentes povos se relacionam com o lugar, como bem demonstra Tuan (2013 [1977]) em *Espaço e Lugar*, diversas críticas são válidas à tal colocação de Wright, como a construção da barbárie como aquele fora dos padrões da Civilização “ocidentalizada” e a própria dureza de sua teoria, por isso, é importante essa atitude antropófaga acadêmica para o reinterpretar: atividade que o autor mesmo faz ao produzir o texto *Terrae Incognitae* de 1946.

Ironicamente, encarando a resistência conservadora da época, começam a surgir trabalhos guiados por Ratzel como parte da inovação da época, tanto que Wright (1925, p.192) cita numa nota de rodapé “There is also much in the brilliant works of Friedrich Ratzel that more conservative students cannot accept”¹⁸.

Essa crítica feita pelo autor, deve ser contextualizada no momento do pensar geográfico de sua época, onde, como já afirmado, a visão de Harvard pendia para as interpretações duras apresentadas por Davis e o começo de uma Geografia que procurava interpretar outros lados do conhecimento geográfico, da cultura e até dos sujeitos.

The present tendency would seem to admit the importance of this phase of geographical research but to leave it for geographers of the future. And yet, is it altogether wise even now for us to avoid this aspect of our science? Is not the mind of man his most distinctive possession? Can the geographer, whose work is the study of man in relation to the terrestrial

¹⁷ Deixando de lado a falha da mentalidade primitiva de registrar o que pode parecer óbvias “impressões” geográficas, a maioria das características geográficas têm sido observadas por homens civilizados de eras antigas, e num sentido muito semelhante ao qual nós observamos [tais características]. A extensão regional conhecida na Era Homérica era limitada, a posição relativa dos locais dentro do mundo conhecido eram confusos, e, ainda, a Geografia Homérica era muito mais parecida com a moderna do que a Geografia Yurok. (Tradução livre)

¹⁸ Também existe muito nos brilhantes trabalhos de Friedrich Ratzel que os estudantes mais conservadores não conseguem aceitar. (Tradução livre)

environment avoid considering man's thought in relation to the terrestrial environment? (Wright, 1925a, p.192)¹⁹

Assim, suas críticas seguem por uma caracterização na relação entre o meio e o pensamento, mas, que fogem à uma interpretação moral do assunto; pois vive a inutilidade no debate a produção de um inventário moralista quanto a autores e obras que escolhemos, já que a atividade acadêmica vive, ao melhor estilo de Oswald de Andrade, uma eterna antropofagia cultural em que absorvemos os que nos vale e rejeitamos o desnecessário, por isso, que não seja utilizado como argumento a simples palavra “determinismo” como uma linha Geográfica estigmatizada como a construção de uma moral desvirtuada do outro, dado ao fato de que não podemos deixar de correlacionar o meio como parte da produção do pensamento geográfico, ainda que não exista também como um destino manifesto, até pelo fato de que Tuan e Dardel (1977 e 1952, respectivamente) posteriormente, também fariam os mesmos apontamentos de como o espaço geográfico tende a determinar certas características socioculturais, como a língua e costumes de um povo.

Faz-se, então, preciso buscar essa nota de cuidado ao tratar do tema, buscando apresentar a problemática da forma mais clara e correta possível: o pensamento geográfico não pode ser desvinculado do espaço, mas, não deve evocar um julgamento das qualidades morais de qualquer povo.

Pregada essa nota, é interessante trazer uma outra citação de Wright.

The process of erosion are so gradual, particularly in humid regions, that they are not obvious to the casual observer. Understanding of potency of erosion in modifying land forms seems first to have been attained in dry parts of the world where the process is both more rapid and more readily noticed than where it is obscured by a thick cover of vegetation. Medieval Arabs and Persians developed a conception of the true nature of erosion far and away ahead of anything to which the peoples of western Europe had attained. (Wright, 1925b, p.197)²⁰

Outro trabalho que fora dito como fundamental, *The Geographical Lore of the Time of the Crusades*, de 1925 o autor procura demonstrar o que chama de “qualidade” do

¹⁹A presente tendência gostaria de admitir a importância dessa fase da pesquisa geográfica, mas a deixa para geógrafos do futuro.

Ainda assim, é realmente sábio, mesmo que por agora, para nós evitarmos esse aspecto da nossa ciência? Não é a mente do homem sua mais distinta posse? Consegue o geógrafo, cujo trabalho é estudar o homem em sua relação com o meio terrestre, se esquivar do pensamento humano em relação com o mesmo? (Tradução livre)

²⁰ O processo de erosão é tão gradual, particularmente em regiões úmidas, que ele não é tão óbvio para o observador casual. Entender a potência da erosão na modificação na forma do relevo parece ter sido primeiro alcançado nas partes secas do mundo onde o processo é tanto mais rápido quanto mais rápido de ser percebido ao invés de onde é apagado por uma grossa cobertura vegetal. Árabes e Persas medievais desenvolveram uma concepção da verdadeira natureza da erosão muito mais próxima e a frente do que qualquer coisa que os europeus ocidentais conseguiram. (Tradução livre)

pensamento como algo mais relacionado com uma certeza mais objetiva da verdade apresentada pela ciência moderna, trazendo que, nesse caso, a “qualidade” do pensamento dos persas e árabes medievais era muito mais próxima da verdade sobre o assunto visto o meio em que viviam, já que o mesmo permitia o perceber mais claro do acontecimento e, consequentemente, uma interpretação mais exata do processo.

É possível, logo, entender que Wright já compreendia uma relação entre o pensamento geográfico e o meio, mas, igualmente tratando da questão do imaginário dentro de sua literatura, ainda que isso só venha a ser trabalhado com mais clareza na produção lançada de 1946, quando cunha o termo Geosofia.

O termo Geosofia nos traz uma grande importância ao tema, de fato, e também nos serve de um certo simbolismo: Wright, assim como outros de sua época, como Sauer, vivem e atuam numa época em que a Geografia Física é apenas contraposta pela Geografia Humana, mas que é baseada na antropogeografia de Ratzel, fazendo com que seja uma concepção extremamente diferente do que atualmente chamamos de Geografia Humana, visto que colocamos, comumente, a Geografia Cultural dentro deste campo, fazendo com que Wright, entre outros autores, rumassem atrás de outros campos, áreas e fontes; por isso, torna-se precioso para nós agora e igualmente como fora para outros geógrafos que procuravam por outros mares.

1. 2 Da Geosofia ao desconhecido: fronteira e estigma.

Em 1946, Wright lança um discurso durante um evento acadêmico que posteriormente seria transcrito num trabalho chamado de *Terrae Incognitae: o lugar da imaginação na Geografia* é, na verdade, um rico discurso proferido pelo autor que viera a, como já dissemos, ser esquecido ao longo do tempo, ainda que resgatado por alguns autores, inclusive por Lowenthal. Todavia, reafirmando, o intuito é fazer uma volta ao que fora proferido por Wright propriamente ao invés das interpretações humanísticas pensadas por Dardel posteriormente.

Pois bem, já delimitamos, anteriormente, a importância da relação entre o pensamento e o espaço atribuídos por Wright, mas, apesar de citada a relação do imaginário dentro de sua vocação acadêmica, não chegamos a aprofundar nessa relação.

O termo *terrae incognitae* refere-se à uma terra desconhecida, incógnita, um local desconhecida para nós, podendo ser pensada em diversas escalas: as américas eram terras incógnitas para o europeu medieval, sendo o termo utilizado, neste caso, para uma sociedade, mas, pode ser pensada também na escala do sujeito, como a cidade que nunca tenha sido visitada; noutras palavras, trata-se dos espaços para além das fronteiras dos locais já

conhecidos, como uma densa floresta onde habitavam monstros e espíritos guardiões que se incomodavam com a presença de estranhos nela, por isso, “Nos tempos antigos, a terra incógnita literal raramente estava longe dos lares dos homens” (WRIGHT, 1946, p.6)

Esse imaginário acerca dos espaços para além das fronteiras conhecidas fora algo que permeou ao longo de várias culturas e exposto dentro de várias formas de arte: dos mapas dos colonizadores nas Grandes Navegações até aos contos orais que buscavam avisar que sobre os maus espíritos que viviam além da aldeia.

Porém, quando falamos num cenário mais contemporâneo, vale tratar do tema em escalas: ainda que não exista uma terra incógnita literal, não quer dizer que não existam aos sujeitos. Isso quer dizer que ainda que como sociedade, pouco a pouco, lançando-se nestes espaços desconhecidos, as terras tornaram-se “cógnitas”, descobrindo que seres criptídeos não existem e mesmo que se diminua o místico de sua existência, não deixam sua aura de lado: o caráter exótico bestializado da grande metrópole continua estranho ao migrante vindo de uma cidade pequena, apesar de vivenciá-la, e do outro lado da escala, numa sociedade moderna em que conhecemos todo o mapa-mundi, não deixamos de fantasiar sobre a realidade de Thimphu.

Ou seja, a sociedade moderna dificilmente apontará terras incógnitas no seu sentido físico e literal, já que através dos mapas, a rede digital e outras tecnologias não mais tão novas, como satélites, podemos olhar para o globo em seu todo, eliminando a necessidade de navegarmos pelo planeta para que pudéssemos confirmar a existência de massas de terra desconhecidas, mas, não elimina o fato de que tendemos a colocar essa sociedade quase como um ser etéreo, sem um corpo definido, onde para o sujeito, apesar de saber da existência do local, o fato de que nunca realmente visitou o local tende a torná-la incógnita para si, por isso, ao geógrafo, sempre existirão terras incógnitas, novos horizontes para serem explorados, tanto no sentido literal quanto no figurativo, “se hoje não há terra incógnita em sentido absoluto, não há também terra absolutamente cognita” (Wright, 1946, p 7).

Assim, podem não haver terras incógnitas para a sociedade já que possuímos tais Geotecnologias, mas, para nós, no lado pessoal, sempre vão haver terras incógnitas para explorarmos.

No literal, poderíamos afirmar que trata-se de explorar o local, num sentido empirista, mas, não entrando completamente num tom solipsista: posso, por exemplo, não conhecer a cidade de Salvador, mas, não quer dizer que eu precise ir efetivamente lá para adquirir certos conhecimentos sobre o local, ainda que apenas esse conhecimento literário não negue que exista um saber que só se adquire lá.

Baseado da inferência razoável, por exemplo, eu sei que o clima naquelas partes da Antártica que nunca foram vistas por olhos humanos é muito frio para manter florestas tropicais, e que o coração inexplorado do Sudeste da Arábia é muito quente e seco para tundras e campos de gelo (WRIGHT, 1946, p.7)

Trata-se de, como o mesmo diz, interpolar o conhecimento geográfico, se incompleto, preencher tais lacunas das terras incógnitas aos geógrafos.

No sentido figurativo de “não haver terra absolutamente cónita”, pode-se trabalhar no sentido de lugar e o tom fenomenológico que temos na história da Geografia, mas, também podemos falar dos novos horizontes a serem trabalhados, ou seja, o conhecimento que se localiza fora das fronteiras já abordadas pela geografia.

O que distingue o verdadeiro geógrafo do verdadeiro químico ou do verdadeiro dentista parece ser a posse de uma imaginação que responde peculiarmente aos estímulos das *terrae incognitae*, tanto no sentido literal quanto, mais especificamente, no sentido figurado de tudo que permanece escondido além das fronteiras do conhecimento geográfico. (Wright, 1946, p.9)

Não se trata meramente de imaginação e a curiosidade, já que não são elementos exclusivos ao geógrafo, sendo algo intrínseca à atividade acadêmica, independente da área, mas, à nós, existe uma vontade por esse desconhecido para além das fronteiras do conhecido, nas palavras de Wright, uma necessidade de libido geográfica, um estigma ao qual seguirá o geógrafo em sua necessidade de continuar viajando para novas terras desconhecidas, mapeando-as: A pesquisa geográfica procura converter as *terrae incognitae* da ciência em *terrae cognitae* da ciência (WRIGHT, 1946).

Amaldiçoado por buscar novas terras, a imaginação irá ser eternamente a grande força motriz do geógrafo, uma espécie de admiração ao qual o mesmo busca e que, segundo Wright, acaba por selecionar a qualidade dos mesmos:

“Admiração” seria um termo preferível já que não podemos experienciar a admiração na contemplação das coisas sem procurar entendê-las. Em todo caso, quanto menos imaginativos somos, menos abertos para a admiração ou a curiosidade, e geógrafos de imaginação fraca - já que se deve admitir que alguns poucos existem - são impelidos por motivos diferentes. Eles seguem pegadas de outros, imitando padrões estereotipados e, se sua empreitada e habilidade imitativa forem consideráveis, podem ter sucesso em ensinar e até em pesquisar, servindo bem para manter a geografia como está e conduzi-la ao longo de trilhas batidas, se não balizar as novas.” (WRIGHT, 1946, p.8)

Nessas terras do desconhecido, à época de Wright, a Geografia carecia de uma sensibilidade artística que demanda sua obra para que pudesse explorar e desenvolver noutro rumo, mais tarde tendo sido desenvolvida a Geografia Cultural e a Geografia Humanística.

Ainda que se debata o fato de que tal demanda tenha sido atendida nos dias atuais, é preciso relembrar que a Geografia Estadunidense do começo do século XX era baseada na geografia física liderada pelos seguidores de Morris e a Geografia Determinista desenvolvida no país pela geógrafa Ellen Churchill Semple e, como apontado, apesar de Wright pontuar uma correlação entre o pensamento e o meio, focaremos nas concepções humanísticas do autor.

Somos frequentemente tentados a usar expressões tais como “um bosque sombrio”, “frio cruel”, “uma montanha majestosa”, “uma tempestade ameaçadora”, “o misterioso desconhecido”. Jovens geógrafos têm sido advertidos pelos seus professores contra o emprego de tais adjetivos baseados no fato de que eles refletem emoções pessoais do autor e não são denominadores comuns e universais do simbolismo da ciência. (Wright, 1946, p.11)

Todo texto, independente de seu objetivo, possuirá uma estética própria: do detalhamento arrojado da literatura burguesa, fruto de sua própria lógica de acumulação até a simplicidade da poesia concreta que se inspira no movimento da Bauhaus²¹ do século passado; do efeito épico que se procurava nos Lusíadas de Camões ao buscar o retorno aos gregos até a objetividade direta que se coloca no texto científico.

Se se entende a necessidade da estética quadrada do texto científico, principalmente na época, há de se pontuar que tal modelo não deve, ou não deveria, excluir a possibilidade do imaginário estético dentro do próprio acadêmico, sem contar que esta evoca um valor próprio: “Algumas vezes discute-se que o estilo de uma exposição científica deve ser o mais claro, simples e conciso possível, e qualquer coisa a mais é supérflua; mas não deve-se esquecer que o poder de estimular a imaginação é também complemento desejável” (WRIGHT, 1946)

Isso se deve pelo fato de que com o certo toque artístico na produção acadêmica, pode-se incentivar e inspirar futuros graduandos, geógrafos ou ao menos interessados na ciência, pois o tom literário estético que se evoca aqui, além de não necessariamente ser um empecilho à produção geográfica, também trata de agregar valor na produção, como o mesmo pontuou, além de ser parte da própria libido geográfica já citada.

As Sereias, às quais já aludi, apelam para o artístico e poético que vive dentro de muitos de nós, porque as Sereias são, elas mesmas, artistas e poetisas. Obviamente aqueles poucos que são basicamente deficientes em sensibilidade estética – e, portanto, funcionalmente surdos às Sereias – produzirão resultados lamentáveis ao tentar expressar o pouco que podem, e é sempre preferível evitar toda a subjetividade estética que dar voz a ela de uma maneira enganosa, banal ou forçada. (Wright, 1946, p.12)

²¹ Movimento Artístico e Filosófico nascido na Alemanha no começo do século XX, apesar de ter suas raízes no século XIX.

Aqui, a crítica de Wright é direcionada, principalmente, para os geógrafos que fielmente seguiam as ideias de Davis ao se posicionarem contra os aliados não científicos que tanto se apoiava a Geografia Histórica que Wright admirava, colocando a carência de valor estético, artístico e humanístico dentro de suas produções, valorizando as obras que contivessem uma sensibilidade subjetiva para uma produção; assim, o ato da vontade de explorar esses novos locais, parte da atividade geográfica, é também necessariamente um ato relacionado com uma vontade artística, já que são poetisas que cantam para nós que buscamos novas terras, mas, é preferível que se continuasse o trabalho truncado, duro e quadrado para os que não tivessem essa sensibilidade estética ao invés de tentarem imitar os que têm.

Ainda que não sejam todos os geógrafos sensíveis a tais sereias, não quer dizer que somente os geógrafos que respondem ao canto das Sereias: há muito conhecimento geográfico para além das fronteiras da geografia científica, um território chamado de zona periférica por Wright.

A centralidade é uma espécie de lugar para nós: o conteúdo científico provindo da academia e que consequentemente viemos a aprender antes nas escolas em que nos formamos antes de adentrarmos no ensino superior; de fato, pode não ser algo que temos um conhecimento total sobre todos os textos produzidos dentro dos anais da Geografia Científica, mas, ainda muito mais conhecido do que se encontra nas periferias, um espaço desconhecido ao qual se procura explorar, terras incógnitas de alto valor, como pontuado ao colocar que “O núcleo compreende os estudos formais em geografia; a periferia inclui toda a geografia informal contida em trabalhos não científicos - livros de viagem, revistas e jornais, livros de ficção e poesia, e também nas telas.” (Wright, 1946, p.13)

Daí o termo geosofia.

Apesar das possibilidades de pesquisa na geografia do conhecimento serem atraentes, gostaria de ater aqui e agora mais particularmente ao segundo tipo de investigação, o estudo do conhecimento geográfico. Como não há nenhum termo aceito para este campo comparável com “musicologia” ou “historiografia” respectivamente o estudo do conhecimento musical e histórico, devo ceder à permanente tentação do geógrafo e cunhar um. Meu termo é geosofia, composto de *geo* que significa “terra” e *safia* que significa “conhecimento”. (WRIGHT, 1946, p.14)

Abraçar ao conhecimento geográfico para além do próprio núcleo é adentrar em terras geosóficas, nas quais não apenas geógrafos por lá vão vagar: um local onde o conhecimento geográfico se concretiza, entretanto, não necessariamente através do núcleo

científico, aumentando-o e até mesmo diversificando-o, eliminando parte de um problema que, praticamente, não existe para além do cientista.

Levando em consideração todo o domínio periférico, que cobre as ideias geográficas, tanto verdadeiras quanto às falsas, de todo tipo de pessoa - não apenas geógrafos, mas fazendeiros, pescadores, executivos e poetas, romancistas e pintores, beduínos e hotentotes (WRIGHT, 1946, p.15)

Esses aliados não científicos de Davis, então, na visão de Wright são terras atrativas, de alto valor para que possamos explorá-las e adentrá-las; não podemos, de modo algum, nos prendermos em objetos tidos como essenciais para a Geografia e deixar de lado todo o resto: sem dúvidas, ninguém diria que um lago ou uma montanha não é objeto da Geografia, mas, não apenas o pensamento do geógrafo exprime um caráter geográfico, todavia, igualmente aqueles que eram distantes para a ciência da época, como outros povos e profissões também podem secretar tal qualidade, assim, fazendo com que se não podemos explorar terras incógnitas no sentido físico, devemos procurar explorar tais terras no sentido figurado, rumando atrás do domínio periférico onde se localizam romancistas, pintores, fazendeiros e pescadores.

É sabido, por exemplo, através da pesquisa de Tuan²² (1977) que se deu posteriormente sobre como o sujeito relaciona-se com o seu lugar, produzindo um conhecimento geográfico através das vivências e sabedorias desenvolvidas fora de uma metodologias científicas, mas, ainda assim, diríamos que tal conhecimento é carente de valor de pesquisa? Caso afirmativo, estamos dizendo que apenas existe conhecimento geográfico caso exista uma certificação acadêmica, e apenas assim o mesmo pode se dizer pertencente a um lugar.

Todavia, ainda que Wright seja extremamente explícito ao relacionar a subjetividade, imaginação e afeto com a terra, nós, por outro lado, partiremos para o outro: ao invés de falarmos da geografia dos povos distantes da Geografia Científica, como Tuan faz ao falar da correlação entre o desenvolvimento da língua e o espaço dos esquimós canadenses em Espaço e Lugar, de 1977, procuraremos outro campo geográfico: a dos romancistas e pintores.

1.3 Um projeto de Geosofia Estética: um pontapé.

Definimos anteriormente o que é a Geosofia, mas, agora vale debater sobre o que se trata especificamente o projeto de geosofia estética que desenvolveremos: uma espécie de sketchbook; por isso, um sumário, um pontapé.

²² Neste caso, refere-se a obra Espaço e Lugar, de 1977.

Uma função dos meus professores hipotéticos de geosofia estética - apesar de que Deus me perdoe de serem chamados por um título tão abominável - seria prevenir a próxima geração de geógrafos de se tornarem tão densamente arraigadas no prosaico e tornar o estudo de geografia mais poderoso do que agora parece ser, ao disparar as imaginações artísticas e poéticas dos estudantes e do público. (...) Suas pesquisas e aulas seriam direcionadas para o descobrimento e a interpretação das verdades geográficas, as crenças e erros que eles encontram e encontraram na expressão literária e artística. (WRIGHT, 1946, p. 17)

Então, se a Geosofia é uma área de estudo que se preocupa com os termos periféricos da pesquisa, é natural que talvez não se interesse por tradicionais problemas não resolvidos: dos problemas da Teoria da Localização de Christaller se aplicadas no *e-commerce*²³ até a relação da falta de tratamento da água e o crescente ataque de tubarões na cidade de Recife; da suposta problemática da descentralização do território nacional explorada por Haesbaert²⁴ as questões das paisagens, visuais e sonoras, que se constroem nas periferias do Rio de Janeiro...

A Geosofia de modo algum surge como uma área ou tema superior do que tais temas citados, porém, seguir por tal caminho leva-nos a pensar sobre objetos de pesquisa periféricos aos que já foram explorados, ou, ao menos, que se procure diferentes abordagens sobre os mesmos objetos.

Entendendo a equação entre a contra vontade do autor e seus riscos, nos aproveitamos do termo cunhado por Wright de Geosofia Estética para evitar possíveis problemas, ainda que se tenha o pleno conhecimento de que o mesmo falava do campo literário da arte, mas, justamente o abandono do debate acerca da própria geosofia nos abre para novas tentativas.

Por isso, procuraremos entender a relação entre as qualidades e conhecimentos geográficos ao qual se constrói dentro das artes plásticas, criando o caráter experimental que se fará na última parte do trabalho, onde este se tornará praticamente um *sketchbook*, mas, antes, outra tarefa nos cabe para o momento.

2. De volta ao mapa.

No início da partida de RPG, os jogadores não possuem nenhum conhecimento daquele local: não sabem os perigos que podem destruir as fichas de personagens que levaram horas para serem feitas e tão pouco os riscos de entrar numa floresta escura, mas, apesar de certos machucados durante as aventuras, ou até mortes, vão tornando essas terras

²³ Traduz-se o termo para “comércio digital”

²⁴ Tema explorado em Viver no Limite, de 2014.

cógnitas; vão, pouco a pouco, cartografando o mundo, tomando conhecimento da fauna e flora de uma floresta mágica, de povos que lhes acolhem e ajudam.

Tal mecânica, todavia, não deixa de ser algo normal para a maioria dos jogos com grandes e largos mapas: aos poucos, conforme vamos conhecendo aquelas terras, igualmente passamos a ter um mapa que nos mostrará mais sobre aquele local. No presente momento, já iniciamos nosso mapa ao falarmos rapidamente de Wright, citando um pouco de sua trajetória e obra, onde, principalmente, falamos sobre sua perspectiva quanto ao que podemos trazer como parte da Geosofia Estética que procuramos.

De certa forma, o ato de colocar segmentos que quebram o movimento contínuo do texto é uma necessidade, e ainda mais por um aspecto simbólico do mapa: é uma forma de nos guiarmos pelo texto, seu desenvolvimento e lógica de pensamento.

O caráter de rascunho, experimental e aberto do texto necessita deste guia; destarte o fato de ser sua maior qualidade, também torna-se seu maior perigo.

Ao melhor estilo do caráter experimental, buscamos procurar, trabalhar e introduzir outras formas de pensamento para a Geografia, afinal, trata-se de um esboço de Geosofia Estética, um projeto, que não deve beber apenas dos clássicos da Geografia, partindo num tom geofilosófico de Deleuze e Guattari (1991) aqui nos importa mais a proximidade territorial dos conceitos do que propriamente a importância histórica do produto conforme explorado por outros geógrafos; vale-nos mais “geografizar” autores, como Sontag(1964), para o debate e como parte deste ao invés de nos limitarmos à terras já cógnitas.

Assim como Wright já nos pediu: nos importa explorar a qualidade geográfica de outros autores, não apenas os já conhecidos por nós, tendo mais valor nesta feira os frutos de Sontag (1964) e Jorge Campos (1990); de Darnton (1984) quando mal fala da psicanálise e criticar o pseudo *avant-garde* da obra Hollywoodiana nos dias de hoje. Por isso, é preciso mapear, ou ao menos tentar cartografar estes caminhos árduos que andamos. Navegar é preciso, mas, é bom levar um mapa para isso.

As partes que se seguem procuram fazer este exercício: a busca por autores que possam ajudar em nossa argumentação, trazê-los para a Geografia para que possamos discutir com maior precisão aspectos da arte dentro da disciplina, coisa que raramente fazemos.

De certa forma, tendemos a analisar objetos geográficos em sua tecnicidade: falamos, por exemplo, da extração, origem e impactos dos objetos, como podemos fazer ao pensar numa casa, trazendo a história material de sua produção, mas, dificilmente pensamos com profundidade a técnica envolvida em sua arquitetura, quando, no máximo, tendemos a

localizá-las num determinado período histórico e raramente discutindo aspectos geográficos da própria técnica.

Na parte que se segue, devemos agora começar a falar sobre questões técnicas da arte, de sua interpretação e tal como podem ser utilizadas dentro da Geografia, ou seja, para n que possamos demonstrar as qualidades geográficas da técnica, é necessário que seja introduzido um viés de análise para pensar a Geosofia Estética.

2.1 Cinema Cartography: Uma Alegoria introdutória por Susan Sontag.

É um tanto importante traçarmos algumas considerações iniciais sobre o assunto, já que o tema das artes é rico, vasto e perigoso, quase como cutucar um vespeiro enquanto bêbado e preso numa vala, ficando a lição: que se leve uma roupa especial para fazer isso, e este capítulo será nossa roupagem.

Começemos com um exercício simples: dentre as várias formas de artes, vamos considerar o cinema como alegoria às primeiras considerações, já que trata-se de uma forma de arte amplamente consumida.

De fato, poderíamos utilizar um quadrinho qualquer como forma de ilustramos o assunto, mas, num tom freiriano do debate de se fazer entender por uma linguagem comum, fica a indagação: se fizéssemos o presente exercício através dos mesmos ao invés de filmes, para quantas pessoas seria mais fácil?

Justamente por essa massiva popularidade, quem concordaria que o debate de um filme é algo que deve ser apenas feito por cinéfilos de plantão e cineastas fracassados que culpam a indústria da arte por falta de reconhecimento da sua suposta sensibilidade artística? É com grande certeza que iríamos recusar tal realidade, apesar de que, no fim, não deixa de ser tão longe do que fazemos.

Ora, normalmente, nos contentamos em conversar sobre os problemas de roteiro no multiverso da Marvel até a autofagia de ideias do cinema contemporâneo com três adaptações de 1989 que foram lançadas em 2023; das influências do simbolismo alemão no Batman de Tim Burton à questão do desespero na distopia anarcocapitalista do *cyberpunk* de Ridley Scott; na genialidade de Matrix quanto aos problemas do simulacro na filosofia contemporânea até o cinema pós-moderno de Lars Von Trier²⁵..

Fato é que não é errado falarmos disso, mas, dois pontos majoritários devem ser apontados em como utilizamos das artes dentro do exercício geográfico: por primeiro, há o

²⁵ No caso, em 2023, Hollywood em sua atual tendência de resgatar filmes já conhecidos, teve 3 filmes lançados originalmente em 1989, sendo Batman, por Tim Burton; Indiana Jones, por Steven Spielberg e A Pequena Sereia, dirigido por Ron Clement e John Musker, com a distribuição feita pela Disney.

problema de abandonamos as questões técnicas e focamos nas problemáticas de roteiro e, por segundo, aumentamos o roteiro num conceito “mais geográfico”, como se fosse a única maneira de expressar um conhecimento geográfico.

Assim, se faremos algumas considerações numa alusão ao cinema, que seja uma cineasta para falar do assunto, Susan Sontag.

Filósofa, roteirista e cineasta, Sontag nasceu em 1933 em Nova York, tendo morrido em 2004 na mesma cidade. Durante a vida, teve seu bacharel feito na Universidade de Oxford e o mestrado em Harvard, anos depois. Seus trabalhos, então, não incluem apenas o lado acadêmico, como faz ao publicar o livro *Contra a Interpretação*, de 1996, ao qual abordaremos, mas, igualmente produziu filmes, como o longa *Duet for Cannibals* (1969).

Ainda que possa ser interessante o exercício de produzirmos uma análise de seus filmes, é no lado filosófico que nos interessa, fazendo com que a presente parte seja um exercício de cartografar a estética de um filme.

2.2 Apresentação e Representação; Forma e Conteúdo.

Susan Sontag tende a dividir a arte em forma e conteúdo, onde, aos aspectos da forma, como já proposto mil e uma vezes, tende-se a largá-los para os supostos especialistas donos da razão: os cineastas e cinéfilos, muito provavelmente por um misto de falta de conhecimento e ignorância, por isso, vamos começar daí nosso resgate partindo de Sontag (1964, p.11) que coloca “A primeira *teoria* da arte, a dos filósofos gregos, propunha a arte como mimesis, imitação da realidade. Essa perspectiva mimética fora um elemento precisamente absorvido ao longo da história em que tanto se nutriu, com certo amor, uma apreciação das “grandes artes” como modos de explorar o mundo sensível, tanto na busca da natureza dos sujeitos ou até mesmo nas produções de devires.

Sontag, no caso, parte do conceito de mimética seguindo a lógica de Platão, como uma representação imitativa da realidade captada através dos sentidos, ou seja, na separação entre o mundo concreto e o mundo sensível, das ideias, então, quando fala sobre a primeira teoria da arte e como ela a coloca na história do mundo ocidental, tende a pontuar como existe uma interpretação das grandes artes, áureas e que procuram um sensível escondido dos sentidos que se contrapõem com a arte banal, decorativa e ornamentativa.

Se, como propõe Sontag (1964, p.12) “O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria da arte como mimese ou representação”, precisamos nos atentar a isso, pois, como dito, tendemos a interpretar através da representação ao invés de uma apresentação, num tom

quase bíblico do assunto, fazendo a famosa frase de Heraclitus, *Physis krytestai phylein* (comumente traduzida para “A Natureza ama esconder-se”), perfeita.

Essa primeira definição nos importa dado ao fato de que ao longo da história ocidental da arte, essa separação entre a grande arte e a arte banal foi aplicada durante toda a história do ocidente, seja na Europa ou nas Américas com a colonização: de um lado, o *pop*, banal, ornamentativo e diminuído à uma característica quase niilista do assunto, que surge contra a boa cultura, moral e tradição, como o *Código Hays*²⁶ nos anos 30 ou o *Comic Code Authority*²⁷ nos anos 50 que condenavam formas de arte mais novas, segundo suas épocas, ou, como podemos ver posteriormente, a divisão entre o cinema cult contra o blockbuster padrão.

Noutras palavras, é comum que muitas formas de arte, principalmente as mais novas, tendam a ser consideradas banais e fúteis, ainda que, com uma passagem de tempo, seja contestada como uma forma importante de expressão, como podemos ver com o cinema que antes banalizado, censurado e considerado perigoso, hoje pode ser visto como uma forma das grandes artes.

Do outro lado, mesmo entre as formas aceitas de arte como possíveis de produzirem esse devir, ainda será feita uma divisão entre as próprias obras: dificilmente o graduando de artes da UNESP reconhece um valor artístico no cinema blockbuster, como assistir um *Velozes e Furiosos X*²⁸, mas, ao filme cult, produzido e consumido na necessidade de ver amadorismo, assistindo *Emperor Tomato Ketchup*²⁹, se vê quase um contato com o sensível.

Nessa constância que se faz uma diferenciação entre “forma” e “conteúdo”, ou “técnica” e “roteiro”, no caso dos filmes, onde forma e técnica tendem a ser os elementos de representação do “conteúdo” e “roteiro”; pensa-se que quando representados, compostos e criados, tira-os do mundo das ideias: logo, as verdadeiras mensagens, essências, naturezas, simbolismos e significados precisam ser decifrados pois escondem-se.

O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da *interpretação*, nunca consumado. É, vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte para *interpretá-la* que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe. (Sontag, 1964, p.13)

À exemplo, podemos ver uma infinidade de canais no *Youtube* que procuram explicar os mais escondidos signos em filmes *cult*, quadrinhos crípticos e séries enigmáticas,

²⁶ Lei estadunidense vigente nos anos 30 que censurava filmes por considerarem muito violentos para a sociedade e os jovens.

²⁷ Baseada no livro *Sedução dos Inocentes* do sociólogo Frederic Wertham (1895-1981), publicado em 1954 que serviu de base para a censura de quadrinhos (num lato sensu) por também acusar que a juventude estava à mercê de obras violentas e inapropriadas para a juventude.

²⁸ Dirigido por Luis Leterrier, lançado em 2023;

²⁹ Curta de Shuji Terayama, lançado em 1970.

ao melhor estilo de “Explicando o final de *O Poço*³⁰”, estampado “você não percebeu!” na *thumbnail*, apesar do filme possuir um conteúdo mais simples que qualquer um dos dez Velozes e Furiosos.

Destarte tal fato, há de se falar que não é fenômeno tão novo pois o mesmo se fez com um certo entusiasmo obsessivo no século passado com outras formas de arte, tal como explora o historiador Robert Darnton³¹ ao criticar, com uma certa acidez humorada, Erich Fromm e outros psicanalistas famosos que se aventuraram pelos contos populares como A Chapéuzinho Vermelho.

Fromm interpretou o conto como um enigma referente ao inconsciente coletivo na sociedade primitiva e decifrou-o “sem dificuldades”, decodificando sua “linguagem simbólica”. A história diz respeito à confrontação de uma adolescente com a sexualidade adulta, explicou ele. Seu significado oculto aparece através de seu simbolismo - mas os simbolismos que ele viu, em sua versão do texto, baseiam-se em aspectos que não existiam nas versões conhecidas dos camponeses, nos séculos XVII e XVIII. Assim, ele enfatiza o (inexistente) chapéuzinho vermelho como um símbolo da menstruação e a (inexistente) garrafa que levava a menina como símbolo de virgindade; daí a (inexistente) advertência da mãe, para que ela não se desviasse do caminho, entrando em regiões ermas, onde poderia quebrá-la. (...) Assim, com uma misteriosa sensibilidade para detalhes que não apareciam no conto original, o psicanalista nos conduz para um universo mental que nunca existiu ou, pelo menos, não existia antes do advento da psicanálise. (Darnton, 1984, p. 23)

A crítica de Darnton quanto ao caso pode não seguir nos rumos argumentativos que navegaremos, partindo para elementos históricos culturais da França Medieval, mas, possuímos uma reflexão semelhante ao colocar uma necessidade de “cuidado com psicanalistas”, não pela desatenção de Fromm em sua falta de um exercício filológico, mas “porque os psicanalistas não precisam ser mais rígidos que os poetas, em sua manipulação de símbolos” (Darnton, 1984)

O que acaba ocorrendo é uma espécie de hiper-interpretação do conteúdo, ou melhor, de um possível conteúdo que exista dentro de uma obra, lhe dando significados inexistentes ou significados que atribuímos para uma determinada época que não a nossa, numa certa necessidade mística e por isso não aleatoriamente utilizamos a palavra “bíblica” anteriormente.

A interpretação é uma estratégia radical para a conservação de um texto antigo, considerado demasiado precioso para ser repudiado, mediante sua recomposição. O intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto,

³⁰ Filme do diretor espanhol Galder Gaztelu-Urrutia, de 2019.

³¹ Robert Darnton (1960 -) é historiador formado por Harvard e, posteriormente, veio a obter seu título de mestre e doutor na Universidade de Oxford, sendo referência na área da História Cultural, tendo publicado O Grande Massacre de Gatos (1984) e Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária (1995).

acaba alterando-o. Porém ele não admite isso. Ele afirma que pretende apenas torná-lo inteligível, revelando seu verdadeiro sentido. Ainda que dessa maneira o texto fique profundamente alterado (outro exemplo notório são as interpretações “espirituais” rabínica e cristã do Cântico dos Cânticos, claramente erótico), os interpretes afirmam revelar um sentido que já se encontra lá. (Sontag, 1964, p. 15)

Trata-se de um ato quase religioso, fato ao qual nos rendemos com certa constância, principalmente no que se diz respeito aos objetos artísticos da cultura pop: parece-nos uma eterna necessidade de procurar signos escondidos para validá-los como objetos de pesquisas; nunca se duvidou de Deus e o Diabo na Terra do Sol³², de Glauber Rocha, mas, com toda certeza, propor um estudo sobre Transformers: O despertar das Feras seria visto como uma futilidade, quando, com toda certeza, uma franquia de sete filmes quer nos dizer muito mais sobre nós mesmos do que um filme dos anos 60.

“Talvez, então, a moral da história devesse ser: cuidado com os psicanalistas - e cuidado com o uso das fontes” (Darnton, 1984, p.26) é uma conclusão semelhante às críticas de Sontag (1964) ao caracterizar marxistas e freudianos como os “sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias de interpretação”, ainda que Darnton esteja também criticando a falta de cuidado nos estudos de Fromm ao interpretar uma determinada obra.

Este conteúdo manifesto deve ser investigado e posto de lado a fim de se descobrir debaixo dele o sentido verdadeiro - conteúdo latente. Para Marx, acontecimentos sociais como revoluções e guerras; para Freud, os fatos da vida de cada indivíduo (como sintomas neuróticos e os lapsos de linguagem), bem como textos (um sonho ou uma obra de arte) são todos tratados como motivos de interpretação. Segundo Marx e Freud, estes acontecimentos parecem inteligíveis. (Sontag, 1964, p.15)

Se foram os autores ou seus discípulos os culpados pelas acusações de Sontag é uma conversa à parte, destarte isso, o fato se mantém: uma necessidade bíblica de achar representações escondidas de complexos de Édipos ou luta de classes, numa natureza da obra ama esconder-se.

Ademais, é preciso dizer que não são todas as obras que são sufocadas por isso, afinal, sem grande esforço, podemos fazer um levantamento de cabeça sobre os produtos artísticos dos anos militares no Brasil, onde, contra a ditadura, se colocava através de um enigma as críticas contra o sistema: das quadradas músicas de Chico Buarque até a pura genialidade de Jeremias³³ de Ziraldo, era preciso esconder a mensagem no conteúdo pois no significativo seria censurado.

³² Filme de 1964, roteirizado e dirigido por Glauber Rocha.

³³ Personagem de Ziraldo, publicado entre 1965-1969.

A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. É uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos, é reacionária, impertinente, covarde e asfíxiante (Sontag, 1964, p.15-16)

No caso de se posicionar contra a censura, como no caso do Brasil, a necessidade de escondê-la é uma ferramenta de lutar e resistência, não só fugindo de um passado morto em que havia liberdade para cristalizar a mensagem na forma, mas, igualmente uma maneira de combater uma atualidade mórbida.

Adaptando-os conforme nossos gostos pessoais, como dito por Sontag (1964, p.16) “A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil”; ou, outra possibilidade interessante, é ao invés de adaptá-la conforme um espectro que acalme nossa alma e gosto, podemos, igualmente, deturpá-la em interpretações absurdas e forçadas que a descredibilize entre a sociedade e os indivíduos, como bem se viu nos últimos anos no Brasil no corte e recorte do contexto sociopolítico de diversas obras.

A mimética como postura, então, parte desse pressuposto de significados escondidos por conta de um mundo sensível oculto de nós; todavia, podemos praticar um exercício mais simples e sensível, nos portanto por apresentações ao invés de representar, focando principalmente na forma, numa espécie dela como própria como mensagem.

Diversos artistas e movimentos chegaram num ponto semelhante, como a espécie de niilismo pop³⁴ que vive a arte da indústria cultural, onde vive um niilismo que o máximo de conteúdo será o máximo de forma que puder apresentar a obra, maximizando a forma perante o conteúdo. Criticável o quanto seja, é apenas modelo de pensar o apresentar ao invés do representar, numa perspectiva de que se a forma por si só é a mensagem e não há o que se esconder, apresenta-nos logo de começo.

É por isso que utilizo-me das palavras da autora “não estou dizendo que as obras de artes são inexprimíveis, que não podem ser descritas ou interpretadas. Podem sê-lo. A questão é como” (Sontag, 1964, p.23).

Pensar a arte através das apresentações, ou, ao menos priorizar minimamente a forma como parte da obra ao invés de simplesmente ignorá-la é propor um estudo menos “truncado”, duro e frio, mesmo que dessa como registro histórico; somos, igualmente, a história de doces dores e amarguradas paixões; incompletos amores ou cheios de decepção; de falsos poderes e verdadeiras podridões; o tempo de grotescos desejos e venenosas doações, por

³⁴ Termo cunhado por Abraham Moles em O Kitsch: a arte da felicidade de 1972, referente ao *pop* da época completamente descompromissado de qualquer crítica e reflexão, tendo as obras focadas apenas no prazer do espectador.

isso, “Ao invés de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (Sontag, 1964, p.23)

Assim, a forma, por se mostrar de maneira mais clara e objetiva, tende a cair em menos excessos de interpretação, diferente do conteúdo que pode ser moldado aos nossos interesses: por isso, novamente, por ignorância ou incompetência tendemos sempre a falar de conteúdos geográficos na arte e não nas formas geográficas de arte.

Não “formas geográficas” resumidas ou tornadas apenas por sinônimos de símbolos geométricos, mas, fundamentalmente como também apresentar um conceito geográfico parte das formas de arte, nos fazendo ver um sentido geográfico em tudo, exceto naquilo que está na nossa frente.

Agora, mesmo que feita a proposta de uma postura que priorize a erótica da forma ao invés da representação mimética, devemos prosseguir para como faremos isso, certo? Meio que sim, meio que não será a resposta.

Ora, já na introdução deste presente arco apontamos os riscos do debate, e tanto falamos de arte num *lato sensu* que continuar falando desta maneira pode nos levar à uma generalização em excesso, ou pior: não nos atentarmos aos limites de cada arte, colocando-as como as mesmas.

À caráter ilustrativo, vamos considerar um filme vindo de um livro, como constantemente se vê no cinema; o conteúdo, no caso, manterá-se relativamente o mesmo, como os principais arcos e mensagens que vão se conservar numa adaptação fiel, porém, é com certa obviedade que será mudado por conta de como cristaliza-se, pois se se pauta em formas diferentes, não poderá haver uma repetição completa visto que cada forma de arte possuirá suas idiossincrasias.

Logo, se visamos visualizar uma teoria que fuja do mimetismo, focando no apresentar das formas, precisamos entender que é preciso uma maior sensibilidade para uma possível crítica desta; aqueles que apenas enxergam em Hamlet³⁵ um Complexo de Édipo entre o príncipe e seu tio que se torna, poderão tirar tal conclusão em quaisquer das formas, seja na literatura, na dramaturgia ou no cinema, mas, uma análise que considere a forma precisa atentar-se às delicadezas de cada cristalização.

Não nos cabe debater as vias de uma possível abordagem universal visto a contradição que se apresenta pela existência do isomorfismo, tão pouco os seus limites;

³⁵ Obra de Shakespeare, sem ano exato de publicação original, mas estimado entre 1599-1601.

vamos partir para algo mais simples, de experimentar uma possível maneira de tal abordagem.

2.3 A Alma da Ilustração: Os Vazios Territoriais

Começamos, agora, a trabalhar com maior exatidão a área que vamos procurar aprofundar. Até então, utilizamos de alegorias para exemplificarmos questões técnicas da arte, numa tentativa de tom freiriano³⁶ de escrever através de casos mais comuns, como fora dito. Mas, se procuramos respeitar os aspectos técnicos de uma forma, devemos nos ater ao fato de que possuem naturezas diferentes, e não mais conseguimos exemplificar o debate através de outras formas, trazendo aqui um debate sobre a ilustração. Por isso, vamos continuar a falar de estética.

Dos exageros estéticos tanto fugimos num texto acadêmico e sempre voltamos à eles, numa espécie de eterno retorno do brega. Vamos defender o texto acadêmico como um corpo quadrado, claro como um relatório e, ironicamente, escolhemos sempre o jogo de palavras mais enfeitado possível: do estado da arte até os termos em latim, podemos fazer uma lista extensa de uma certa vontade estética que a graça é colocá-la ao mesmo tempo que negamos, tornando, *sine qua non* ao trabalho que se tanto fale mal de uma erudição corrompida pelo tempo, fazendo-o cair numa tautologia que nos traz o enjoo de uma embriaguez, mas, não por álcool e sim por uma argumentação *ad nauseam*.

Os adjetivos podem nos atrair e a necessidade funcionalista da descrição os afugentam, todavia, pensando em qualquer objeto artístico que nos venha de cabeça, se fossemos descrevê-los, quem, na sua condição do ápice de suas capacidades mentais, faria uma descrição pura e fria?

Tornaremos a descrevê-la com uma chuva de adjetivos: o engraçado Saturno (de Goya) devorando seu filho ou o estranho Guernica de Picasso; a liquidez em Dali e a singular Grande Onda de Kanagawa, Hokusai. Obviamente são descrições de um experiente, por isso são quase puramente solipsistas, mas, o que há de valor é a perspectiva comum de atribuirmos valores sensíveis, o que seria mais difícil ao descrever dados quantitativos.

São espaços de paisagens mágicas e almas gentis; de valentes heróis ou medrosos traidores; de desejos grotescos e vontades incompletas, revelando-nos que como sujeitos, somos também a história de paixões e tristezas em tramas shakespearianas; parecidos com Capitu e seus olhos ressaqueados ou talvez com o rancor de Bentinho em sua certeza na condição de corno; degenerados como Solfieri e suas aventuras eróticas num cemitério com

³⁶ Aqui, o termo freiriano parte da idéia de Paulo Freire em abordar um tema partindo de uma linguagem comum ao entendimento, utilizando-se então do cinema para tal.

seus moradores ou valorosos como Sem Medo e Cabinda que se juntam para salvar Comissário.³⁷

Como registro, não é apenas um depósito retratista da história material, ou melhor, assim sê-lo é uma consequência, pois trata-se, antes, de uma história da sensibilidade de uma época, conservando a história sensível de um povo para enquanto a eternidade material do objeto durar. Noutras palavras, a obra de arte aqui não nos vale apenas como pura materialidade, pois assim considera-lá nos leva ao registro expositivo como faz o museu, aqui a obra deve ser pensada através da sensibilidade de seu autor, de sua época, de sua sociedade e a materialidade sobrevivente é apenas um recipiente para tais subjetividades.

Na literatura, serão as palavras e jogos de linguagem que desenvolvem estes valores, enquanto, para nós, serão nos espaços das folhas e nas mesas de ilustradores; em pinturas incompletas dos cavaletes e os muros acinzentados que os grafiteiros clamam pela cidade.

Mas, vamos dar um passo anterior. De fato, é uma atividade muito atrativa tornar uma obra única como um estudo de caso sobre o assunto: utilizar, por exemplo, de Castanha do Pará e falarmos de como o quadrinho Gidalti Moura Jr. tão bem apresenta a fisionomia da cidade de Belém. É preciso, antes de tudo, um exercício muito mais simples e não menos difícil, mostrando o íntimo emaranhado entre ambas as áreas.

Uma folha em branco viverá, então, uma condição extremamente interessante, pois é territorializada por um vazio, tornando-a aberta aos jogos de possibilidades que limitam-se apenas pela falta de técnica ou imaginação do autor; um recipiente infinito que pode tanto afogar em frustrações alguns navegadores ou trazer glória à outros; é um espaço para que nossa vontade por magia se concretize, nos fazendo lembrar Campos³⁸ (1990, p. 64) que o signo plástico é eminentemente espacial em razão de só poder ser pensável como existindo no espaço.

Não apenas a folha, mas igualmente outros espaços territorializados pelo vazio, como já citamos ao pontuar os muros e quadros, onde vivem em condição aberta, uma terra fértil para se plantar, em que se enuncia não apenas uma rasa auto-expressão de si, mas, também das vontades e tramas de seu tempo, “Em resumo, haveria um intenso paralelismo

³⁷ São personagens citados das seguintes obras, em respectiva ordem: Dom Casmurro de Machado de Assis, publicado em 1899; Noite na Taverna de Álvares Azevedo, de 1855 e Mayombe, por Pepetela e lançado em 1979.

³⁸ Jorge de Lúcio Campos é professor do programa de pós-graduação da UFRJ, tendo graduação e mestrado em Filosofia, com doutorado e pós-doutorado em Comunicação e Cultura, com uma carreira acadêmica feita na universidade em que hoje atua.

entre as modalidades da experiência plástica e as tendências fundamentadoras, no tempo e no espaço, de cada código cultural” (Campos, 1990, p. 24)

Se, como pontua Campos (1990, p.24) “ [a obra de arte] enquanto signo, como criação coletiva, uma espécie de *terreno de encontros* dos discursos.”, é preciso dizer que a condição da folha, imanente à mesma como o terreno para os encontros, tratam-se, os discursos, do fato de que a arte como conhecimento não é isolada.

Trata-se, antes de tudo, de não apenas um conhecimento por si só, mas, igualmente um modo pelo qual pode-se expressar sensibilidade através de saberes biológicos, geográficos, históricos, matemáticos... Ora, a construção e distorção do corpo humano num quadro é a mais profunda relação entre a unidade artística e o conhecimento biológico quanto à anatomia, e o mesmo pode-se dizer sobre um jogo de luz e sombras quanto à uma noção geográfica do comportamento da luz, onde existe uma coexistência dos saberes, mas, num processo dialético, são alterados para a produção da obra em sua unidade: é preciso um saber técnico de ilustração, tal qual precede um saber anatômico do corpo, fazendo com que se manifeste um produto que leve ambos em conta.

Quando finalmente o artista começa a produzir sua obra, começa a espacializar elementos dentro da folha, alterando a dinâmica espacial desta pois começa fechá-la para novas possibilidades, ocupando os espaços em branco, desterritorializando-os e ressignificando os que se mantém, tornando-as parte da obra, instrumentalizadas pela ausência ou por remanescência; formam agora territórios e não mais fronteiras a serem exploradas ou locais para ocuparem, convivendo com as linhas e formando uma unidade artística dentro do espaço.

Esses espaços em branco passam a ser parte da obra, a natureza espacial da folha se molda; nesta condição, o espaço passa a ser fechado, sublimado da imensidão do vazio já que adquire uma forma, e depois que finalizada a obra, novas alterações são processos de desterritorializações da forma original,

(...) a saber, atividade plástica (e seu produto as artes plásticas), pois “não há arte plástica fora do espaço e, quanto ao pensamento humano, quando se exprime no espaço, adquire uma forma plástica. (CAMPOS, 1990, p.64) .

Apresentando sempre uma dinâmica de espaços vazios que serão perspectivados conforme a vontade artística (*kunstwollen*) de cada um, e por ser um objeto que apresenta, seria errado procurar nas telas, olhos e muros uma mímica do espaço geográfico material e concreto que observamos, por exemplo, numa cidade.

Em São Paulo, a título de exemplo, podemos falar de espaços vazios e recipientes no mesmo sentido? Dificilmente, pois podemos aplicar infinitas teorias que tanto explicam a constância dos conflitos na malha urbana da cidade, onde os prédios “vazios” próximos à Estação da Luz são perspectivados conforme um ver jurídico da sociedade que deixa de lado os sujeitos que lá ocupam e apenas pensam pelo lado burocrático do assunto.

A folha (o muro, a tela etc) em seu estado inicial vive uma condição de recipiente para que se algo produza lá, dando-nos a oportunidade de imaginarmos uma produção, recipiente para nossas vontades, onde passamos a desterritorializar esses vazios, atribuindo-lhes função como parte da forma, desterritorializando a condição recipiente que originalmente possuía e lhe reterritorializando conforme passeia o lápis em sua superfície, onde o conflito entre tais territórios se dá, como já apontado, por conta das limitações criativas ou técnicas daquele que se impõe perante tal espacialidade.

Noutras palavras, para que tal movimento ocorra, é pautada então nesta vontade de arte do artista, a sua *kunstwollen*, que só pode ser desenvolvida perante um conjunto de saberes, tanto da técnica ilustrativa quanto outras áreas, aqui priorizando o conhecimento geográfico.

É preciso, todavia, explorar este termo que tanto falamos: a *kunstwollen*.

O conceito de *kunstwollen* é fundamental para o discernimento do ideário riegliano. Trata-se do princípio que justifica simultaneamente o interesse histórico e a estética de Riegl, que não chegou a assentá-lo conclusivamente, preferindo aplicá-lo como antítese daquele poder da arte que não é outra coisa senão a capacidade técnico-mimética da natureza. Uma vez constatado que as formas “artísticas” evoluem no tempo, resta perguntarmos qual seria o agente de suas contínuas metamorfoses. Opondo-se a Semper e seus seguidores, Riegl substitui o conceito de determinismo artístico (finalidades, materiais, técnicas) pelo de originalidade estilística. As artes se diferenciam, em suas etapas, segundo diversas intenções formais que as guiam e que o estudo histórico permite extrair *a posteriori*. (CAMPOS, 1990, p.31-32)

Termo utilizado por Campos em seu trabalho, explora Alois Riegl como um dos teóricos valiosos para o debate, entendendo que a arte não se limita ao emprego de pura técnica ou ao material, sendo também concomitante ao lado quase espiritual, estético de uma determinada época.

Neste sentido, a arte parte como experiência, e parte da produção de sensibilidade e conhecimento, ao tempo que, igualmente, demonstra-o; calabouço do sensível de um povo, de uma época e apaixonada em expor tais vontades, dando-nos uma clareza certa sobre opiniões, sentidos e vontades, até de modo mais claro que a ciência ou a filosofia.

As ciências humanas, ao menos atualmente, procuram reconhecer e humanizar a ciência, junto de quem escreve. Sabemos o quanto a antropogeografia ratzeliana fora utilizada como forma de justificar uma dominação colonial perante os “povos inferiores”, para levar cultura e civilização, negando a existência desses aspectos aos colonizados, mas, ainda há muito um objetivismo científico, pautado num carácter supostamente universal da ciência e sua neutralidade, inclusive dentro da Geografia, e igualmente a filosofia possui tal carácter, ao menos segundo algumas correntes: se constrói um suposto universal, pautado em termos embelezados para exportação, onde termos quase vazios são utilizados, como tanto se fala em liberdade e democracia; apesar do fato de que são debatíveis, é raro que se fale mal da liberdade.

Por outro lado, a arte se expõe: o artista grita sua insensibilidade e desprezo perante o capacitismo, como fizera a Arte Degenerada na Era Nazista na Alemanha, fazendo paralelos entre o surrealismo, a distorção e uma bestialização nos apresentados no Circo dos Horrores. A arte demanda, de fato, o conhecimento técnico e de outras áreas da ciência, mas, no fim, é uma resposta para a *kunstwollen*, para a vontade de cada sociedade, e que coloca em claridade a vontade de seu artista em desumanizar, bestializar e tornar grotesca o outro; todavia, novamente é preciso reiterar que a ciência e a filosofia fazem o mesmo, apenas escondem tais paixões, mágoas e ódio através de uma roupagem de “bem universal”.

A *kunstwollen*, apropria-se dos saberes, produz uma forma e sensações, não esconde-as. Não cria significados enigmáticos ou esconde sua natureza, através da própria erótica, faz conhecimento, sensibilidade através da Geografia, da História, da linguística... tornando-as eróticas; noutras palavras, um conhecimento de carácter geográfico, formal ou não, pode produzir erotismo através da arte, é um produto de uma Geosofia Estética, um conhecimento geográfico que se dá cristalizado segundo outra vontade maior “A *Kunstwollen*, portanto, é bem mais que a síntese das intenções artísticas de um dado período. Ela é, ao mesmo tempo, tendência e impulso estético, um valor real, uma espécie de mola mestra da arte”. (CAMPOS, 1990, p.32)

Seria, portanto, inexato, acrescenta Riegl, falar-se, simplesmente, de uma “incapacidade” dos antigos no que se refere à perspectiva; “se eles tivessem conhecido as leis da perspectiva linear, da forma como as estabeleceu a matemática mais recente, ainda assim não a teriam utilizado (...) os artistas antigos não poderiam aspirar à unidade espacial perspectica, visto que esta não lhes teria proporcionado unidade artística alguma (CAMPOS, 1990, p.33)

Vontade, neste caso, não deve ser levado por uma perspectiva de uma divindade, pensando esta característica deslocada de espaço, de contexto, tempo e sociedade, até pelo fato de que nunca fora. Quando falamos de uma vontade de arte, é preciso saber desta como

uma característica parte das paixões, seja numa análise histórica em entender uma época, mas, ao mesmo momento que sabemos desta como parte de nossa atualidade: é produtora e tendenciosa, ainda que resultante de seu próprio produto em outro momento, onde uma corrente atual pode receber influências de conceitos criados em outras épocas, formalizando uma influência histórica de uma história não linear³⁹.

Nestes vazios, a *kunstwollen* pode então se cristalizar: é imanente ao produto, não transcendente; nunca negará sua beleza ou feiura, é abertamente grotesca se assim for preciso, não se esconde, expõe-se à luz dos olhos, da superfície e da forma. Ela é erótica, num tom quase pornográfico da explicitação, despida de qualquer pudor ou necessidade de esconder mensagens.

O produto artístico, então, é uma resposta para a *kunstwollen*. É uma resposta à essa vontade de arte, seja ao procurar a autenticidade áurea num produto *avant-garde*⁴⁰ que cria uma nova tendência, mas, também pode ser achada num produto muito mais simples, banhada de uma banalidade, do kitsch e do exercício de um eu artístico, às vezes se apresenta na complexidade de uma pintura fotorrealista e noutras, na simplicidade de algumas linhas de pixinho.

Não há dúvidas de que as sustentações de Riegl, posteriormente, adequar-se-ão, e muito, às teses de Panofsky. Para ambos, cada forma particular de expressão visual do espaço (da qual a expressão pela perspectiva linear é apenas um caso entre muitos) corresponde, vez por outra, a um “querer artístico” determinado. O próprio emprego da técnica perspectica, pela arte pós-renascentista, dependeu de ter temporalmente prevalecido uma nova maneira de ler a realidade, onde indivíduo e cultura despontaram integrados num todo. (CAMPOS, 1990, p.34)

Se ela é uma vontade universal das formas de arte, no fim, aqui não nos interessa falar sobre. Pode-se propor um estudo dela dentro da pintura barroca da mesma forma que poderia-se falar do jazz latino-americano? Talvez, seja a resposta. Novamente, é preciso respeitar a especificidade da forma, da técnica e do contexto segundo cada forma de arte, mas, por enquanto, podemos falar dela na ilustração, e até nas artes plásticas num geral, onde valorosamente se altera conforme a passagem do tempo, sociedades e vontades.

Ela necessita de espaço para se apresentar, fugindo de uma mimética platônica da representação, indo para um caminho a qual ela, por si só, apresenta uma realidade e um mundo, não imitando uma época, um estilo ou uma idealização. São vazios preciosos que

³⁹ Um exemplo quanto ao assunto é novamente quando falamos da Arte Degenerada, onde estilos contemporâneos à época, como o surrealismo e o modernismo eram tidos como “degenerados”, por outro lado, tinham os nazistas um apreço pelas artes clássicas, demonstrando como nossa experiência estética não necessariamente vive apenas na história atual.

⁴⁰ No português, traduz-se para vanguarda”

fazem a alma da ilustração, pois sem eles, nenhum conhecimento geográfico poderia ser demonstrado por parte do artista.

A alma da ilustração, em parte, existe no vazio territorial da folha, permitindo que possa desterritorializar a ausência de significados e territorializar sua vontade de arte, através de infinitos conhecimentos, dentre eles, a Geografia. O conhecimento geográfico, então, se aplicado numa folha pode muito bem criar sensações.

Assim, tratar da *Kunstwollen* num trabalho é um modo pelo qual podemos seguir as indicações de Sontag, principalmente no quesito de conversar acerca da erótica, e do conhecimento geográfico como forma e fundamento para um determinado produto, onde podemos evitar interpretações forçadas, em busca de significados ocultos, além de igualmente nos indicar uma forma de estudar a estética como parte da sensação, já que tornam-se intimamente ligados uns aos outros: a obra não é uma produção transcendente, mas, imanente, considerando desde a materialidade fria à paixão ardente de seu produtor; da técnica até sua aplicação perante uma necessidade estilística, onde não se limita em procurar entender sua mudança num caráter evolutivo.

Por isso, entender que o vazio territorial da folha em branco ser parte fundamental de um produto plástico, é entender que a análise de sua estética, em estudo geográfico, é de valor geosófico: expõe não só o conhecimento geográfico de um determinado lugar, época e igualmente como pode-se utilizar disto no apresentar de suas vontades artísticas.

3. O mapa, uma última vez.

Viajar, mesmo que preciso, é uma atividade cansativa, não menos que raramente se viaja sem chegada, apesar de que seja interessante considerar como dificilmente tal lógica faz sentido: uma viagem para a praia é dolorosa, longa e que se prefere dormir durante o caminho, sem contar os meses que trabalhamos para curtir dois ou três dias. Procuramos sempre por tais conclusões e objetivos claros, de forma que preferimos, muitas vezes, ouvir o resumo ao invés de ler o caminho todo.

Assim, o mapa não é apenas nosso guia, mas, igualmente um resumo explicativo, seja pela inabilidade do autor em clarear o assunto, pela turbidez nos pensamentos e também para facilitar o entendimento.

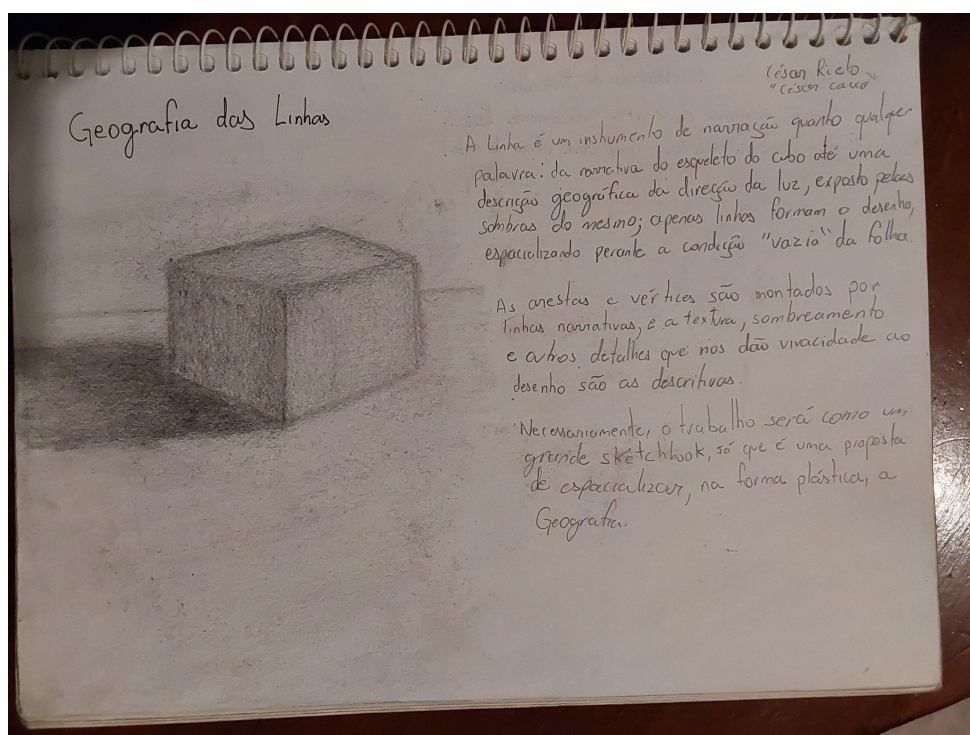
Até agora, passamos por longos calabouços, enfrentamos desafios e rumamos ao destino final: por primeiro, conjuramos Wright (1946) para que pudesse nos servir de base, entendendo assim que acreditamos que o conhecimento geográfico não precisa vir de maneira formal, tal qual se estuda numa escola e numa disciplina chamada Geografia, já que pintores e cineastas podem demonstrar um conhecimento de caráter geográfico e fazê-lo se expressar

não por necessariamente por mapas ou escritos, mas, também em linhas e muros; por segundo, trouxemos um caminho para que se pudesse falar, principalmente quando falamos sobre estética, nos valendo de uma interpretação da forma, da apresentação e da sensação que se produz, igualmente como não são ausentes de valor, ou melhor, são sua própria força.

Agora, precisamos agir em prol do nosso objetivo final, do lugar de chegada. O conhecimento geográfico é necessário para expressar erótica, guiada por uma vontade de arte de seu artista, não ausente dos caráter poético e político de seu autor, tal qual espaço e tempo, então, que seja desenvolvido um experimento sobre.

3.1 Geografia das Linhas: Uma forma de Geosofia Estética.

De que se trata a Geografia das Linhas? Um nome, um esboço e um experimento quanto ao que Wright (1946) chamou de Geosofia Estética, entretanto, ao invés de abraçarmos o lado literário, como o mesmo propõe, optamos por outra terra desconhecida, em outras correntes, nos jogando nos mares das correntes plásticas.



O primeiro Cubo

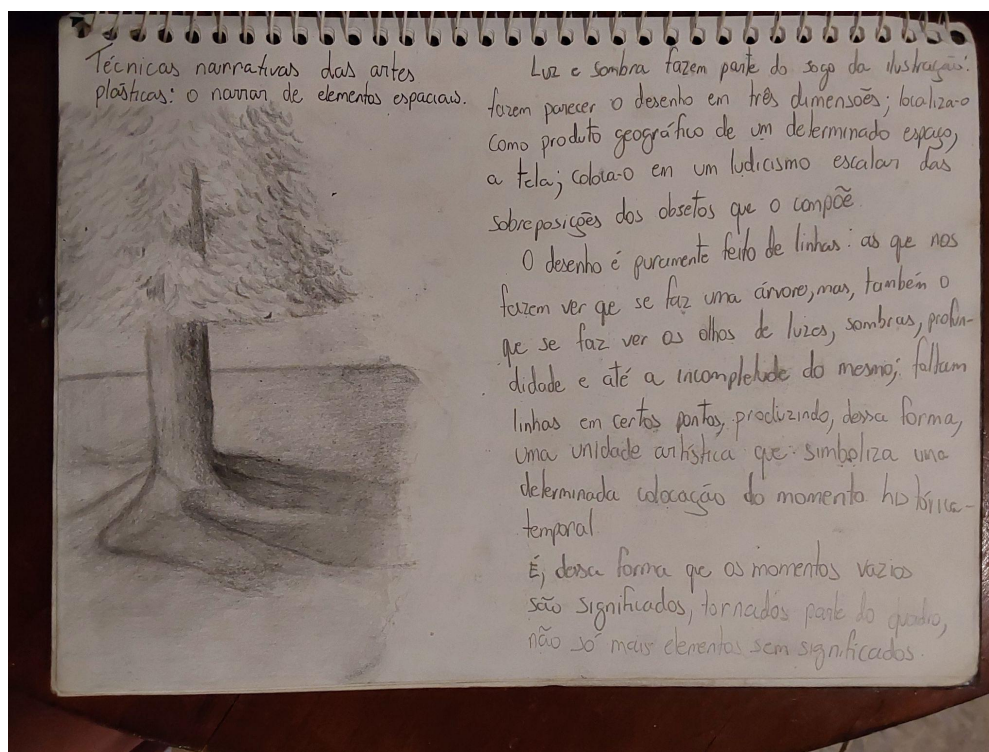
Todo projeto de Geosofia Estética, independente de qual tipo de arte se escolhe, é um estudo do caráter geográfico da forma; sobre sua apresentação e cristalização, não apenas do roteiro e mensagens escondidas imaginadas e no caso o que denomino de Geografia das Linhas é apenas um experimento, um molde e um conceito dentro desta categoria de Geosofia, de forma que talvez seja interessante que outro nome fosse arranjado caso

falássemos de literatura, por exemplo, pois se priorizamos a forma, devemos respeitá-la em seus limites, assim como tanto repetimos durante

Procuraremos, então, falar das dinâmicas geográficas envoltas na produção de uma ilustração, mas, antes é interessante pensarmos sobre outro ponto, pois, o ilustrador, no fim, é como um mágico charlatão que se apresenta nas ruas. a diferença, talvez, é que seu trabalho pode ser facilmente substituído por uma impressora, diferente da performance do ilusionista, pois, numa visão dura, é sempre preciso lembrar que a ilustração é uma forma de ilusão que cria sensações.

A performance do mágico é extremamente artística tal como outras são, mas, possui um privilégio de poder usar a palavra “magia” com uma evidente liberdade que ganha como aquele que a domina; se nos fosse permitido um pouco mais de liberdade, também falaríamos que poetas, atores e músicos fazem sua magia através de diferentes canais da percepção, cabendo aos artistas plásticos tornar visível a magia.

Os artistas mais duros e técnicos sempre nos lembram em sua arte, principalmente para as correntes mais retratistas, que o importante é como criar a ilusão de algo, e não esse algo em si. Ou seja, não se desenha folha por folha de uma árvore, mas, se produz, através de traços e rabiscos, a ilusão de uma folha; igualmente, se distorce a perspectiva do objeto e sua escala, usa-se cores e o sombreamento, tudo em prol de iludir ao olho para que se produza sensações, de um modo mágico, entendendo que a magia é sempre performada por um ilusionista.



Apenas uma árvore

Os elementos de uma obra fazem parte de sua montagem, onde vamos alocando-os num sentido artístico do produto, fazendo um produto de mão dupla: tanto técnica quanto materialidade compõem sim a obra, mas, não devem ser pensadas desconectadas da questão estilística, pois só assim produzem uma unidade. A questão, é preciso pontuar, que se importantes, merecem também seu destaque.

É preciso dizer que em prol de não serem tratadas de modo “frio” tal qual pode-se fazer, a localização desta conversa como segunda parte não é aleatória, pois, anteriormente, procuramos definir que é preciso focar num estudo que prioriza a apresentação, a erótica e a técnica como forças de valor num produto, e de que a obra não deve ser submetida à uma hiperinterpretação que produz uma irrealidade do produto, como frequentemente se faz em forçosos trabalho que tanto procuram achar signos escondidos em quadros, textos e nas mais variadas formas de obras de arte.

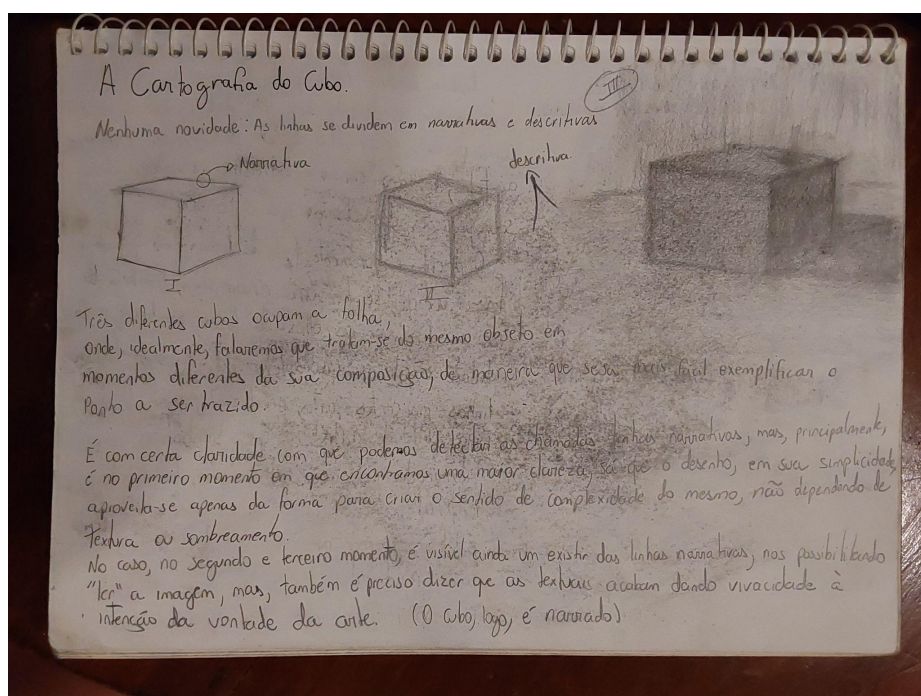
Por segundo, também procuramos entender que a aproximação da erótica permite um estudo menos truncado, nos permite, à máxima potência, uma tentativa de entender sobre uma visão artística de uma época, de um povo e de suas técnicas, de forma que podemos interpretar segundo a História, mas, também perante uma perspectiva da Geografia, caso quiséssemos; se, por outro lado, nos interessa falar do mundo contemporâneo, também podemos extrair tais valores da atualidade, pois apropria-se a arte, segundo a *kunstwollen* de

seu artista, de conhecimentos das mais diversas áreas, inclusive a de qualidade geográfica, num fundamento de produzir uma unidade artística desejada. Logo, a Geografia serve para produzir sensações, bem como serve para política, guerra ou ciência e necessariamente se limita ao caráter formal, acadêmico e científico.

Agora, vale-nos falar sobre como a erótica se constrói de forma mais específica, buscando fazer uma fusão entre ambas as partes anteriores: por um lado, não deixando a técnica e a forma vazias, mas, ao tempo que não se faça de modo a gerar uma interpretação irrealista.

Assim, procuraremos fazer uma interpretação sobre como as linhas se “geografizam”, tal qual seus valores.

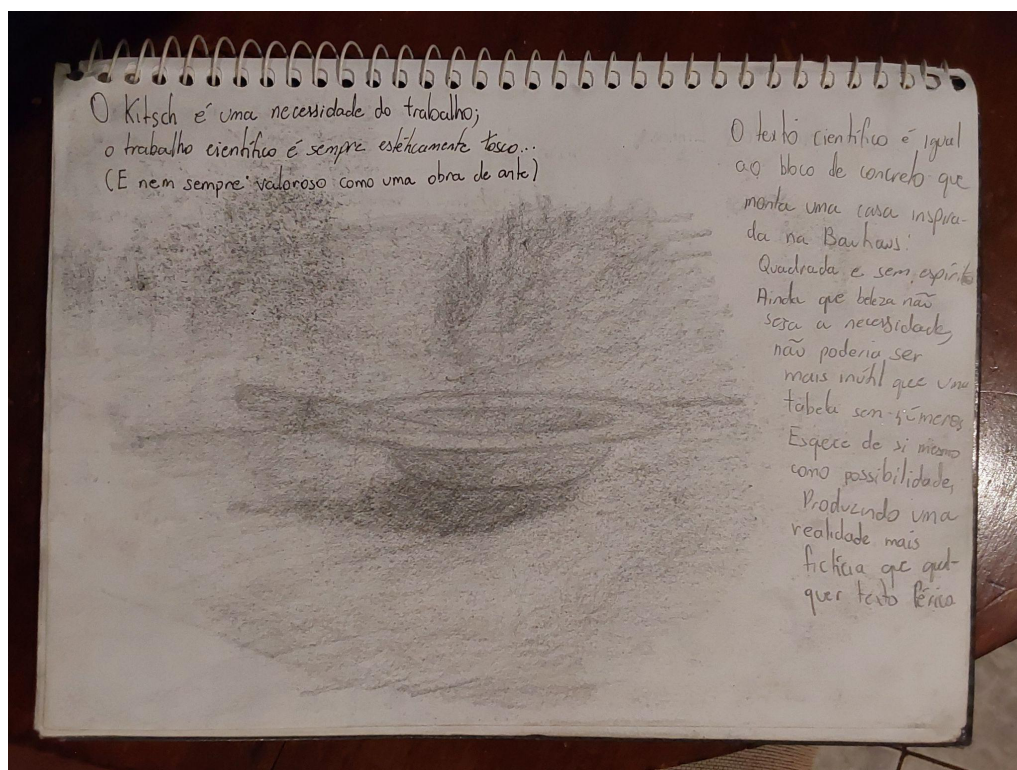
3.2 Contos nas Terras Incógnitas.



A Cartografia do Cubo

O cubo é narrado por linhas, tal qual qualquer ilustração.

Á grosso modo, podemos delimitar linhas narrativas e descritivas, mesmo que todas sejam linhas, assim como um texto, repleto de palavras, existem suas diferenças: algumas palavras são adjetivos, outras substantivos e assim como cada língua possui uma estrutura própria, o mesmo pode-se dizer sobre diferentes estilos de arte.



O Cinzeiro

Aqui, nos limitamos à um estilo retratista, produzido através de uma representação, onde mimetiza o real, por tentar clarificar o debate: o cinzeiro na mesa (figura 4), assim como um pequeno cubo (figura 3), foram reproduzidos numa folha de forma rápida, buscando imitar a posição da sombra perante a iluminação do momento, do cigarro e da proximidade do objeto com a mesa, fato que não se aplica para a árvore (figura 2) que partiu de uma construção do imaginário, ou seja, neste caso, apresenta-se uma lógica espacial, cristaliza-a segundo uma necessidade estilística, mas, em nenhum momento procura imitar um objeto real.

Na figura 3, pode-se ver o mesmo cubo em três diferentes momentos: nas primeiras linhas, puramente narra-se sua existência, mas, não o caracterizam em nada, pois não constróem sua textura; deixa-o deslocado de uma posição e nem aponta a direção do Sol num dado momento do dia, enquanto os outros momentos procuram caracterizar tais elementos.

Brinca-se com a perspectiva de sua representação, já que altera-se o ângulo de visão, mas, as características se mantêm, principalmente sua estrutura narrativa: as linhas mestres dão sua forma e vida, de modo mais claro à reconhecer sua existência como um simples cubo, mas, outras linhas vão descrevê-lo: a sombra contrapõe a luz perante a localização do objeto, criando uma sombra, enquanto uma linha corta-o de modo a simbolizar um fundo, localizando-o.

O interessante é que o mesmo ser visto na figura 2, em que uma suposta luminosidade, vinda de uma determinada direção, contrapõe luz e sombra no tronco e nas folhas, novamente criando tal percepção e sem uma linha que narra tal característica com precisão, fazendo do conjunto delas uma descrição do fato, diferente das narrativas que distinguem caule, raízes, folhas e sua distância do horizonte.

Outro elemento geográfico pode ser conduzido no debate: a escala do objeto perante outros itens que fazem a obra em sua totalidade; caso introduzida outra árvore, maior do que esta, seria possível ter uma noção de escala entre ambos os elementos apresentados, ou caso longínqua, poderíamos apresentá-la como distante.

Assim, tais elementos vão nos contando, de forma geográfica, sobre localização e escala, tal qual um artista verdadeiro pode representar, ou apresentar, um material específico utilizado na produção do cubo que olha.

Perspectiva é outro caráter geográfico que se vê na obra: indica-se uma visão oblíqua do objeto, independente de se real ou apenas ilustrado, mas, poderíamos ilustrar utilizando diferentes direções e perspectivas, de modo que alterariam o produto final, fazendo a sombra vir de outro lado, mais visível perante uma posição ou menos segundo outra, como o formato da sombra seria vista numa visão perfeitamente perpendicular, ou até como viria a sumir caso visto alinhada com a direção certa.

De fato, é preciso relembrar que os valores artísticos da técnica variam conforme a noção de arte de cada período, onde o presente trabalho procurou utilizar desta para fins de facilitar a explicação dos conceitos, mas, novamente, o modo pelo qual se usaria o conhecimento geográfico seria conforme as vontades estilísticas de cada época ou artista.

Explorar o que a forma nos conta, segundo seu valor geográfico, é uma aventura por terras incógnitas, onde pode-se explorar tal caráter perante diferentes sociedades, sejam elas atuais ou não, fazendo desta apenas uma pequena bisbilhotada neste horizonte.

Considerações Finais

Aqui, por fim, ao invés de considerações finais, talvez fosse melhor que o nome seja reflexões finais, já que estarão aqui não apenas os pensamentos finais apresentados sobre o trabalho, entretanto, igualmente haverão reflexões sobre sua produção, fraquezas e possíveis acertos.

Do começo, se nos permite um desenho, ainda que de forma textual, como forma a ilustrar um conceito cunhado apenas para tal trabalho, é que a Geografia das Linhas seria um arquivo inserido dentro de uma gaveta, tendo em sua etiqueta escrito “Geosofia Estética”, além do fato de que, finalmente, seja preciso dizer que existem milhares de críticas para

serem feitas quando este trata-se de um simples trabalho de conclusão de curso de uma Graduação, assim fazendo de um enorme risco.

Todavia, a proteção da desculpa de uma produção experimental à máxima ainda é levada em conta, pois os pecados do trabalho são envoltos por uma falta de mais conhecimento e sua maturação reflexiva, aspectos que são diferentes de falhar por malícia. O objetivo, no fim, partiu de uma aventura arriscada, fadada ao fracasso, mas, que vive uma tragédia, tendo seu destino já cunhado, a falha, e não se importa em lutar contra tal fato.

Ainda que explorada por outros autores, como Dardel (1975) o conceito de Geosofia ainda permanece aberto, pouco definido e explorado, de maneira que o presente trabalho procurou brincar com tais fatos, delimitando-o quanto à questão Estética que Wright utilizou como exemplo, ainda que seja, sem dúvidas, apenas um modo de fazê-lo, pois poderíamos falar de outros projetos de Geosofia.

Delimitar um preceito de Geosofia Estética, segundo o pensamento de Wright, não fora exatamente a maior das questões; o problema central, na realidade, foi guiado pela necessidade de introduzir outros autores ao debate. Ora, o próprio conceito já pede que outros conhecimentos sejam interpretados segundo seu potencial caráter geográfico, de maneira que não podemos forçar a corda em nenhum dos lados: de um lado, reconhecer que apesar de outros produtos tenham uma qualidade geográfica, não são exclusivamente da Geografia, fazendo com que exista seja preciso uma certa curadoria ao serem introduzidos em meio à um trabalho em andamento, ao invés de trazer uma abordagem singular do assunto. Na outra mão, também foi preciso reconhecer que o conteúdo geográfico já produzido sobre o assunto não nos trouxe referências suficientes para o assunto, onde não podemos forçar interpretações perante obras que não falam do assunto que pontuamos.

Assim, foi tentado uma tarefa de organizar tais conceitos e autores, estranhos aos geógrafos, de maneira que se dispusessem numa organização que fizesse algum sentido geográfico do assunto; trazer uma base conceitual de um geógrafo, ainda que desconhecido, mas, trazer novos objetos que pudessem compor tal arranjo.

E ainda que buscar referências nos textos de Wright, tal como sua bibliografia e seu momento histórico, tenha sido uma complicação dado à falta de trabalhos em português sobre o autor (como bem pode-se notar um grande número de citações em inglês), o segundo e terceiro ato foram infinitamente mais complicados.

Como um *sketchbook*, uma experimentação, as primeiras considerações e reflexões não poderiam deixar de ser sobre o processo metodológico do projeto, antes mesmo de avaliarmos o que o trabalho procura dizer.

Agora, nos vale refletir um pouco sobre a segunda parte do trabalho.

Sem dúvidas, a segunda parte é a mais bagunçada e complexa, sendo a força e a fraqueza ao mesmo tempo, pois ao momento que procura unir diferentes autores, explorando-os segundo uma lógica geográfica, também demonstra a maior fragilidade em entender que dá muito mais aberturas quando o problema é uma organização metodológica, destarte o fato de que a categoria do trabalho peça uma abordagem diferente.

Susan Sontag (1964) tornou-se um pilar quanto ao que falamos sobre interpretar arte e evitar uma hiperinterpretação irrealista, atribuindo valores e sentidos aos quais não possui, ainda que alguns autores tentem fazer tal correlação, onde Darnton e seu trabalho (1975) foi um pilar em afirmar que tal problemática não é uma exclusividade, e sim uma questão histórica, relacionando-se com o que fora tanto afirmando ao longo do texto: quase como uma demanda de fugir do visível, aparente e estético como se fossem ausentes de significados próprios, camuflando outros sentidos do roteiro, efeito que parte como obrigatório em como comumente utilizamos da arte como objeto secundário.

Uma das falhas presentes no texto mas que aqui se faz mais aparente é quanto ao uso excessivo de alegorias. Se o foco se deu posteriormente na produção de ilustrações, quando falamos de uma Geografia feita por linhas, utilizamos, inicialmente, o cinema para tentar facilitar o entendimento quanto aos problemas de formas e representações no uso geral de obras de arte, principalmente quando pensamos que Sontag é uma cineasta, aqui sendo necessário reconhecer que (A) o uso do cinema talvez fosse mais fácil para ilustrar o que pode ser um projeto de Geosofia Estética, porém, contraposto por (B) uma perspectiva autoral de querer trabalhar a visão plástica da arte.

Ainda sobre o segundo capítulo do trabalho, foi necessário uma interpretação quando o assunto foi falar mais puramente de arte, precisamente fazendo uma separação entre uma possível visão errônea e sem conteúdo que a forma apresenta, mas, interpretada sem cair nos problemas que Sontag (1964) apontou. Assim, foi preciso falar da arte de um modo aprofundado e sem deixar a erótica de lado, pois o próprio conceito de Geosofia pedia por uma visão mais acalorada do assunto.

Seria muito simples limitar a arte como passiva, despojada de apresentar uma vontade de seu autor, fazendo com que fosse um modo a contradizer as necessidades que Wright (1946) colocava; fala de adjetivos e sensações que o espaço pode produzir, fazendo com que fosse necessário contrapor a arte apenas como depósito material, por isso, falar de uma vontade de arte, a *kunstwollen* fosse de extrema importância.

Deste modo, adicionamos outro elemento numa já bagunçada equação: Wright (1946) tanto pediu por calor, intimidade e vivacidade numa produção geográfica, e há tempos atrás soubemos que tal fator se apresenta no lugar; por isso, é preciso dizer que constatar a produção artística como composta por qualidades geográficas, também devemos procurar por tais fenômenos na arte, logo, sendo preciso expor que a experiência da vivência humana não se limita em nossa relação com a produção do espaço, da paisagem e do lugar, existindo na obra de arte, no modo como enxergamos o espaço e tentamos apresentá-lo. Uma unidade artística é fruto de um conhecimento geográfico, assim como outros saberes, mas, utilizados conforme uma necessidade estilística.

Procuramos apontar como existe uma vontade de arte, uma intencionalidade em produzir arte através da Geografia, mas, igualmente também acaba por ser existente em outros produtos ligados com a Geografia, tal qual se faz política, filosofia e ciência, onde apenas entendendo tal característica, podemos rumar em qualquer projeto que utilize da Geosofia, um modo de entender o conhecimento geográfico provido de qualidades humanas e que se manifesta de formas diversas.

Seja pensar que algo é belo ou grotesco, no caso de uma pesquisa relacionada com uma Geosofia Estética, devemos considerar que a Geografia é, com certeza, produtora de sensações, antes mesmo de considerar o contexto de uma obra.

Vale, antes de refletirmos sobre a terceira parte do trabalho, uma palavra final sobre os autores escolhidos: desconhecidos nos circuitos da Geografia, sem uma longuíssima apresentação dos mesmos. Houve, de fato, uma preocupação em localizar, apresentar e conversar sobre Wright, diferente de outros nomes.

De modo algum, são autores desconhecidos em outras disciplinas, como Darnton é para o campo da História Cultural, e aqui se admite uma despreocupação desta apresentação para além dos conceitos colocados; considera-se que o importante foram suas obras, contextualizadas segundo uma organização própria, aproximando-os perante a proximidade de suas colocações, trabalhos e produtos, ao invés de utilizarmos perante uma agrupação taxonômica ou histórica; todavia, não é incomum que autores externos à nossa disciplina deixem de ser apresentados, pressupondo um conhecimento anterior por parte do leitor e que sejam misturados perante a lógica do trabalho, assim, admite-se tal elemento como fraqueza, mas, que não é uma exclusividade destas linhas que foram escritas.

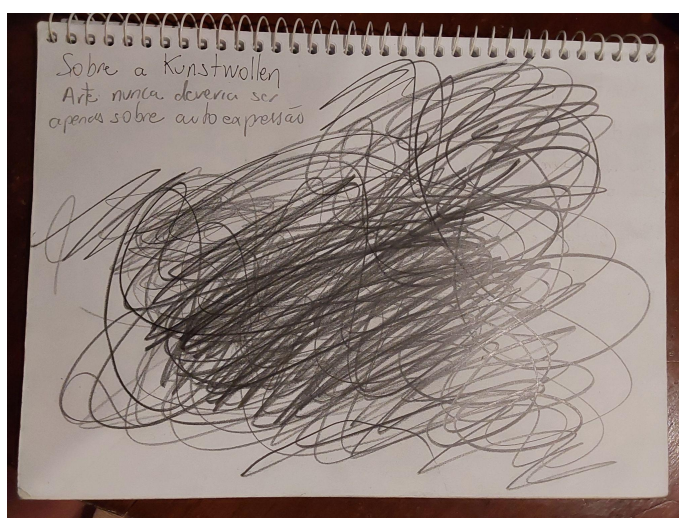
Dentro dessa autocrítica, também é maior a fragilidade quando falamos das citações de Campos, visto que não houve acesso à produção completa e original da Riegl.

Dando continuidade, a terceira parte do trabalho se deu guiada por um conceito cunhado pelo nome de Geografia das Linhas, tentando demonstrar que existe uma espacialização do conhecimento geográfico dentro da arte plástica, na tentativa de desconstruir um desenho: a narrativa do texto escrito, dada através de palavras, concretiza e materializa um dado conhecimento geográfico de um determinado autor, mas, igualmente pode fazer um cubo, onde as linhas narram, tornam visíveis e cristalizadas um saber geográfico.

Acreditamos, sem dúvidas, que falar de uma Geografia das Linhas é explorar como um artista constrói conteúdo, demonstra conhecimento e que encontra-se completamente aberta e inexplorada, além de ser um modelo de Geosofia Estética.

Procura trabalhar a base da produção, do modo mais cru possível que encontramos o conhecimento geográfico cristalizado em forma de arte: não se trata de um exercício de visar conteúdos que podem ser espremidos segundo análises posteriores, visa os primeiros passos da produção e seu desenvolver, antes mesmo de se apresentar concluído. Parte dos primeiros esboços, dos primeiros rascunhos que são feitos, tanto no sketch de um objeto disposto numa sala ou no imaginário do artista, tendo em sua alma essa espacialidade vazia, esse horizonte à ser explorado e colocado segundo uma lógica do sujeito que a fabrica. Novamente, apenas um modelo e revelando sua potência, onde através de linhas, podemos desenvolver Geografia através de sensações.

Assim, de modo geral, o texto é inconcluso, confuso e falho, rumando através da tentativa e erro, buscar por terras incógnitas que ainda pouco sabemos sobre: falar da Geografia na arte é uma necessidade, pois tanto vivemos com ela e pouco damos importância para a mesma, não menos que a intersecção entre as partes fora num formato de mapa.



Kunstwollen?

Por fim, entendendo que o trabalho procura um tom artístico, é interessante pensar: existe uma *kunstwollen* que vale a pena considerar sobre? Não apenas como necessidade de um trabalho de conclusão de curso, mas, compreende que exige um meio termo, procurando um certo embelezamento estético que une-se com uma estética acadêmica e geográfica, visando produzir um conhecimento ao longo de extensos parágrafos e citações, mas, igualmente em suas imagens produzidas, e o uso de ilustrações próprias, ainda que não perfeitas, combinam com o tom autoral que tentou-se produzir aqui.

Referências

- BAJZEK, E. **Técnicas de ilustração a mão livre: Do ambiente construído à paisagem urbana**. São Paulo: Editora G. Gili, 2019.
- BILLINGE, M. In search of negativism: Phenomenology and historical geography. **Journal of Historical Geography**, v. 3, n. 1, p. 55–67, jan. 1977.
- CAMPOS, J. L. **Do Simbólico ao Virtual**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1990.
- DARDEL, E. **O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DARNTON, R. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**: São Paulo: Paz & Terra, 2021.
- GOMES, R. A. A. Despertando os mortos: uma nota historiográfica sobre John Kirtland Wright (1891-1969). **Geograficidade**, v. 10, n. 1, p. 97-104, 23 jul. 2020.
- KOELSCH, W. A. William H. Tillinghast, John K. Wright, and some antecedents of American humanistic geography. **Journal of Historical Geography**, v. 29, n. 4, p. 618–630, out. 2003.
- MCLUHAN, M; HARLEY. P. **O Espaço na Poesia e na Pintura: através do ponto de fuga**. São Paulo: Hemus Editora, 1975.
- MOLES, A. A. **O kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- NORLING, E. R. **Perspective made easy**. United States: Blurb, 2018.
- SONTAG, S. **Contra a interpretação**. [s.l.] Companhia das Letras, 2020.
- TUAN, Y.-F. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina. EDUEL, 2013.
- WRIGHT, J. K. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na geografia / Terrae incognitae: the place of the imagination in geography. **Geograficidade**, v. 4, n. 2, p. 4-18, 9 nov. 2014.
- WRIGHT. J. K. The history of geography: a point of view. **Annals of the Association of American Geographers**. Vol. 15, n.4, p.192-201, dec, 1925.

Obras Consultadas

- Auerbach, E. **Mimesis**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, W.; ROUANETS. P. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CESAR. P. C. C. **Quadros Geográficos: Uma forma de ver, uma forma de pensar**. Rio de Janeiro. Editora Bertrand Brasil, 2017.

ECO, U. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1993.

GILLES DELEUZE; FÉLIX GUATTARI. **O que é a filosofia?** Rio De Janeiro, Rj: Editora 34, 1992.